Espace, temps et présence dans les dramaturgies du no man's land urbain. Vers un drame performatif?

Olga Lucia Montoya

▶ **To cite this version:**

Olga Lucia Montoya. Espace, temps et présence dans les dramaturgies du no man's land urbain. Vers un drame performatif?. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030084 . tel-02905432

HAL Id: tel-02905432
https://theses.hal.science/tel-02905432

Submitted on 23 Jul 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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

Ecole doctorale D 267

Etudes Théâtrales

Olga Lucia MONTOYA

ESPACE, TEMPS ET PRESENCE DANS LES DRAMATURGIES DU NO MAN'S LAND URBAIN

VERS UN DRAME PERFORMATIF ?

Thèse de doctorat en Arts du spectacle
dirigée par
Joseph Danan

Soutenue le 6 Juillet 2013

Jury :

M. Jean-Louis BESSON, Professeur à l'Université de Paris Ouest Nanterre la Défense.
M. Joseph DANAN, Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle.
Mme Geneviève JOLLY, Maître de conférences HDR à l'Université de Strasbourg,
M. Jean-Pierre SARRAZAC, Professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle.

ESPACE, TEMPS ET PRESENCE
DANS LES DRAMATURGIES DU NO MAN'S LAND URBAIN
VERS UN DRAME PERFORMATIF ?

ESPACE, TEMPS ET PRESENCE DANS LES DRAMATURGIES DU NO MAN'S LAND URBAIN
VERS UN DRAME PERFORMATIF ?

Résumé

A travers l'analyse de huit pièces de théâtre se déroulant dans des *no man's lands urbains* et que nous réunissons sous ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « la dramaturgie du no man's land », nous tentons de montrer comment le drame moderne et contemporain continue à se réinventer par l'adoption d'autres modèles dramaturgiques. Notre recherche s'applique surtout à l'un de ses modèles, celui de la performance. Comme le dit Jacques Derrida à propos de la déconstruction, pour les auteurs de ces pièces, il s'agit aussi par la représentation du *no man's land urbain* de «penser à partir de ce passage, à la limite, à un ailleurs-ici »[1]. Ce non-lieu hétérotopique leur permet à la fois de penser la violence du monde tout en continuant à expérimenter de nouvelles formes du drame.

En se situant sur cette ligne, sur cette frontière, « dans un ailleurs de certitudes »[2], ces auteurs donnent cours à un drame qui, succédant à la catastrophe de la deuxième guerre mondiale, à la chute des utopies de gauche et à l'accroissement affolé du capital, ne cherche pas à donner de réponses à la manière du théâtre brechtien, mais à soulever des questions. Par cette déconstruction et par l'adoption des éléments performatifs dans le traitement du temps, de l'espace et de la présence de l'auteur et du personnage, ces auteurs, Harold Pinter, Botho Strauss, Bernard-Marie Koltès, Edward Bond, Rodrigo Garcia, Tim Etchells, Victor Viviescas et Carolina Vivas, mettent le spectateur en relation directe avec la scène de cette cruauté annoncée par Artaud qui ne se limite pas à une imitation mais est aussi une expérience au présent : celle du vide.

Mots clés :
No man's land, *Drame*, Hétérotopie, *Performatif*, Fragmentation, Deconstruction, Entre-deux.

[1] DERRIDA. *D'ailleurs Derrida*. A Safaa Fathy film. Editions Montparnasse
[2] *Id*.

SPACE, TIME AND PRESENCE IN URBAIN NO-MAN'S-LAND
Toward a Performative drama?

Abstract:

By analyzing eight plays taking place in *urban no-man's-lands,* which we have grouped under the heading of what Jean-Pierre Sarrazac calls "*no-man's-land* dramaturgy," we attempt to show how modern and contemporary drama continues to reinvent itself through the adoption of other dramaturgic models. Our research is applied especially to one of these models – performance art. As Jacques Derrida says in regards to deconstruction, the authors of these plays, too, «*think about this passage onward, about a limit, about an elsewhere-here-and-now*»[3] by the representation of an urban *no-man's-land*. This heterotopian non-place allows them to reflect on the violence of the world even as they experiment with new forms of drama.

By going out on that edge, that border, out to «*an elsewhere of certitudes*»[4] these authors set in motion a drama which, coming as it does after the catastrophe of the second world war, after the fall of leftist utopias, on the heels of madly spiraling capital, seeks to pose questions rather than provide answers in a Brechtian sense. Through this deconstruction and by the now adoption of performative elements in the treatment of time, space and presence of the author and of the character, authors Harold Pinter, Botho Strauss, Bernard-Marie Koltès, Edward Bond, Rodrigo Garcia, Tim Etchells, Victor Viviescas and Carolina Vivas put the audience directly in touch with the cruelty foretold by Artaud, which isn't limited to imitation but is also an experience of the present – that of the void

Keywords :

No-man's-land, Drama, Heterotopie, *Permormative*, Fragmentation, Deconstruction, Between

[3] DERRIDA. *D'ailleurs Derrida*. A Safaa Fathy film. Editions Montparnasse.
[4] *Ibid.*

A ma mère Jaël Restrepo, à la mémoire de mon père
et à Chris, mon compagnon.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier l'Université Paris III et en particulier l'équipe de recherche du drame moderne et contemporain, pour m'avoir permis de faire d'abord un master 2 et ensuite cette recherche dans le cadre de son enseignement. Je remercie spécialement le directeur de cette Thèse, Joseph Danan, pour la confiance qu'il m'a accordée en me signalant toujours avec bienveillance les difficultés et les lacunes auxquelles j'ai pu être confrontée au cours de mon travail. Je remercie vivement l'intérêt et la passion avec lesquels Marie Christine Marcadé m'a aidée non seulement pour la correction de la langue mais aussi à traduire ma pensée. Je tiens à mentionner également, les conseils méthodologiques de Pilar Cifuentes et la lecture attentive de Nadine Mirochnikoff. Je remercie aussi profondément, Mme. Geneviève Jolly, Jean-Louis Besson, Joseph Danan et Jean-Pierre Sarrazac qui me font l'honneur d'être membres de mon jury.

Je tiens aussi à exprimer toute ma gratitude à mon époux Chris pour son soutien constant et positif, à ma sœur Nora pour ses encouragements fraternels, à toute ma famille en Colombie et à ma seconde famille en France, celle de Nadine Mirochnikoff. Je remercie aussi tous ceux qui m'ont accompagnée dans ce projet exigeant, mes amies, Maria, Tania, Isabel et ceux qui font partie de l'autre monde : mon père, mon frère, et Juan mon ami pour l'éternité.

Sommaire

PARTIE I : RAPPEL DES BASES THEORIQUES ET HISTORIQUES
Résumé 3
INTRODUCTION 9
PARTIE I : 18
RAPPEL DES BASES THEORIQUES ET HISTORIQUES 18
Chapitre I. Le drame moderne 20
1. Aperçu historique 22
2. Points essentiels du texte transformés par *la pensée du passage à la scène* 28
2.1. La relation entre le texte et sa représentation 28
2.2. Les croisements de genres et des arts : le dépassement des frontières 31
2.3. La relation entre le spectateur et la scène 32
2.4. L'effet violent ou l'idée de l'inhumain 34
3. Le drame moderne : tout ce qui tombe 37
3.1. L'unité de la fable 37
3.2. La crise du personnage 41
3.3. L'éclatement de l'espace et du temps 45
Chapitre II. Antécédents de l'art de la performance 53
1. Approche de la définition de la performance moderne 56
2. La pensée critique et la négation esthétique des avant-gardes 62
2.1. Mallarmé : La pensée des mots, de la parole et du langage 63
2.2. La voie d'Artaud 70
2.3. L'invention de l'art abstrait 71
3. La pensée de la performance comme expérience et compétence : le modèle de la performance rituelle 74
3.1. Entre le jeu et le rituel 75
3.2. La performance rituelle dans les différentes formes artistiques 77
4. Les avant-gardistes 79
Chapitre III. Dramaturgie du No man's land 85
1. L'espace du no man's land 85
2. Repères théoriques : Positionnements politiques et philosophiques communs face au réel 88
2.1. La négation esthétique 91
2.2. Distanciation du théâtre épique 96
2.3. La violence et la marginalité du monde 99
3. Accords esthétiques et éléments performatifs communs 103

3.1. Un “ espace-performatif”.....108
3.2. Un “temps-performatif”.....112
3.3. Une « présence » performative.....116
PARTIE II :.....120
ANALYSE DES ELEMENTS PERFORMATIFS : L’espace, le temps et la présence. 120
INTRODUCTION 121
Chapitre IV. Vers un espace-performatif..... 128
1. Vider l’espace : l’effacement des frontières entre l’espace intra-scénique et l’espace extra-scénique.....130
1.1. L’effacement des frontières entre le « dedans » et le « dehors ».....138
1.2. La subjectivisation de l’espace.....149
2. Le réel altéré du no man’ s land….....154
3. Un espace hybride.....166
Chapitre V. Ambivalences du temps.....173
1. Le choc du présent : la matérialité du temps.....176
1.1 Une manière « oblique » de s’adresser au spectateur.....187
1.2. La stagnation du présent.....196
1.3. Démultiplication et simultanéité du présent :.....219
2. La durée et le devenir.....234
2.1. La perte de la notion du temps par les personnages.....236
2.2. Le temps ininterrompu du devenir.....241
Un temps déjà là.....242
La fin : plutôt répétition ou discontinuité.....248
Chapitre VI. Présences.....258
1. La voix de l’auteur.....263
1.1. Réminiscences : l’expérience ou le vécu.....266
1.2. La voix didascalique : subjectivité et intertextualité….....276
2. L’absence-présence du personnage :.....294
2.1. Fluctuations de l’identité.....300
2.2. Le simulacre de l’action.....314
2.3. Les divagations du dialogue.....327
2.4. Poétique de la parole.....336
Conclusion, limites et perspectives.....341
BIBLIOGRAPHIE.....348
Œuvres non référencées.....357

ANNEXES 359
Tim Etchells 360
Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First 360

INTRODUCTION

Notre précédente recherche sur le théâtre colombien contemporain[5], et particulièrement sur la poétique de la dramaturgie chez certains auteurs abordant les thèmes de la violence et de la marginalité urbaine dès les années 1990, nous a permis de constater, en Colombie, des changements de forme et de contenu expérimentés en Occident dès le début du XXème siècle. C'est certainement dans les espaces ténébreux urbains, dans « les marges » de la ville, que l'insécurité de notre époque, la perte de repères éthiques et l'isolement de l'individu sont les plus évidents. Nous avons vu que ces thèmes de la marginalité et de la violence dans une ville comme Bogotá ne sont pas une préoccupation propre aux auteurs colombiens : ils constituent aussi un questionnement sur les conditions à l'origine de cette marginalité chez la plupart des habitants subissant de plein fouet le développement vertigineux du capitalisme et les conséquences d'une idéologie fondée sur la seule recherche du profit individuel.

Toujours dans l'objectif d'une meilleure compréhension de ce que la marginalité et la violence nous donnent à voir et à entendre du monde actuel et de l'humain, mais surtout avec le désir de comprendre comment cela s'exprime dans la dramaturgie contemporaine et dans les changements de la forme dramatique, nous voulons cette fois aborder un autre espace du réel recréé par le théâtre, différent des « marges de la ville» : le *no man's land urbain.* Comme ces marges, le *no man's land urbain* est un espace-frontière qui n'appartient à personne, un espace de transit où les plus déshérités viennent souvent se réfugier, se cacher, passer une nuit ou des nuits infinies**,** avant de continuer leur errance (car même cet espace abandonné ne peut pas leur appartenir). Mais il a aussi une dimension plus abstraite, plus difficile à délimiter, plus vaste et plus imprévisible : comme les lieux hétérotopiques dont parle Michel Foucault[6], c'est un lieu qui se situe à la fois dans *l'ailleurs* et dans l'ici, dans l'imaginaire et le réel. Comme les marges de la ville, il commence à devenir**,** depuis les années 1970, l'espace privilégié par les auteurs que nous allons mettre cette fois-ci en relation. Les enthousiasmes de mai 68, la vie communautaire solidaire rêvée par le mouvement hippie, les avant-gardes, l'art de la

[5] MONTOYA, Olga. *Aspects de la construction du théâtre moderne et postmoderne à partir de la violence des «marges» de la ville : L'exemple colombien.* Master 2 d'études théâtrales dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Paris, 2007.

[6] FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité, n°*5, octobre 1984, p. 46-49.

performance, tous ces mouvements artistiques et sociaux qui sont très fortement politisés, éprouvent ce désenchantement de l'utopie communiste qui marque pour Lyotard le passage au postmodernisme. Les pièces des auteurs que nous analysons se situent dans ce passage, dans les villes postmodernes et dans les marges, les *no man's land*, les espaces inhospitaliers de ces grandes villes industrielles dans lesquelles les notions d'humanité, de vie collective et solidaire se perdent : autant d'espaces qui n'expriment que la faillite du monde de la modernité et du capital. Claude Régy disait déjà en 1970 : « notre art dramatique – notre théâtre – participe de cette corruption du monde »[7], signifiant par là qu'il fallait en finir, comme à l'époque d'Artaud au début du XX^{e} siècle, avec toutes les illusions artistiques pour entrer sans sentimentalisme dans la cruelle réalité.

Dans leur dialogue avec la société, ces auteurs trouvent dans le *no man's land urbain,* dans ces espaces citadins mal connus et dont les limites sont indéterminées, un lieu témoin de ce monde chaotique et violent et en même temps une métaphore, un terrain vide et propice à l'expérimentation. Il devient pour les dramaturges que nous étudions ici un terrain vague et vierge qui leur permet d'expérimenter l'explosion de formes jaillissant de la modernité et de sa chute. Comme le dit Jacques Derrida à propos de la déconstruction, pour ces auteurs « il s'agit de penser à partir de ce passage, à la limite, à un ailleurs-ici »[8]. Car il est non seulement question de penser l'état du monde, sa violence et sa déshumanisation, mais aussi d'amener le spectateur à une « expérience en dehors, dans un ailleurs de certitudes »[9]. En se situant sur cette ligne, sur cette frontière, ces auteurs donnent cours à un drame instable, '*hors limites',* qui, succédant à la catastrophe de la deuxième guerre mondiale, à la chute des utopies de gauche et au développement effréné du capital ne cherche pas à donner de réponses à la façon du théâtre pédagogique de Brecht, mais à soulever des questions. Des questions qui, comme le souligne Edward Bond, amènent à penser non seulement la matière de ce drame mais aussi la façon dont il est exposé.

Avec Beckett et ses *Dramaticules* ou Harold Pinter et sa pièce *No man's land*, auquel ont succédé les auteurs qui ont aussi fait de cette frontière un lieu fictionnel pour

---

[7] PICON-VALLIN, Béatrice. Collection dirigée par Claude Régy. *Les voies de la création théâtrale*. C.N.R.S. éditions, paris, 2008.
[8] DERRIDA, Jacques. *D'ailleurs, Derrida*. Un film de Safaa Fathy. Gloria films/Arte, 2000. Editions Montparnasse.
[9] *Id.*

un homme en transit, désorienté ou errant, nous nous trouvons face à une lignée d'auteurs qui poussent hors de toutes limites les procédés du drame moderne et contemporain. Notre recherche s'inspire de l'étude de Jean-Pierre Sarrazac sur ce qu'il a nommé la « dramaturgie du *no man's land* » ; il faut cependant préciser qu'elle s'applique à une déclinaison de cette dramaturgie différente de celle qu'il expose. S'il analyse la dramaturgie du no man's land entre les années 1950 et 1980 et voit en Beckett et son texte, *Le dépeupleur*, le paradigme de cette dramaturgie, notre recherche s'attache surtout à la dramaturgie du *no man's land urbain* que Jean-Pierre Sarrazac aborde aussi, mais sous un autre angle. Cette dramaturgie débute plus précisément avec Harold Pinter en 1974, dans sa pièce intitulée *No man's land*, et se poursuit avec Bernard-Marie Koltès, dans les années 1985, avec *Quai Ouest*. Si les aspects que nous croyons communs aux auteurs que nous étudions ne sont pas en contradiction avec les réflexions de Jean-Pierre Sarrazac et suivent en grande partie certaines idées clés de son article**,** comme l'idée de frontière et de ligne de fuite pour un drame en devenir, il s'agit surtout d'aspects concernant un autre *no man's land*, urbain et mortifère ; ce sont ces aspects que nous allons analyser et à travers lesquels nous chercherons à montrer l'importance du modèle de la performance.

En effet, les pièces que nous avons choisies – *No Man's Land* d'Harold Pinter, *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, *Agamemnon* de Rodrigo García, *Chaise* d'Edward Bond, *Grand et petit* de Botho Strauss, *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First* de Tim Etchells, *Le coin de la Rue* de Victor Viviescas et *Filiations* de Carolina Vivas[10] – ont été créées au cours d'une vingtaine d'années ; elles nous permettent d'observer des caractéristiques communes et des choix esthétiques qui selon nous rapprochent cette dramaturgie de la performance. Toutes se déroulent dans des no man's land urbains. Elles partagent une histoire s'inscrivant dans le drame moderne le plus critique vis-à-vis du modèle aristotélicien mais également propre à toute une génération d'auteurs qui, même en continuant la tradition d'un théâtre engagé, ont en commun un « refus du politique » et des idéologies allant à l'encontre de l'individualité et de la subjectivité. Ce sont enfin des auteurs d'après Brecht mais aussi des auteurs d'après Beckett qui certes sont les héritiers de toutes les expérimentations mises en œuvre par ces deux hommes de théâtre mais qui trouvent leur propre manière de les

[10] Nous précisons que nous avons effectué la traduction des pièces colombiennes car il n'existe pas de traduction officielle.

introduire dans leur écriture. Ils continuent par exemple à amplifier la fragmentation, l'hybridation et la déconstruction mais non pas à travers l'abstraction pure, comme chez Beckett et la génération du « théâtre de l'absurde », mais à travers l'entre-deux ou pour mieux dire à travers un jeu constant d'ambivalences, un dépassement continuel des frontières. Le *no man's land* urbain, cette « zone d'incertitude du domaine de l'inconnu »[11] devient *l'atelier*, comme le dit encore Jacques Derrida en parlant de son espace de travail, « un lieu pour la sublimation vers toutes les directions possibles »[12]. Cette « ligne invisible, immatérielle, qui prend au théâtre de l'épaisseur, du volume et se transforme en un espace – qu'on pourra appeler no man's land – »[13] donne lieu à un drame ouvert aux éventualités de la scène et de la représentation en prenant appui, comme nous voulons le montrer, sur le modèle de la performance.

Cette référence au modèle de la performance peut surprendre, sachant que celle-ci est plutôt liée dans l'histoire du théâtre aux évolutions de la mise en scène. Comme l'écrit Joseph Danan, la performance – et sa capacité à proposer une expérience directe au spectateur, à se situer au plus prés du réel, dans « l'ici et maintenant » du temps réel du spectateur – devient progressivement au cours du XX^{e} siècle une utopie pour le théâtre qui a largement contribué a ce que Dort a appelé comme l'émancipation de la représentation par rapport à la littérature dramatique. Une utopie qui peut se passer du drame comme le prétendait Artaud – ou comme l'annonce Hans-Thies Lehmann et sa conception d'un théâtre postdramatique – mais à laquelle la dramaturgie du *no man's land urbain* peut accéder d'une manière indirecte qui lui permet de ne pas renoncer à participer à l'organisation du sens et de continuer à utiliser les catégories dramatiques, même fragilisées. Come l'écrivent Joseph Danan et Bernadette Bost, ces relations entre théâtre et performance peuvent aujourd'hui être observées non seulement dans la pratique de la mise en scène mais aussi à l'intérieur du drame et dans la pratique de l'écriture dramatique : « …il semble paradoxal de vouloir concilier le caractère unique de l'acte revendiqué par la performance et la 'fixité' du drame écrit. Des cas de reprise, ou assimilation des données de la performance par le drame, d'une partie de ses données

[11] Selon le *Petit Robert.*
[12] DERRIDA, Jacques. *D'ailleurs, Derrida, op. cit*.
[13] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land ». *Lieux de la frontière, frontières des lieux, Revue Textuel juillet 2009*. Textes réunis par Claude Murcia, pp.129-145, p. 133.

du moins, peuvent être décelés cependant »[14]. La dramaturgie du no man's land en est pour nous un parfait exemple.

Cette dramaturgie en continuant à jouer avec la déconstruction des catégories classiques déjà déconstruites par le drame moderne, ou en empruntant « des chemins ambivalentes adopte et détourne des procédés performatifs au cœur des catégories dramatiques. Nous limiterons surtout le cadre de notre recherche à l'analyse de quatre catégories, à la fois dramatiques et performatives[15], qui dans les pièces de notre corpus montrent bien l'adoption de ces procédés performatifs : l'espace, le temps et la présence (de l'auteur et du personnage). Dans le traitement de ces trois catégories, les auteurs pratiquent et expérimentent en toute liberté le caractère éclectique de la performance. Comme on le verra au cours de la deuxième partie de notre recherche, les auteurs recourent librement aux procédés du cinéma, de la photographie, de l'installation, et des différents genres littéraires (l'épique, le lyrique, voire le dramatique) et continuent par là à expérimenter cette traversée des genres et des arts qui caractérise la performance mais qui appartient aussi à l'histoire du drame moderne. Ce drame, comme l'espace brut du no *man's land*, se donne comme une frontière, une ligne de partage entre le réel et l'imaginaire, les morts et les vivants, le social et l'intime, et de même que la performance, il se donne comme « un "cadre vide" dans lequel des pratiques artistiques venues de différents horizons viennent s'interroger »[16] . La liberté des œuvres hybrides est ici complètement assumée et les auteurs en font non seulement un outil d'expérimentation d'autres modèles dramaturgiques mais également une manière d'accentuer le caractère « impure » du drame ou comme le dirait Jean-Pierre Sarrazac, son caractère monstrueux. L'hybridation participe à un drame plus pragmatique qui permet constamment l'aller et venir entre l'objectivité et la subjectivité, entre l'individuel et le collectif, entre le réel et l'imaginaire, entre les genres et entre des formes d'expression différentes.

D'Harold Pinter à Bernard-Marie Koltès jusqu'à Edward Bond et Rodrigo Garcia, le processus expérimental, hybride et fragmentaire du drame moderne poursuit alors sa course et empêche, comme c'est aussi le propre de l'art de la performance, toute

[14] DANAN, Joseph, BOST, Bernadette. « L'utopie de la performance ». Pp. 115-122. In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, (dir. JP. Sarrazac et C. Naugrette), *Etudes Théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007, p. 117.

[15] Ester Ferrer du groupe ZAD définit la performance comme « un art de l'espace, du temps et de la présence ». In DONGUY, Jacques. *La Performance comme catégorie artistique.* Université Paris 1.

[16] *Id*.

tentative de systématisation. On est dans une dramaturgie qui ne laisse voir qu'en apparence une organisation précise. Les auteurs jouent de manière ambivalente avec les codes de la représentation et en laissant des « trous », des vides, ils engouffrent toutes les certitudes des personnages mais aussi toutes celles du metteur en scène, de l'acteur, voire du théoricien. Un drame qui pour cela est toujours *« en train de se faire »*[17] et en constante transformation.

Mais l'utilisation des procédés performatifs opposés à la nature fixe du drame n'amène-t-elle pas finalement celui-ci à perdre sa vraie nature? N'est-ce pas par une voie comme celle-ci que ce drame va vers ce postdramatique avec lequel Lehmann[18] a décrété sa mort? Comme nous le montrerons dans cette recherche**,** l'utilisation de ces procédés performatifs amène plutôt vers une autre face du drame : celui-ci, comme la performance reste ouvert à l'incertitude, c'est un drame en devenir et pour cette raison toujours en train de se faire et se défaire. Un drame qui répond à cette pulsion rhapsodique qui**,** pour Jean-Pierre Sarrazac, « ne signifie ni abolition ni neutralisation du dramatique mais un jeu multiple d'appositions et d'oppositions»[19] . Un drame-collage qui pour pouvoir saisir ce monde chaque fois plus chaotique et multiple trouve dans cette frontière du no man's land urbain une nature double : celle d'un drame performatif ?

Au fil de cette recherche, il s'agira de répondre à cette question qui doit prendre en compte à la fois ce qui est du dramatique et ce qui est du performatif. Pour ce qui est du dramatique**,** nous partons encore d'une définition de Jean-Pierre Sarrazac qui considère comme une singularité particulière le fait que le dramatique rend compte de « l'irremplaçable relation immédiate de soi à l'autre, la rencontre toujours catastrophique avec l'Autre »[20]. Ce qui pour nous relève d'une dimension ontologique mais aussi d'une dimension rationnelle**,** non pas dans le sens de raison scientifique ou cartésienne, voire brechtienne mais dans le sens de celle qui, pour Edward Bond, permet de distinguer les frontières entre l'humain et le non-humain.

En ce qui concerne le performatif, nous rattachons ce terme d'un côté à la performance et aux caractéristiques qui lui sont les plus essentielles : expérience au présent avec le spectateur dans le temps réel de leur rencontre et œuvre inachevée à compléter par lui ; et de l'autre côté, à ce qui se constitue comme une sorte d'horizon

[17] DERRIDA, Jacques. *D'ailleurs, Derrida*. Derrida parle ici d'une philosophie *en train de se faire.*
[18] LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique.* Paris, l'arche, 2002.
[19] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Circé, 2002, p. 194.
[20] *Id.*

épistémologique de cette recherche, ce que Jacques Derrida appelle « effet performatif » qui pour lui se produit par « la tension entre le dire et le faire, entre l'abstraction et l'expérience, entre le langage pratique et le discours »[21] ; œuvre de l'entre-deux, de la frontière, du devenir constant des formes.

Il nous est apparu important de prendre en compte non seulement l'histoire plus récente, telle qu'elle est présente dans cette dramaturgie mais aussi de remonter, ne serait-ce qu'en les résumant, aux sources de ces dépassements des frontières et plus spécialement à celles qui ont contribué aux relations entre le théâtre et la performance. Pour ce faire, nous passerons en revue dans le cadre théorique (première partie) les formulations et les démarches fondatrices qui ont permis ces relations. Nous consacrerons trois chapitres à l'approche historique et sociologique des trois sujets qui se croisent dans cette recherche. Le premier chapitre tentera de donner une vue d'ensemble des révolutions sociologiques et formelles qui ont donné naissance au drame moderne. Nous partons pour cela de ce que Bernard Dort appelle la *pensée du passage à la scène* et que Joseph Danan reprend dans son livre sur le sens moderne donné à la dramaturgie[22]; une *pensée du passage à la scène* qui, avec l'invention de la mise en scène par Antoine**,** donne suite à la critique du drame aristotélicien et à l'émancipation de la représentation par rapport à la longue tradition textocentriste. Dans le deuxième chapitre, nous essaierons de donner une vision globale sur la pensée et la lignée de *la négation esthétique* inaugurée par Mallarmé : prolongée par Artaud et les mouvements d'avant-garde succédant aux deux guerres mondiales, la *négation esthétique* a donné lieu à la pensée de la performance et à sa consolidation comme genre artistique indépendant. Dans le troisième chapitre, nous présenterons la dramaturgie du *no man's land urbain* et le contexte historique et social dans lequel elle surgit ; nous essaierons également ici de définir les catégories artistiques de la performance qui seront mises en perspective au cours de notre deuxième partie.

Ces repères théoriques et historiques nous permettront d'avoir les outils nécessaires pour entreprendre, dans la deuxième partie de notre recherche, celle des pièces de notre corpus. Cette partie se compose de trois chapitres, le premier consacré à

[21] DERRIDA, Jacques. In Marcos Siscar. *Jacques Derrida : Rhétorique et philosophie*. L'Harmattan, Paris Montréal, 1998, p. 34.
[22] Cf. DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Actes sud-papiers. Paris, 2010.

l'analyse de l'espace, le second à celle du temps et le troisième au traitement de la présence de l'auteur et du personnage. Le chapitre IV sur l'espace, part surtout de la dimension hétérotopique du *no mans land* et de son double statut : c'est à la fois, nous le verrons, un espace physique, concret et c'est en même temps un espace contenant une dimension métaphysique. Dans l'analyse du temps nous voudrions aborder surtout la dimension fragmentaire qui fait que le *temps fictionnel* se rapproche du temps « hic et nunc » de la performance. Enfin dans le chapitre VI, nous aborderons les stratégies utilisées par nos auteurs pour arriver à se situer et à situer le personnage dans la présence-absence performative**,** entre la subjectivité et l'objectivité, la dimension mentale et la dimension corporelle. Nous essaierons de montrer ainsi, par l'analyse de ces trois catégories, comment ce drame se situe dans les limites du dramatique et dans les limites du performatif. Nous verrons comment, pour y parvenir, nos auteurs se rapprochent du réel et du spectateur, subrepticement, par surprise. Le sens – ou les sens – sont suspendus, les conditions spatio-temporelles ou la présence des personnages et de l'auteur sont toujours laissées dans l'ambivalence. Nous verrons qu'il s'agit toujours dans ces pièces d'un texte plus « textué » que « textuel », d'un espace plus plastique que dramatique, d'un temps qui tourne à vide et casse la continuité de l'histoire, d'un texte enfin où tout vise à être complété par le spectateur. Cette double nature qui permet enfin de produire, comme la performance, une expérience au présent avec le public et *en même temps* de continuer à appliquer un principe dramaturgique reliant l'ensemble, établissant des connexions entre les différentes voix qui s'expriment dans ces domaines de l'entre-deux, entre la scène et la salle, la scène et le spectateur.

Nous espérons que ce travail constituera une modeste contribution à la compréhension de ce processus au cœur du drame moderne qui le pousse vers l'hybride, la polysémie et la polyvalence des formes modernes. Un processus qui fait de ce drame en mutation un drame expérimental, de la déconstruction et du fragmentaire, pour nous performatif dès le tissu textuel.

PARTIE I :

RAPPEL DES BASES THEORIQUES ET HISTORIQUES

L'art dramatique est l'interaction entre le social et l'individuel, le politique et le personnel, la réalité et l'imagination. L'interaction crée l'investissement (*cathexis*) propre à l'art dramatique, son identité « intellectuelle et cinétique »

Edward Bond[23]

[23] BOND, Edward. *La trame cachée*. L'Arche, Paris, 2003, p.70.

Chapitre I. Le drame moderne

Parler de l'esthétique du drame aujourd'hui pose problème. Comme le dit Gilles Deleuze « chaque concept a une histoire »[24] et l'esthétique aussi bien que le drame possèdent une longue histoire qui ne cesse de se construire, malgré les funestes prédictions annonçant leur mort depuis quelques années.

C'est chez Diderot, au XVIII[e] siècle, que l'on trouve les prémisses de ce que Joseph Danan – en s'inspirant de Bernard Dort – désigne comme la *pensée du passage à la scène*[25], celle qui, avec l'invention de la mise en scène, en 1880, donne lieu à la naissance du drame moderne. Comme le dit Catherine Naugrette dans son ouvrage sur l'esthétique théâtrale[26], dès la Renaissance et jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, le modèle aristotélicien est à la base de la création et de la réflexion sur le théâtre en Occident ; un modèle où l'hégémonie du texte marque la grandeur aussi bien du drame que du théâtre[27]. Diderot ne conteste pas cette primauté du texte. Au contraire, selon Catherine Naugrette, la polémique esthétique portant sur la relation d'imitation que l'art entretient avec le réel, engagée par lui, et qui pour elle est la réflexion la plus essentielle sur l'art depuis Aristote, part surtout d'une interprétation moins dogmatique des règles.

Certes chez Diderot ce qui pourrait être une critique du modèle aristotélicien, passe chez lui par cette pensée du *passage à la scène*, qu'Aristote aussi bien que les néoclassiques, ont laissée de côté, dans le souci de maintenir l'unité du texte. Diderot introduit dans le texte dramatique des indications sur l'espace ou sur le jeu des acteurs, qui sont déjà des préoccupations de metteur en scène, car ces indications concernent la partie physique de la représentation. Ainsi, comme Catherine Naugrette continue à le dire, là où Aristote établit une séparation entre le texte et sa réalisation scénique et où les théoriciens classiques comme d'Aubignac demandent la suppression de ces indications pour préserver l'unité du texte, Diderot « ouvre massivement ses pièces à de longues descriptions de type didascalique »[28]. Par là, il initie aussi ce processus de

[24] DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions Minuit, Paris, 2005, p. 7
[25] C'est une des façons dont Joseph Danan définit le mot « dramaturgie » dans le sens moderne. DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Actes sud papiers, 2010, p. 8.
[26] NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale.* Editions Nathan/HER, Paris, 2000.
[27] « A partir d'Aristote, le théâtre se définit comme littérature et devient l'objet d'une longue série de poétiques ou d'arts poétiques, chez les Latins puis chez les classiques ». *Ibid*., p. 19.
[28] *Ibid*., p. 115.

questionnement sur l'unité du texte dramatique, sur son équilibre. Sa démarche va provoquer plus tard, par des facteurs qui ne seront pas seulement esthétiques, la crise de la forme dramatique et le processus non d'interprétation mais de critique d'Aristote.

Si nous commençons donc par cette *pensée du passage à la scène,* c'est qu'elle est essentielle dans l'approche et l'histoire du drame moderne et contemporain, sujet premier de notre étude. C'est aussi parce que c'est à partir de cette pensée que le drame moderne commence cette longue mutation, en introduisant dans le texte, la partie physique et performative du théâtre, cette partie matérielle de la représentation qui, pour Aristote, est « certes séduisante, mais nullement une œuvre d'art et n'appartient pas du tout à la poétique »[29]. Au contraire, l'invention de la mise en scène par Antoine, en 1884, élève la scène et la représentation au rang d'un art et, plus que séduisante, elle devient aussi importante et nécessaire pour la compréhension de l'œuvre théâtrale que le texte. Elle va redéfinir les rapports que le drame doit établir entre le réel et l'imaginaire, entre la scène et la salle, entre le texte et sa représentation. Comme nous le rappelle Joseph Danan, c'est le commencement d'une nouvelle « dramaturgie » qui, dans le sens moderne défini plus tard par Bernard Dort, va non seulement mettre au premier plan la représentation mais aussi chercher dans « une tentative de renversement du textocentrisme occidental, [à] inverser le processus qui va de la lecture d'un texte à sa représentation »[30]. C'est donc bien pour Dort une nouvelle conception de la dramaturgie qui, désormais, « englobe[ra] la composition du texte, la réalisation du spectacle et la réception de celui-ci »[31].

Cette mise en doute de la primauté du texte dramatique sur la représentation et ce qu'elle implique au niveau de la relation entre la scène et le public, entre la fiction et le réel, est une conséquence directe de l'invention de la mise en scène et de cette *pensée du passage à la scène.* L'auteur trouve dans 'cet autre' qu'est le metteur en scène, non seulement un décorateur habile dans le travail de l'image, et plus apte que lui à rendre la matérialité du texte, mais également un co-auteur qui a aussi des choses à dire[32]. Il se libère par là de cette prétention de saisir la totalité qu'avait « cette dramaturgie

[29] BORIE, Monique, ROUGEMENT (de) Marine, SCHERER, Jacques. *L'esthétique théâtrale* : *textes de Platon à Brecht*. Sedes, 1982, p. 18.
[30] DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit.,* p. 20.
[31] *Ibid*., p. 21.
[32] Comme le constate Joseph Danan en parlant de ce qui peut être coupé dans le texte dramatique « …soit parce que le texte nous parait soudain bavard ou ne nous parle plus […], soit parce que la mise en scène moderne va dire ce qu'alors le texte n'aura plus à charge d'exprimer ». *Ibid*., p. 27.

(classique) normative élevée au nom d'Aristote au rang d'un dogme »[33], et sur laquelle Lessing, et avant lui, Corneille, s'étaient déjà interrogé. Il faut cependant attendre l'invention de la mise en scène car Lessing comme Corneille et Diderot, ne critiquent pas la poétique d'Aristote mais contestent l'interprétation dogmatique de la poétique par les néoclassiques. Bien que Lessing ait déjà proposé une dramaturgie qui, comme il le dit, « n'est pas un système (clos) de règles visant à dire comment il faut écrire des pièces, mais une pratique (ouverte) visant à questionner et à produire de la pensée »[34], c'est seulement par l'invention de la mise en scène, que cette mise en relation du texte avec la scène, et de l'auteur avec le metteur en scène et le public devient une nouvelle manière de penser le drame, de le faire et même de l'écrire.

Nous n'allons pas, dans cette recherche consacrée surtout à une dramaturgie créée dans les années 1980, montrer tous les chemins par lesquels cette invention de la mise en scène met en œuvre, depuis la fin du XIX[e] siècle, tout ce processus d'élargissement du drame vers la scène provoquant cette crise du modèle aristotélicien qui atteindra son paroxysme chez Beckett. On veut seulement signaler quelques changements qui montrent comment cette démarche critique, dans laquelle la *pensée de la scène* a joué un rôle fondamental, a déclenché un processus de déconstruction, de fragmentation et d'hybridation faisant exploser le texte dramatique dans une grande variété de formes. Des formes qui non seulement mettent en question tous les rapports mimétiques que le drame classique, par ses règles d'unité, avait établis avec le réel depuis Aristote, mais qui ont fait que, dès sa naissance, le drame moderne s'est ouvert à l'expérimentation et a même fait de celle-ci l'un de ses traits fondamentaux.

1. Aperçu historique

Avant de signaler les points les plus importants montrant comment la mise en scène bouleverse le texte dramatique classique, il nous parait important de revenir aux démarches fondatrices de Diderot et de Lessing et de les mettre en relation avec les bouleversements historiques qui plus tard permettront d'aller plus loin. Les nouveaux thèmes apparus avec les grands changements de la fin du XIX[e], liés à l'industrialisation,

[33] DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie? op. cit*., p. 14.
[34] *Ibid*., p. 13.

accélèrent le changement de la forme de l'écriture dramatique classique. Déjà, les travaux de Diderot ou ceux de Lessing annonçaient la *pensée du passage à la scène ;* ils deviennent, par la force de ces nouveaux contenus, non seulement une réflexion à la base de l'élargissement du drame conçu par Aristote mais ils provoquent aussi un questionnement profond sur ces fondements.

Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne*[35], voit dans ces nouveaux contenus l'un des facteurs principaux pour que la critique de la forme du texte dramatique et en conséquence, celle du modèle aristotélicien, puisse se mettre en œuvre. Rendre la scène « plus voisine de nous » montre déjà chez Diderot – et plus tard chez Lessing – un souci de réalisme exprimant sa préoccupation de renouveler la forme et d'actualiser les contenus. Son geste va dans le sens de cette volonté *d'écrire au-présent* qui pour Jean-Pierre Sarrazac ne consiste pas à : « …se contenter d'enregistrer des changements dans notre société [mais à] intervenir dans le 'change' des formes »[36].

Toutefois la critique du modèle classique passe aussi par les nouveaux contenus nés des profonds bouleversements sociaux, culturels et identitaires du début du XX^{e} siècle**.** On est alors face à un individu en quête identitaire et en conflit avec le monde de la modernité, qui ne s'accommode plus d'un drame prétendant donner une vision exhaustive et unitaire de l'humain et du monde.

L'industrialisation et les grandes découvertes technologiques qui se succèderont au niveau de la communication, telles que d'abord la radio et ensuite la grande invention du cinématographe, bouleversent la vie des individus et les relations sociales. Les découvertes technologiques en matière de communication, qui offrent à l'homme un regard plutôt positif sur l'amélioration de sa vie future, lui dévoilent aussi une multiplicité de facettes du réel qui le déstabilise. Puis, peu après eut lieu le carnage de la première guerre mondiale dans lequel l'humain a été confronté à son inhumanité.

Marx, Freud et Nietzsche par leurs écrits et leur pensée révèlent la crise que ces bouleversements provoquaient déjà chez l'individu, et proposent une nouvelle manière de penser l'art, la vie et l'individu. D'un côté, Nietzsche met en question l'existence de Dieu, du bien et du mal et, au niveau poétique et philosophique, célèbre l'irrationnel, le magique et l'intime. Il met en doute de cette façon les modèles rationnels de la pensée et de la société. La mort de Dieu laisse l'individu sans recours moral et spirituel et le

[35] SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne (1880-1950).* L'âge de l'Homme, trad. par Patrice Pavis, Lausanne, 1983.
[36] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame.* Editions de l'aire. Lausanne. (Suisse), 1981, p. 25.

renvoie à son propre abîme intérieur ; par d'autres chemins que ceux de Freud, il place l'individu face à lui-même, face à cette *volonté de puissance*[37] qui exige de sa part un héroïsme qui n'a plus de place dans le monde. La mort de Dieu est aussi la mort de la parole de Dieu, du logos, en définitive celle d'un modèle du langage faisant du théâtre et de l'art une scène théologique transmettant une idéologie de maître et esclave. Pour lui il fallait en finir avec celle-ci pour redonner la puissance à l'homme et au théâtre.

De même, Freud, par sa découverte de l'inconscient, rend compte des manifestations d'une identité cachée, d'une structure psychique complexe et multiple, voire contradictoire, qui échappe au contrôle et qui rend la vérité sur soi ou sur une identité quelconque, moins évidente. Comme Nietzsche, Freud indique – par d'autres chemins – un lieu structurel à l'irrationnel et aux faillites du moi et du social, jusqu'alors tempérés par la pensée rationnelle sur l'humain et sur l'art. Cette découverte qui vient s'ajouter à la confusion que l'individu souffre déjà dans sa relation au monde, accentue une crise et une quête identitaire sans précédent pour l'individu qui deviendra une des thématiques récurrentes de tout l'art moderne »[38].

D'autre part, Marx situe l'individu face au monde de la production, un monde que l'individu ne mesure plus et dont il se sent détaché, relégué à l'anonymat ; il n'est plus qu'un rouage dans l'engrenage de son expansion. L'utopie communiste substitue la collectivité à l'individu et permet ainsi d'espérer une rédemption qui rendra possible de réveiller la force des héros endormis. Ceci demande une force, une capacité d'agir et un positionnement politique qu'un individu en pleine crise identitaire, ne peut pas assumer. Néanmoins par cette utopie qui a marqué presque un siècle de la pensée sur la société, Marx est l'initiateur d'une dimension politique dans les changements que la *pensée de la scène* a produits dans le théâtre du XX^{e} siècle. Comme le remarque Catherine Naugrette,

---

[37] Ainsi parlait Zarathoustra. De la domination de soi « Partout où j'ai trouvé du vivant, j'ai trouvé de la volonté de puissance ; et même dans la volonté de celui qui obéit, j'ai trouvé la volonté d'être maître. [...] Et la vie elle-même m'a confié ce secret : « Vois, m'a-t-elle dit, je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même. [...] Et toi aussi, toi qui cherches la connaissance, tu n'es que le sentier et la piste de ma volonté : en vérité, ma volonté de puissance marche aussi sur les traces de ta volonté du vrai ! Il n'a assurément pas rencontré la vérité, celui qui parlait de la « volonté de vie », cette volonté – n'existe pas. Car : ce qui n'est pas, ne peut pas vouloir ; mais comment ce qui est dans la vie pourrait-il encore désirer la vie ! Ce n'est que là où il y a de la vie qu'il y a de la volonté : pourtant ce n'est pas la volonté de vie, mais [...] la volonté de puissance. Il y a bien des choses que le vivant apprécie plus haut que la vie elle-même ; mais c'est dans les appréciations elles-mêmes que parle – la volonté de puissance *!* »

[38] Pour Catherine Naugrette, Freud : «… élargit le domaine de la pensée de l'art, qu'il ouvre à la psychologie et à l'inconscient. Dimension inconscient de la création et sa parenté avec le symbolique des rêves […] Il inaugure une nouvelle approche de l'ouvre, lui conférant une autre dimension qui est déjà une manière de faire éclater le système de rapports entre l'auteur, l'œuvre et le destinataire. NAUGRETE, Catherine. *L'esthétique théâtrale, op. cit.,* p. 14.

par la création d'une utopie sociale, il féconde la création du théâtre politique de Brecht et toute la labeur pédagogique qui en résulte :

> Si les écrits de Marx réservent peu de place aux questions esthétique, ils ouvrent le débat sur les rapports de l'art avec la société, l'économie et la politique, ce qui constitue aujourd'hui l'une des dimensions fondamentales de l'esthétique[39] .

Le théâtre, comme l'art moderne, est donc traversé par tout le bouleversement social et individuel correspondant à cette grande crise de la modernité révélée par ces trois penseurs. Le monde invisible de la subjectivité, de la pensée, de l'inconscient et du rêve, mais aussi un monde méconnu, celui des bas-fonds des grandes villes industrialisées, peuplées de prostituées, de tumultes, d'errants, ne peuvent que mettre en doute ce qui jusqu'alors était vraisemblable, objectif et visible pour l'art. Le réel fragmenté et multiple qui se profilait avec l'industrialisation ne s'accommodait plus des principes rationnels sur lesquels l'art classique se fondait. Si l'art conçu par les classiques ne correspondait plus aux données du réel et ne contribuait plus à faire la part entre le réel et l'imaginaire, il fallait alors le penser d'une autre manière par l'expérimentation de nouvelles formes ouvertes à ces nouvelles données du réel.

C'est ce qui se fait au sein presque de tous les arts qui commencent tout d'abord par s'attaquer au modèle classique : l'invention du roman réaliste, le passage de l'art figuratif à l'art abstrait réalisé par Picasso, l'art du montage suite à l'invention du cinéma ou enfin la mise en question des techniques du ballet classique en sont les premières manifestations. Dans le domaine du théâtre, l'invention de la mise en scène devient le déclencheur de cette critique. Elle est à l'origine de ce qu'on peut prendre pour une façon de répondre à l'agonie du drame bourgeois dans la fin du XIX^{e} siècle. Certes comme on l'a dit plus haut, Diderot avait déjà commencé cette critique mais il ne s'éloigne pas de la pensée fondamentale de la relation d'imitation que l'art, selon Aristote, doit entretenir avec le réel. En partant du constat que l'art est une imitation de la nature et une imitation vraie, on pourrait dire dans un premier temps que Diderot détourne la notion de la relation au réel définie par Aristote comme le concept de la *vraisemblance ;* car si on suit les classiques proches d'Aristote, ils considéraient comme

[39] NAUGRETE, Catherine. *L'esthétique théâtrale, op. cit.*, p. 14.

lui que le vrai n'est pas le sujet du théâtre[40]. Mais si, comme le dit Catherine Naugrette, on analyse de près la conception du vrai chez Diderot, on observe que celui-ci fait surtout un déplacement d'accent sur le but du drame et sur le concept de *vraisemblance*[41]. Chez lui, imiter le vrai n'est pas incompatible avec la possibilité de le transformer ; la pensée du vrai est encore indissociable de la pensée du beau et du bon. En tant que pédagogue, il ne peut que croire dans la possibilité pour l'art d'améliorer le réel et l'humain. La création du *genre sérieux* qui ouvre le drame aux personnages de toutes conditions et à l'écriture en prose, plus proche du public selon lui, cherche surtout à rendre la scène « plus voisine de nous » : à partir de l'*identification*, la tâche pédagogique du théâtre pourra s'accomplir. Autrement dit, comme le considère encore Catherine Naugrette, en plaçant très haut la capacité de transformation du théâtre, c'est en moraliste que Diderot pense l'art. En créant le *pathos*[42], Diderot donne plus de place à l'identification qu'à la reconnaissance et ainsi, chez lui :

> … la catharsis perd sa fonction cognitive sur le plan intellectuel, ce plaisir de reconnaissance des choses à travers leur image décrit par Aristote […] Diderot quitte le terrain de l'esthétique pour se retrouver dans le domaine éthique ou de la morale[43].

Il ne met donc pas en doute Aristote et comme on l'a déjà dit, il cherche surtout à élargir l'interprétation des règles pour mieux imiter le réel. Toutefois, par son souci de rapprocher le drame de son époque, de rendre la scène *plus voisine de nous*, il commence à rendre évidentes les limites du modèle. L'invention de la mise en scène va plus loin, elle repousse encore ces limites. Elle représente, soit la possibilité d'un renouvellement à travers l'expérimentation constante de la scène, soit un moyen de repartir à zéro, comme le disait Antonin Artaud. Ces deux tendances **(**renouvellement ou changement total) seront en œuvre dans ce moment premier de l'invention de la mise en scène quand le drame moderne passe par ce que Jean-Pierre Sarrazac qualifie de

---

[40] Chez Aristote le vraisemblable qualifie l'objet du dire non pas « ce qui s'est passé» mais « ce qu'il pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire ». Aristote. *Poétique.* GERNEZ, Barbara. (Traduit par). Version bilingue. Les belles lettres, 2008, p. 35.

[41] Selon Catherine Naugrette, les règles de bienséance qui sont créées par Horace au IIIème siècle, sont rajoutées à l'interprétation que les néoclassiques font d'Aristote. En partant du fait que le but du théâtre est de plaire et d'enseigner (la moralité platonicienne), Horace a crée ces règles du décorum qui pour Diderot limitaient la liberté du poète et de plus réduisaient le concept de *vraisemblance* défini par Aristote.

[42] Pour Diderot si quelque chose nous émeut et nous fait pleurer c'est parce que nous nous identifions. Même si cette conception du *pathos* est utile à l'identification, il imprègne la catharsis d'un sentimentalisme qui s'accorde mieux au théâtre bourgeois qu'aux puissances telluriques qui traversent encore la tragédie grecque.

[43] NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale, op. cit.,* p. 110.

« carrefour naturalo-symboliste » où se dégageront deux façons marquantes d'envisager la scène : l'école naturaliste qui tend à la matérialiser par la description du milieu, du réalisme du décor et de la recherche du vrai, et l'autre école, celle des symbolistes, qui s'enrichit de formes s'inspirant du rêve et de l'inconscient pour se diriger plutôt vers une métaphysique de la scène (vers sa phénoménologie). Selon les termes de Catherine Naugrette,

> …la naissance de la mise en scène s'accompagne ainsi très vite d'un autre combat que celui contre la décadence du drame : un combat entre un matérialisme incarné par Zola et Antoine, et un idéalisme représenté par Mallarmé et Lugné-Poe[44].

Les idées portées par ces deux écoles sont prolongées d'une certaine manière par l'œuvre de ces deux hommes de théâtre qui deviendront les plus influents du XX^e^ siècle et qui iront le plus loin dans la mise en œuvre de la critique du modèle aristotélicien : Antonin Artaud qui suit la démarche radicale de Nietzsche et des symbolistes, et Brecht qui suit celle, également radicale, de Marx et des matérialistes. Ils rendent à la scène et au metteur en scène une importance prépondérante dans la création théâtrale. Brecht qui cherche à « soumettre le théâtre aristotélicien à un travail dialectique »[45] montrera les contradictions du réel ; il fait du spectateur « l'observateur qui examine ce qu'il voit »[46]. Toutefois Brecht n'échappe pas à la suprématie de la fable, qu'il finira par considérer comme « la grande entreprise du théâtre »[47] car comme le montre Robert Abirached, il cherche plutôt « à décentrer la mimèsis qu'à la supprimer »[48]. Cependant à travers sa conception de l'effet de distanciation et surtout par son utilisation du montage, il cherche, la participation active et critique du spectateur plus que son identification.

C'est cependant la démarche d'Artaud – qui ne s'attarde pas comme Brecht à ces aspects de la fable – qui va le plus loin dans la critique du drame aristotélicien et dans la réflexion sur toutes les dimensions de la scène. En cherchant à rendre au théâtre sa dimension physique, il va chercher en dehors du drame à s'inspirer des forces

---

[44] NAUGRETE, Catherine. *L'esthétique théâtrale, op. cit.,* p. 174.
[45] ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre Moderne*. (cf. "Le décentrement de la mimèsis").Gallimard, Paris, 1994, p. 275.
[46] *Ibid*., p. 275.
[47] BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre (Petit organon).* Traduit de l'allemand par J. Tailleur, G. Eudeline et S. Lamar. L'arche, Paris, 1963, p. 201.
[48] ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre Moderne, op. cit.,* p. 275.

souterraines de la vie, des rêves, de la folie ou de celles des performances rituelles des cultures de l'ailleurs. Les traces de ses incursions ont nourri « *la peste* » performative du théâtre, celle qui va hanter le texte dramatique jusqu'à l'intégrer chaque fois davantage comme nous essayons de le démontrer dans cette recherche**.**

2. Points essentiels du texte transformés par *la pensée du passage à la scène*

2.1. La relation entre le texte et sa représentation.

Comme le dit Jean Pierre Sarrazac,

> …depuis Diderot et Beaumarchais qui imaginaient des scènes invisibles qui étaient censées se dérouler parallèlement à l'action scénique, jusqu'à Antoine et Stanislavski qui, avant de déterminer un décor de salon, construisaient une maquette de la maison entière, le théâtre a été littéralement hanté par la coulisse[49] .

Par la prise en compte de la représentation, du public, de la gestuelle et du corps, les auteurs de théâtre commencent un travail sur le langage, qui leur permet d'élargir les possibilités que la seule littérature, sans le concours de la scène, ne pouvait pas leur offrir. Les limites littéraires qu'imposait le drame classique au texte ne permettaient pas que celui-ci soit plus ouvert aux imprévus de la scène et de la vie, à leurs mouvements hasardeux. Le geste radical de l'invention de la mise en scène légitime cette valeur physique et performative, énergétique et gestuelle, sans laquelle le théâtre n'est défini que par sa dimension littéraire. Ce qui constitue l'aspect physique, immédiat et concret du théâtre commence ainsi à être au centre de sa pratique. Comme l'écrit Catherine Naugrette,

> …l'esthétique théâtrale s'ouvre à une poétique de la scène qui désormais ne sera plus seulement prise en charge par les théoriciens et les écrivains mais également par les praticiens. A compter des années 1880, penser le théâtre, ce sera aussi bien penser le texte que sa mise en scène, réfléchir sur l'écriture dramatique en même temps que sur tous les aspects de la représentation[50].

[49] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op. cit.,* p. 28.
[50] NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale, op. cit.,* p. 176.

Le premier questionnement suscité par l'invention de la mise en scène vise donc le texte dramatique littéraire et la place qu'il occupe dans le théâtre**.** Artaud est l'homme de théâtre qui va le plus loin dans la critique d'un « théâtre déjà né mort »[51.] Il attaque avec force le fait que pour le théâtre aristotélicien qui fait du texte l'essentiel de l'œuvre théâtrale - et pour la mise en scène qui ne le met pas en question - la scène doit être le lieu d'une représentation**,** de la répétition d'un texte dirigé du dehors par un auteur, seul « maître » de la forme canonique d'un art imitatif. Pour lui, il faut aller vers *une mise en scène pure*, débarrassée de la tyrannie du texte. Comme il le dit, tant que « la littérature prendra le pas sur la représentation appelée improprement spectacle, avec tout ce que cette dénomination a de péjoratif, d'éphémère et d'extérieur »[52], la mise en scène continuera à n'être qu'une répétition, un art décoratif.

Comme l'exprime Jacques Derrida dans son essai sur le théâtre de la cruauté[53], pour Artaud, la scène n'assurera plus la représentation, si par représentation on n'entend que la répétition d'une parole qui véhicule un discours construit sans le travail direct avec la scène ou avec le corps et les vibrations qui se produisent dans la rencontre avec le spectateur. C'est le metteur en scène et la mise en scène, qui définissent le théâtre et non la littérature. Une littérature imitative qui ne transmet que des mots morts ayant perdu leur pouvoir vibratoire et symbolique. Artaud affirme ainsi : un « auteur qui ne frappe pas la matière scénique […] a trahi en réalité sa mission »[54].

Artaud était un homme de son époque. Comme le remarque Monique Borie[55], il connaissait bien les démarches et les réformes professées par des hommes de théâtre comme Jacques Copeau, Gordon Craig, Etienne Decroux, entre autres, et leur accordait une grande valeur. Cependant il va détourner les préoccupations de ces metteurs en scène et hommes de théâtre, en reliant la crise du théâtre et du drame à la crise de la culture occidentale et à la prédominance que celle-ci donne à la parole écrite. Sans abandonner sa recherche esthétique, sa première démarche consiste à faire le « procès de la culture occidentale ». Il dénonce la pensée rationaliste, l'idéologie du progrès qui est déconnectée des sources et des traditions, la vision qui sépare l'homme et la nature, comme des causes essentielles du malaise de son époque. Son enjeu principal consiste à

[51] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et don double*. Gallimard, 1964, p. 120.
[52] *Ibid*., p. 164.
[53] DERRIDA, Jacques. « *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* », in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.
[54] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 174
[55] BORIE, Monique « *Séminaire sur Artaud* ». Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2006.

se réapproprier, comme le dit Monique Borie, une autre vision du monde et une autre vision du corps. Une vision non dualiste qui relie l'homme au magnétisme et aux forces de l'univers et le corps à la circulation des énergies. Il dénonce ainsi un théâtre psychologique qui passe seulement par les mots[56], comme un théâtre sans corps qui s'inscrit dans cette conception séparant le physique du psychique, les paroles des gestes. « Car à côté de la culture par mots il y a la culture par gestes »[57]. Des gestes qui rendent aux mots leur physique et leur spatialisation.

Artaud ne cherche pas à construire une scène muette[58] mais une scène où les mots ont la même place et la même force mystérieuse et symbolique que celles qu'ils possèdent dans les rêves. C'est ainsi qu'ils peuvent participer d'un théâtre qui, explique Derrida, rejoint la pensée de Nietzsche – et pas seulement sur ce point dit-il – car Artaud cherche aussi à en finir avec le principe de l'imitation dans l'art. « L'art n'est pas l'imitation de la vie mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous met en communication »[59]. Par la mise en œuvre d'un théâtre « dépuratif » qui comme la peste ou la transe purifierait l'être impersonnel et le relierait à la nature, il va donc à l'encontre de cette imitation véhiculée par une parole et un discours rationnel et castrateur qui réduisent la complexité de la vie et de l'être à la représentation de *caractères*[60].

En finir avec le concept imitatif du théâtre, en finir avec le jugement de Dieu, « en finir avec les chefs-d'œuvre[61] », est au fond ce qu'Artaud cherche dans cette récupération de l'aspect physique de la scène, du corps et des mots. Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation (une imitation) : « c'est la vie dans ce qu'elle tient d'irreprésentable »[62].

---

[56] « Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement » ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 171.
[57] *Ibid*., p. 168.
[58] Artaud dit aussi, « …il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination, et surtout de réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures , puisqu'il ne s'agit jamais au théâtre que de la façon dont les sentiments et les passions s'opposent les uns aux autres et d'homme à homme dans la vie ». *Ibid*., p. 111.
[59] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 61.
[60] « Le théâtre doit s'égaler à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les *caractères*, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet » *Ibid*., p. 176.
[61] *Ibid*., p. 112.
[62] DERRIDA, Jacques. *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation, op. cit.,* p. 41.

2.2. Les croisements de genres et des arts : le dépassement des frontières

Déjà chez Corneille, chez Diderot, dans le drame romantique ou même dans le théâtre espagnol, en bref, chez les dramaturges qui pensent le théâtre à partir de sa pratique de la scène, se manifeste comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, le besoin de liberté que procure un genre hybride. Diderot n'invente pas seulement le drame qui mélange les deux genres, celui de la comédie et celui de la tragédie qui allait déjà à l'encontre du drame classique ; en matérialisant la scène par les didascalies – qui est un geste descriptif propre au roman et à l'épopée – il initie cette introduction du principe épique dans le dramatique qui permet à Jean-Pierre Sarrazac de parler d'un *auteur-rhapsode*[63], tel que celui-ci apparait dans le théâtre épique conçu par Brecht.

L'auteur-rhapsode s'installe dans le moment présent. A la différence du dialogue interpersonnel qui dans le drame classique efface la présence de l'auteur, le récit dans l'épopée ne peut être fait sans son concours. La voix de l'auteur est présente à travers ce rhapsode qui a le pouvoir de composer son récit tant avec des moments dramatiques qu'avec des moments narratifs, voire lyriques. L'expérimentation de la scène élargit la palette du rhapsode de l'épopée, en fait cet *auteur-rhapsode* qui se donne, en plus, le pouvoir de ralentir ou d'accélérer le récit, d'y insérer des fragments, des commentaires, ou encore des images. Autant de mouvements et de moyens par lesquels, non seulement il dilate l'étendue de la fable, mais il casse une à une les règles d'unité du drame classique. Le « *bel animal*» proportionné et équilibré du drame aristotélicien se métamorphose, et comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, chemine vers ce qu'il appelle la « rhapsodisation du théâtre », vers la monstruosité du genre hybride. Car pour lui,

> …les principales caractéristiques de la rhapsodisation du théâtre [sont]: refus du « bel animal » aristotélicien, et choix d'irrégularité ; kaléidoscope de modes dramatiques, épique et lyrique ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique[64].

Avec cette rhapsodisation, de multiples langages artistiques qui n'étaient jusqu'alors qu'au service du texte et considérés comme de simples éléments du décor, demandent à être utilisés comme de véritables langages de la bacchanale. L'auteur-

[63] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé, Berval, 2005, p. 183.
[64] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op. cit.*, p. 197.

rhapsode s'arme de tous les moyens artistiques que lui offrent des procédés comme le montage cinématographique, les tableaux, la danse, la musique, ou les images photographiques. Il dépasse les frontières entre les genres et ouvre les portes au dépassement des frontières entre les arts. Pour Jean-Pierre Sarrazac, *l'auteur rhapsode* tel qu'il le conçoit, tient compte aussi de sa propre vision du monde, c'est-à-dire de sa subjectivité, et si le théâtre épique ne paraît pas tenir compte de la subjectivité mais plutôt des faits, la technique du montage utilisée par Brecht est celle de l'auteur qui découpe ou colle des morceaux. Il est en quelque sorte le premier *auteur-rhapsode* car en faisant du texte un sorte de patchwork, il affiche aussi son point de vue (et donc sa subjectivité) par la manière qu'il choisit d'agencer les fragments. Il amplifie ce geste épique en repoussant les limites imposées par Brecht et en mettant en œuvre le « dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (visionnaire) »[65]. Certes, plus tard encore, après les années 1950 quand l'influence d'Artaud reviendra avec force, l'*auteur-rhapsode* riche de toute l'expérimentation de la matérialité de la scène et de la fragmentation du texte littéraire réalisée par Brecht et son procédé du montage, commencera à dépasser aussi les limites du théâtre épique et à chercher d'autres modèles artistiques.

Comme on le verra mieux dans notre troisième chapitre, cet *auteur-rhapsode* s'enrichira aussi consciemment d'autres formes artistiques hybrides, comme la performance : il se rapprochera davantage, au moins dans la dramaturgie du *no man's land* que nous étudions, de ce que nous pourrons appeler, quand nous arriverons au terme de notre analyse**,** non seulement un *auteur-rhapsode* mais aussi un « *auteur-performeur* ».

2.3. La relation entre le spectateur et la scène

Le positionnement radical d'Artaud face à la fonction imitative de l'art et face à la tyrannie qu'exerce le texte sur la représentation, est aussi radical face à la séparation que le drame classique établit entre la scène et la salle, entre l'acteur et le spectateur. L'unité du dialogue interpersonnel, qui supprime le chœur en ne donnant la parole qu'aux personnages, sépare d'une manière radicale la scène et la salle. La salle est ainsi l'espace dédié au spectateur. Un espace plongé dans le silence et dans la quiétude,

[65] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 184.

propice à la concentration – ou au sommeil – du public pour qu'il puisse être à l'écoute d'un texte qui est fait de manière à ce que rien ne l'interrompe. L'invention de la mise en scène est alors intervenue pour que le spectateur ne se contente pas d'écouter ou de voir mais encore, comme Robert Wilson le dira plus tard, « d'écouter avec ses yeux et de voir avec ses oreilles ». Comme dit Derrida, pour Artaud, la scène qui s'anime ne s'adresse plus comme le texte à l'intellect du spectateur, mais à ses nerfs et à son corps. Artaud refuse ainsi de perpétuer cette chimère eucharistique du drame classique dont ne reste que la parole, privée de sang et de corps : un drame auquel n'assistera qu'un public transformé en simple voyeur, qui n'est là que par snobisme, pour consommer ou pour se donner des airs d'homme cultivé, voire d'homme agnostique.

«Activer » la scène est donc prioritaire pour Artaud et pour lui cela signifie rendre la salle et le public actif. Il propose un espace unique, une scène explorée dans toute sa profondeur et sa hauteur, dans toutes ses dimensions, dans laquelle le spectateur pourra être plus directement concerné par l'action. Dans cet espace unique « qui peut être un hangar ou une grange »[66], le public, comme le dit Artaud, sera « assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui »[67].

On pourrait dire qu'il s'agit ici d'une nostalgie de la catharsis et penser qu'Artaud est en accord avec Aristote lorsque celui-ci donne pour but à la catharsis de produire la reconnaissance ou la purge des esprits. Ce n'est pas la purge de l'esprit, mais la purge du corps qu'Artaud recherche. Ce n'est pas la reconnaissance qui donne un plaisir intellectuel : c'est l'expérience libératrice qui passe par les sens, par la vie. Quand il dit « cruauté », il emploie ce mot dans le sens « d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable »[68] et cela est impossible pour un spectateur endormi ou ne cherchant dans la scène que le reflet de lui-même. La partie physique du théâtre exige *l'expression dans l'espace*[69], pas seulement un travail cérébral.

---

[66] Artaud propose d'abandonner les salles de théâtre qui séparent la scène et la salle. Une proposition qui rejoint, en quelque sorte, la démarche des artistes plastiques qui cherchent à sortir l'art de l'espace restreint et mort du musée.

[67] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 149.

[68] *Ibid*., p. 159.

[69] « On ne peut pas continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger. Posée de la sorte, la question du théâtre doit réveiller l'attention générale, étant sous-entendu que le théâtre par son coté physique, et parce qu'il exige l'expression dans l'espace, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés… **».** *Ibid*., p. 137.

Brecht, comme Artaud, cherche aussi à « activer » la scène. Chez lui, la scène, les coulisses sont donc définitivement exposées à la vue du spectateur pour que celui-ci puisse avoir ce regard critique que demandait le drame épique, sans les enchantements de l'illusion. Comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac, le souhait de Brecht, à l'instar de Diderot, est de « placer les dialogues philosophiques à un niveau vulgaire »[70] pour arriver par là à son rêve d'un théâtre "heuristique". Brecht cherche en effet à élever le spectateur au niveau d'un démiurge qui complète le sens ou participe à son élaboration. Si Artaud veut exhorter le spectateur en lui faisant vivre une expérience totale par les sens, Brecht veut le faire participer à un projet commun, celui de la société. Il réclame autant de participation active qu'Artaud. Chacun dans son univers a élargi le sens de la dramaturgie qui plus tard, pour Bernard Dort, ne pourra plus se penser dans le drame moderne sans tenir compte de la relation entre le texte, la scène et le public.

2.4. L'effet violent ou l'idée de l'inhumain

Comme le pense Catherine Naugrette, par les règles de bienséance que les néo-classiques ont adoptées et qui recommandaient le décorum, « la violence, le sang, les meurtres, sont bannis de la scène classique »[71]. Pourtant, tant le théâtre grec que le théâtre Elisabéthain, deux des grands moments du théâtre, ont été une scène pour le crime, le sang ou l'affrontement. Catherine Naugrette le constate : « les tragédies antiques qui ignorent les bienséances et recourent plutôt à ce qu'Aristote désigne sous le nom d'*effet violent*, posent dans ce domaine des problèmes épineux chez les classiques »[72]. Aristote voit en cet *effet violent*[73] une image nécessaire à cet éveil de l'humain que la tragédie accomplit par la catharsis. Par la crainte que provoque un *fait sanglant* sur la scène, le spectateur peut prendre conscience des limites entre l'humain et l'inhumain. Cependant malgré l'importance qu'il donne à *l'effet violent*, Aristote réfute les autres degrés qu'il contient, car ils peuvent mettre en danger les certitudes qu'offre la rationalité ; l'effet violent ou sanglant, c'est aussi l'irrationnel et l'inhumain, et il vaut

[70] In SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op. cit.*, p. 53.
[71] NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale, op. cit.*, p. 101.
[72] *Ibid*., p. 102.
[73] L'effet violent chez Aristote doit être lié à la reconnaissance que par la crainte (ou la pitié) doit procurer la catharsis. « Or, ils aiment voir des images, parce qu'en les regardant ils ont l'occasion d'apprendre et de raisonner sur chaque élément » Borie, Monique-ROUGEMENT (de) Martine-SCHERER, Jacques. *Esthétique théâtrale, op. cit.*, p.16.

mieux pour le maintenir à distance le cantonner dans l'ombre des coulisses, ou en dehors du drame, ou encore dans le reflet atténué que peut fournir un récit.

Toutefois, dans une société que Brecht décrivait déjà, dans son *Poème aux villes*, comme soumise à des temps sombres, l'irrationnel et l'inhumain ne peuvent plus rester cachés par le *décorum* ou par des questions esthétiques. Comme on l'a dit auparavant, il expose la scène et les coulisses à la vue du spectateur et montre ainsi les terribles vérités irrationnelles qui ne convenaient pas à un théâtre d'illusion. De plus, derrière les coulisses, il n'y a pas que du sang ou des crimes, mais aussi des preuves de l'inhumanité, d'une inhumanité qu'il n'était plus possible de voiler. Et si la scène la découvre, elle-même devient violente. Brecht dénonce la violence :

> Vraiment, je vis en des temps obscurs ! Un langage sans malice est signe / De sottise, un front lisse / D'insensibilité. Celui qui rit / N'a pas encore reçu la terrible nouvelle //Que sont donc ces temps, où / parler des arbres est presque un crime / Puisque c'est faire silence sur tant de forfaits![74].

Artaud, lui, qui va toujours plus loin que Brecht cherche à transmuter cette violence à l'instar de l'alchimiste. Il va dans le même sens que Jean-Luc Nancy qui écrit:

> En face des monstruosités de pensée (ou d'idéologie) qui s'affrontent pour de non moins monstrueux enjeux de pouvoir et de profit, il y a une tâche, qui est d'oser penser l'impensable, l'intraitable de *l'être-avec* sans le soumettre à aucune hypostase[75].

Artaud pense certes l'impensable à partir du théâtre de la cruauté. Sans hypostase, sans Dieu. Il dénonce comme Brecht la violence mais en parlant de cruauté, il en choisit la nuance. Comme il le dit quand il emploie ce mot cruauté, il n'en fait pas de ce mot le signe d'une époque névrosée, par sadisme ou perversion.

> Il ne s'agit pas du tout de la cruauté vice, de la cruauté bourgeonnement d'appétits pervers et qui s'expriment par des gestes sanglants, telles des excroissances maladives sur une chair déjà contaminée[76].

Il ne parle pas d'une cruauté dépourvue de la grandeur du Minotaure ou dépourvue de cette nécessité propre aux performances rituelles de la chasse dans laquelle

---

[74] BRECHT, Bertolt. In, Catherine Naugrette. *Paysages dévastés, Le Théâtre et le sens de l'humain.* Belval Vosges, Circé, 2004, p. 13.
[75] NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. Galilée, Paris, 2001, p. 277.
[76] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 177.

une tuerie ne va pas sans cérémonie. Il ne s'agit pas pour lui d'un crime passionnel ou pervers, mais de la cruauté même de la vie. Comme il le dit,

> …c'est la conscience qui donne à l'exercice de chaque acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un[77].

Si le mal et la cruauté font partie de la vie – Il y a dans le feu de vie une « espèce de méchanceté originelle»[78] – le théâtre doit être l'espace dans lequel se goûte ou bien se boit ce vin qui, comme celui de Dionysos, nettoie les organes et le corps et donne au excrétions, celles de la chair, du vomi, des intestins, la couleur d'une vie pleine. La cruauté est donc nécessaire « pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive»[79]; cette vie convulsive et errante de ce diable rebelle, que l'œil d'Apollon, l'œil de la raison, l'œil de Dieu, ont voulu chasser de la scène. Un théâtre donc qui sert à la vie, à la survie de la vie, et non ce théâtre qui comme le dit Artaud n'est qu'un jeu psychologique qui réduit tout l'inconnu au connu, qui n'ébranle pas l'organisme tout entier et continue ainsi à séparer l'esprit du corps.

> J'ai donc dit 'cruauté', comme j'aurais dit 'vie' ou comme j'aurais dit 'nécessité', parce que je veux indiquer surtout que, pour moi, le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique[80].

Par ce rapprochement qu'Artaud fait entre le théâtre et la vie, il rompt définitivement avec toutes les idées sur l'art qui pour lui ne faisaient que tuer le théâtre. Il préfère à l'instar de tous ceux qui aiment la vie, que le théâtre serve à nous amener dans des lieux incertains plutôt que de s'arrêter à nos certitudes.

> … or ce que je dessine
> Ce ne sont plus des thèmes d'art transposés de l'imagination sur le
> Papier, ce ne sont pas des figures affectives
> Ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabbale
> Entière qui chie à l'autre, qui chie sur l'autre,
> Aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, la réintégration d'une sensibilité égarée,

---

[77] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, *op. cit.,* p. 159.
[78] NAUGRETTE, Catherine. Paysages dévastés, *Le Théâtre et le sens de l'humain, op. cit.,* p. 161.
[79] *Ibid*., p. 189.
[80] ARTAUD, Antonin, cité in « Hors les mots ». Pp. 60-69. In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène).* (dir. JP. Sarrazac et C. Naugrette), *Etudes Théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007, p. 65.

c'est une machine qui a soufflé,
ce fut d'abord une machine qui en même temps a soufflé.
C'est la recherche d'un monde perdu
Et que nulle langue au monde n'intègre
Et dont l'image sur le papier n'est plus elle-même qu'un décalque, une sorte
De copie amoindrie.
Car le vrai travail est dans les nuées[81].

3. Le drame moderne : tout ce qui tombe...

Tout ce débat et ce questionnement autour du théâtre, de l'art, de la société et de l'individu, pousse le drame moderne vers un processus d'expérimentation qui même aujourd'hui n'arrête pas de transformer ses catégories, de les faire et les refaire, de les gommer ou de les rétablir. Dans ce processus de transformation, où toutes les règles d'unité et toutes les certitudes du texte dramatique classique tombent une à une, il reste cependant un drame. Mais un autre drame : le drame moderne et contemporain. Un drame qui dès sa naissance s'assume comme un drame expérimental, même au risque de sa disparition dans d'autres formes d'art ; un drame cheminant vers une mutation constante et performative, mourant à chaque instant mais à chaque instant revivifié par ses propres débris.

Il n'est pas facile d'élucider des caractéristiques communes aux pièces et aux auteurs du drame moderne : « *chaque pièce étant à la fois le modèle, le prototype et l'œuvre* »[82]. On peut cependant souligner quelques points essentiels, des points névralgiques qui permettent de le distinguer du drame classique.

3.1. L'unité de la fable

Arriver à définir ce qu'est la fable n'est pas une tâche aisée, surtout dans la dramaturgie moderne où elle sort des limites imposées par le drame classique. Selon la poétique d'Aristote, la fable de la tragédie doit « rendre présente l'action exemplaire d'un personnage noble et exemplaire, c'est-à-dire, un héros». Peter Szondi dans son ouvrage sur le théâtre moderne[83], rajoute qu'il s'agit aussi d'« un événement interpersonnel au-présent », parce que cette action doit être montrée sous la forme d'un

[81] ARTAUD, Antonin. In « Hors les mo*ts ».* In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène, op. cit.*, p. 65.
[82] *Ibid*., p. 15.
[83] SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne (1880-1950), op. cit.*

dialogue. De plus, pour Aristote, la fable doit être complète, c'est-à-dire qu'elle doit raconter un événement qui a un commencement, un milieu et une fin ; elle chemine vers une catastrophe et sa durée doit être équilibrée : ni trop longue ni trop courte. Elle doit aussi adopter une forme linéaire, ou selon Peter Szondi, être organisée comme « une concaténation linéaire d'actions », voire comme une causalité. Le héros court toujours vers sa catastrophe ; sa rébellion et son obstination à dévier les événements funestes ne servent presqu'à rien. L'ordre cosmogonique prime sur la scène et sur le monde.

La fable, comme le drame classique doit être comme un « bel animal » parce qu'elle est proportionnée et achevée, comme un tout organique. Pour Aristote elle est « l'âme même du drame » et de la mimèsis. Mais dans le drame moderne, il en va autrement. En accord avec le questionnement que provoque l'invention de la mise en scène sur le modèle aristotélicien et sur la relation d'imitation que celui-ci établit entre le réel et l'imaginaire, la conception de la fable est au centre de la critique du modèle. Ainsi, dès le début du drame moderne casser ses limites, les détourner pour revivifier le drame, sera la tâche qui, comme on l'a déjà vu, a été entreprise par Artaud et Brecht, et qui sera reprise par presque tous les auteurs du drame moderne.

Dans cette révolte contre le modèle et contre la pensée qui le soutient, les auteurs commencent par attaquer les certitudes de la fable, en changeant de paradigme. Un changement qui peut se mettre en relation avec cette « *vie pleine* », que Brecht aussi bien qu'Artaud ont cherché à mettre au centre de théâtre par la voie de la représentation et de la scène. Selon Jean-Pierre Sarrazac ce changement de paradigme consiste à passer du *drame-dans-la-vie* au *drame-de-la-vie*. Pour lui, dans cette immersion dans les terrains vagues du *drame-de-la-vie* qui « ne se limite pas, à ce que Sophocle appelle 'une journée fatale', mais qui « couvre tout une vie », l'unité de la fable n'est plus garantie. Car la vie ne peut être saisie que par fragments. Elle-même est fragmentée *entre le naître et le mourir* et c'est cette condition fragmentaire de la vie qui empêche une unité quelconque. Plus encore au début du XX^{e} siècle où la vie devient particulièrement complexe, soumise au machinisme, aux multiples inventions technologiques ou artistiques, ou encore aux grands bouleversements sociaux. La découverte de l'inconscient et l'étude des rêves ouvrent aussi des perspectives très diverses et montrent de multiples aspects de la réalité.

Selon encore Jean Pierre Sarrazac,

> …la devise du drame-de-la-vie pourrait tenir en une formule de Beckett : 'quelque chose suit son cours'. Plus de progression dramatique, plus de

> nouement et de dénouement, plus de grande catastrophe mais une série de petites. La dramaturgie est entrée dans cette ère – et dans cette aire – du quotidien qui fait dire à Tchekhov que 'rien ne se passe' dans ces pièces et dont Lukács […] déplore le pouvoir dissolvant[84].

En détournant ainsi la fable aristotélicienne car elle tend à se dissoudre dans les fragments de ce *drame-de-la-vie*, la mimèsis telle qu'elle existe dans la tragédie ne peut plus être garantie : un fragment ne peut répondre à l'idéal du drame classique d'une fable équilibrée et complète par l'action unique qui la constitue. Car la vie se compose de multiples actions, d'instants, de coupures, de passé, de présent, d'avenir. Elle peut suivre un chemin mais celui-ci peut toujours être détourné ou interrompu par des événements inattendus ; elle ne peut pas être saisie intégralement, organisée dans tous ses détails, enfin la mort peut survenir quand nul ne l'attend. Ainsi, en choisissant ce *drame-de-la-vie,* les auteurs fragmentent la fable et l'obligent à s'ouvrir à cette déroute qui l'oblige à accepter son incomplétude et ses manques. Car explique Jean Pierre Sarrazac,

> …le fragment désigne le caractère incomplet d'une œuvre ; l'essentiel ne semble pas se trouver dans […] ce qui a été composé, mais bien dans ce qui ne nous est pas parvenu, dans ce qui manque[85].

Mais si le *drame-dans-la-vie* est lié à une action exemplaire dans la vie afin d'assurer le but du théâtre qui, pour Aristote, est celui de procurer le plaisir de la connaissance d'une telle action, quel but poursuit ce *drame-de-la-vie* ? Si le retournement néfaste de fortune, suite à une mauvaise action, a pour but d'enseigner au spectateur les limites à ne pas dépasser, quel enseignement peut recevoir le spectateur face à cette fragmentation, face à ce manque essentiel, devant lequel il ne peut que se sentir impuissant ? N'est-ce pas là un enseignement qui amène plus au nihilisme du spectateur – un nihilisme qui le traverse déjà – qu'à sa faculté de « rebondir » ?

Comme le dit encore Jean Pierre-Sarrazac «…paradoxalement, notre époque a fait de ce qui était l'aveu d'un échec, d'une perte ou d'une insuffisance, l'affirmation d'un choix esthétique »[86]. Car, si ce paradoxe qui est aussi celui de la vie est certes une

---

[84] SARRAZAC, Jean-Pierre. « La Reprise ». Pp. 7-17. *In La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène).* (dir. JP. Sarrazac et C. Naugrette), *Etudes Théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007, p. 15.
[85] SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 91.
[86] *Id.*

vérité cruelle, il en va de même pour un drame inscrit dans une génération d'artistes qui dans leur recherche du vrai, cherchent aussi à faire tomber les masques et les illusions.

Certes il peut avoir comme conséquence que cette vérité accroit le nihilisme, mais il peut aussi participer à l'urgence, comme le dit Edward Bond, de penser *l'impensable* dans les histoires que nous nous racontons et dans les formes dans lesquelles nous nous les racontons, pour avoir une vision plus complexe, plus ouverte au monde des possibles, de « *tous les possibles* » auquel le drame peut s'ouvrir.

Penser l'impensable, comme Artaud l'a fait, est bien se donner la possibilité de créer des formes de la fable, jusqu'alors inconcevables, comme l'ont fait certains auteurs du drame moderne. Ces formes, selon Peter Szondi, ont permis l'élargissement du drame à « *tout ce qui est écrit pour la scène* ». Brecht inaugure ainsi l'utilisation du montage – qui n'est pas un procédé du drame – et par là il donne naissance à *l'auteur-rhapsode*. Un auteur qui agit en tant qu'être humain – et non pas comme un dieu – et qui apporte un point de vue et une cohérence, non pas moralistes mais politiques, à ce qui pourrait n'être que des fragments dispersés. Brecht participe donc au *changement des formes* car comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, il introduit « dans ce qui était 'le fleuve de la fable', les ruptures, les ellipses, les variations brutales d'angle de vue[87] et bien sûr, la scène, ses changements de lumière, son architecture. Mais chaque auteur du drame moderne participe à ce changement de la forme dramatique. Tchekhov amène aussi un changement de forme lorsqu'il invente une fable où rien ne se passe, ce qui pour lui est peut être le moyen de faire que ce soit dans la scène que quelque chose se passe ; ou encore cette forme du théâtre statique créée par Maeterlinck dans laquelle l'action n'est plus menée par des hommes, mais par les forces surnaturelles que la scène a le pouvoir de révéler. Enfin, ce changement radical de forme qu'Artaud crée avec le théâtre de la cruauté, qui en finit complètement avec le besoin de fable, même infime ; car il veut nous mettre en relation directe avec la scène de cette cruauté, qui n'est pas une imitation mais une expérience. Pour Jean-Pierre Sarrazac, ces formes ont permis que le drame s'ouvre à un «*devenir-rhapsodique » ;* ce qui signifie aussi bien un dépassement des genres qu'une coexistence entre l'épique, le lyrique et le dramatique voire plus tard, le performatif, comme nous essayerons de le démontrer dans la deuxième partie de cette recherche.

[87] SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.,* p. 93.

3.2. La crise du personnage

La pensée révolutionnaire de Nietzsche, de Freud et de Marx ne peut qu'influencer la représentation de l'individu dans le théâtre. Les centres d'intérêt se déplacent soit vers le monde, soit vers l'intérieur, là où comme le dit Victor Viviescas, l'inconscient ouvre l'individu à une identité cachée et multiple. Le drame moderne bascule ainsi, ou du côté de l'épique et de la relation avec le monde, ou du côté de l'intériorité qui risque de lui faire perdre toute objectivité et d'en faire un œuvre purement lyrique. Mais comme le dit encore Victor Viviescas, ce double mouvement ne fait que provoquer la démultiplication du personnage, son dédoublement ou sa fragmentation.

L'école naturaliste et l'école symboliste sont, nous l'avons dit dèjà, deux des écoles nées avec l'invention de la mise en scène. Elles expriment ces nouvelles exigences qui supposent un changement presque radical dans la conception du personnage. Dans le courant naturaliste**,** aussi bien que dans le courant symboliste, le personnage commence par perdre tous les attributs du personnage classique. Dans le processus critique vis-à-vis du drame classique, ces deux courants s'attaqueront à tout ce qui constitue ce personnage : son caractère, le type social qu'il représente, l'unité et la cohérence de son action, le dialogue interpersonnel au présent. Cependant chacune de ces écoles propose une manière différente de le construire et de l'animer sur la scène et en conséquence une manière différente d'aborder le travail de l'acteur. Si les naturalistes visent la psychologie et la subjectivité du personnage, les symbolistes visent plutôt sa dimension impersonnelle. Si les naturalistes dévoilent l'intimité du personnage, les symbolistes dévoilent sa corporalité ou ses plus bas instincts. Toutefois, et malgré leurs différences, ce sont ces deux écoles avec lesquelles débute le processus de déconstruction du personnage classique, toujours en œuvre dans le drame moderne le plus contemporain. Comme le constate Joseph Danan :

> Le personnage théâtral contemporain ne cesse de tomber en morceaux et de se recomposer : jeu de construction jamais achevée, puzzle auquel toujours, désormais, manqueront des pièces. Plus de forme arrêtée aux contours définis, comme le voulait la conception classique[88].

[88] DANAN, Joseph. « Des Nouvelles du Personnage ». Paris. *Théâtre/Public*, n° 183. Théâtre de Gennevilliers, 4 Trimestre, 2006, p. 6.

Le naturalisme qui est le premier à dénoncer la part d'illusionnisme atteinte par le théâtre bourgeois du XIX[e] siècle, tente, en suivant l'exemple du réalisme dans le roman, de faire revenir la vérité sur scène. Nous sommes au début de l'époque industrielle ; l'homme est soumis à de nouvelles forces présentes dans tous les aspects de la vie. De ce fait, selon Zola, pour appréhender le vrai ou cette nouvelle réalité, il faut raconter la vie des hommes et le milieu qui les entoure. Pour lui, le milieu influence la vie des hommes et le comportement des personnages : les exigences de l'histoire et de la société sont déterminantes et privent les individus de la condition héroïque que le drame classique leur avait donnée. C'est par la mise en scène, qui comme la description dans le roman, permet d'entrer dans les détails du décor et du milieu, que Zola se donnera les moyens de bien le démontrer. Le théâtre naturaliste fera surgir l'antihéros et la scène se peuplera de gens vrais, de gens normaux, des hommes sans aucun pouvoir spécial sur la réalité, manipulés par les forces économiques et technologiques qui les dépassent. En plus il s'agit d'un homme souffrant, d'un « homme malade entouré de concepts » dénoncé dèjà par Artaud, qui s'enfonce chaque fois plus profondément dans la fragmentation et la séparation des plans de la réalité et chez lequel le corps subit aussi les conséquences. Ainsi Ramon del Valle-Inclán disait « Regarder passer des héros par les miroirs déformants de la rue. La désillusion est cruelle »[89].

Comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, lorsqu'il s'agit d'un individu en crise d'identité, d'« un homme en souffrance, un homme en Passion »[90], tourné vers son intériorité, pour les dramaturges de l'école naturaliste, le problème se pose de dépasser le personnage agissant du drame classique et de « déplace(r) le centre du dramatique de la relation interpersonnelle sur l'homme seul, sur l'homme séparé »[91]. Depuis, dans le drame moderne, le personnage est montré généralement dans l'impossibilité d'agir et dans l'incapacité de bien accomplir ses fonctions. Il n'est plus un personnage agissant comme l'était celui du drame classique, il saisit mal ses limites, ses bornes, un caractère défini et rassurant. On ne peut plus centrer le drame sur l'action car il se déroule un autre drame dans lequel l'individu est absorbé dans la reconstitution d'une identité en miettes.

---

[89] Cf. DE TAVIRA, Luis. "Acercamientos al teatro actual (1970-1995)" *Teoría y Práctica del Teatro*. Fernando De Toro y Alfonso de Toro (editores). 1998, p. 21. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "…decía *Valle Inclán "Mirar pasar a los héroes por los espejos deformantes del callejón". La désillusion es cruel".*

[90] SARRAZAC, Jean-Pierre. « La reprise » In *La Réinvention du Drame, Etudes théâtrales, op. cit.,* p. 13.

[91] *Id.*

Comme l'écrit Joseph Danan :

> …si agir, c'est d'abord vouloir agir… la crise de l'action trouve sans doute son origine dans la crise du sujet, dans les failles du moi et de la capacité à vouloir. Un certain nombre de dramaturges de la fin du XIX[e] et du XX[e] siècle, de Tchekhov à Beckett, ont fait de cette capacité devenu problématique le sujet même de ses œuvres[92].

C'est une autre voie qu'ont prise les symbolistes et ceux qui ont cherché plutôt à débarrasser le personnage de toute psychologie. Le personnage d'Ubu, créé par Alfred Jarry, nous montre bien la grande différence entre les symbolistes et les naturalistes et tous les auteurs qui travaillent en partant de l'intériorité de l'individu. Comme le fera plus tard Artaud, les symbolistes critiquent fortement cette vision du personnage. Ils créent non pas un personnage représentant un homme en chair et en os, absorbé dans son intériorité ou dans sa psychologie, mais un personnage qui est l'expression soit de nos plus bas instincts et de notre irrationalité comme Ubu, soit représentatif du mystère de notre inconscient et des rêves comme les personnages conçus par le symbolisme allemand, ou encore, représentatif d'un autre monde comme le conçoit le théâtre oriental (le théâtre balinais, le théâtre Nô). Ce personnage peut aussi exprimer « la vie pleine » des pulsions du corps dont parlait Artaud. Comme Artaud, ils contestent l'idée que le théâtre soit une scène-miroir des caractères, car leur but est aussi d'en finir avec l'idée d'un art imitatif[93].

Avec Ubu par exemple, on est davantage face à une figure symbolique ou encore à un hiéroglyphe que face à un personnage. Ce n'est pas par l'étude psychologique que l'acteur peut cerner le personnage car rien ne parait donner raison aux actes d'Ubu ; défendre un point de vue ne lui sert à rien, essayer de démêler un caractère unique ne lui sert non plus à rien. Il doit plutôt se laisser entraîner par cette boule d'appétits qu'est Ubu, qui démolit tous les obstacles par le poids de son irrationalité plus que par le poids de sa raison. Il s'agit d'une forme, d'une sculpture qui met en jeu chez l'acteur plus les possibilités de son corps et de son mouvement que celles de sa tête. A l'extrême, il doit

---

[92] DANAN, Joseph. In SARRAZAC, Jean-Pierre, « La reprise » In *La Réinvention du Drame, Etudes théâtrales, op. cit.,* p. 13.

[93] Comme le dit Artaud, « …la psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me parait bien arrivée à son dernier terme. Et il me semble que le théâtre et nous-mêmes devons en finir avec la psychologie ». ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, *op. cit.,* p. 119.

devenir la *super marionnette* rêvée par Craig, pour qu'il puisse atteindre le symbole, le signe et la figure qu'inaugure le personnage d'Ubu.

Les frontières entre les différentes manières de concevoir le personnage que proposent ces deux écoles finissent par se dérober, par se confondre dans ce long processus critique à l'encontre du drame aristotélicien, à la base du drame moderne. Processus qui a permis, à Tchekhov, d'inventer des personnages toujours en situation d'attente, à Strindberg et à Pirandello, des personnages montrant les contradictions de leur caractère, et par là, leur difficulté à définir un but et une identité ; il a aussi permis à Strindberg ou à Ibsen de créer des personnages tournés vers leur passé. La lutte est intérieure et elle n'a pas toujours d'issue, mais constitue plutôt un éternel questionnement : la répétition, la rétrospection, l'attente sont préalables à toute action sur le monde. Le dialogue perd sa fonction qui consiste à faire avancer la fable, à résoudre un conflit ou à donner du sens. Comme le dit Peter Szondi, dès la naissance du dialogue en forme de conversation[94] chez Tchekhov jusqu'aux soliloques chez Beckett, on trouve des personnages qui ne ressentent pas la nécessité absolue de dialoguer. Plus qu'ouvert au dialogue, chacun d'entre eux est dans un monologue, une parole autoréflexive et traversée de doutes. C'est un dialogue déconstruit : le personnage ne s'adresse qu'aux fantômes des personnages qui l'entourent, voire à ses propres fantômes. Plus que servir à communiquer, ce dialogue est le signe de l'incommunicabilité à laquelle tous les personnages sont condamnés.

Chez Brecht, l'acteur doit aussi composer le personnage, non pas à partir de son caractère ou de sa psychologie, mais du *gestus*. D'une manière toujours plus radicale chez Artaud, l'acteur est appelé non pas à construire un personnage mais à mettre sa propre existence en jeu. Depuis la naissance du drame moderne, le travail de l'acteur est donc dicté par la volonté des hommes de théâtre de faire porter le travail sur le corps et sur l'espace, d'atteindre cette partie physique qui parle. Face à la fragmentation du personnage, l'acteur doit comme *l'auteur-rhapsode* se concentrer sur la corporalité, sur les pulsions, sur le mouvement ou encore sur la forme extérieure, plus que construire une

---

[94] Jean-Pierre Sarrazac écrit sur ce geste inaugural de Tchekhov qui fait éclater le dialogue classique « Converser, c'est en quelque sorte échapper au fatum constitué par le verbe dramatique, c'est aussi donner droit d'entrée au silence, au soupir, à l'hésitation, au tremblement (…) la conversation survient pour déconstruire radicalement le modèle rhétorique du dialogue, et renverser l'absolu du drame » SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 57.

identité quelconque. Entre lui et son personnage commence alors un dépassement des limites qui ne permet plus de distinguer s'il s'agit de l'un ou de l'autre : dans la dramaturgie contemporaine est plus particulièrement dans la dramaturgie que nous analysons, cette frontière incertaine amène l'acteur à se situer très près du travail du *performeur* comme on le verra aussi dans la deuxième partie de cette recherche.

3.3. L'éclatement de l'espace et du temps

Pour Michel Corvin[95] l'espace théâtral possède une double fonction que *la pensée du passage à la scène* a fait resurgir et que le drame moderne ne laisse depuis d'interroger : il est à la fois un espace pour le jeu, pour une pratique ludique, le jeu de l'acteur, et un espace pour l'imitation du réel tel qu'il a été conçu par Aristote. Le développement des didascalies par Diderot a fait ressortir l'espace de jeu ; il a certes fait le premier pas pour que le texte s'ouvre à cette fonction ludique : la scène, l'image, le jeu de l'acteur, le gestuelle tout ce qui fait partie de la représentation. L'invention de la mise en scène bouscule non seulement l'hégémonie de la deuxième fonction, c'est-à dire la fonction mimétique mais aussi l'espace du jeu – et le temps tel qu'on le verra après – Les expérimentations mises en œuvre par les deux tendances de la mise en scène, celle des naturalistes et des symbolistes, qu'on a déjà évoquées, privilégient *l'espace de jeu. L'espace de jeu* bouleverse les donnés spatio-temporelles de la fable et ainsi la conception de l'espace théâtral classique dans son ensemble.

Pour Michel Corvin les avancées de ces deux tendances font donc que l'espace théâtral peut être défini aujourd'hui bien au-delà du cadre de la fiction, c'est-à-dire du lieu abstrait où elle se situe. L'espace théâtral ne désigne seulement l'ensemble des signes abstraits, mais aussi les signes spatiaux concrets de l'événement théâtral dans son ensemble. Il ne représente pas seulement quelque chose de l'ordre de la fiction, il est aussi l'ensemble concret et tridimensionnel qui englobe virtuellement le spectateur et la scène. Or la prise en compte de *l'espace du jeu* ne va pas sans troubler la frontière entre la scène et la salle, cet espace intermédiaire que partagent l'acteur et le spectateur. Pour Michel Corvin la définition de l'espace théâtral s'élargit : on peut voir maintenant l'espace théâtral comme un ensemble qui contient trois sous-ensembles qui s'incluent et s'excluent.

---

[95] CORVIN, Michel. *L`espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d`aujourd'hui.* Actualité des arts plastiques. Centre National de documentation Pédagogique. A.A.P. No 45, 1978-1979.

Il distingue en conséquence et en premier instance, ce qu'il appelle le *lieu théâtral.* C'est pour lui le lieu concret qui fait partie de l'espace socioculturel et de l'organisation architecturale de la ville (ainsi le théâtre grec, l'amphithéâtre romain, la scala de Milan). C'est l'espace réel et concret de l'édifice qui est le théâtre et qui démarque déjà architecturalement les frontières entre la scène et la salle, voire entre le réel et l'imaginaire, entre le théâtre et la cité.

Michel Corvin distingue ensuite un autre sous-ensemble, le *lieu scénique*. Celui-ci correspond pour lui à la scène, c'est-à-dire à l'espace concret dédié au jeu des acteurs et à la pratique proprement ludique et corporelle du théâtre, – ainsi la scène à l'italienne ou la scène élisabéthaine –. Il distingue enfin le *décor* ou *l'espace fictionnel* qui a à voir avec le cadre pictural de l'action qui porte la fable, le lieu abstrait qui se réfère à une réalité *ailleurs* proche ou lointaine. Dans l'espace théâtral qui se dessine dans les expérimentations mises en œuvre par les deux tendances de la mise en scène qu'on a vues auparavant, une autre organisation – ou une absence d'organisation de ces sous-ensembles comme le proclamait Artaud – va s'imposer.

L'espace fictionnel est le premier à être interrogé car le drame moderne fait ressortir le fait que celui-ci est aussi un lieu corollaire de ce qui figure sur scène : comme toutes les choses du monde, il n'est pas que virtuel, il est concret. Les naturalistes par le réalisme et l'ostentation du réel, et les symbolistes par l'abstraction et la négation de toute référence ou ressemblance avec le réel, bousculent en tout cas les limites entre le réel et la fiction. Certes comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, « la dichotomie de l'espace *intra-scénique* (le microcosme) et l'espace *extra-scénique* (le macro-cosmos) qui l'englobe…»[96], met en évidence comment l'extérieur et l'intérieur se conjuguent.

La fable s'étend au delà de *l'espace fictionnel*, elle traverse les coulisses et côtoie le monde réel du spectateur. Soit par les lieux fragmentés de ce nouveau paradigme du drame, le *drame-de-la-vie*, mais aussi par les entre-deux qui sont les espaces des rêves, ou par ces multiples espaces auxquels la mémoire nous amène, ou encore par ces lieux allégoriques du monde des morts, des multiples lieux prennent « corps et place » dans l'espace intra-scénique et défigurent ainsi l'unité de l'espace mimétique[97] et *vraisemblable* conçu par le drame classique. Il ne peut y avoir une conception

[96] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op. cit.,* p. 29.

[97] La crise de la « mimèsis » dans la dramaturgie contemporaine n'a pas encore été résolue : « Cette fonction de l`espace théâtral comme "mime" de la "vie" et du "monde", c'est ce qui parait le plus évident, mais aussi c'est ce qui pose, surtout á la représentation contemporaine, le plus de problèmes. Dire que l`espace théâtral est l`icône d`un espace "réel", c`est inexact. CORVIN, Michel. *L`espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d`aujourd'hui, op. cit.,* p. 25- 26.

ornementale et fixe de l'espace, car le *lieu scénique* ouvre le drame à une multiplicité de lieux, non pas seulement concrets mais aussi imaginaires.

Ces changements au sein de *l'espace fictionnel* sont directement liés à l'expérimentation du *lieu scénique* provoquée par l'invention de la mise en scène et par la volonté du théâtre de se distinguer de la littérature. L'invention de la mise en scène montre que dans le théâtre les mots ne suffisent pas. Depuis la copie exacte du réel que cherchait à donner le naturalisme jusqu'à l'abstraction recherchée par le symbolisme, le *lieu scénique* prend une plus grande importance dans le théâtre. Aussi bien Artaud – qu'on à déjà mis en relation avec l'aile symboliste – que Brecht, qui continuera à rapprocher le réel par le réalisme social – débarrassé de la psychologie des naturalistes – font du *lieu scénique*, le cœur même de l'événement théâtral.

Le travail sur la dimension plastique et poétique de la scène qui est aussi un travail sur l'image, ouvre des questions sur la théâtralité qui depuis ne cesseront pas d'alimenter le rapprochement du théâtre avec les arts plastiques, comme la peinture, la photographie ou encore le cinéma. Et puis, la dimension concrète du corps et des matériaux qui peuplent le *lieu scénique* rapprochent encore le théâtre d'autres arts comme la musique, la danse et bien évidement l'art de la performance comme nous le verrons tout au long de notre recherche.

Le *lieu théâtral*, tel qu'on l'a décrit auparavant, est alors mis en cause. Sortir de l'espace architectural traditionnel est à la base des tendances les plus radicales à l'encontre de l'espace mimétique classique et du théâtre à l'italienne ; celui-ci cherche à l'aide de la perspective et d'une organisation calquée sur le modèle du tableau à donner une illusion du réel qui continue à entretenir la séparation entre la salle et la scène. Artaud imaginera de donner vie à l'événement théâtral, non plus dans un édifice conçu pour cet usage, mais dans « un hangar, un patio » ; Brecht concevra aussi tout son théâtre à partir de la scène de la rue.

Dans les années 1950, quand les idées d'Artaud reviendront avec force, l'espace théâtral et tous ses sous-ensembles continueront à être une voie d'expérimentation richissime pour les auteurs du drame moderne. Encore plus pour la dramaturgie du *no man's land* dans laquelle le *lieu scénique*, le *lieu théâtral* et *l'espace fictionnel* seront explicitement liés. Comme la catégorie du temps, c'est par cette exploration de *l'espace théâtral* dans son intégralité que le drame moderne cheminera chaque fois davantage

vers sa dimension performative. Cette dimension qui est pour nous essentielle à la dramaturgie du *no man's land,* sujet central de notre étude.

En ce qui concerne le traitement du temps, celui-ci ne peut qu'être bouleversé par cette épaisseur qu'acquiert *l'espace théâtral*. La recherche pour aller à l'encontre de l'organisation classique du temps, de sa logique, de sa causalité et de son implacable linéarité – Derrida ou Artaud diraient de son déterminisme –, prend forme dans ce nouveau paradigme du drame, ce drame-de-la-vie qui rend compte du caractère fragmentaire et non linéaire de l'expérience humaine. Plus que construire une histoire avec une série de péripéties organisées avec un début, un milieu et une fin, il s'agit de montrer que la vie humaine n'a pas d'unité ni de cohérence ; elle est construite d'impasses, de hasard, d'intervalles et surtout elle n'a pas un but ni un sens univoque ; même si l'homme fait tout pour la maitriser et l'ordonner, le temps de la mort est là pour le contredire.

Les auteurs de drame moderne commencent pour s'attaquer, comme on l'a dit auparavant au cœur de la fable : casser sa logique, son unité et son équilibre est à la base de leurs expérimentations. La linéarité et la causalité du *temps fictionnel*, la hiérarchie que le drame classique établissait entre les temporalités et la durée équilibré de la fable, sont mises en abyme. Dans la nouvelle conception de la fable l'intrigue perd le sens de son déroulement : le commencement qui mène à une fin, le passage du bonheur au malheur, mais aussi la durée équilibrée et enfin la diachronie qui proposait le drame classique sont complètement bouleversés. Par la prise en compte de la subjectivité et par des choix esthétiques comme l'abstraction ou la prise en compte de la réalité sociale du spectateur, le drame moderne ouvre l'expérimentation de multiples temporalités.

Soit par un *présent hanté par le passé*, soit par *le temps de l'attente*, ou par *le hors-temps* des morts et des revenants (qui à partir de Strinberg occuperont la scène), ou encore par la conception d'un *temps de l'instant*, le drame moderne met en œuvre des procédés qui cassent cette vision progressive et hiérarchique du temps ; un temps qui, pour Aristote, ne pouvait être perçu, contrôlé ou surveillé que par l'intelligence. Le temps à rebours de la mémoire et de la pensée, l'intemporalité du mythe, le hors-temps des rêves, mais aussi le temps réel et concret de la rencontre avec le spectateur, ce *temps de la représentation* que Brecht explore davantage, bouleversent totalement les catégories du temps et la conception d'Aristote. On est dans une expérience plus subjective du temps dans laquelle les catégories s'organisent d'une manière plus libre,

voire chaotique : le passé, le présent et le futur perdent aussi bien leur linéarité que leur causalité.

La figure du temps *de l'attente* qu'inaugure Tchekhov est une des principales sources d'expérimentation pour casser l'unité du texte. Elle déplace le centre d'intérêt du drame classique : ce n'est pas l'action mais le caractère dramatique propre au temps qui devient essentiel, car *«* c'est ma mort surtout qui fait de la vie une attente, ou qui en est, du moins, le signe le plus certain *»*[98]. C'est par ce caractère indéfini du temps et non par l'action que se crée la tension dramatique : l'impossibilité de contrôler ce temps d'attente renvoie à l'impossibilité de contrôler le temps de la mort. L'attente prolonge et amène le temps vers un temps qui n'est pas encore, un vide qui le rend indéterminé et qui le suspend plus qu'il ne le fait avancer. L'étendue équilibrée, la durée précise que la fable devait avoir pour Aristote **–** action mené jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue […] un tout c'est ce qui a un commencement, un milieu et un fin [99]– seront ainsi « escamotées » par des pièces où la fin n'arrive jamais, où le temps ne passe pas.

Chez les symbolistes, Strinberg dans sa pièce *Le chemin de Damas*, inaugure ce que les théoriciens appellent le *drame à stations,* qui invente une autre figure du temps, perturbant aussi le déroulement logique et causal de la fable. Nous sommes face à un temps où les catégories se présentent de façon encore plus erratique. Plus qu'à l'évolution d'une histoire, nous assistons à une succession de fragments. En cherchant à en finir ainsi avec l'insertion du temps dans le drame classique, dans *le drame à stations* le temps n'est pas réglé par des scènes, sinon à travers un système de tableaux permettant de supprimer la chronologie. Nous sommes ici face à un procédé qui deviendra un procédé épique : l'idée de Brecht du « tableau », comme une partie de la totalité mais qui est une totalité en soi, est différente du système dans lequel chaque scène est liée à celle qui la précède et à celle qui la suit, renvoyant au traitement classique du temps, linéaire et causal.

Ces bouleversement et ces questionnements autour des donnés temporelles de la fable classique qui rapprochent davantage le théâtre de la philosophie – car comme celle-ci le théâtre se met à penser le temps – font apparaître peu à peu les différences existant entre *le temps fictionnel* – celui de la fiction – et le *temps de la représentation*

[98] EDWARDS, Michael. *Eloge de l'attente. T.S. Eliot et Samuel Beckett*. Editions L'extrême contemporain. 1996, p. 6.
[99] ARISTOTE. *Poétique.* Chapitre VII.GERNEZ, Barbara. (Traduit par). Version bilingue. Les belles lettres, 2008, p. 43.

qui a à voir avec le rythme, la continuité ou la discontinuité, avec les entractes, enfin avec les conditions de la réception de l'œuvre par le public. A la différence de la conception du drame classique qui apparaît comme une totalité proportionnée et finie, le drame moderne apparait comme un texte troué, laissant des vides à compléter, à imaginer par le spectateur.

Brecht qui est pragmatique et matérialiste restitue au théâtre, par le drame épique distancié et critique, la dimension politique et son ancrage dans la réalité. Par l'utilisation du montage, Brecht montre que le théâtre – aussi bien que la société – est une création de l'homme et pourtant une réalité ou une forme qui peuvent être transformées ou changées. Le drame épique ne se donne donc pas comme une imitation, une copie amoindrie du réel, mais comme un point de vue critique sur la réalité. Il privilégie la relation dialectique entre la scène et la salle, le micro et le macro. Les innovations de Brecht comme celles d'Artaud amplifient et consolident le deuxième temps du texte : celui de la représentation.

Brecht travaille surtout sur le temps ininterrompu de la représentation. Il introduit par l'expérimentation du montage une autre figure du temps, qui pour nous sera dans la dramaturgie que nous analysons un élément récurrent et performatif importante : le *temps de l'instant*. Cette figure plus encore que les deux autres figures (celle de l'attente et celle du drame à stations) s'attaque à la causalité et à la linéarité du drame classique et surtout à l'unité et complétude du « bel animal » qu'est le drame classique. Mais elle va aussi dans le sens d'un rapprochement avec le temps immédiat et présent avec le spectateur. Brecht conçoit les scènes comme des tableaux qui en tant que parties d'un ensemble (comme les tableaux d'une exposition), restent cependant indépendants les uns des autres. La fable épique se présente ainsi plus comme un patchwork des fragments qui font sens dans la vision immédiate du spectateur. C'est par là – que comme Artaud – Brecht met en avant la représentation et une relation herméneutique avec la salle[100].

L'auteur épique casse d'entrée l'unité de la fable et présente plutôt une succession de fragments. Chaque fragment possède son propre temps. Comme dans la photographie, il n'existe pas une contrainte temporelle ; la manière dont le temps s'organise dépend de l'instant, d'un instant a-chronologique car le fragment comme on l'a dit auparavant se suffit à lui-même et ne suit ni ne précède un autre événement. Les noirs, les moments entre les scènes où le temps s'engouffre et que les classiques

[100] Herméneutique: n.f. (du grec *hermeneeuin*, expliquer, interpréter, ou éclaircir). 2. PHILOS : Théorie de l'interprétation des signes comme élément symboliques d'une culture. *Le Petit Larousse.*

cherchent à justifier pour ne pas casser l'unité de la fable – en donnant des occupations aux personnages même quand ils ne sont pas là – sont mis en jeu différemment dans le drame épique. Celui-ci ne cherche pas à combler le vide entre les tableaux mais au contraire à laisser le spectateur l'interpréter lui même. Brecht met en jeu une autre figure du temps, *l'ellipse,* qui fait que ce spectateur imagine et complète à sa manière les manques et les contradictions de l'histoire. Ni la fable, ni la représentation, ne pourront plus après lui, se constituer comme un continuum ininterrompu, mais comme un temps à rebours entre le *temps fictionnel* et le temps *réel* de la représentation, ouvert 'au présent', avec le spectateur. Comme le dit Maria Riccarda Bignamini le texte destiné au théâtre, c'est un texte à deux temps :

> …d'une part 'fermé' et muni d'une existence propre une fois que l'auteur a achevé son œuvre [même si l'œuvre est inachevée] et d'autre part, 'ouvert' et ne trouvant sa finalité qu'une fois concrétisé sur scène. Il est donc à la fois *œuvre fixe*, une fois qu'il est écrit […], et d'autre *œuvre ouverte* parce que projeté hors de lui-même pour une autre consommation, celle sans cesse recommencée et différente des mises en scène inscrites dans l'histoire du « hic et nunc[101].

C'est pourtant Artaud qui, comme on l'a déjà dit, ira le plus loin dans l'expérimentation du temps présent de la représentation, le temps immédiat de la rencontre avec le spectateur. Il ouvre la voie au *temps du devenir,* ce temps qui se passe dans le pur présent, celui de la rencontre avec le public. Comme le disait Artaud, le geste créateur ne peut plus avoir lieu « qu'au présent, dans l'abolition des héritages »[102]. L'œuvre doit naitre dans ce temps *in situ,* ce temps du maintenant et de « l'être-là » qui se passe, instant par instant, avec le spectateur ; plus que la répétition d'un modèle, l'œuvre doit se donner comme un processus à vif. Comme Artaud l'écrivait, l'œuvre doit se présenter dans un « élan répétitif affolé vers une origine à venir et à construire »[103]. Un temps « immanent », et donc *performatif,* qui convient bien aux personnages marginaux et aux errants de la dramaturgie du *no man's land* comme nous le montrerons dans le chapitre IV.

---

[101] BIGNAMINI, Maria Riccarda. *Eléments du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard : du texte à la scène*. Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. T I et II. Université Sorbonne Nouvelle, Paris III. UFR études théâtrales, 1999-2000, p. 35. (Joseph Danan dans son livre, *Qu'est-ce que la dramaturgie* ? constate que cette conception du théâtre comme un « art à deux temps » est développée par Henri Gouhier, dans *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, 1989.

[102] BARBERIS, Isabelle. *Une époque hostile à la scène. Théâtres contemporains - mythes et idéologies*. Presses universitaires, Paris, 2010, p. 25.

[103] *Ibid*., p. 22.

On vient de voir dans ce chapitre tout ce questionnement du drame classique qui amène l'invention de la mise en scène et les changements de la société du début de siècle et qui constitue comme un héritage pour les auteurs de notre corpus. Cette remise en question ne signifie pas une rupture ou une fin du drame car cet héritage n'arrête pas de s'actualiser dans la dramaturgie contemporaine riche en textes dramatiques. Comme le dit Isabelle Barbéris, plus que la mise à mort du drame, on voit « plutôt déplacement, redistribution des polarités et des enjeux »[104]. La fragmentation, l'hybridation, en définitive la déconstruction du texte dramatique sont nécessaires pour arriver à casser cette logique séquentielle qui empêche le drame de s'ouvrir aux nouveaux et multiples enjeux de la modernité.

[104] BARBERIS, Isabelle. *Une époque hostile à la scène. Théâtres contemporains - mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 19.

Chapitre II. Antécédents de l'art de la performance

Performer c'est d'abord lire : le monde est une écriture, il est déjà là, à nous d'en faire jaillir les singularités ; mais chaque lecture se présente de son côté comme singulière[105].

Dès le début du XX^e^ siècle, comme on l'a vu en parlant du drame moderne, le théâtre et l'art en général entrent dans une grande crise. Toute une face inconnue de la réalité se découvrait et l'édifice de l'art classique perdait sa stabilité. La pensée de Marx, celle de Nietzsche ou de Freud, montraient comment le réel fragmenté et multiple qui émergeait dans ce moment de la modernité ne s'accommodait plus des principes rationnels sur lesquels l'art classique – et la modernité elle-même – se fondaient. Comme le dit Catherine Naugrette, la modernité en tant que processus de modernisation depuis le XVII^e^ siècle, avait déjà souffert de deux grandes crises qui, en leur temps, étaient aussi deux courants de contestation : la contre réforme et le romantisme. Mais jamais auparavant une crise ne s'était avérée insoluble et la réaction négative face aux idées de la modernité n'avait jamais été aussi radicale. Pour beaucoup de penseurs on en avait fini avec une société fondée sur le religieux. La frontière entre le bon et le mauvais, entre le rationnel et l'irrationnel n'allait plus de soi. Il fallait donc concevoir une nouvelle spiritualité, un homme nouveau, une nouvelle société, pour ne pas sombrer dans le nihilisme ou dans l'impuissance face à cet effondrement des valeurs (dites universelles) de la modernité.

Que l'art puisse aider à accomplir des transformations a été depuis Platon le souhait de beaucoup de philosophes et de beaucoup d'artistes : éclairer les esprits, donner le plaisir de la connaissance, éduquer, moraliser. Mais si auparavant l'unité de la pensée théologique donnait à l'art des limites plus nettes et plus repérables pour agencer le réel, dans cette modernité du début de siècle, le réel et le monde encore mal connu, vaste et au delà de la raison et des modèles imaginés qui se faisaient jour, abolissaient toutes les certitudes. Pour les penseurs et les artistes, la vie diverse et impitoyable ne pouvait plus se manifester et devenir l'expression du monde dans des formes fermées et répondant à des lois esthétiques déjà créées ou à une idée préconçue de ce que devrait être, ou était, la réalité.

---

[105] CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance*. pp. 197-210, p. 201. Page internet consultée le 5 avril 2012, à partir de : *http : //ias-server.musabi.ac.jp/mov/charles/dc/dc-performance.pdf*

L'art ne pouvait donc pas continuer à entretenir une illusion d'unité et d'harmonie dans un monde qui s'annonçait contradictoire, fragmentaire et multiple. Ces idées préconçues ne servaient qu'à refuser d'admettre une réalité certes complexe et hasardeuse mais avec laquelle l'art devait se confronter pour pouvoir continuer à servir de pont symbolique entre le réel et l'imaginaire. D'autres relations s'imposaient entre l'art et cette vie philosophique, politique et spirituel « convulsive », – que ces penseurs ont mis en évidence – entre l'artiste et son œuvre, entre celui-ci et le spectateur.

C'est à ce moment là, dans l'effervescence de ces questionnements que l'invention de l'art abstrait, mais aussi la poésie de Mallarmé, ouvrent les voies les plus radicales de l'art moderne s'opposant aux valeurs inhumaines de la modernité, du progrès, du capitalisme, aussi bien qu'à toute forme artistique élaborée pour véhiculer ces valeurs. Des voies qui, après le désenchantement ayant succédé à la première guerre mondiale, inspireront aussi bien le théâtre et les idées d'Antonin Artaud que les mouvements d'avant-garde dans lesquels on peut trouver les premières manifestations de l'art de la performance, ses tendances et ses procédés les plus constants.

Le monde n'était plus le même, la vie non plus. Entre les rêves d'un monde rendu meilleur par les avancées scientifiques et les découvertes de l'intelligence humaine, s'infiltre le doute sur les limites de cette intelligence : la guerre, comme toujours, montrait l'inhumanité, la violence dont l'être humain était capable. L'illusion d'un réel stable et fondé sur la raison ne coïncidait plus avec la réalité fragmentée de l'époque. L'art, surtout, ne coïncidait plus avec ce qu'était devenu le réel. Fallait-il trouver d'autres formes d'expression en dehors de l'art ? Ou, comme pour Artaud, sortir du théâtre pour entrer dans « son double » ? Et ce double, n'est-ce pas la performance ?

Si les mouvements d'avant-garde issus du surréalisme, du futurisme et du dadaïsme proposent des voies artistiques différentes, on peut dire que tous sont traversés aussi bien par la pensée critique de Mallarmé que celle d'Artaud et cherchent comme eux à en finir avec tous les discours rationnels et dogmatiques empêchant d'agir dans le monde et sur le monde, empêchant de penser. La *négativité esthétique* de Mallarmé, la démarche imprécatoire d'Artaud, mais aussi la subjectivité mise en avant par l'invention de l'art abstrait ont été, comme on le verra après avoir tenté de définir ce qu'est la performance, une forte source d'inspiration et d'expérimentation pour ces trois écoles. Nous reviendrons sur ce point à propos des enjeux esthétiques, politiques et existentiels de cette influence.

On sait cependant, depuis les années 1980, que l'histoire et l'étude de l'art de la performance et de ses antécédents s'élargit avec les courants postmodernistes qui ont cherché à effacer la séparation entre culture élitiste et culture populaire. Une séparation qui empêchait d'avoir une vision exhaustive et historique de la performance**.** Car même s'il s'agit bien d'une forme artistique nouvelle dans l'histoire de l'art qui commence dans les manifestations des mouvements d'avant-garde, elle est *en même temps*, dans un sens plus large, une manifestation culturelle ayant aussi trait à l'anthropologie, la psychologie, les sciences, le sport ou encore la culture populaire et les anti-cultures marginales du rock. Entre ces multiples croisements d'influences, il nous parait important, dans cette recherche qui vise surtout les relations entre théâtre et performance, de tenir compte aussi de la conception anthropologique de Richard Schechner[106] : celui-ci, outre l'influence des mouvements d'avant-garde, signale dans son étude sur la performance, le rôle et l'importance du modèle de la performance rituelle dans la performance plus moderne. Les mouvements d'avant-garde soucieux de rapprocher l'art de la vie ont du sortir de l'art pour trouver d'autres modèles : la vie elle-même, ou encore le rite ou la cérémonie. Nous reviendrons donc sur ce point.

Les *actions* publiques et les propositions des poètes comme Dada, Marinneti ou Artaud lui-même sont certes les premières manifestations de la performance moderne. Toutefois il faudra attendre la deuxième partie du XX^{e} siècle pour que cette manière de faire et de créer ne soit pas seulement épisodique, mais également la démonstration de l'art hybride de la performance qui selon RoseLee Goldberg, né comme art indépendant dans les grandes villes d'Europe, du Japon et des USA, après le vide laissé par la deuxième guerre mondiale.

[106] SCHECHNER, Richard. *Performance*. *Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Traduit de l'anglais par Marie Pecorari. Editions théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008.

1. Approche de la définition de la performance moderne

Les formes et les procédés éclectiques qui constituent la performance moderne – ou ce que l'on désigne, depuis les années 1960, par « l'art de la performance » – ne font qu'accroître la difficulté d'en donner une définition précise. Comme le dit RoseLee Goldberg, aujourd'hui,

> … le terme paraitra toujours déconcertant et vague pour la raison même qu'il englobe un éventail aussi vaste de préoccupations artistiques et un nombre aussi diversifié de disciplines et des techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, photographie, diapositives et textes et toutes combinaisons inimaginables[107].

Répondre à une définition précise signifie mettre des limites à ce monde des possibles qu'est l'art de la performance *;* d'où la volonté chez chaque performeur d'aller au-delà de toute définition préalable limitant son champ d'action. Or, à chaque intervention dans le réel, l'art de la performance interroge ou déconstruit les outils servant à son interprétation. Frédéric Maurin[108] souligne que chaque performance se situe en excès ou à la limite de sa définition, qu'elle participe à cet état de « débordement » de l'art moderne. Dans les mots de Jean-Luc Nancy, elle ne déborde pas seulement, « les cadres ou les horizons de la perception [...] mais toute espèce de cadre ou d'horizon »[109]. RoseLee Goldberg affirme aussi de son côté qu'au niveau historique,

> … la performance artistique s'est illustrée comme un technique propre à remettre en question et à transgresser des frontières entre les disciplines et les genres, le privé et le public, la vie quotidienne et l'art, au mépris de toute règle[110].

Ce mépris pour les règles n'est pas gratuit. Il a sa source dans un mouvement critique qui s'inscrit dans ce questionnement sur la fonction imitative de l'art avancé par l'invention de l'art abstrait, ou dans le théâtre, par Artaud. Un questionnement qui, comme on l'a déjà vu pour le drame moderne conduit à la crise de la représentation classique et à la recherche, de la part de l'aile la plus radicale de l'art moderne, de la

---

[107] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action*. Editions Thames &Hudson, Paris, 1999, p. 12.
[108] MAURIN, Fréderic. *Excéder*. *Théâtre/Public*, n° 190, 2008.
[109] *Ibid*., p. 68.
[110] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action*. *op. cit.*, p. 30.

déconstruction ou élimination de tous les présupposés classiques. L'art de la performance cultive ainsi « l'attrait de l'hybride, et s'efforce[r] d'effacer les frontières entre le privé et le public, la vie quotidienne et l'art, mais aussi la parole et l'acte »[111]. Le caractère évènementiel de l'œuvre qui, comme le dit Josette Féral[112], est une des idées fortes au cœur de l'art de la performance vient aussi de cette volonté de casser toute idée préconçue ou toute idée réductrice restreignant la multiplicité des sens et des chemins contenus dans l'art aussi bien que dans la vie. Comme le souligne encore Josette Féral, un aspect de la performance qui lui parait fondamental – et que la dramaturgie du *no man's land* adoptera en partie – c'est que le but du performeur, dit-elle,

> …n'est point [de] construire des signes dont le sens est défini une fois pour toutes mais d'installer l'ambigüité des significations, le déplacement de codes et le glissement de sens[113].

L'indétermination est donc essentielle car elle permet que l'œuvre soit ouverte à la multiplicité des variations et des significations contre laquelle l'art de la performance se rebelle, comme d'ailleurs tout l'art moderne, dans son refus du déterminisme et du rationalisme de l'art classique. La performance se présente pour cela comme un art en processus, une œuvre expérimentale qui n'existe que dans la confrontation directe avec un public : sa durée est celle de l'instant éphémère de la rencontre avec celui-ci. Son sens surgit et se légitime dans le présent vivant de cette rencontre.

Faute d'une nature stable et compte tenu de ces débordements et de ces dépassements des limites, l'art de la performance possède cependant une histoire, comme le dit Frédéric Maurin et comme le démontrent aussi tous les études approfondies de RoseLee Goldberg, de Richard Schechner ou encore les articles d'auteurs comme Josette Féral, Anne Benhamou, Donia Mounsef, Sylvie Roques, ou Charles Daniel, auxquels nous faisons référence tout au long de cette recherche. Tous ces auteurs renoncent à l'idée de définir la performance, mais ne s'interdisent pas de souligner aussi bien les procédés esthétiques que les postures politiques et philosophiques, ou encore les problématiques les plus constantes, au cours de presque un

---

[111] ROQUES, Sylvie. VIGARELLO, Georges. « Enjeux et limites des performances », « Théâtres d'aujourd'hui », *Comunications* n° 83, septembre 2008, p. 170.
[112] FERAL, Josette. *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif*. *Théâtre/Public*, n° 190, 2008.
[113] *Ibid*., p. 28.

siècle, de ce kaléidoscope qu'est l'art de la performance. Nous verrons surtout les points communs de la performance et du théâtre.

Tout d'abord, comme on l'a dit auparavant, l'art de la performance ne peut pas être envisagé sans la toile de fond composée par la pensée critique inaugurée par Mallarmé et par Artaud et par les luttes politiques et intellectuelles visant un changement radical, aussi bien dans la conception de l'art que dans la vie sociale et individuelle. En conséquence, l'art de la performance s'apparente souvent à l'activisme politique. Soit chez les avant-gardistes, ou après la deuxième guerre mondiale, quand elle se constitue comme un *art vivant* au même titre que le théâtre ou la danse, la performance est fortement ancrée dans les mouvements sociaux qui lui servent de cadre comme le marxisme, le féminisme, les luttes ouvrières ou celles des étudiants, la guerre du Vietnam, aujourd'hui l'écologie, etc.

Cet esprit contestataire à l'encontre des valeurs établies est constant. Défier la valeur marchande de l'art et se consacrer à cet art éphémère, s'attaquer aux tabous de l'occident comme le corps, l'homosexualité, le sida, ou encore dénoncer la société de consommation et la violence de notre époque comme la performance le fait aujourd'hui, montrent qu'il s'agit d'un art profondément subversif, anticonformiste, ce qu'affiche d'entrée sa volonté d'agir sur le réel et de se situer dans le présent. Comme le dit RoseLee Goldberg, cet *art vivant* offre aux artistes désireux d'agir sur la réalité et sur leur époque « un rôle particulièrement séduisant : celui d'activiste, de chaman et de provocateur »[114].

Pour agir sur le réel et l'actualité des événements auxquels elle s'attache, la performance demande que son action soit confrontée à un public. Tout se joue dans l'instant, dans « l'ici et maintenant », dans la rencontre avec le public qui est fondamentale. Comme le constate Daniel Charles on voit comment pour la performance « Par-delà toutes les catégories esthétiques héritées, renouer avec l'immédiat, et exalter à cette fin ce qui, chez Mallarmé, se nomme, « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* »[115] est fondamental**.**

Plus qu'un résultat, le performeur s'intéresse donc au processus « vivant » dans lequel le sens et la forme dépendent pour beaucoup de cette rencontre : le spectateur n'est pas là pour suivre quelque chose (pour assister passivement à un spectacle) mais

[114] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action, op. cit.*, p. 37.
[115] CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance, op. cit.*, p. 197.

pour vivre une expérience inédite. Certes, quand on dit performance on ne peut pas ne pas penser à quelque chose de physique, de vivant et de présent. RoseLee Goldberg écrit :

> … le genre de la performance exige à la fois une « présence » (celle du public dans l'instant présent) et un contenu reflétant avec acuité le présent. Son aptitude à réagir aux évolutions politiques, artistiques et sociales de l'époque reste l'une de ses caractéristiques les plus précieuses[116].

Dans l'art de la performance, le public, l'autre, n'est pas quelqu'un que l'on cherche à séduire ou à convaincre et en ce sens on ne peut pas ici parler de communication. Car au lieu de chercher à s'adresser de manière convaincante et harmonieuse, l'art de la performance affiche sa volonté de le déranger, de le choquer, de provoquer la peur, la terreur ou l'horreur, avec l'intention d'agir sur lui au niveau conscient et inconscient, de le mettre en face des contradictions, des violences et des dérapages de son époque, mais aussi de son individualité. Comme le soutient encore Josette Féral, la performance n'abandonne cependant pas l'aspect ludique et artistique car elle « prend place dans le réel et souligne cette même réalité dans laquelle elle s'inscrit en la déconstruisant, en jouant avec les codes et les compétences du spectateur »[117]. La provocation qui est donc un procédé récurrent et caractéristique chez les artistes pratiquant cet art est pour RoseLee Goldberg :

> … une forme explosive et fugace que les artistes utilisent pour répondre aux changements – politiques au sens le plus général de terme, ou culturels, ou portant sur des questions et préoccupations actuelles –, ainsi que pour provoquer des changements au sein des disciplines plus traditionnelles[118].

Tout performeur désire que le public "prenne part" à son travail, mais non pas à la manière du happening. La dimension cathartique du happening et la dimension politique de *l'art action* – une appellation donnée aussi à l'art de la performance surtout jusqu'aux années 1970 – qu'on vient de décrire sont certes mises en œuvre par l'art de la performance mais à la différence du happening où il n'existe ni observé ni observateur, tous étant participants, la performance comme tout spectacle se donne à voir. Une audience doit être là, que ce soit physiquement ou virtuellement.

Le caractère artistique de la performance vient précisément de ce que sa dimension collective est corrélative à une dimension personnelle qui établit d'entrée la nécessité de

---

[116] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action, op. cit.,* p. 30.
[117] FERAL, Josette. *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif, op. cit.,* p. 30.
[118] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action, op. cit.,* p. 13.

l'altérité et de la différence, d'un regard critique, d'une frontière au-delà de laquelle est possible, plus que la fusion, l'interaction (ou ce qu'on nomme aujourd'hui l'interactivité). Comme le dit John Cage « je m'efforce de faire prendre conscience aux gens qu'ils font eux-mêmes leur propre expérience et que celle-ci ne leur est pas imposée »[119]. L'œuvre performative s'offre ainsi comme le cadre d'une expérience qui résulte d'un engagement actif de la part du spectateur.

L'engagement physique aussi bien de l'artiste que du spectateur est donc une donnée fondamentale. Comme RoseLee Goldberg le constate dans sa recherche, le corps est un des thèmes et un des outils de travail et d'expérimentation les plus constants dans l'histoire de la performance. C'est fondamentalement par le corps, et par son importance dans l'acte performatif, qu'elle reçoit le nom *d'art vivant*. On rattache souvent l'art de la performance à l'*art corporel,* en anglais, *body art.* Certes, le corps comme objet de contemplation et comme possible champ d'intervention est le premier moyen par lequel *l'art corporel* et l'art de la performance parviennent à repousser les limites de l'expérience, celle de l'artiste aussi bien que celle du spectateur. L'influence de la performance rituelle, ou encore celle du sport impliquant l'idée de dépassement de soi par une épreuve physique, est évidente.

Toutefois l'art de la performance qui vise toujours la déconstruction ne voit pas, comme dans le sport, cette épreuve physique en termes de réussite ou d'échec, c'est-à dire de résultat, mais dans le sens de capacité à endurer l'expérience de la réalité pour pouvoir agir sur celle-ci. Pour beaucoup de ceux qui le pratiquent, l'art de la performance peut dans ce sens être considéré comme « un rituel moderne dont le potentiel curatif bénéficie tant à l'interprète qu'au spectateur »[120].

Outre l'énergie propre à tout corps vivant, le corps est un vecteur de sensations et de mouvements par lesquels il est possible non seulement d'agir physiquement sur le spectateur mais aussi sur la perception de la réalité. Comme le dit RoseLee Goldberg, l'art de la performance cherche à « unir le psychologique au perceptif, le conceptuel au pratique, la pensée à l'action »[121], et ainsi, la place donnée à l'exploration de cette dimension sensorielle et cinétique est primordiale. Tout au long de son histoire, l'exploration multiple des cinq sens, la vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher, le goût, la

[119] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action, op. cit.,* p. 63.
[120] *Ibid*., p. 23.
[121] *Ibid*., p. 9.

dimension cinétique et enfin les relations entre le corps et l'espace-temps sont alors très récurrentes.

Cette exploration corporelle qui inclut la sensation et le mouvement ne va pas sans une exploration assidue des catégories de l'espace et du temps, non seulement comme des données concrètes qui permettent de s'enraciner dans le réel mais aussi comme des matériaux avec lesquels il est possible de changer la perception de la réalité. Cette conjugaison entre le corps et l'espace-temps est sûrement une des raisons pour lesquelles beaucoup de théoriciens, de réalisateurs et d'acteurs de la performance –John Cage mais aussi Richard Foreman et bien sûr Robert Wilson- seront enclins à la théâtralité.

Pour John Cage, l'art de la performance est précisément un « espace de jeu » qui ne va pas sans rappeler la scène de théâtre. Toutefois lui, pas plus que Foreman ou Wilson, ne voient la *scène de théâtre* comme un espace où se reproduisent les sens univoques d'un texte ou d'une fiction mais avant tout « comme un laboratoire d'expériences visuelles et perceptibles » ou encore sonores. Dans les années 1960, les metteurs en scène qui voulaient rompre avec une approche psychologique aussi bien de la part du public que des acteurs, ont été immédiatement attirés par cette vision de la scène. Le *théâtre d'images* inauguré par Robert Wilson marquera ainsi une collaboration intense entre l'art de la performance et le théâtre ou encore le rapprochement au niveau théorique entre *performativité* et *théâtralité*.

D'autre part, l'importance donnée à la photographie ou aux enregistrements vidéo dans l'art de la performance souligne sa dimension visuelle et sa valeur iconique. Comme le dit RoseLee Goldberg, cet intérêt paraît contredire le caractère éphémère de l'art de la performance. Toutefois pour RoseLee Goldberg ceci n'est pas nécessairement un paradoxe car :

> …la durée et le temps sont au cœur de la performance, mais il est un temps de l'expérience et un temps du souvenir, de la reviviscence dans l'imaginaire, et les deux ne sont pas fondamentalement contradictoires[122].

C'est précisément dans ce temps de reviviscence qu'intervient la dramaturgie du *no man's land* que nous étudions. C'est précisément dans une frontière comme celle du *no man's land* où l'espace-temps parait suspendu que le souvenir devient reviviscence, c'est-à dire, expérience au présent avec le spectateur. Revenons cependant aux

[122] GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action, op. cit.*, p. 33.

mouvements artistiques qui ont précédé et qui ont permis la création de cet art de la performance, avant de commencer l'analyse des pièces de notre corpus.

2. La pensée critique et la négation esthétique des avant-gardes

La *négation esthétique* qui pour Pierre V. Zima[123], débute avec la pensée et l'œuvre poétique de Mallarmé dans cette crise de la modernité qu'il appelle la modernité tardive, est à la base, comme on l'a dit auparavant, d'une lignée de pensée esthétique, philosophique et politique prolongée par les mouvements d'avant-garde. C'est cette pensée qui permet à ceux-ci de donner naissance à des formes hétéroclites comme la performance : des formes qui instaurent de nouvelles relations entre l'art et la vie, entre les différents modes d'expression artistique, entre l'artiste et le public, le spectateur ou le lecteur, ou encore entre le réel et l'imaginaire. Pour V. Zima, la *négation esthétique* de Mallarmé – qui existe également dans l'art abstrait et dans la démarche d'Artaud – est à la base de tout ce mouvement de l'art moderne qui conteste les idées rationalistes et progressistes de la modernité et du capitalisme. Bien que ce mouvement critique tel qu'il a débuté chez Mallarmé fasse preuve d'une hétérogénéité politique et esthétique dans les discours, il possède une unité relative car il est traversé par les mêmes problématiques[124] que celles qui sont au cœur de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle, comme on l'a vu précédemment. Ces « problèmes communs » de la littérature deviennent dans cette branche radicale de l'art moderne, des « problèmes communs » à tous les arts : la poésie de Mallarmé est, comme l'invention de l'art abstrait ou de la mise en scène, un geste radical et contestataire à l'encontre d'une esthétique (classique) mais aussi à l'encontre d'une pensée philosophique qui maintenait une vision globalisante et unitaire du réel et du sujet, et en conséquence, de l'art.

V. Zima étend ce mouvement qui fait problème – et qui a donc débuté avec la *négation esthétique* de Mallarmé – jusqu'à la dialectique négative de Theodor Adorno et le postmodernisme de Jean-François Lyotard. Malgré les différences entre le poète et ces deux philosophes, V. Zima estime que leur refus des valeurs de l'économie de marché,

[123] V. ZIMA, Pierre. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard.* L'Harmattan, ouverture Philosophique, Paris, 2002.
[124] Comme V Zima le soutient, en parlant de la littérature, « ce ne sont pas les réponses ou les solutions, mais les « problèmes communs » qui font l'unité relative d'une époque littéraire en tant que problématique ». *Ibid.*, p. 225.

les rapprochent plus que ce que l'on pourrait penser. Ce mouvement, à notre avis, concerne aussi la dramaturgie du *no mans' land* que nous étudions. Dans l'histoire du drame moderne et contemporain cette dramaturgie qui intègre beaucoup d'éléments performatifs la rapprochant de la performance est certes en étroite relation avec toute cette pensée négative. La pensée de Jean-François Lyotard, aussi bien que celle des poètes comme Mallarmé et Artaud (ou encore celle des surréalistes et des dadaïstes), se retrouve dans cette dramaturgie. Toute cette *pensée négative* s'affiche certes d'entrée dans le choix de cette frontière de violence et de marginalité qu'est le *no mans' land.* Voyons donc de plus près ses fondements.

2.1. Mallarmé : La pensée des mots, de la parole et du langage

La séparation du corps et de l'esprit qui, pour Artaud, était un des symptômes de la décadence de l'Occident aussi bien que la révolte des artistes plastiques s'opposant à un objet construit selon des règles (théologiques ou philosophiques) qui donnent l'illusion d'un réel unitaire et structuré, s'inspire certes de cette *négation esthétique* initiée par Mallarmé à l'encontre d'un langage dégradé par les lois du marché et de la communication publicitaire. Le travail de Mallarmé sur le langage et sa volonté de casser le sens univoque des mots influenceront l'art de la performance et dans le domaine du théâtre cette dramaturgie du *no man's land* qui dialogue avec cet art. La démarche de Mallarmé est certes essentielle pour les mouvements d'avant-garde du début du siècle qui cependant se permettent de franchir les limites de la raison et de la pensée analytique. Les représentants de l'art abstrait ou les propositions d'Artaud puisent dans d'autres modèles comme celui du rêve, de la performance rituelle ou encore de la cérémonie. Ils accentuent par là l'hétéroclisme de Mallarmé et le travail sur la partie physique et corporelle du langage qui sera propre plus tard à l'art de la performance. En cherchant à libérer la littérature de son assujettissement aux solipsismes d'un discours, à lui rendre sa liberté énonciative, Mallarmé, avant l'invention de l'art abstrait et la voie radicale ouverte par Artaud, croit déjà essentiel de créer un nouveau rapport au langage pour en finir avec la construction logique et autoritaire à laquelle le discours le contraignait. Comme plus tard Artaud et les artistes abstraits, il cherche dans la tension entre le corps et les mots aussi bien que dans la tension qui pour lui doit

toujours exister entre le poète et la réalité, entre l'individu et la collectivité[125], le chemin pour parvenir à ce nouveau rapport au langage. Comme dans la peinture ou dans le théâtre, en littérature, la *négation esthétique* de Mallarmé ne peut pas être séparée, pour V. Zima, des philosophies négatives qui, avec Nietzsche, participent non seulement à l'effondrement et à la critique du système hégélien, mais aussi à la critique de la négativité romantique. La négativité romantique, comme l'écrit encore V. Zima « se réfugie dans l'intériorité individuelle et dans l'ironie sans lancer un défi sérieux au capitalisme en plein essor et à une bourgeoisie ascendante »[126]. La déification de l'histoire et la pensée positive et progressiste d'Hegel restent trop idéalistes face au moment historique où s'avère impossible la réconciliation qu'il a souhaitée entre le sujet et le monde.

La pensée de Mallarmé, de même que celle de philosophes comme Nietzsche et Kierkegaard, va à l'encontre de la pensée totalisatrice d'Hegel qui subordonne « le sujet individuel à la raison de l'état et à l'esprit historique »[127]. Contre cet idéalisme hégélien, Nietzsche annonce une rupture entre la conscience individuelle, la société et la religion d'état. Pour lui, la négation de la dialectique systématique et immanente est la seule manière de sauver la subjectivité, le hasard et le rêve des vérités métaphysiques servant aux instruments du pouvoir[128]. L'art n'est pas une imitation des vérités historiques, philosophiques ou religieuses ; il est l'œil de l'ouragan où n'importe quelle vérité prétendue universelle se dérobe dans les contradictions de la vie et dans la condition tragique – la mort en premier lieu – de l'individu. L'art est l'expression de la vie convulsive[129] individuelle – comme le dirait plus tard Artaud – dans laquelle le beau et le sublime[130] aussi bien que le bien et le mal qui la constituent, traduisent cette contradiction tragique de l'être inhérente à la vie.

Cette pensée nietzschéenne marque profondément toute la pensée de Mallarmé, traversée par le fait « que la conscience humaine n'est concevable que comme une conscience malheureuse […] séparée du monde et d'autrui »[131]. Dans cette rupture entre le sujet et le monde, il va, comme Nietzsche, dans le sens d'un anti-hégélisme qui caractérise tout le modernisme tardif. Son idéal esthétique, bien qu'encore imprégné d'une nostalgie d'unité (hégélienne), ne suit pas l'élan dionysiaque de Nietzsche qui implique de jeter « par dessus bord la beauté et l'harmonie ». Sa *négation esthétique* ne

[125] MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Chapitre 1. Le théâtre posthume*. L'Harmattan, Paris, Budapest, 2004, cop. 2005, p. 77.
[126] MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 11.

s'éloigne pas complètement du 'beau naturel' d'Emmanuel Kant, car il continue à croire à la survie et à la nécessité de l'art et des formes.

Comme Kant, Mallarmé situe le beau et l'art au-delà de n'importe quel engagement historique ou politique. Ce qui chez lui, n'est cependant pas l'expression d'une pensée apolitique car sa négativité esthétique – qui plaide pour une poésie critique – ne l'est pas. Chez le poète, la critique « se manifeste comme critique du langage ; sans toutefois cesser d'être sociale »[132]. C'est par le langage que passent les idéologies qui empêchent aussi bien la libre expression du sujet et sa capacité à établir des relations vraies avec la société que la libre création des formes artistiques vraies. Pour lui, qui est encore humaniste et dans une certaine mesure romantique, les idéologies du progrès et de la modernité sont comme 'l'azur et le hasard' des choses insaisissables et inhumaines devant lesquelles l'humain et le sujet individuel deviennent insignifiants. Plus tard Jean François Lyotard dira qu'il y a quelque chose du sublime[133] dans le capitalisme.

Pour Mallarmé, la subjectivité et le particulier qui, chez Hegel, sont regardés avec méfiance, sont les seuls moyens de sauver ce sujet individuel et sa capacité d'énonciation, dans une société et un ordre social dans lesquels le langage est dégradé par les lois du marché. Désormais il faut tenir compte du fait que la position radicale et critique de Mallarmé face à la modernité repose, de même d'ailleurs que chez les post-modernes, «sur la conviction voulant que la modernité soit suspecte parce qu'elle fonde la subjectivité sur des principes rationnels absolus »[134], estime Donia Mounsef. Il s'agit donc avant tout pour Mallarmé de reconstruire une subjectivité délivrée des intérêts utilitaires.

Selon lui, pour que la libre subjectivité puisse participer d'une *métaphysique active,* comme l'appelait Antonin Artaud, plaçant le sujet face aux vérités secrètes et cruelles de la vie, elle doit dépasser la subjectivité psychologique et affectée des romantiques uniquement préoccupés par la recherche du « beau », en éliminant tout ce

---

[127] *Ibid*., p. 17.
[128] V. Zima écrit, « Nietzsche révèle le caractère conventionnel et particulier de la vérité qu'il définit comme « une cohue grouillante de métaphores, métonymies, anthropomorphismes (…) sanctionnée par les conventions culturelles d'un peuple ». V.ZIMA, Pierre. *La négation esthétique*, *op. cit.*, p. 23.
[129] Ce rapprochement entre l'art et la vie est central aussi bien dans les mouvements d'avant garde que dans la performance artistique.
[130] Le sublime comme tout ce qui est ineffable est dionysiaque.
[131] V. ZIMA, Pierre. *La négation esthétique, op. cit.*, p. 40.
[132] V. ZIMA, Pierre. *La négation esthétique, op. cit.*, p. 13.
[133] Un monstre est aussi sublime.
[134] MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard- Marie Koltès, op. cit.*, p. 48.

qui peut l'entamer. Comme le dira plus tard Artaud, l'art doit comme chez les Anciens, nous mettre en relation avec la peur métaphysique originelle devant laquelle l'être humain perd tous ses repères psychologiques et sa pseudo rationalité. Pour que le sujet puisse faire valoir sa vraie subjectivité, il doit se débarrasser de tous les discours caducs ou de toute prétention à saisir le sens dans son intégralité.

Comme le dit Sonia Mounsef, l'article de Roland Barthes, « la mort de l'auteur », prend appui sûrement sur ce doute qu'a créé Mallarmé dans les esprits, lorsqu'il écrit : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète »[135]. Dans sa lutte contre la subjectivité puérile que le marché essayait de vendre, Mallarmé s'attaque par là au cœur de l'art narcissique qui l'approuvait. Pour lui, comme plus tard pour Artaud, la subjectivité individuelle ne se trouvait pas dans les complaisances égocentriques d'un auteur, mais dans les abimes d'un sujet en rupture avec tous les dispositifs socioculturels et tous les sens que ceux-ci véhiculent et qui mènent à un individualisme narcissique.
« Assez de poèmes individuels ! », disait Artaud. Il s'agit aussi bien pour lui que pour Mallarmé d'une subjectivité active qui entretient avec les mots une relation critique et ouverte aux contradictions et aux mystères du réel et du sujet lui-même. Comme le constate V. Zima,

> Jacques Ancet décrit cette substitution d'une subjectivité pure à la subjectivité biographique du poète en insistant sur l'anonymat du nouveau sujet et le 'travail d'écriture' : ' Disparition du sujet psychologique conscient du moi ; surgissement, à même les textes, d'une autre subjectivité, profondément langagière et corporelle qui, effectivement, ne peut avoir lieu que dans et par le travail d'écriture et qui, de ce fait, est proprement 'anonyme' puisqu'elle est chez le poète l'inconnu de sa voix[136].

Si la *négation esthétique* de Mallarmé est encore idéaliste car il reste nostalgique d'une unité perdue (la vision hégélienne) et de l'espoir d'arriver à une forme poétique naissant d'une subjectivité libre de l'influence de l'économie de marché, Artaud qui est plus dionysiaque que lui, ira jusqu'à abandonner tout rêve de forme poétique ne passant que par les mots.

---

[135] V. ZIMA. *La négation esthétique*, o*p. cit.*, p. 73. Dans *Le Petit Larousse*, élocution = manière dont on s'exprime oralement.
[136] ANCET, Jacques. In V. ZIMA. *La négation esthétique*, *op. cit.*, p. 73.

La parole vraie

La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots ...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots![137]

Pour Mallarmé, le poète est avant tout un critique du langage : la langue, pour lui, est toute entière soumise aux influences dévastatrices de l'esprit mercantile et à celles d'une société basée sur la communication et l'échange commercial. Il rend la subjectivité romantique dérisoire comme dans ces vers : « un ennui, désolé par les cruels espoirs, croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs ! », et les rêves du poète lyrique, chimériques : « Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe, Oh nuits ! Ni la clarté déserte de ma lampe sur le vide papier que la blancheur défend!... ».

Pour lui, presque tout le langage est altéré par ce qu'il nomme 'l'universel reportage' qui remplissait alors la littérature de bavardages et de futilités mondaines. Mallarmé a été certes critiqué pour son hermétisme et sa poésie crépusculaire, montrant un poète toujours hanté par le silence. Toutefois comme le dit V. Zima, « le silence qui hantait Mallarmé pendant toute sa vie hante le modernisme tout entier »[138]. Dans le théâtre, de Tchekhov à Maeterlinck et à Beckett, le silence est présent et altère toujours le sens et l'existence de la parole et du drame.

Face à la perte de sens que la communication commerciale fait subir aux mots et au langage, il ne reste qu'à mettre en évidence son incapacité à dire, pour que le langage devienne l'expression d'une parole vraie. *Dire l'indicible* comme disait Mallarmé. Faute

[137] MALLARME, Stephan. *Brise Marine*.
[138] V. ZIMA. *La négation esthétique, op. cit.*, p. 60.

de mots dont le sens n'aurait pas été perverti par les discours, il entreprend alors de fausser son fonctionnement habituel, pour ne pas condamner au silence la véritable expression du sujet. Il commence par briser les relations implicites du langage en inventant les principes paradigmatique et paratactique ; ceux-ci interrompent la linéarité[139] et la causalité du poème et modifient le sens des mots et leurs relations. Comme Artaud plus tard, il cherche à rendre aux mots leur capacité non pas « à préciser des pensées, mais [à] faire penser »[140]. Cette démarche qui met en relation des éléments dissemblables annonce déjà le caractère hétéroclite des mouvements d'avant-garde, une caractéristique consubstantielle de toute notion de *performance artistique*.

Face à sa poésie on ne peut pas rester passif ou inattentif. Il faut pour cerner soit le désenchantement, soit l'indignation qui la traverse, la lire à voix haute, la proférer dans l'espace, l'expérimenter dans les articulations amples de la bouche et du souffle[141]. C'est un travail qu'endure aussi bien l'esprit que la résistance du corps. Si, comme le dit Artaud plus tard, « l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme et de la forme naît l'idolâtrie »[142], Mallarmé fait du principe paratactique sa première arme aiguisée pour bien désamorcer les mots et leurs relations univoques. Si Artaud préconisait « un théâtre qui a pour but d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir »[143], la recherche de Mallarmé d'une *polysémie calculée*[144] va dans le sens de son désir utopique d'une poésie critique et active.

Par le travail concret et constant sur les mots, par ce travail *mot par mot*, il comptait sauver le langage du hasard[145] et assurer par là la liberté non négociable du

---

[139] Comme le constate V. Zima ; « dans les fragments publiés par Scherer (le livre irréalisé de Mallarmé) il est question d'un livre qui 'supprime le temps', donc aussi la structure du récit linéaire ». V. ZIMA, Pierre. *La négation esthétique, op. cit.,* p. 75.

[140] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 107.

[141] Flaubert en parlant de la prose disait déjà qu'il fallait la soumettre à l'épreuve du « gueuloir ».

[142] ARTAUD, Antonin. *Le Mexique et la civilisation*. Œuvres complètes t. VIII. Gallimard. Paris, 1980, p. 203.

[143] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 108.

[144] Il s'agit pour Mallarmé d'une polysémie « qui engendre une pluralité de sens à partit d'une interaction calculée de signifiants […] pour sauver la subjectivité littéraire par une élimination rigoureuse de la redondance linguistique, de la contingence et du hasard ». V. ZIMA. *La négation esthétique, op. cit*., p. 60-61.

[145] Pour Mallarmé le hasard aussi bien que le sublime empiètent sur l'autonomie du sujet. Il maintient avec le hasard une relation de refus et de méfiance. Il est ce nouvel homme éveillé qui comme Prométhée, croit pouvoir rendre le feu aux hommes sans se brûler. Les avant-gardistes au contraire défient le hasard et jouent avec lui voire s'appuient sur lui. **«** L'intrusion du hasard dans la réalisation d'une œuvre est au cœur de l'esthétique dadaïste. Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises », clame Tzara dans son Manifeste, soulignant le sens nouveau et la liberté de l'acte créateur. Si Tzara compose des poèmes en prenant au hasard les mots découpés d'un article, Jean Arp se livre, dès 1916, à ses lois en laissant tomber sur des feuilles des bouts de papiers déchirés. Sophie Taeuber-Arp allie, quant à elle, ses

poème et de l'art. Toutefois il travaillait au cœur d'un paradoxe, entre la nécessité de la parole vraie et la contingence de la vérité. Il tentait de résoudre ce paradoxe par son invention de la « constellation paratactique »[146] capable de sauver la subjectivité des discours mercantiles du marché de l'art. A la différence d'Artaud, il cherche à rendre aux mots de la poésie leur capacité d'action et leur efficacité sans sortir des chemins de la raison, bien qu'il soit conscient du caractère relatif d'une vérité rationnelle. Certes le chemin d'Artaud est plus tortueux et plus irrationnel car celui-ci cherche :

> …une parole organique capable de remuer des forces et d'agir sur les organismes [qui] puisse renouer tant avec le langage du corps qu'avec son souffle primitif, et qu'elle [cette parole] obéisse à cette grammaire universelle de manière à renouveler non seulement la pratique du théâtre, mais également la culture occidentale en général[147].

Toutefois, par sa négativité esthétique et par son langage, Mallarmé fustige les valeurs de son époque. Son utopie esthétique est ainsi politique car elle cherche le démantèlement dans l'art des mécanismes de contrainte subis par le sujet et le langage. Il imprègne sa poésie des mots et des relations entre eux qui perturbent les discours. Par le détour des mots et par son formalisme extrême, il exerce sa révolte, par son action tenace et minutieuse, il introduit le doute dans l'ordre économique et moral régnant. C'est pour cela, comme le dit V. Zima, que le vocabulaire de Mallarmé,

> …vise au-delà du 'beau' Kantien et annonce les langages militants des avant-gardes : l'innovation et la déformation surréalistes, le langage 'transmental' des futuristes russes et la 'parole in libertà' de Marinetti[148].

Si on peut parler aujourd'hui d'un théâtre de la parole, d'une oralité, c'est grâce à tout ce travail de Mallarmé sur la parole vraie et à cette recherche sur la matérialité des mots qui inspirera plus tard la recherche qu'Artaud et les avant-gardistes ont tenue pour une priorité. En cherchant à vider les paroles de leur sens univoque et en cherchant non pas le sens mais le non-sens, les écrivains, les poètes et les dramaturges ont pu continuer

---

jeux à la rigueur géométrique » LEONI-FIGINI, Margherite. « *Dada, 2005. «* Hasard et abstraction *Zurich. Jean Arps, Sophie Taeuber-Arp* ». Dossier pédagogique octobre 2005, (parcours exposition). Page internet consultée le 14/09/201, à partir de *www.centrepompidou.fr/education/*

[146] Ainsi appelle Mallarmé son travail sur le langage.

[147] ARTAUD, Antonin. In MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard- Marie Koltès, op. cit.*, p. 67.

[148] V. ZIMA. *La négation esthétique*, *op. cit.*, p. 64.

à défier « le silence de l'azur », par les vibrations des mots dictés par la nécessité et la ténacité de la « parole vraie », voulue par Mallarmé.

2.2. La voie d'Artaud

> Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela[149].

On a déjà vu dans notre premier chapitre comment, concernant le théâtre, les idées d'Artaud sont certes celles qui vont le plus loin dans la critique non seulement du drame classique – et de la manière dont celui-ci concevait le théâtre – mais aussi de la culture occidentale en général. Le radicalisme de la démarche d'Artaud est fondateur : son appel à modifier aussi bien la conception de l'art que celle de l'individu et de la société anime tout cet esprit contestataire propre, comme on l'a vu, aux mouvements d'avant-garde et à l'art de la performance.

La critique qu'Artaud exprimait contre la primauté du texte et de la parole d'un auteur omniprésent, est certes, avant tout, une critique à l'encontre d'un art servant au maintien d'une culture occidentale décadente fondée sur la distinction entre maîtres et esclaves. Pour lui, le théâtre vrai – qui pour lui était le théâtre libéré des contenus idéologiques, religieux ou moraux – devait retrouver sa capacité à agir sur le réel sans l'appui trompeur d'un texte et d'un discours pensé à l'avance.

C'est dans la réalité concrète et physique de la scène, dans le corps de l'acteur et dans le moment présent partagé avec le spectateur pendant la représentation, que le théâtre pouvait être directement en relation avec la vraie vie. Cette volonté de rapprocher l'art de la vie était pour lui primordiale et on peut dire par là que chez Artaud les éléments les plus constants de la performance étaient déjà présents. En cherchant du côté des cultures de l'ailleurs, il manifeste déjà son intérêt pour la performance rituelle et pour les manifestations culturelles inscrites dans la vie des communautés anciennes ; ce qui était aussi source de réflexion et d'expérimentation pour les artistes plastiques rattachés à l'art abstrait. Sa vision du théâtre est identique à sa vision de la peinture, du cinéma et de la poésie. Pour lui, le théâtre – et l'art – doivent avant tout récupérer leur partie physique afin qu'ils puissent agir sur le réel et lutter contre les mensonges

[149] ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et don double*. Gallimard, 1964, p. 121.

véhiculés par les discours univoques et globalisantes de l'Occident. Ce qui est valable aussi pour la poésie ou pour la peinture.

S'agissant de théâtre, comme il le disait lui-même, il ne voulait pas se passer de mots, mais il s'élevait contre les discours qui s'organisent dans un texte conçu par un auteur absent de la scène et par des mots créés sans le concours du travail du corps. Car c'est en se libérant des discours dictés par l'intellect, par l'intelligence, que la parole du poète et les gestes du peintre ou de l'acteur peuvent se mettre en relation avec ce qui les profère : le corps. C'est dans le corps et dans l'espace-temps concret qu'il occupe que les gestes et les mots pouvaient devenir des forces agissantes sur la réalité. Mais pour cela il fallait changer surtout la vision du corps, un corps séparé de la pensée. Il fallait aussi dépasser l'idée d'un corps parfait et héroïque : son corps ravagé par la maladie est un champ miné dans lequel les mots et les gestes ne peuvent que naitre d'une lutte incessante. Il commence ainsi cette grande expérimentation sur le corps : on pourrait dire qu'il est l'initiateur du *body art* en donnant à voir son corps ravagé par la maladie.

2.3. L'invention de l'art abstrait

Outre le travail de Mallarmé sur la parole, l'invention de l'art abstrait par les peintres inspire fortement les mouvements d'avant-garde. La démarche de Mallarmé s'opposant à l'assujettissement de la poésie aux discours et au but imitatif de l'art, peut certes se mettre en relation avec le passage de l'art figuratif à l'art abstrait que Picasso préfigure avec le cubisme. Ces deux démarches cherchent à changer le sens et le but assignés jusqu'alors à l'art. L'introduction de fissures et de formes déconstruites chez Picasso est aussi dans le domaine de l'image un geste qui cherche à montrer un monde hors cadre, impossible à saisir dans sa totalité. Comme d'ailleurs la *pensée du passage à la scène* cherchait aussi à montrer l'incomplétude du drame.

Pour l'art abstrait, la fonction imitative que l'art figuratif entretenait avec le réel ne se justifie plus. Si la photographie remplit mieux cette fonction imitative, la peinture doit changer de but. Les élaborations de l'inconscient et du rêve révélés par Freud, de même que les œuvres créées par les cultures de *l'ailleurs* présentes dans la première exposition universelle, montrent qu'il existe de multiples manières d'agencer le réel, sans le copier. En outre, plus qu'au visible et au vraisemblable l'artiste est confronté à l'incertitude du réel ; toute copie n'est qu'illusion.

Lassés de l'obligation d'exposer un tableau fini ou une œuvre complète et logique, montrant un objet répondant selon eux à des lois caduques, on pourrait dire que les artistes plastiques rejettent les modèles classiques dans une démarche identique à la *négation esthétique* entreprise par Mallarmé. Libéré de l'obligation de copier le réel, l'artiste reste alors libre de l'agencer suivant sa propre sensibilité. Il n'a plus devant lui un modèle à reproduire : le point de vue objectif et distancé que la copie et l'art figuratif exigent, n'a plus lieu d'être. Il se donne alors pour but de produire, non pas une image fixe et univoque du réel, mais une image symbolique à interpréter. Le regard subjectif de l'artiste devient prioritaire. La loi de la perspective qui invitait l'artiste à s'éloigner du sujet et visait à rendre la vision du spectateur plus objective, est devenue obsolète. Car comme l'écrit Hans-Thies Lehmann, « la peinture moderne au lieu de l'illusion donnée de l'espace en trois dimensions 'met en scène' la surface (matérielle) de l'image, sa réalité en deux dimensions, ainsi que celle de la couleur en tant que qualité autonome »[150]. Après la première guerre mondiale, alors que l'inhumanité désagrège toutes les images du réel et de l'humain imaginées jusqu'ici, opter pour l'abstraction et le non sens est encore plus que pour Mallarmé, l'expression de la méfiance face aux idéologies et la constatation de la nécessité, pour les peintres, de construire et de jouer librement avec le réel à partir de leur propre subjectivité et de le « spiritualiser » à leur manière.

C'est en étant libéré de toute contrainte réaliste que l'art peut retrouver son efficacité symbolique et métaphysique. Comme la poésie de Mallarmé, l'invention de l'art abstrait met donc, au centre de la création, le point de vue de l'artiste, sa subjectivité. Une subjectivité qui débarrassée des discours et de l'univocité de sens, peut s'exprimer par le corps et par le libre agencement des matériaux avec lesquels l'artiste travaille. Le processus de création et la relation de l'artiste avec son outil (que ce soit la couleur, les notes, l'image ou les mots), était ainsi à inventer à chaque instant. Pour les artistes peintres (aussi bien que pour Mallarmé), il s'agissait d'une subjectivité qui ne cherchait pas comme celle des impressionnistes à ne transmettre que des sensations, aussi belles soient-elles, mais d'une subjectivité plus active et engagée cherchant à

---

[150] LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post dramatique*. L'Arche, Paris, 2002, p. 21.

provoquer des réactions brutales et passionnelles chez le spectateur[151] ou chez le lecteur. Cette recherche du caractère incarné et énergétique de la peinture[152] est sûrement l'une des raisons pour lesquelles les peintres s'intéresseront aux arts qui travaillent avec le corps, comme le théâtre et la danse. Ce sera aussi certainement l'une des raisons à l'origine de la collaboration entre les arts qui se fait jour dans les mouvements d'avant garde.

L'abstraction dans la peinture, comme le principe paratactique de Mallarmé, déconnecte les relations de causalité entre les traits – ou les mots chez Mallarmé – et empêche ainsi d'attribuer un sens au réel ou bien d'en donner une image globale. Au contraire, elle révèle plutôt les vides du réel ou ses parties invisibles, rendant plus complexe sa vision et repoussant ses limites. Chaque trait, chaque élément du tableau, chaque touche, chaque fragment, récupère son autonomie et devient signifiant non pas d'une totalité, d'une univocité, mais de la polyvalence qui le constitue. Le geste d'une main dans l'eau qui produit des ondes est semblable au désordre que le peintre provoque dans l'apparente stabilité des formes. Sauf que pour le peintre ces ondes ne s'agencent pas forcément de manière naturelle mais elles suivent plutôt les mouvements de la subjectivité qui parfois les font même sortir de leurs limites. Clement Greenber dira plus tard que le geste révolutionnaire de la peinture abstraite de Jackson Pollock consiste pour celui-ci à peindre :

> «… des masses qui font tache et se confondent, au lieu de formes qui demeurent séparées ; de larges rythmes bien apparents »[153].

C'est ce geste hétéroclite de rompre les relations entre les traits et de les agencer comme des fragments épars qui inspire aussi, comme le principe paratactique de Mallarmé, l'hétéroclisme des mouvements d'avant-garde, préfigurant la performance artistique. Ce sont certainement les poètes et les peintres qui contribuent le plus à l'avènement de celle-ci.

---

[151] « Les œuvres de Picabia sont accompagnées de titres ironiques qui ne les expliquent pas, mais tournent en dérision le sujet. Ainsi intitule-t-il un dessin industriel, vide de toute sentimentalité, *Paroxysme de la douleur* (1915) et une mécanique absurde reliée à des roues *Parade amoureuse* (1917), mettant en cause la représentation, le monde moderne et le sens de l'œuvre » LEONI-FIGINI, Margherite. « *Dada, 2005.* « Provocation, anti-peinture, profanation. Paris et New York, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man ray ». Dossier pédagogique, octobre 2005. (Parcours exposition). Page internet consultée 14/10/2011, à partir de *www.centrepompidou.fr/education/*.

[152] Qui va aussi avec ce besoin de se mettre en scène comme le fera plus tard Pollock.

[153] POLLOCK, Jackson. *Wikipedia, l'encyclopédie libre*. Page internet consultée le 5/10/2011, à partir de : *http : //fr.wikipedia.org/w/index.php ?title=&oldid=92542189/Jackson_Pollock.*

3. La pensée de la performance comme expérience et compétence : le modèle de la performance rituelle

Pour Richard Schechner la performance avant de devenir un genre artistique est une forme préexistant à l'art. Elle ordonnait par le rite ou le rassemblement cérémonial ou festif, les relations, les règles et les valeurs fondatrices de la vie dans les sociétés primitives. Elle organisait des modèles de comportement d'abord liés à la survie, la nourriture, le territoire ou la reproduction ; ces modèles étaient présentés à la communauté par une série d'actions dansées, chantées ou rythmées, suivant un ordre préétabli. Les chants, la danse, les mythes, les transes étaient indissociables des repas, des échanges amoureux, des échanges des biens. La vie et la performance ne faisaient qu'un.

Ceci est une notion très importante pour comprendre le désir des avant-gardistes d'enraciner l'art dans la vie ordinaire. La rencontre de l'art africain, ou pour être plus exact de ce « non-art », encore enraciné dans la vie communautaire et culturelle, est dans les mouvements d'avant-garde, surtout ceux issus des dadaïstes et des surréalistes, source d'une réflexion sur les origines de l'art, quand celui-ci surgissait encore comme une manifestation des besoins liés à la vie et au corps plus qu'aux besoins de la raison. Dans les rituels n'existe pas de séparation entre le public et les exécutants ; le rituel est une expérience partagée par toute la communauté et non un spectacle donné à voir. Les avant-gardistes s'intéressent aussi bien à l'importance symbolique que les rituels ont pour la vie et la survie des communautés qu'à l'importance accordée au corps, à l'espace et à l'expérience collective. Dans les performances rituelles, ils trouvent enfin une forme consciente aussi élaborée et sophistiquée que les formes élaborées par l'inconscient, dans les rêves ou dans les jeux de libre association qui les attirent tant.

Toutefois les mouvements d'avant-garde qui ne prétendaient pas sortir de la rigidité des formes de l'art classique pour entrer dans celles du rite, s'intéressent plus particulièrement aux performances rituelles quand celles-ci commencent à être plus proches du jeu et de l'art. Car, le jeu (s'il n'est pas celui d'un autiste) cherche à s'ouvrir aux autres et, comme le rite, il participe à la cohésion du groupe et ainsi à la création ne serait-ce que momentanée, d'une communauté.

3.1. Entre le jeu et le rituel

Pour Richard Schechner on ne peut donc pas parler de performance dans le domaine de l'art tant que le comportement ritualisé n'est pas conditionné ou imprégné par le jeu[154]. Pour lui, c'est seulement chez l' «homo-ludens »[155] et les espèces qui lui sont proches que cette combinaison entre rite et jeu est possible[156]. Même si dans son désir d'étendre la notion de performance au delà des domaines de l'art, il étudie ce qu'il appelle les performances animalières – qui pour lui sont des formes s'organisant comme la performance dans un espace-temps resserré –, il ne voit dans celles-ci que des préfigurations. Pour Huizinga dans son ouvrage « Homo-ludens », c'est par le jeu qu'on passe du « cru au cuit » dans le sens de Lévi Strauss, c'est-à-dire lorsque l'homme passe de l'état de nature à la culture. Ainsi on peut dire que c'est au moment où le rituel s'adonne librement au jeu qu'on passe des performances 'crues' répondant aux besoins religieux, génétiques ou instinctifs (comme les performances animalières) aux performances 'cuites' répondant au besoin de transformer le réel ou de l'embellir[157].

D'autre part, pour Schechner, l'humain (comme d'ailleurs l'animal) a besoin d'une « banque d'énergie » pour être prêt à la dépense extraordinaire exigée par la survie au cours du combat, de la chasse ou de l'accouplement. Le jeu est une manière de maintenir cette 'banque d'énergie' active et prête à être utilisée ; c'est une façon pour l'homme comme pour l'animal de s'entraîner à la dépense de cette énergie. Pour Schechner, la 'banque d'énergie' a deux 'comptes' principaux :

> … un compte érotique et un compte combatif, ainsi que plusieurs comptes (de déplacement) secondaires : les comportements exhibitionnistes, les gestes de domination/ de soumission, le marquage de territoire[158].

---

[154] «… je pense que le jeu est à l'origine de la performance et la rend compréhensible ». SCHECHNER, Richard. *Performance, op. cit.,* p. 64.

[155] HUIZINGA, Johan et son ouvrage *Homo-ludens*. A coté de la définition de *l'homo sapiens* (homme qui sait) et de *l'homo faber* (homme qui fabrique), Huizinga ajoute celle *d'home-ludens* (homme qui joue).

[156] « C'est uniquement chez le primate que jeu et rituel coïncident, se mélangent et se combinent. SCHECHNER, Richard. *Performance, op. cit.,* p. 60.

[157] Pour Richard Schechner, « c'est uniquement chez l'homme et dans les espèces qui lui sont proches que le souci esthétique se développe consciemment ». SCHECHNER, Richard. *Performance, op. cit*., p. 60. Schechner donne l'exemple du paon qui fait sa roue ; on pourrait dire que par la solennité que le paon donne à ce geste, il est conscient de sa beauté. Mais il ne se soucie pas du fait que sa roue soit belle ou non. Avant de la déployer, il n'a pas cherché à l'embellir, car ce geste ne répond pas à un besoin esthétique mais à un besoin de l'instinct sexuel ou reproductif et donc à un besoin inconscient. Seule la nature dicte son comportement.

[158] *Ibid*., p. 65.

La combinaison du jeu avec le rite permet donc que ces comportements secondaires qui sont déjà de l'ordre de la théâtralité ou du spectaculaire, perdent en agressivité et soient propices à la relation et à la communication plutôt qu'à la confrontation.[159]Ce jeu qui préfigure l'art se présente ainsi comme une forme de déplacement de la violence car il canalise l'agressivité par l'imagination et maintient la cohésion du groupe.

Ainsi même si en situation de jeu, écrit Schechner « la dépense d'énergie est au service d'un comportement inoffensif et amusant »[160], il continue à organiser et à démarquer des limites. Il rejoint l'idée d'Huizinga pour lequel « s'amuser ne signifie pas ne pas avoir des règles »[161] et être inoffensif ne signifie pas n'être pas sérieux (N'oublions pas que le jeu sert à la survie). Comme le rituel, le jeu s'accompagne alors d'un « script »[162] qui donne les limites nécessaires sans lesquelles le jeu deviendrait ennuyeux et pour cette raison abandonné. A la différence du script du rituel qui exige un espace-temps resserré et en dehors de la vie ordinaire pour se mettre en œuvre, le script du jeu peut se dérouler de manière plus souple et spontanée à n'importe quel moment de la vie ordinaire.

Comme dans le jeu il s'agit plus de 'vouloir' que de 'devoir', le jeu est moins rigide que le rituel et laisse plus de liberté à l'imagination. Cependant pour Schechner le jeu en lui-même n'amène pas toujours à l'art. Ce n'est que lorsqu'il répond à un rite qu'il cesse de n'être qu'un jeu de survie ou un simple amusement. Il devient alors la préfiguration de l'art (et surtout du théâtre) car la sacralité du rite le pousse à aller d'un jeu de rôles fictif à un jeu qui met en scène des systèmes cognitifs et spirituels et à faire de la performance rituelle une manifestation artistique.

Outre ce que Schechner dit des relations entre le jeu et la performance, ses réflexions sur l'espace peuvent aussi nous éclairer sur un aspect de la performance rituelle utile à la compréhension des antécédents de la performance artistique. A la

---

[159] Pour Schechner c'est seulement dans les performances qui naissent des combinaisons entre le jeu et le rituel que l'on peut trouver des potentialités propices au développement et à la création du théâtre. Enfin, c'est dans ces performances rituelles combinant jeu et rite que se tisse déjà l'interdépendance entre théâtre et performance que le drame moderne et contemporain (que Schechner appelle comme le théâtre expérimental) cherche d'ailleurs à mettre en œuvre.

[160] SCHECHNER, Richard. *Performance, op. cit.,* p. 65.

[161] SCHECHNER, Richard. *Performance, op. cit.,* p. 68.

[162] « Script : Désigne tout ce qui est susceptible d'être transmis d'un temps et d'un lieu à un autre ; les codes élémentaires d'un événement ; le script est transmis d'homme à homme et le passeur est plus qu'un simple messager, il doit connaître le script et être à même de l'apprendre à d'autres, de manière consciente ou en récurant à l'empathie et à la formalisation ». *Ibid*., p. 31.

différence aussi des performances animalières, les hommes transforment l'espace et l'inscrivent dans une histoire. Dans les performances rituelles, un lieu géographique ordinaire devient un espace extraordinaire. Ainsi des espaces naturels choisis pour les rites sont peu à peu transformés en lieux de cérémonies. C'est par cette transformation des espaces naturels que l'homme prolonge ce processus du passage du cru au cuit, de la nature à la transformation de la nature, c'est-à-dire à la culture.

Les performances rituelles contiennent déjà la mise en place d'une écriture de l'espace – d'un marquage visuel ou d'un marquage auditif (comme dans le mythe) – qui sépare le sacré de ce qui est ordinaire. Mais les performances qui combinent jeu et rituel poussent encore plus loin ce processus de marquage et d'écriture de l'espace. Elles demandent des espaces plus propices à la cohabitation aussi bien de l'espace-temps resserré et sacré du rite que de l'espace-temps imprévisible et ordinaire du jeu. En quelque sorte, le rite en s'ouvrant au jeu permet d'imaginer un art comme la performance qui rend possible aussi bien la cohabitation entre le profane et le sacré qu'entre le réel et l'imaginaire.

3.2. La performance rituelle dans les différentes formes artistiques

Dans le domaine théâtral, la pensée de Schechner peut être mise en relation avec la pensée d'Artaud qui plaidait pour le retour aux sources du théâtre. Pour Schechner le théâtre est une forme spécialisée de la performance. Si la performance comprend tout ce qui se passe pendant l'événement, le théâtre n'en est qu'une partie. Les costumes et/ou les déguisements qui, dans les rituels religieux s'utilisaient pour orner ou pour représenter des groupes de dieux ou d'êtres d'un autre monde, avec le théâtre, ils représentent aussi des identités spécifiques et singulières. Dans la combinaison du jeu avec le rite et le souci esthétique, l'exécutant se situe déjà dans un terrain double qui fait appel aussi bien au comportement cérémonieux de la performance rituelle qu'au comportement plus 'théâtral' ou exhibitionniste provoqué par le jeu.

Dans les premières performances théâtrales liées aux festivités agricoles, le théâtre comme le script était avant tout un modèle physique et visuel qui avait affaire plus avec la corporalité des gestes et des mouvements dans l'espace qu'avec l'élaboration d'une parole : « Le théâtre est l'aspect visible du script, la topographie

d'une carte intérieure »[163]. La parole et le récit se manifestaient alors par leur caractère vibratoire à travers le souffle ou les bruits. C'est seulement après l'invention de l'écriture que la parole et le récit prendront la forme spécialisée du drame. Le caractère physique du *script* pour Schechner commence à se figer et ainsi à se perdre.

Nous pourrions aussi dire que dans les premières performances liées au théâtre, il n'existait pas encore de séparation entre les interprètes et le public, car le jeu et le rite demandaient la participation, même de manière momentanée de toute la communauté. Pour Schechner, c'est avec le drame que commence cette séparation avec le public et l'abandon peu à peu de la dimension plus physique et corporelle des premières performances théâtrales. De son côté Nietzsche dans « La naissance de la tragédie », soutiendra aussi que c'est avec cette conception du drame plus lié à la littérature qu'a la musique que commence cette rationalisation qui chassera Dionysos de la scène.

On a vu alors comment la pensée *du passage à la scène* – qui est en quelque sorte la pensée de la performance – provoque ainsi tout ce questionnement sur la division que le drame classique instaure entre la salle et la scène, entre la scène et le spectateur, entre le théâtre et la vie. Un questionnement qui mène des hommes de théâtre comme Artaud à revenir à cette union avec le public existant déjà dans les sources du théâtre et de l'art.

Concernant les arts plastiques, les peintures rupestres ou celles des primitifs, suscitent une réflexion sur la relation de l'artiste avec le corps et l'espace, les supports utilisés et la diffusion ou la circulation des œuvres. Ces artistes considèrent que la peinture rupestre comme celle des enfants – sans que le point de vue évolutionniste soit important –, figure le monde par des traits essentiels qui ne cherchent pas à copier le réel, mais à mettre en jeu, d'une manière symbolique, des identités ou des relations du réel avec l'imaginaire. La peinture réalisée en utilisant les règles de la perspective, centre la perception de l'objet par rapport à l'œil et prétend en donner par là une vision objective.

Au contraire, dans la représentation du réel la peinture rupestre établit une relation corps à corps avec l'espace, le support, l'objet et la communauté. Les traces de pas de danse découvertes à côté de la plupart des peintures et l'agencement dans les cavernes d'espaces sonores dans lesquels étaient vraisemblablement diffusés chants et

[163] SCHECHNER, Richard. *Performance, op. cit.,* p. 54.

musiques liés à ces danses, laisse penser que la peinture dans les cavernes faisait partie d'un ensemble de manifestations chargés d'un surplus émotionnel[164]. Toutefois, ce qui importe ce n'est pas la singularité de chacune des manifestations mais l'interrelation que la communauté établissait entre elles.

A la réflexion des artistes vient se joindre la réflexion des poètes qui veulent retrouver dans la parole l'efficacité des mythes. C'est peut être ce souhait qui provoquera le début de leur collaboration. Les peintres et les poètes qui n'avaient pas une scène où établir une relation directe avec le public – comme le théâtre – ont eu besoin d'en inventer une (comme le *Cabaret Voltaire* par exemple) où ils vont pouvoir établir enfin d'autres relations de perception et de réception de l'œuvre nouvelle qu'ils voulaient créer. Inclure activement le public dans le processus de l'œuvre était primordial pour en finir avec les limites de chaque art et les règles imposées ne permettant pas une relation vraie entre l'œuvre, l'artiste, le public ou le lecteur.

Pour eux inventer une *scène de jeu* dans laquelle ils pourraient se mettre en rapport direct avec le public, était le premier pas pour rapprocher l'art de la vie. Ils regardent d'abord du coté de la scène de la danse et c'est seulement après la deuxième guerre mondiale dans les nouveaux mouvements d'avant-garde et dans les expériences de John Cage que commencera vraiment ce dialogue entre théâtre et performance et par la suite, avec la dramaturgie que nous analysons, entre le drame et la performance**.**

4. Les avant-gardistes

Nous venons de voir comment la vision de Mallarmé aussi bien que l'invention de l'art abstrait ou la pensée d'Artaud est à la base des mouvements d'avant-garde et de l'art de la performance. La phrase de John Cage, *la parole est musique,* n'est qu'un autre exemple de cette filiation. En suivant encore la réflexion de V. Zima, on voit que la recherche de l'utopie esthétique propre aux modernistes, « se fait entendre dans la musique en tant que forme qui résiste au sens et à la communication ». Pour Mallarmé comme pour son disciple Paul Valéry, la musique était déjà un exemple pour la littérature[165]. Comme le dit V. Zima, dans l'indétermination propre de la musique,

---

[164] Certes, une des théories sur la peinture rupestre – qui sera après réfutée – donne à celle-ci une *fonction magico-religieuse* liée aux *rituels chamaniques* et aux performances rituelles.

[165] V. Zima parlant du souhait de Paul Valéry d'une littérature proche de la musique, écrit « C'est bien ce qu'une littérature digne de ce nom pourrait ou devrait devenir : un ensemble complexe de signifiants

Valéry, moins formaliste que Mallarmé, trouve une forme à la fois libre et sensuelle mais aussi calculée par la raison. La résistance de la musique à un sens univoque et communicable – comme le dirait plus tard Derrida – permettait que la *négativité esthétique* de Mallarmé à l'encontre des discours puisse s'exercer sans l'obsession du silence.

Cependant pour les mouvements d'avant-garde qui vont encore plus loin dans leur contestation de l'art du passé, il s'agissait en plus d'une musique qui, comme dans tous les domaines artistiques, cherchait à se libérer de la partition exacte et mathématique du canon classique (logos). Avec les expériences de musiciens italiens comme Luigui Rissolo, initiateur de la musique concrète, ou Marinetti qui par son manifeste futuriste donne naissance à une musique faite à partir des bruits de la machine industrielle, la partition et l'écriture de la musique, ses harmonies, sont bouleversées. Dans le séminaire « Paroles et musiques » que dirige Catherine Naugrette, on voit comment la partition classique qui tentait Mallarmé aussi bien pour son abstraction que pour sa rigueur formelle, souffre du même processus de déconstruction qui traversait toutes les formes artistiques. Ainsi les mouvements d'avant-garde, plus familiers que Mallarmé avec l'atonalité et avec l'absence d'harmonie de la musique moderne, vont encore plus loin dans l'indétermination et dans l'abstraction.

L'abstraction permet aux mouvements d'avant-garde une relation plus directe avec le hasard redouté par Mallarmé. Ils trouvent dans le hasard une manière plus directe de s'attaquer aux mensonges des discours. C'est ce qui les pousse à aller plus loin dans leur négation esthétique, par la dérision ou la provocation absolue et parfois gratuite, qui provoquera sûrement l'éloignement d'Artaud et que Mallarmé n'aurait pas pris au sérieux. Sans exemples particuliers à suivre et déjà libérés des contraintes et des conditionnements formels dans l'art, les avant-gardistes se donnent même le droit d'adopter la discontinuité et les formes hasardeuses de la vie. En travaillant avec le fragment[166], avec des formes inachevées, des « non formes », des formes fugitives, des formes en train de se faire, ils se débarrassent complètement de la nostalgie d'unité de

---

polysémiques qui résistent indéfiniment à toutes les définitions conceptuelles qui prétendent pouvoir s'emparer d'eux au cours d'innombrables lectures ». ZIMA, Pierre. *La négation esthétique, op. cit.,* p. 95.

[166] « Le fragment et son principe d'association et d'expansion sont au cœur du travail plastique et poétique de Schwitters. Dans ses collages ou assemblages, il intègre, comme les cubistes, différents matériaux ». LEONI-FIGINI, Margherite. « *Dada, 2005. «* Merz ou le principe d'assemblage d'objets et de matériaux. Hanovre, Kurt Schwitters ». Dossier pédagogique octobre 2005, (parcours exposition). Page internet consultée 14/09/201, à partir de *www.centrepompidou.fr/education/*

Mallarmé. Cependant, comme Mallarmé, leur geste est politique, car il continue à être l'expression d'une révolte contre l'ordre établi :

> S'attaquant au rationalisme et aux valeurs du 19e siècle, reflet d'une culture bourgeoise qui conduit au grand carnage de la Première Guerre mondiale, Tristan Tzara, dans son Manifeste Dada (1918), prône le principe de contradiction, le paradoxe, le non sens, à l'enseigne du mouvement de la vie. Si Dada refuse la logique, ce n'est pas dans un simple cri de révolte qu'il s'exprime, mais par des œuvres d'art, même si elles se donnent comme anti-art[167].

La *négation esthétique* assumée par les mouvements d'avant-garde est extrême, car ils cherchent à libérer l'art et l'individu des formes et des consignes contraignant leur liberté. La *négation esthétique* hermétique et solitaire de Mallarmé est exposée sur la place publique. Ils sortent des espaces officiels de la culture et des modalités habituelles de réception du public. Pas d'horaires fixes, pas de temps chronométrés, ni de limites spatiales qui les distinguent de la vie ordinaire. Le formalisme de Mallarmé est dépassé par la spontanéité de ces mouvements, par la contestation et la provocation directe et sans ambages. Ils possèdent cet esprit ludique qui, aux yeux de beaucoup d'analystes, est enfantin, car ils donnent l'image des mouvements des jeunes artistes ne craignant pas de détruire même les formes si celles-ci vont à l'encontre du mouvement de la vie[168].

Si Mallarmé est encore influencé par le romantisme lorsqu'il cherche à sauver le beau et les formes, comme on l'a dit auparavant les mouvements d'avant-garde après la première guerre abandonnent tout scrupule. Quoique Mallarmé les inspire, les tendances politiques du début du XX^{e} siècle s'exacerbent et les discours sur l'art se radicalisent. Dans les mouvements d'avant-garde, le non sens, la contradiction, la parole inachevée s'élèvent définitivement contre l'imitation d'un discours rationnel, logique et castrateur ; celui-ci avait perdu toute crédibilité compte tenu de l'inhumanité et de la capacité meurtrière dont avait fait preuve les hommes au cours de la première guerre mondiale. Pour les poètes surréalistes ou pour les dadaïstes :

> …l'écriture, libérée de l'esclavage du sens, retourne à la matérialité même de la langue. Les mots, assemblés selon des lois qui ne visent pas la

[167] *Ibid*., « Provocation, anti-peinture, profanations ».
[168] « Raoul Hausmann (1886-1971). Manifeste de l'esthétique du non-art, cri lancé en même temps à l'œil et à l'oreille du spectateur, ce montage où rien ne semble tenir en place proclame contre tout académisme l'insondable mouvement de la vie ». LEONI-FIGINI, Margherite. « *Dada, 2005*. « Le photomontage. Berlin. Raoul Haussman ? Hannah Hôch ». Dossier pédagogique octobre 2005, (parcours exposition). Page internet consultée le 21/10/2011, à partir de *www.centrepompidou.fr/education/*

> communication mais la fluide liberté d'associations d'images et de sons, s'organisent en poèmes. Déjà Serner, Tzara et Arp, qui est aussi poète, se livrent en allemand à une écriture automatique qui n'admet pas de corrections. La poésie phonétique de Raoul Hausmann ira encore plus loin dans la destruction de la langue, décomposant le mot même en éléments purement sonores, abstraits de tout sens et de toute représentation[169].

D'autre part, les mouvements d'avant-garde issus du surréalisme, du dadaïsme et aussi du futurisme, poussent loin les possibilités que l'art abstrait et les écrivains comme Mallarmé avaient ouvert à l'art moderne. Ces mouvements – auxquels participe Artaud lui-même – mettent déjà en œuvre les idées les plus radicales, comme celle de la disparition de l'art. Ils sont les premiers à aller chercher, en dehors des frontières de l'art, des *pré-formes* situées entre la forme et la non-forme, entre l'art et la vie. Car pour que l'art puisse faire la part entre l'imaginaire et ce nouveau réel créé à la fois par la machine et par l'inhumanité de la guerre, il fallait plus que jamais être proche de la vie. Pour cela, en contradiction avec les valeurs logocentriques de l'Occident et l'univocité du discours qui éloignent l'art de la multiplicité et de la variété propres à la vie, les avant-gardistes choisissent de tout reprendre à zéro. Car pour ces mouvements, entre 1915 et 1930, il ne s'agit pas seulement d'inventer librement des formes, mais aussi de retrouver la possibilité pour le langage d'agir sur tous les champs de la société. Nous sommes donc en présence aussi bien d'une action esthétique que d'une résolution politique. Ils inaugurent par là *l'art action* qui marque en grande partie la performance moderne :

> L'artiste Dada Johannes Baader et ses sermons terroristes sur l'inexistence de Dieu, livrés dans ses messes Dadas, représentent peut-être le début de la performance moderne, ainsi poursuivie par ses collègues au légendaire Cabaret Voltaire. Les interventions d'Arthur Cravan et ses infiltrations poétiques et performatives dans le cadre de matchs de boxes réchauffent le ring. Ce qui nous semble important, c'est que Cravan et Baader fondent l'art action en infiltrant directement des lieux, des secteurs culturels et des institutions propres à l'ensemble de l'aventure humaine et, réalisent ces manœuvres hors galerie, dans une optique d'infiltration, d'induction d'un élément perturbateur *in situ*, voire *contextuel***,** à même les lieux populaires. L'art performance moderne naît donc des littéraires, mais aussi des mouvances politiques du début du siècle, se développe aussi par l'apport des gens des arts de la scène, des architectes et des plasticiens politisés de Bauhaus et des Futurismes[170].

---

[169] *Ibid.*, « Hasard et abstraction. Zûrich. Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp ».

[170] LETOUNEAU, Eric. « Autopsie de l'art performance.(Histoire-éclair)». *The thing Hambourg*. Page internet consultée le 10/09/ 2011, à partir de ***http : //www.thing-hamburg.de/index.php?id=510***

Chez les avant-gardistes on trouve donc déjà l'expression de l'hétéroclisme que les écrivains, de même que les artistes de l'art abstrait, cultivent par des images et des mots qui ne cherchent plus à copier le réel, mais à le subvertir et à le multiplier. Mais comme on vient de le voir, leur pensée sur les rapports avec le public et avec la vie, leur cheminement vers l'abstraction ou vers la parole vraie, leurs utopies, se sont nourris de cet impératif de *négation esthétique* de leurs contemporains, mais aussi du passé et donc de la performance rituelle.

Certes la notion d'un art de la performance – qu'artistes et chercheurs ont reconnue et élargie dès les années 1970 – était encore ignorée par les artistes du début du siècle. Cependant l'intérêt pour le corps et pour la partie physique et concrète de l'art, le besoin d'une participation active – et politique – de la part aussi bien de l'artiste que du public, sont les premiers signes d'une évolution vers d'autres formes ouvertes et hybrides. Ce qui se manifeste aussi, chez certains auteurs, c'est l'intérêt pour le processus d'une œuvre plus que pour son résultat, la recherche pour enraciner l'art dans les convulsions de la vie et du réel et le besoin de collaboration entre les artistes leur permettant de sortir d'un art élitiste et solipsiste. En ce sens, on peut dire que la notion de performance était déjà présente sans être nommée. L'irrévérence et le débordement de Dada, le stoïcisme du corps chez Artaud, les 'paroles musique' de Marinetti, les sons industriels des futuristes, le caractère éphémère des œuvres de Picabia et de Schwitters ont été certes considérés comme des positions extrêmes cherchant plus à détruire l'art qu'à le sauver. Mais la notion de performance comme une frontière possible ou comme « un double » possible pour ne pas en finir complètement avec l'art, commence déjà à hanter les différents domaines de l'art. Avec John Cage, elle obtiendra le statut d'un genre artistique indépendant, comme on le verra dans notre troisième chapitre.

Chapitre III. Dramaturgie du No man’s land

1. L’espace du no man’s land

Le no man’s land est une notion polysémique comme on le voit déjà dans les définitions que donne le Petit Robert « 1. Zone comprise entre les premières lignes de deux armées ennemies – PAR EXT. Zone frontière comprise entre deux postes de douane de nationalité différente. 2. FIG. Terrain neutre. – Zone d’incertitude du domaine de l’inconnu ». Dans le Petit Larousse le no man’s land est « une zone complètement dévastée, abandonnée ». Enfin on peut aussi le traduire de l’anglais : « terrain non apte pour l’homme » ou encore « terrain qui n’appartient à personne ».

Plusieurs de ces significations situent le *no man’s land* dans un « ailleurs », là où ont lieu les guerres, où se trouvent les frontières, les territoires sauvages, autrement dit en dehors de la vie dite « civilisée ». Cependant après la deuxième guerre mondiale et surtout vers les années 1980, le terme de *no man’s land* cesse d’être utilisé pour ne désigner que des frontières géographiques ou des espaces de guerre situés dans un ailleurs lointain. Il commence à être couramment utilisé pour nommer aussi des espaces dévastés, des trous, des frontières entre la nature et le béton, des lieux abandonnés au cours de l’étalement vertigineux des villes. Ces *no man’s lands* qui apparaissent dans le centre ou dans la périphérie des villes et rendent compte des ruines que le progrès laisse sur son passage.

Ce sont les mouvements dits de « contre-culture », comme l’Underground, qui ont intervenu ces no *man’s land urbains,* par le graphisme, la photo ou la sculpture. Par ces interventions, les lieux abandonnés, les murs de béton, les espaces laissés à l’abandon, acquièrent une place dans le paysage et dans l’ordre de la ville. Mais, en même temps le caractère anonyme de ces interventions fait preuve d’un nomadisme à l’intérieur de l’ordre urbain qui échappe à cet ordre.

Dès lors, bien que ces espaces laissés à l'abandon soient admis comme faisant partie du paysage urbain, ils ne peuvent qu'être associés à des espaces marginaux, en dehors de la loi et du bien commun. Comme d'autres marges de la ville, ils peuvent devenir aussi bien des refuges pour les errants et les marginaux que des espaces interstitiels par où s'infiltrent les résidus, les non désirés de la société, ses lignes de fuite[171].

Marc Augé parle d'un « non-lieu », terme qui peut définir tout espace marginal ou désigner l'un des aspects du *no man's land urbain*. A la définition de lieu **:** « un lieu, [est un espace] identitaire, relationnel et historique »[172], il oppose celle de « non-lieu » qui en est précisément le contraire. Dans cet ordre d'idées, de même que l'espace

[171] L'espace marginal « … est aussi paradoxalement un zone de passage et un lieu posé au bord de l'invisible et tenté par la chute dans le néant » BAZIN, Claire et PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude. (Articles réunis par) *Sens et figures de la marge dans la littérature féminine de langue anglaise*. Paris. Université Paris X. Nanterre, 2006, p. 128.

[172] AUGE, Marc. "Non-lieux". *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris, 1992, p. 100.

marginal, le *no man's land* est aussi un « non-lieu ». En effet, il ne peut pas être relationnel : il est généralement un espace de transit qui ne peut que produire des relations subordonnées à l'errance, le provisoire ou la détresse. Même s'il peut devenir un refuge momentané, c'est un lieu qui n'appartient à personne et pourtant c'est un « lieu où on ne reste pas. Il est tout le contraire d'une demeure[173].

C'est aussi un espace qui, comme l'espace marginal, se situe en dehors de l'histoire et de la modernité, si nous nous référons aux réflexions d'Alain Touraine liant l'histoire et la modernité « à l'idée de progrès, de rationalité et de croissance conduits par un individu plein de volonté et de raison »[174]. De même que dans l'espace marginal, la frontière du *no man's land* renvoie à un espace mortifère ou dangereux ; formellement, dans les territoires de la guerre, le *no man's land* est une frontière souvent minée ou un espace où « tout intrus sera abattu»[175]. Aucune rationalité n'est donc possible.

D'autre part, l'homme qui habite ces seuils, ne serait-ce que momentanément, est généralement associé à un individu marginal. Dans la dramaturgie du *no man's land*, il s'agit certes de personnages marginaux : ou bien parce qu'ils sont volontairement exclus de la société, comme les personnages du *No man's land* d'Harold Pinter, ou bien parce qu'ils sont en dehors du travail et de la production, comme les personnages de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, ou ceux du *Coin de la rue* de Victor Viviescas, ou encore ceux de *Grand et petit* de Botho Strauss, pour donner quelques exemples. Comme tous les marginaux, ces personnages ne suivent pas la marche de l'histoire (et de la production/propriété), ils sont en errance et ainsi mis en dehors de la vie moderne et de la société qui leur fait payer un prix très cher pour ce choix : la mort ou l'abandon.

Car en dehors de la production mais aussi sans but ou ordre à suivre, le marginal perd la notion du temps. Dans ce temps qui s'écoule sans ordre et sans aiguilles le temps cesse d'être une chose concrète et contrôlable : ses catégories s'organisent de manière

---

[173] NOTAIRE-PERRISSIN-FABERT, Odile. *L'espace scénique et l'espace dramaturgique de l'errance dans le théâtre de Marguerite Duras*. Mémoire de D.E.A. sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac. Université Paris III, Paris, 1995, p. 37.

[174] La modernité est ainsi définie par Alain Touraine « …car l'histoire tend au triomphe de la modernité, qui est complexité, efficacité, différenciation et donc rationalisation, en même temps que montée d'une conscience qui est elle-même raison et volonté se substituant à l'ordre établi et aux héritages reçus ».TOURAINE Alain. *Critique de la Modernité*. Fayard, Paris, 1992, p. 87.

[175] « Le *no man's land* indique que toute présence humaine dans cet espace est considérée comme une agression : tout intrus sera abattu par l'une ou l'autre des factions ». No man's land. *Wikipedia, l'encyclopédie libre*, page internet consultée le 14/02/2011, à partir de : *http://fr.wikipedia.org/wiki/No_man%27s_land*

libre, voire chaotique. Le besoin de temps qui expérimente celui qui travaille, est pour celui que ne travaille pas ou qui est sans occupation précise, un temps alors incertain qui est vécue avec la même détresse que celle produite par le temps contrôlé et esclavagiste de l'ordre autour de la production ou de l'action. Ce temps libre qui devrait être un moment de structuration et repos devient plutôt un signal d'inactivité ou d'aliénation. Il ne s'agit donc pas d'un « homme plein de volonté et de raison » mais de celui qu'Hannah Arendt définit comme : « L'homme désolé [qui] se trouve entouré d'autres hommes avec lesquels il ne peut établir de contact, ou à l'hostilité desquels il est exposé »[176].

D'autre part, rappelons-nous, qu'à l'origine le *no man's land* est défini comme une « zone comprise entre les premières lignes de deux armées ennemies » donc, comme un espace de guerre. On pourrait dire qu'il existe une certaine organisation dans un espace de guerre, mais le fait qu'il s'agit d'un espace isolé, difficile à surveiller, rend possible qu'il soit atteint par le chaos[177]. Alors, au sens figuré, le *no man's land* est, comme un « non-lieu », un espace de marginalité ou de violence qui participe en quelque sorte à la déstabilisation de la société moderne, il en est le reflet inversé, il la définit négativement.

2. Repères théoriques : Positionnements politiques et philosophiques communs face au réel

Selon Jean-Pierre Sarrazac, qui par son article sur cette dramaturgie[178] a inspiré cette recherche, on trouve déjà dans les années d'après-guerre les traces de ce qu'il appellera une dramaturgie du *no man's land*. L'espace du *no man's land* devient à cette époque-là, sujet d'élaboration esthétique et ne cessera depuis d'être un lieu – non-lieu – récurrent dans le drame moderne et contemporain. C'est aussi durant ces années d'après-guerre que la critique radicale d'Artaud et de Brecht contre le drame aristotélicien s'approchent du paroxysme atteint dans l'œuvre de Beckett. Après la catastrophe de

[176] ARENDT, Hannah. *Le Système totalitaire*. Le Seuil (collection « Points / Essais », n° 307). Traduction par Jean-Louis Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy (1972) révisée par Hélène Frappat (2002). Points Seuil, Paris, 2005, p. 228-229.

[177] Selon *le Dictionnaire de la Langue Espagnole de la Réel Académie*, Entropie : une mesure du désordre contenu dans une système », exemple : « Une masse d'une substance avec ses molécules régulièrement ordonnées qui forment un cristal a beaucoup moins d'entropie que la même substance en forme de gaz avec ses molécules en plein désordre ».

[178] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land ». *Lieux de la frontière, frontières des lieux. Revue Textuel juillet 2009*. Textes réunis par Claude Murcia, pp.129-145.

cette guerre, une nouvelle crise, aussi profonde que celle du début du siècle, interroge une fois de plus les certitudes acquises. Après une telle catastrophe que dire ? Theodor Adorno affirmera à cette époque qu'il est impossible d'écrire des poèmes après Auschwitz[179]. Le silence qui hantait Mallarmé s'empare de la scène et du drame et laisse place à des *no man's land*, des espaces de silence et de dévastation.

« Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture »[180]. Pour Adorno, il est donc nécessaire, comme le soutient Catherine Naugrette, de faire la « critique de la culture et plus précisément de la dialectique entre culture et barbarie »[181]. C'est une vérité atroce qui ne peut laisser indifférents les artistes et qui s'inscrit dès lors dans leurs préoccupations à l'égard de la relation entre l'art et la vie, entre l'art et la société. Les questions à propos des relations entre le texte et la scène, la parole et le corps, le public et la scène, le réel et l'imaginaire, questions qui paraissaient avoir trouvé des réponses dans le drame épique conçu par Brecht, reviennent avec force. La *négation esthétique* initiée par Mallarmé qui se renforce encore dans les mouvements d'avant-garde et qui, dans la pensée d'Artaud, empêche les conditions d'un drame écrit d'avance, est à nouveau à l'ordre du jour.

Certes, après la dévastation de la deuxième guerre, la voix – et la voie – d'Artaud trouve un écho partout où il s'agit de retourner une fois de plus aux sources du théâtre, aux premières performances théâtrales (Richard Schechner remonte ces sources aux premières festivités agricoles), lorsqu'il n'y avait encore une séparation entre la salle et la scène, entre la scène et les spectateurs. Une place prépondérante dans le théâtre est définitivement donnée à la mise en scène, au temps présent de la représentation et à l'expérience partagée avec le public. De grandes figures du théâtre se réclament d'Artaud ; ce sont pour la plupart des metteurs en scène : Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Julian Beck, Tadeusz Kantor. Ils repoussent les frontières de la mise en scène et donnent naissance à une collaboration inédite avec l'art de la performance qui, comme on l'a dit en concluant notre deuxième chapitre, venait avec John Cage d'obtenir le statut d'un genre artistique indépendant. Tout ce qui dans la scène ou la représentation ne peut être traduit par les mots – la théâtralité, la performance – est au centre de l'événement théâtral.

---

[179] In NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain, op. cit.*, p. 15.
[180] NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain, op. cit.*, p. 15.
[181] *Id.*

Artaud aussi bien que l'art abstrait et l'école symboliste influencent les auteurs les plus marquants de l'époque comme Jean Genet, Samuel Beckett, Arthur Adamov, enfin les auteurs nommés, non sans controverse, auteurs du théâtre de l'absurde. Le rejet du réalisme est absolu. Les personnages sont conçus comme des hiéroglyphes, des signes porteurs de quelque chose au-delà du réel. On ne peut pas dire grand-chose de leur intimité ou de leur intériorité. Ils sont dans une certaine mesure des « effets-figure », terme par lequel Julie Sermon définit les personnages contemporains, comme ceux de Beckett :

> … [qui] n'ont pas de fond qui les animerait secrètement, ils ne sont que surfaces dont l'écriture se contente d'enregistrer les manifestations insignifiantes […] le rapport que les figures entretiennent à la représentation n'est plus figuratif, mas figural, personnages d'un théâtre des instrumentalisé, leur corps n'est ni illustratif, ni narratif, mais performatif[182].

La déconstruction du dialogue, la répétition, l'éclatement de l'action, les didascalies qui soulignent les éléments visuels servent aussi à rejoindre la réalité ineffable du monde. La « déréalisation » effectuée par Brecht à l'encontre de l'illusion est trop pédagogique pour ces auteurs qui cherchent à ouvrir le théâtre à l'inconnu, à la réalité de l'inconscient et de la subjectivité.

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, la « dramaturgie du no man's land urbain » qui doit son nom à Jean-Pierre Sarrazac succède à Brecht mais aussi à la génération regroupée sous le nom de théâtre de l'absurde**.** Nous analysons cette dramaturgie à partir de plusieurs pièces caractéristiques allant de *No man's land* de Pinter (1974) à *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First* de Tim Etchells (2005). Mais avant d'entrer dans l'exposé des points communs propres aux auteurs de cette dramaturgie, il faut cependant dire qu'il ne s'agit pas pour nous d'en dégager une esthétique commune à un regroupement d'auteurs. Chaque pièce, comme toute pièce moderne et contemporaine, inaugure une forme particulière et, en ce sens, une analyse esthétique globalisante quelle qu'elle soit, ne peut être qu'erronée. Cependant, le choix scénique de cet abîme du *no man's land* implique des choix formels et des positionnements esthétiques et politiques communs face au réel. Ils nous amènent à

---

[182] SERMON, Julie. *L'effet-Figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude).* Thèse sous la direction de Jean Pierre Ryngaert. Université Paris III, Paris, 2004, p. 16-17.

considérer que le groupe d'auteurs de notre corpus suit une voie précise (parmi toutes celles empruntées par le drame moderne et contemporain) qui, selon nous, dévoile, œuvre après œuvre, un drame intégrant chaque fois davantage d'éléments performatifs. Il faut encore souligner un autre point important : ces aspects ne se trouvent jamais réunis chez un seul auteur, ni exprimés de la même façon mais, ces éléments sont cependant sous-jacents dans chaque œuvre de cette dramaturgie.

2.1. La négation esthétique

La plupart des auteurs de la dramaturgie du *no man's land*, et surtout ceux qui entrent dans le cadre de notre corpus, peuvent être rattachés à la lignée de l'avant garde de l'art moderne. Comme on l'a vu (cf. chap. II), cette lignée commence avec la *négation esthétique* de Mallarmé et, selon V. Zima, se poursuit aussi bien dans la dialectique négative d'Adorno que dans le postmodernisme de Jean-François Lyotard. De même que Mallarmé, Adorno ou Lyotard, les auteurs que nous étudions ici cherchent, par le choix de cet espace du *no man's land*, à montrer ou à dénoncer les désastres nés du capital et du progrès et à mettre en abyme un art au service d'une idéologie quelconque. Comme on l'a vu aussi pour tous les auteurs suivant la voie de la *négation esthétique*, pour la dramaturgie du *no man's land*, le travail sur le langage est primordial. En choisissant ce non-lieu, les auteurs de cette dramaturgie travaillent au cœur de la fragmentation du récit et dans l'élaboration d'un langage border line, lequel ne prétend pas être porteur d'une vérité unique et exhaustive sur le réel.

Comme Lyotard dans la lignée de la *négation esthétique*, ces auteurs marquent aussi un tournant dans la voie négative suivie par drame moderne. Certes, depuis quelques années déjà, le rapprochement du théâtre avec le postmodernisme trouve un écho dans le domaine de l'esthétique théâtrale. Cette idée est importante pour caractériser le théâtre contemporain à partir des années 1970 : théâtre postmoderne, post-brechtien, après-Beckett, ou un théâtre après-Auschwitz et même un théâtre postdramatique (celui-ci étant problématique car cela signifie la mort du drame et non pas des mutations, des transformations). Toutes ces dénominations signalent une évolution dans le théâtre moderne en relation avec le postmodernisme.

Certes le postmodernisme de Lyotard ne fait qu'approfondir la crise de la représentation et menace ainsi l'existence du drame. Mais il faut aussi tenir compte, comme le dit Donia Mounsef, que « le projet postmoderne est au théâtre moins une rupture qu'un prolongement de certains tendances dans la modernité»[183]. Ce qui est encore plus vrai dans la dramaturgie du *no man's land* qui, bien qu'elle se nourrisse du postmodernisme et « grandisse » avec lui, reste cependant à ses frontières. Ainsi pour nous ce tournant ne signifie pas, comme pour Hans-Thies Lehmann – ou encore pour Lyotard – une rupture, une mort du drame et du théâtre dramatique, mais un prolongement dans lequel les tendances opposées de la négation esthétique que représentent Artaud et Brecht, finissent par disparaître dans une contemporanéité qui intègre toutes leurs différences.

Il est certain que la dramaturgie du *no man's land* et surtout celle qui montre les *no man's land* urbains est plus près de la « surmodernité » qui, selon Marc Augé,

> …n'appartient pas à la modernité, mais [qui] au contraire se situe dans un espace au dessous ou à côté. Là où la modernité a le caractère de ce qui est présent et contemporain en référence à un passé, la " surmodernité " semble ne plus intégrer le passé pour évoluer dans un univers "au dessous" de l'ancien[184].

Quoique le post modernisme, comme le dit Lyotard, soit de même que la « surmodernité » de Marc Augé, « un aspect de l'art moderne qui cherche à se détacher de la modernité »[185], la « surmodernité », selon Marc Augé « est le côté d'une pièce dont la post-modernité ne nous présente que le revers – le positif d'un négatif – »[186].

Le postmodernisme travaille cependant sur des thématiques[187]qui sont aussi au cœur de cette dramaturgie et poursuit une démarche politique et philosophique qui fait également partie des frontières que cette dramaturgie côtoie. D'autre part, Lyotard est fortement lié et parfois directement impliqué dans la démarche de la performance

---

[183] MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès Le théâtre posthume, op. cit.*, p. 49.
[184] AUGE, Marc. « "*Non-lieux" Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit*., p. 138.
[185] LYOTARD, Jean- François. *La condition postmoderne*. Éditions Minuit. Paris, 1979, p. 188.
[186] AUGE, Marc. *"Non-lieux" Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit*., p. 43.
[187] Pour V. Zima le postmodernisme est un ensemble de courants artistiques et philosophiques qui ont surtout un commun dénominateur au niveau des problèmes qu'ils posent : « le caractère particulier et interchangeable des jugements de valeur ; l'incrédulité à l'égard de la notion métaphysique de vérité ; une critique radicale des métarécits et de la narration linéaire ; le jeu romanesque avec la syntaxe narrative et le retour ironique à la narration traditionnelle, la mise en question de la critique social et de l'utopie ; la découverte de la nature menacée et du problème écologique. V. ZIMA. *La négativité esthétique, op.cit*., p. 183.

moderne, et en ce sens, sa pensée sur la société et sur l'individu est consubstantielle aux éléments performatifs que nous cherchons à dégager dans cette dramaturgie. C'est pour cela que nous jugeons nécessaire d'en tenir compte dans notre réflexion.

D'un côté, le postmodernisme met alors une fois de plus l'accent sur la grande manipulation des récits populaires et anciens faite par la pensée capitaliste et occidentale pour servir ses intérêts. Par cette manipulation, les récits qui admettent une pluralité de jeux du langage et qui, comme le dit Lyotard, « ne requièrent nulle délibération instituante, nulle progression cumulative, nulle prétention à l'universalité »[188], deviennent des « métarécits » : des récits linéaires et à prétention d'universalité servant d'instruments à l'idéologie capitaliste[189]. Lyotard tient donc pour première caractéristique du postmodernisme « l'incrédulité à l'égard des métarécits »[190] et par là, il rejoint la critique déjà faite par Mallarmé et Artaud à l'encontre de ces discours unilatéraux qui ont légitimé la pensée occidentale. Aussi pour Lyotard, tous les métarécits, même celui créé par le marxisme, ne permettent pas au sujet de penser, de concevoir et d'accepter les contradictions ou ce qu'il appelle les « incommensurabilités ». Or, pour lui qui cherche d'autres « foyers » que le marxisme pour lutter contre le capitalisme, il est donc nécessaire, comme cela l'avait été auparavant pour Mallarmé ou pour Artaud, d'en finir avec ces pseudo-vérités. Cette pensée continue à avoir des conséquences dans le théâtre et spécialement dans l'écriture dramatique. La fable, le cœur de la mimésis que Brecht avait sauvegardé, est cette fois-ci complètement mis en cause.

D'un autre côté, le post modernisme propose un positionnement face au réel encore plus extrême que les modernes. Sa critique ne vise pas seulement la légitimité du savoir que transmet le métarécit mais aussi l'incapacité du sujet – ou ce qu'Adorno appelle la subjectivité individuelle – pour distinguer dans celui-ci le vrai du faux. Au moins jusqu'aux années 1970, les mouvements sociaux nés des dernières guerres indépendantistes, le féminisme et le mouvement hippie – qui ont la conviction utopique de pouvoir changer la société et l'individu par une conscience et une praxis collective – continuent à nourrir la possibilité d'une indépendance du sujet, disposant d'un pouvoir critique et de rébellion face aux discours répressifs. Malgré les distances prises à l'égard de l'idéologie marxiste, la force de ces mouvements permet à Adorno de croire encore à

[188] LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne, op. cit.,* p. 53.
[189] Pour Albert Camus c'est un récit écrit d'avance, et pour cela, en lui-même autoritaire.
[190] LYOTARD, Jean- François. *La condition postmoderne, op. cit.*, p.7.

la possibilité d'une subjectivité individuelle, capable de résister aux mécanismes sociaux. Cette recherche était déjà chère à Mallarmé comme on l'a déjà vu.

Mais Lyotard ne croit plus à l'indépendance du sujet et à sa capacité critique. Bien qu'il écrive son livre sur la postmodernité en 1970, quand le militantisme politique et la pensée critique prennent définitivement leurs distances face au récit marxiste, il situe déjà en 1950 le passage de la société à un âge postindustriel et le passage de la culture à un âge postmoderniste. Le développement de l'informatique, du virtuel et des médias s'annonce comme un élargissent des champs d'action du capitalisme car ils sont au service du marché et du néolibéralisme ; les mécanismes de contrainte et de surveillance de l'individu s'annoncent encore plus puissants grâce aux inventions de la technologie et de la science.

Pour Lyotard, la liberté de pensée chez le sujet est confrontée de manière irrémédiable à la confusion et à l'ambivalence que provoque ce développement vertigineux du marché de l'information, de la communication et de l'échange. Dans la surabondance d'informations, le sens finit par se perdre, tout est sur le même ton et rien n'est plus original ou unique. L'individu subit ces influences et ces pressions et n'est plus en mesure de distinguer le vrai du faux. Dans ces conditions, le postmodernisme dont parle Lyotard s'en prend à l'utopie, quelle qu'elle soit, et surtout à toute possibilité humaniste,[191] et à la différence de Mallarmé et d'Adorno, il renonce comme le dit V. Zima : «…à la catégorie de la subjectivité et au sujet individuel autonome en tant qu'instance critique […] ce sujet en tant que résidu d'un ordre répressif»[192].

Dans cette indifférenciation entre le vrai et le faux, sans les repères idéologiques qu'offrait le marxisme, il est très difficile pour l'individu de mettre en œuvre une action efficace pour changer le réel. Or Lyotard est complètement en accord avec Albert Camus qui soutient que : « L'espèce humaine est pour ainsi dire tirée 'en avant' par ce processus sans avoir la moindre capacité de le maitriser »[193] et il croit comme lui, que l'idée d'une subjectivité individuelle est « un leurre idéologique ». La subjectivité individuelle, l'authenticité ou la recherche du vrai ne sont pour eux que de vieilles utopies humanistes.

L'empathie de Lyotard avec les mouvements d'avant-garde du début du XX^{e} siècle et avec l'avant-garde des années d'après-guerre, vient précisément du fait que ces

[191] « Les modernistes ont été des humanistes, des religions de l'Homme. Celui-ci fut pour un temps le dernier « objet » épargné par le nihilisme ». In V. Zima. *La négativité esthétique, op. cit.,* p.182.
[192] *Ibid*., p. 193.
[193] LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain*. Galilée, Paris, 1988, p. 75.

mouvements travaillaient déjà sur les contradictions du réel d'une manière ludique ; ils dépassaient par là, la nostalgie d'unité – sinon de l'individu et du réel, de la façon de le représenter – présente chez Mallarmé, Paul Valéry et encore chez Adorno. Libres de cette nostalgie, ces mouvements avant-gardistes ont été plus lucides et combatifs face aux illusions que le capitalisme et la société de consommation savent toujours entretenir. Toutefois et malgré sa sympathie par ces mouvements Lyotard met aussi en question leur action politique et leur caractère contestataire. Le renoncement de Lyotard à l'idée d'un sujet individuel va bien plus loin : il abat jusqu'au dernier pilier permettant encore des élans humanistes.

Dans le théâtre et dans l'écriture dramatique cette influence se fait sentir. Chez Samuel Beckett commence déjà à se ressentir ce recul de la pensée utopique, ce virage qui commence à mettre en doute aussi bien la capacité critique de l'individu que sa capacité d'agir sur le réel. (Un doute qui s'exerce aussi sur le rapport au politique et qui questionne directement le théâtre politique de Brecht). Ainsi que l'exprime Jean-Pierre Sarrazac[194], dans les pièces de Beckett commencent déjà à errer dans des *no man's land* de silence et dévastation où rien ne peut se passer, des personnages épuisés qui représentent le déclin de l'idée de l'humain. Des personnages sans identité, sans accès à sa subjectivité et sans aucune capacité critique face à leur situation.

Ces personnages épuisés continueront à traverser toute la dramaturgie du *no man's land*, aussi bien celle d'Harold Pinter ou de Bernard-Marie Koltès que celle de Bhoto Strauss ou de Rodrigo Garcia. Le rapport au réel chez ces personnages qui dans leur dépossession touchent parfois les limites du « non-humain » est définitivement faussé. Leur épuisement ne leur permet pas non plus d'être assez clairvoyants pour changer ce réel. Le choix pour un espace dévasté, « assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine»[195] , montre la volonté de ces auteurs de commencer à travailler au cœur des incommensurabilités et des contradictions dont parle Lyotard.

---

[194] « Dans ce paysage, c'est bien la transformation de l'homme en non-homme – en corps de plus en plus épuisé – qui nous est donnée à voir ». SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 137.
[195] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op.cit.*, p. 71.

2.2. Distanciation du théâtre épique

En ce qui concerne notre corpus qui suit la voie esthétique et philosophique la plus étroite et la plus extrême de la dramaturgie du *no man's land*, le choix des *no man's land* urbains, marginaux et violents et de personnages errants ou marginaux, laisse donc déjà apparaître, face au réel, un positionnement en accord avec les conceptions de Lyotard. Chez celui-ci, comme chez une grande partie des auteurs depuis les années 1970 ainsi que le soutient Maryvonne Saison[196], le souci d'exposer les vérités dissimulées du réel prend ses distances avec Brecht. Ces auteurs empruntent d'autres chemins, des voies détournées qui leur permettent de rester critiques en soulevant des questions plus qu'en exposant des savoirs ou des vérités. Comme le dit Joseph Danan après la remise en question du savoir par le postmodernisme, « …personne ne croit plus à un théâtre de « l'ère scientifique »[197].

En choisissant cet espace isolé et difficile à déchiffrer du *no man's land*, ce point de vue indirect sur le réel, les auteurs de cette dramaturgie et surtout celle qui débute avec Harold Pinter, optent pour l'expérimentation de formes poétiques esquivant l'idéologie politique, sans pourtant se détourner du politique. Ils ne cherchent pas à abandonner l'idée d'un théâtre engagé»[198], mais leur intérêt se porte sur une pensée née de l'incertitude : comme le dit encore Joseph Danan, il s'agit plus de « se défaire d'un savoir plutôt que d'en accumuler »[199].

Dans sa conception du théâtre épique, Brecht construit un lieu où la réalité pourrait être transformée, qui n'est pas en contradiction avec l'idée d'Aristote selon laquelle,

> …le drame esthétiquement constitué fabrique des mondes d'images, des formes de déroulement et des modèles idéologiques qui structurent l'organisation et la perception du social[200].

---

[196] SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Collection dirigée par Dominique Château. L'harmattan, L'art en Bref, Paris, 1998.
[197] DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit.*, p. 45.
[198] Comme le dit Maryvonne Saison « La dimension politique peut paradoxalement, aller de pair avec le rejet de toute politique en son sens traditionnel » SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 9.
[199] DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op.cit.*, p. 43.
[200] ARISTOTE. *Poétique*. GERNEZ, Barbara. (Traduit par). Version bilingue. Les belles lettres, 2008.

Mais pour ces auteurs il n'est plus possible de représenter d'une manière certaine le réel et en plus ils ne croient plus en des modèles idéologiques permettant une cohésion sociale stable. Le réel auquel ils ont affaire s'éloigne toujours des limites concevables, change constamment et se dissout dans la multiplicité et dans la fragmentation propre à la vie urbaine et aux avancées du numérique. Ces auteurs ne cherchent donc pas, comme le faisait auparavant le théâtre épique, à transformer la violence et la cruauté du réel mais à rendre compte de son caractère toujours plus chaotique et indéchiffrable.

Ces espaces du *no man's land* montrent un réel disparate, discontinu et instable qui renvoi à un champ social en décomposition. Et si ces espaces contiennent aussi, comme dans le drame épique, une « dynamique génératrice de tensions »[201], les auteurs de cette dramaturgie du *no man's land* d'après Beckett, ne cherchent pas à provoquer chez le spectateur ce « regard mouvant et critique » souhaité par Brecht dans le théâtre épique ; non plus la distance objective qui permet d'« examiner ce qu'on voit **».** Dans ce *no man's land* entouré d'infini, où il « ne reste pas le moindre rêve », comme dit Charles le personnage de *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès, l'espace est un piège tendu au spectateur pour le renvoyer à son propre vide et le déstabiliser.

A la différence donc de l'espace épique qui relève plus d'un espace rationnel, la dramaturgie du *no man's land* vise plutôt l'expérimentation de l'irrationnel dans ces non-lieux où tout peut arriver. On est dans un espace qui oblige les auteurs à une autre approche dans la critique que le drame moderne faisait de la modernité et du modèle classique, jusqu'à Brecht et de façon encore plus radicale jusqu'à Beckett. Les conventions du théâtre épique disparaissent dans l'indétermination propre au *no man's land*, lieu déstructurant et déstabilisant, incompatible avec la mise en ordre du réel.

Tout au long de cette dramaturgie, le *no man's land* n'apparait donc pas comme une image du monde, à partir de laquelle peut s'élaborer une idéologie visant à s'approprier le réel pour l'organiser. Ce *no man's land* rend compte d'un réel incompréhensible et les auteurs ne cherchent pas à donner de réponses qui permettraient de le maitriser, de le rendre compréhensible puis transformable. Dans cette dramaturgie, le réel est exposé tel qu'il est, c'est-à dire, indéchiffrable et c'est dans un mouvement

[201] PASTORELLO, Felie. « *L'opéra de quat'sous de Bertolt Brecht. Mises en scène d'Erich Engel et Gaston Baty* ». Textes réunis par Denis Bablet. *In Voies de la Création théâtral No 7*. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1979, pp. 476-543, p. 480.

entre l'objectivité et la subjectivité que le spectateur peut appréhender les multiples significations qu'il possède.

Le choix des auteurs pour ces « espaces de l'impossible » continue donc à actualiser la crise du drame que le théâtre épique s'était avéré capable de résoudre. Les idées et les procédés du théâtre épique sont sous-jacents mais nous pouvons dire que le but n'est pas dialectique, puisque la postmodernité, pauvre en utopies, retire de la crédibilité à l'Histoire et met par conséquent en évidence le faible pouvoir qu'a l'individu d'intervenir sur le réel. « Dramaturgie du décentrement – « dialectique à la cantonade », aurait dit Althusser – où l'événement, le fait politique n'est abordé que par le plus long détour »[202]. Les procédés utilisés par le théâtre épique, comme le montage, le traitement indépendant de chaque fragment (ou tableau), l'introduction du récit, sont donc mis en jeu dans notre corpus, mais ils y sont détournés ou mêlés à d'autres procédés à leur tour détournés, repris par exemple du naturalisme ou du symbolisme.

Devant ce monde qui est en constante évolution, les auteurs de notre corpus prennent leurs distances vis-à-vis de Brecht et créent alors cette dramaturgie qui se construit dans une imbrication entre l'objectivité et la subjectivité, entre les « faits » du réel et les hallucinations, l'adrénaline, la peur, autrement dit la nature immatérielle de l'imaginaire. Le monde en mouvement qui est montré fait obstacle aux conditions d'un drame complet où le conflit pourrait se résoudre ; elle fait également obstacle aux conditions objectives du drame épique qui pourraient permettre une résolution des contradictions. Comme le dit Jean-Pierre Sarrazac :

> Le théâtre d'aujourd'hui ne se contente pas de reproduire les schémas traditionnels ; lui aussi, à sa manière reconsidère la façon qu'il a de parler du monde. Il ne fait plus intervenir la référence comme il le faisait par le passé ; il ne se situe plus d'emblée au niveau d'une 'représentation' qui serait donnée comme un préalable. Même s'il se veut 'politique', son rapport au politique ne se définit plus aussi simplement qu'il a pu le faire lorsque, militant, engagé, démonstratif et didactique, son discours s'appuyait sur une perception du monde partagée[203].

Pour les auteurs de cette dramaturgie le choix du *no man's land* s'avère alors une façon indirecte d'aborder la critique qu'ils veulent exprimer : cela ne veut pas dire qu'ils restent en dehors du réel et du politique comme on l'a vu plus haut. Ils cherchent à travers une élaboration moins rationnelle du réel à suggérer leur intention politique

[202] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 130.
[203] SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 17.

plutôt que la proclamer. Comme l'écrit encore Jean-Pierre Sarrazac, avec la dramaturgie du *no man's land,* telle qu'elle débute avec Harold Pinter on s'éloigne déjà du *no man's land* représentatif de la marginalité bohème qualifié par Adamov de « pseudo poétique ». Ici il s'agit d'un **«** tout autre *no man's land* : un *no man's land* urbain qui produit « un théâtre à la fois situé et radicalement décentré »[204]. Dans le *no man's land*, cette zone inconnue du domaine de l'incertain[205], ces auteurs, après Brecht et après Beckett, trouvent un espace intermédiaire où la réflexion et la contemplation tiennent une plus grande place que l'action : les personnages ne font qu'exhiber leur monde intérieur tourmenté et marginal. Il s'agit en quelque sorte d'un théâtre annonciateur de catastrophes qui, à travers les personnages des bas fonds, fait la chronique d'une chute sociale annoncée.

2.3. La violence et la marginalité du monde

Il est important aussi de signaler qu'après la deuxième guerre mondiale la modernité entre, comme l'écrit Catherine Naugrette, dans une quatrième crise[206] qui ne cesse de se reformuler dans le théâtre contemporain. La shoah, les massacres et les génocides commis en Russie, en Chine et en Afrique, aussi bien que l'emploie des bombes atomiques au Japon et enfin les territoires dévastés par la guerre, ont fait la preuve de l'inhumanité et de la barbarie dont l'homme est capable. Jamais auparavant une guerre n'avait été aussi sanglante et meurtrière et n'avait touché autant de populations dans le monde entier. Comme le dit encore Catherine Naugrette, ce moment historique qui pour elle est à l'origine de la pensée contemporaine est marqué par,

> …cette incertitude qui frappe l'identité de l'homme, le doute qui atteint l'existence même d'une nature humaine et la suspicion qui pèse sur la notion d'humanité[207].

La violence et la barbarie, la cruauté propre à la vie sur laquelle Artaud avait mis l'accent se sont retournées contre l'humain ; le « non-humain » est devenu une évidence et a bouleversé la possibilité d'une identité, voire la construction de ce nouvel homme

---

[204] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit*., p. 130.
[205] Selon la définition du Robert.
[206] Pour Catherine Naugrette la première crise est provoquée par la réforme de Martin Luther ; la deuxième arrive pendant la première guerre mondiale et la troisième crise surgit avec la montée du fascisme durant la deuxième guerre mondiale.
[207] MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, in NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés, Le Théâtre et le sens de l'humain, op. cit.,* p. 7.

rêvé aussi bien par Nietzche que par Mallarmé, Artaud ou Brecht. La confusion règne. Des frontières impensables entre les morts et les vivants, entre la vie et la mort, entre l'humain et le 'non humain' viennent se croiser provoquant ces phénomènes de déstabilisation et cette profonde crise qui paraît cette fois insoluble**.** Comme le dit Catherine Naugrette, pour ne pas se perdre dans le nihilisme absolu, la quête utopique pour éveiller le sens de l'humain[208] – qui a toujours été essentielle au théâtre – s'avère plus que jamais centrale. Or, c'est en empruntant une voie détournée – comme celle que prend Edward Bond – qu'une grande partie du théâtre contemporain répond à cette nécessité et à cette quête de l'humain. Pour Edward Bond :

> …l'humanité n'est créée que dans des situations qui nous mènent aux limites de l'expérience. C'est là que nous trouvons ce que nous sommes[209].

Comme on l'a dit déjà (chap. I), la mise en scène de la violence n'est pas une exclusivité du théâtre contemporain. Richard Schechner situe le commencement même du drame dans les performances rituelles de la chasse qui ne sont rien d'autre que la mise en scène d'une tuerie : la mise à mort d'une proie. La mise en scène de la marginalité n'est pas non plus une exclusivité. Depuis la naissance du drame moderne au début du XX^{e} siècle, beaucoup d'auteurs ont exploré les bas-fonds pour exprimer à travers ces histoires de marginaux la critique des idées de la modernité ayant engendré cette violence[210].

Toutefois la violence et l'inhumanité après la deuxième guerre mondiale ont franchi des limites qui dépassent ce qui peut être dit ou représenté. *L'effet violent* sort définitivement des coulisses, il ne peut plus être atténué. Ceci est amplifié par le fait que la violence commence à être exploitée et détournée : à partir des années 1970, quand les marchés de l'information et la technologie se développent, la violence et la marginalité de ces lieux ne restent plus à l'écart du corps social, mais elles pénètrent l'intimité des

---

[208] BOND, Edward. « …c'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions le plus violentes, expérimenter les crimes le plus monstrueux, qu'il s'agit de trouver, ou de retrouver l'humain » In NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés*. *Le Théâtre et le sens de l'humain, op.cit.* p. 15.

[209] BOND, Edward. In NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain, op.cit.*, p. 15.

[210] Comme le dit Désire Kane en parlant de la rapide expansion de l'Afrique vers la modernité «la marginalité s'actualise dans l'œuvre d'art comme le lieu de la mise en question perpétuelle de la validité de la réalité. Il rend palpable l'archaïsme qui se cache sous toute modernité à l'œuvre et dans la plus archaïque des structures sociales ». DESIRE, KANE, Norma. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*. L'Harmattan, les carrefours mobiles, Paris, 2004, p. 165.

individus. Lorsqu'elles se manifestent dans les *faits divers*, elles fascinent, puisqu'elles renvoient à une sorte d'animalité à l'égard de laquelle l'homme civilisé éprouve une sorte de nostalgie. Les médias exploitent cette fascination, en tirent un profit que ne limitent ni la morale, ni des considérations religieuses ou même politiques.

Les faits les plus délictueux de la modernité, comme le marché des armes, des drogues et du crime organisé s'exposent sans vergogne et encourageant par là la tolérance à leur encontre, voire leur nécessité. Ainsi, alimentée par un terrorisme, qu'il soit d'état ou né de la société marchande qui pénètre le quotidien à travers le marché de l'information, cette violence augmente, enfermée dans les murs de la maison. L'événement violent s'efface dans une multiplicité d'événements qui à force d'être répétés perdent leur sens et même leur gravité. Les médias installent ainsi l'information aussi bien que l'oubli et pire encore l'indifférence.

Par le détour de l'espace marginal du *no man's land*, les auteurs de cette dramaturgie essaient d'approcher une autre dimension de ces *faits divers* et donc de la violence. Sans les radicalismes du théâtre politique brechtien qui ouvrait une voie à la transformation du réel, cette dramaturgie erre dans les espaces désolés et dévastés du *no man's land* qui n'offrent aucun espoir de rédemption ; ils mettent à jour les questions maudites d'une société qui, dans la marginalisation et la violence, annonce sa chute et son impossibilité d'être. Comme le dit Koltès :

> Quand on parle de violence dans mes pièces, je dis : On est entouré de ça. Les conducteurs dans les automobiles sont d'une violence, d'une grossièreté, d'une méchanceté ahurissante, ils sont prêts à tuer tout le monde[211].

Ces auteurs traitent la violence et la marginalité comme des faits révélant la complexité des difficultés dans lesquelles les êtres humains se débattent dans la société actuelle, non pas comme de simples *faits diver*s concernant seulement les plus pauvres. Ils cherchent cependant une approche qui leur permettra d'exposer la violence sur scène, non pas comme « une image violente de plus», mais comme une image singulière et complexe qui nécessite du temps et de l'espace pour pouvoir en saisir la complexité. Pour eux l'actualité est non pas un sujet de publicité mais un sujet de réflexion ; ils signalent la profonde séparation existant entre les humains, les races, les classes sociales

[211] KOLTES, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert. Minuit, Paris, 1999, p. 139.

mais aussi celle qui isole l'individu de son environnement immédiat, doublement tragique car il s'agit d'un isolement le condamnant, comme le dit, dans une interview, Romeo Castelluci[212], à une « solitude mesquine », celle subie par un individu qui soir après soir reste face à sa télévision.

Lorsqu'on en arrive à cette démonstration, il n'y a plus d'exaltation, plus de dramatisation, car on accepte qu'on soit dans une ville inhumaine, celle qui se distingue dans *La solitude des champs de coton*[213] ou dans *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès, là où l'ampleur dévastatrice de la violence souterraine et marginale n'est qu'un fragment minuscule de la Violence de ce monde[214]. Le *no man's land* urbain qu'inaugure Harold Pinter – ou Adamov avec sa pièce *Off Limits* datant des années 1970 – est pour cela un *no man's land* absolument mortifère. Dans ce *no man's land* « des personnages meurent ». Ici, la violence se manifeste à la moindre inattention. Comme le dit Jean-Pierre Sarrazac :

> Dans *Off limits*, comme dans d'autres pièces – nous retrouverons cela chez Pinter –, le No man's land est constitué par des lieux autrefois bourgeois mais désormais désocialisés où les personnages viennent se perdre comme dans un labyrinthe. Paysages de perdition. Paysages de dévastation, au sens où Catherine Naugrette parle de « Paysages dévastés », plaçant en épigraphe de son livre cette réflexion de Heiner Müller, qui atteste du fait que le No man's land n'est pas un lieu où l'on peut entrer et d'où l'on peut sortir mais plutôt un espace d'apparition et, surtout, de disparition : « le paysage dure plus longtemps que l'individu. Il attend la disparition de l'homme qui le dévaste[215].

La dramaturgie du *no man's land* évite tout effet spectaculaire et obtient ainsi que cette disparition ne soit pas seulement une mise en scène supplémentaire de la violence ; elle introduit un vide qui permet à l'imaginaire de se confronter à l'horreur et à ce qui reste d'humain pour mieux distinguer les limites dépassées. Ainsi pour Edward Bond, il s'agit de la recherche d'un théâtre où la catharsis est provoquée davantage par la crainte que par la pitié. Un théâtre qui suit les courants de l'art contemporain dans son ensemble car il travaille sur l'élaboration d'une « poétique de la violence » qui ne réduit pas la complexité du réel mais qui permet, comme ce qui est propre d'ailleurs à la

---

[212] Dans une interview à Romeo Castelluci (radio France culture) celui-ci parle de la solitude que l'on devrait ressentir au théâtre et qui n'exclue pas la possibilité de partage. Par contre la « solitude mesquine » c'est pour lui, celle subie par un individu, un enfant ou un vieillard, seul, face à sa télévision.
[213] KOLTES, Bernard-Marie. *Dans la solitude* des *champs de coton*. Editions Minuit, Paris, 1986.
[214] En reprenant le titre de ce livre de Bachelard.
[215] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 131.

« surmodernité », de «donne[r] naissance à un monde où se développe le passage, le provisoire, le *no man's land*, un lieu imprécis fait pour l'errance, pour une quête sans plus de réponses »[216]. Une approche qui permet donc que le théâtre contemporain à la manière du grand théâtre antique, puisse avoir accès à ces lieux abandonnés et violents, à ces zones de démolition pour faire d'eux un laboratoire dont la violence puisse être expérimentée, ritualisée et transformée.

3. Accords esthétiques et éléments performatifs communs

Dans ce long processus d'hybridation auquel le drame s'est ouvert depuis le début du XX^e^ siècle, parler d'une dramaturgie qui adopte de manière récurrente des éléments performatifs n'a rien d'étonnant. Dans les changements intervenus dans la dramaturgie avec la priorité donnée à la mise en scène, la performance a été et continue à être une énorme source d'expérimentation visant à mettre l'accent sur la théâtralité. Toutefois cette dramaturgie adopte des éléments performatifs dans l'écriture du texte, servant et contribuant à la « mutation » du drame et non pas à sa disparition ou à sa réduction à un simple matériau. On verra à l'issue de notre analyse que la façon dont les auteurs de notre corpus introduisent ces éléments performatifs nous amène à un drame extrêmement hybride et ouvert à la scène qui n'est pas de l'ordre du *théâtre-performance ou du théâtre-performatif* définit par Josette Féral, mais d'un drame en processus, en devenir qui ne cesse pas de se réinventer, de se performer. Les différentes formes du *théâtre-performance* et ses différents procédés aussi bien que *le théâtre-performatif* nourrissent cette réflexion mais elles ne sont pas suffisantes pour parler des relations étroites qui existent entre le drame, le texte proprement dit et la performance.

Certes, avec le théâtre-performance (dans lequel l'influence d'Artaud est sensible) qui s'est développé entre 1950 et 1970, l'importance de la représentation s'impose définitivement face à la suprématie du texte. On peut distinguer trois pratiques du *théâtre-performance* dont les principaux moteurs sont l'action politique – l'art action –, la recherche d'un éveil spirituel et la recherche d'un art vivant, questionnant et faisant bouger les structures rigides de la société, de la culture et de l'individu.

[216] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op. cit.,* p. 29.

En premier lieu figure la forme adoptée par le *théâtre-performance* qui s'est développée aux U.S.A, et qui renvoie directement à une pratique très liée à une action politique ou civique ; son objectif est de changer la société, la morale ou tout ce qui va à l'encontre de la liberté de l'individu. Ce *théâtre-performance* surgit au cœur des mouvements féministes, du mouvement hippy et des mouvements universitaires de gauche, il accompagne l'élan subversif et contestataire de l'avant-garde du début du siècle comme on l'a vu dans le chapitre II. Comme ces avant-gardes, le *théâtre-performance* donne la priorité à une expérience immédiate avec le public, susceptible de le réveiller, de le bousculer : le rituel, le chamanisme, la provocation, l'activisme, le choc ou la terreur[217], ce théâtre ne cherche pas en tout cas à séduire le spectateur, mais à le mettre face au réel et face à lui-même.

Ce *théâtre-performance* privilégie la mise en scène et prolonge la critique du modèle classique entreprise par Mallarmé, Artaud ou encore par Brecht. Il s'inspire des expériences du théâtre documentaire, du théâtre de rue ou encore des manifestations politiques ou culturelles pour atteindre comme la performance « l'ici et maintenant » du spectateur. Le théâtre environnemental[218] défini par Schechner a fortement contribué à identifier ce *théâtre-performance*. Dans le souci d'intervenir dans d''autres lieux que les théâtres pour pouvoir atteindre un plus grand public et en finir avec la séparation entre culture élitiste et culture populaire, l'investissement de l'espace public devient récurrent. Le théâtre de rue devient presque le modèle. La théâtralité et l'action « ici et maintenant » s'en trouvent enrichies. Ici le metteur en scène est le roi, il est à l'origine de la dramaturgie.

En second lieu, on peut distinguer le *théâtre-performance* qui se développe en Europe et qui se nourrit aussi d'Artaud et surtout de ses conceptions sur le corps, la voix et le retour aux sources. Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook, puisent dans l'anthropologie, les sciences naturelles et les cultures de l'ailleurs. Les expérimentations autour de « l'espace vide » – un élément très important adopté par la dramaturgie du no man's land – donne à l'entraînement de l'acteur une place essentielle. Ces metteurs en

[217] « Je n'apprends que de ce que je crains le plus » disait Marina Abramovic

[218] Le livre *Performance* explique toutes les implications performatives du théâtre environnemental. SCHECHNER, Richard. *Performance*. *Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Traduit de l'anglais par Marie Pecorari. Editions théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008.

scène participent aussi bien à un travail inédit sur le travail de la voix et du corps de l'acteur qu'à la découverte des textes et des récits anciens qui ont enrichi la liturgie de ce travail avec l'acteur. Ils commencent – en accord avec les idées d'Artaud – à faire de l'acteur un performeur, ou à faire de lui ce qu'Isabelle Barbéris appelle un « acteur passeur »[219]. Ce *théâtre-performance* est adopté par des metteurs en scène qui poursuivent l'objectif de créer un théâtre moins psychologique et moins centré sur le texte et la parole. Un théâtre-performance où encore règne l'art de la mise en scène.

Récupérer l'aspect physique du théâtre et sa théâtralité[220], rendre aux mots leur matérialité et leur efficacité symbolique, effacer les frontières entre l'art et la vie, approcher la scène de la salle, autant de procédés utilisés par cette forme du *théâtre-performance* (comme dans la première pratique que nous avons décrite). C'est par eux, comme le dit Joseph Danan, que le théâtre essaie d'accéder à ces « purs moments de partage d'expérience au présent » avec le spectateur offerts par la performance et le happening »[221].

Toutefois, Edward Bond désigne le *théâtre-performance* sous le sigle de TP qu'il définit ainsi : «…le TP est à la fois privé et surréel. Il est pré-social. […] il tient aussi de l'archétype, du rituel, presque du mysticisme […] il n'est pas un sujet de partage social […] mais une 'voie sans issue'»[222]. Si plusieurs de ces caractéristiques sont incontestables, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec son idée que le TP est « une voie sans issue ». Ceux qui se réclament du *théâtre-performance* ne sont pas des artistes isolés ; ils ont au contraire participé activement à la volonté du théâtre de s'inscrire dans le réel. Leur visée politique et leur souci d'établir de nouveaux rapports avec le public en sont la preuve. Leurs expérimentations, leurs recherches et leurs inventions ont aussi permis au théâtre de faire l'expérience exhaustive de tous ses moyens : la théâtralité, les possibilités offertes par l'espace scénique, le travail sur

[219] « Plus que jamais, la position de l'acteur, point de jonction emphatique, symbolique et social, est celle du passeur, du jongleur qui permet au spectateur de se connecter à d'autres horizons (ou de les réactiver) dans le labyrinthe du vécu créatif, dans une perspective de réappropriation de signes » BARBERIS, Isabelle. *Une époque hostile à la scène. Théâtres contemporains - mythes et* idéologies, op. *cit.*, p. 13.
[220] Dans son séminaire à l'université Paris 3, Josette Féral aborde toutes les approches possibles de la « théâtralité ». Pour elle, celle-ci comprend deux grands ensembles. Le premier a à voir avec la signification de l'œuvre et le second, auquel nous nous attachons ici, concerne plutôt sa réception par le spectateur.
[221] DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit.*, p. 49.
[222] BOND, Edward. *La trame Cachée*. L'arche éditeurs, Paris, 2003, p. 80.

l'acteur se sont développés, le « théâtre énergétique »[223] s'annonce. Cependant ce qui est certain c'est que le texte est un élément parmi les autres de la représentation, l'aspect visuel, la présence physique, l'emportent.

Enfin la troisième forme du *théâtre-performance* est plus conceptuelle et plus liée à l'image, grandement influencée par les arts plastiques ou par des artistes de la performance artistique comme Richard Foreman, Andy Warhol, John Cage ou encore Robert Wilson. Ceux-ci ont cherché à faire de la scène « un laboratoire des expériences visuelles » et surtout un espace pour la perception, pour l'expérimentation de formes hybrides entre le théâtre et les arts plastiques, ou entre le théâtre et la danse, la musique ou la vidéo, ou enfin entre le théâtre et la performance. Cette pratique est aujourd'hui très fréquemment adoptée par certains metteurs en scènes, scénographes ou chorégraphes. Pour eux le texte n'est pas non plus l'objectif, son utilisation ne passe que par sa parodie ou par sa totale déconstruction. Comme le dit Joseph Danan, ce *théâtre-performance*, plus encore que les deux formes précédentes, travaille surtout à partir de ce qu'il nomme la « dramaturgie 2 » – créée à partir de la scène[224] – et qui selon lui :

> …renvoie à une pratique du théâtre – en l'occurrence celle de Robert Wilson [mais aussi celle de Tadeusz Kantor ou John Cage] – qui pousse à l'extrême le principe de la représentation émancipée et que l'on pourrait dire anti dramaturgique, adramaturgique (et anherméneuthique)» […] une dramaturgie de la représentation dans laquelle le texte n'est qu'un élément parmi les autres, un matériau, voire une matière sonore[225].

Joseph Danan voit dans cette pratique la démonstration ultime de la lutte contre le textocentrisme. Ceci devient cependant problématique pour le drame car il enlève au texte toute sa capacité de produire du sens. Pourtant comme il le dit encore, un texte de théâtre n'est pas que textuel, « mais possède des catégories qui demandent à être actualises dans la scène, c'est-à-dire à l'interprétation »[226]. Que le texte devienne simplement un matériau à entendre sans que l'acteur cherche à l'interpréter annonce certes la mort du drame, car il ne sert plus à articuler l'imaginaire avec le réel. Le *théâtre-performance* annonce donc une rupture totale avec le drame qui aurait pu s'avérer radicale sans l'existence de formes comme la dramaturgie du *no*

[223] « Lyotard appelle un 'théâtre énergétique' qui ne serait point théâtre de la signification, mais théâtre des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence » In LEHMANN, Thies-Hans . *Le théâtre posdramatique*, *op.cit*., p. 52.
[224] Cf. DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit*., p. 33.
[225] *Ibid.*, p. 38.
[226] *Ibid.*, p. 39.

man's land. Une dramaturgie qui à notre avis, se présente ouverte à l'interprétation car elle laisse des vides ouverts à la subjectivité et à l'imaginaire de chaque spectateur, metteur en scène ou acteur sans pourtant renoncer à articuler au moins structurellement tout un monde des possibles et de sens. Bien sûr la pratique de la scène nourrit le travail des auteurs de notre corpus. Travaillant directement avec des metteurs en scène ou étant eux–mêmes metteurs en scène, beaucoup d'entre eux se sont davantage servi du travail du plateau. Toutefois ils produisent un texte en leur nom propre, c'est à dire en leur nom d'auteur. L'auteur de cette dramaturgie veut se donner sa place dans l'agencement de l'œuvre et cherche à faire reconnaitre son rôle. Comme le dit Koltès,

> C'est terrible de laisser dire qu'il n'y a pas d'auteurs. Bien sûr qu'il n'y en a pas, puisqu'on ne les monte pas, et que cela est considéré comme une chance inouïe d'être joué aujourd'hui dans de bonnes conditions; alors que c'est quand même la moindre des choses. Comment voulez-vous que les auteurs deviennent meilleurs si l'on ne leur demande rien ? Les auteurs de notre époque sont aussi bons que les metteurs en scène de notre époque[227].

Même Rodrigo Garcia qui se dit ouvertement metteur en scène et performeur, voire artiste plastique ne renonce pas complètement à la littérature et à sa pratique d'auteur dramatique. Comme il le dit :

> Je travaille dans le théâtre depuis douze ans. Le processus de travail passe avant tout par l'écriture. C'est mon désir initial, c'est ça qui arrive tout de suite. Ensuite, dans la logique des choses, j'ai envie de les mettre en scène. Il est vrai que je le coupe. Mais au départ, quand j'ai commencé la mise en scène, je montais l'intégralité des pièces, ce qui donnait sur le plateau des choses pauvres qui ne me passionnaient pas. La matière du théâtre, ce sont les acteurs, pas la littérature. Et il y a bien d'autres éléments qu'on peut utiliser, comme les lumières, l'espace et des formes de travail avec l'acteur qui ne se résument pas à la prise de parole. Mais je sais que je suis contradictoire parce que j'ai besoin d'écrire et je me considère comme un auteur qui publie. Le problème est que plus le temps passe, plus je réduis les textes. Mais j'écris avec d'autant plus de passion. Ainsi, avec After Sun, il y a un texte qui aura servi à la version scénique, et un autre, beaucoup plus long, qui est édité. Je me sers vraiment des deux, le texte publié, et celui qui nourrit la mise en scène[228].

---

[227] KOLTES, Bernard-Maie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Entretien avec Alain Prique, *op. cit.*, p. 59.

[228] GARCIA, Rodrigo. *Borges vs Goya*. Akté, création 2007. Dossier pédagogique par Florence Gamblin. pp. 1-48, p. 10. Page internet consultée le 04/07/2012, à partir de **:** *http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPborgesvsgoya.pdf*

Toutefois, comme on l'a dit plus haut, cette dramaturgie puise dans toutes les formes du drame moderne et surtout elle sait dégager de toutes les formes du *théâtre-performance* aussi bien que de la performance, des éléments et des procédés qui lui donnent sa dimension performative. Notre analyse partira de la définition donnée, au cours d'un entretien, par Esther Ferrer du groupe espagnol ZAJ : « la performance c'est l'art de l'espace, la présence et le temps»[229]. Nous nous centrerons sur ces trois catégories et nous verrons que dans la dramaturgie de *no man's land* elles sont aussi essentielles ; nous verrons comment à travers elles et le traitement que les auteurs en font, les procédés performatifs sont mis en œuvre. Nous montrerons d'abord les caractéristiques performatives de ces catégories dans le *théâtre-performance* et dans la performance artistique pour étudier ensuite, dans la deuxième partie de cette recherche, comment chacun des auteurs applique ces procédés performatifs, les développe, les mélange ou les détourne.

3.1. Un " espace-performatif"

La diversité des approches de l'espace-performatif est aussi singulière que celle de l'art de la performance. Dans la diversité des formes que possède l'art de la performance et dans les différents domaines artistiques où elle est mise en jeu – la danse, les arts plastiques, la musique, la photographie, la vidéo – l'importance donnée à l'espace-temps est, en tout cas, une des premières raisons pour lesquelles la performance s'intéresse à la scène théâtrale. Pour John Cage l'art de la performance est un « espace de jeu » et par là, il fait appel déjà à la dimension ludique et corporelle du théâtre qui contribue au rapprochement réciproque entre le théâtre et la performance, entre « performativité » et « théâtralité », et enfin, entre auteurs, metteurs en scène et performeurs.

Mais qu'est-ce qu'un « *espace-performatif »* ?

Dans la *traversée des genres* qui caractéristique l'art moderne et contemporain, *l'espace performatif* résulte de toutes les expériences de *théâtre-performance* et de tout l'intérêt porté à la mise en scène et à la réception de l'œuvre par le spectateur.

[229] In DONGUY, Jacques. *La performance comme catégorie artistique*. Université Paris 1. Texte critique –Action_Doc(K)S-2003. Page internet consultée le 15/O5/2011 à partir de : *http : //www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/forums_f/theory_f/DONGUY_f/perfdong.htm*

La vision de Boris Gratry sur *l'espace-performatif* qui s'inspire aussi bien du théâtre environnemental défini par Richard Schechner que de la démarche hétéroclite des danseurs et des peintres rapprochant l'art de la performance des arts vivants, nous montre que *l'espace-performatif* – comme d'ailleurs l'espace du *no man's land* – cherche tout d'abord à amplifier le champ de perception du spectateur. Pour cela *l'espace-performatif* doit être malléable et toujours ouvert et flexible à la « multitude des bases référentielles propres à l'environnement mais aussi à la subjectivité de chaque spectateur »[230], de chaque artiste ou metteur en scène.

Pour permettre que le spectateur puisse créer d'autres relations avec l'espace, « des relations qui ne sont pas seulement géographiques ou anecdotiques mais aussi philosophiques, poétiques et spirituelles »[231] *l'espace-performatif* est généralement – comme l'espace du *no man's land* aussi – un espace vide qui ouvre le paysage et qui permet de brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire ; on peut dire aussi qu'il est un espace kaléidoscopique qui laisse apparaitre les plans divers et changeants qui contient le réel, le monde des possibles que la perception et la subjectivité de chacun font de lui.

Ce caractère polyvalent de *l'espace-performatif* renvoie à l'espace scénique rêvé par Artaud dans lequel le spectateur est pris à partie de tous les côtés. Comme chez Artaud, l*'espace-performatif* peut se définir aussi de manière organique : il respire avec le corps, s'étend ou se rétrécit avec celui-ci. Pour Schechner par exemple, la manière dont le corps s'approprie la plénitude de l'espace, les innombrables façons de le transformer, de l'articuler, de l'animer mais aussi les diverses formes de placer le spectateur ou de créer plusieurs angles de vue sur les corps, sont les fondements de sa conception scénique. Pour lui comme pour tous ceux qui ont matérialisé la pensée de la scène, *l'espace-performatif* est ainsi à explorer, non à dissimuler.

Dans cette conception de *l'espace-performatif*, on ne peut pas nier l'influence des démarches parallèles qui se font dans la danse, les arts plastiques ou la musique. Comme

---

[230] Comme Boris Gratry le dit : « En conséquence, il faut être simultanément attentif à la réalité physique effective et à toutes les variations des sphères symboliques dépendant de l'érudition ou d'initiation de chacun venant s'interposer ». GRATRY, Boris. *Espace-performatif* : *Hétérotopie ou espace fictif*. Travail de diplôme. Section scénographie. Evalué par Claude Enderle. Bâle, 25 juin 2009. p.p. 1-23, p. 16. Page internet consultée le 15/1O/2011 à partir de http://dowload.format13.ch/boris_gratry_diplome_2009.pdf

[231] «… la performance prend place dans le réel et signale cette même réalité dans laquelle elle s'inscrit, en la déconstruisant, en jouant avec les codes et les compétences du spectateur ». FERAL, Josette. *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif. Op. cit.,* p. 30.

pour le théâtre environnemental, pour Anna Halprin[232], fondatrice pour beaucoup des théoriciens de la performance moderne, la rue est *l'espace-performatif* par excellence. Le centre de la danse doit être porté par chaque danseur, celui-ci et son corps créant un centre, un objectif possible pour le spectateur. C'est le spectateur qui choisit la direction de son regard, c'est lui qui établit la cohérence. On revient par ailleurs à l'idée de John Cage pour qui le « centre » c'est là où l'on vit. *L'espace-performatif* se donne alors pour ces artistes, comme une espace aussi à habiter avec le corps, un espace de l'être là, de la présence dans « l'ici et maintenant ».

De cette malléabilité se dégagent presque toutes les autres caractéristiques de *l'espace-performatif*. D'abord sa double dimension. Certes, pour Boris Gratry**,** toutes les distinctifs de *l'espace-performatif,* sa malléabilité, son organicité, et sa mobilité font de lui un espace double : aussi bien viscéral et physique que métaphysique, concret qu'abstrait. L'espace occupe toujours une position incertaine entre la sphère physique – car on peut le ressentir dans le réel – et la sphère subjective et ontologique – « car il est l'objet vers lequel la conscience se déplace» –, dit Boris Gratry. Pour lui le fait que *l'espace-performatif* se situe dans cette double dimension, le rapproche de l'espace hétérotopique dont parle Foucault. Comme ces espaces dématérialisés mais pourtant bien existants, que la société préfère placer dans un « ailleurs », *l'espace-performatif* est aussi une sorte d'espace hétérotopique qui fait appel à l'inconscient du spectateur en montrant la face occulte du réel. Comme l'installation, il se donne comme une réalité à part mais toujours éphémère qui permet le transit et l'interaction avec le spectateur, mais qui garde aussi une dimension secrète appelant la subjectivité de chacun. Il est, comme le dit Koltès, « un petit endroit du monde, exceptionnel et qui pourtant ne nous est pas [complètement] étrangère »[233].

Ensuite viennent les autres deux caractéristiques qui correspondent l'une, à son caractère indéterminé et l'autre à son caractère fondamentalement hybride. En ce qui concerne l'hybridation, l'influence des arts plastiques et de la performance artistique est fondamentale**.** Anna Halprin se nourrit par exemple aussi bien de l'avant-garde du début du XX^{e} siècle comme le dadaïsme et l'école du Bauhaus[234] que de la performance

[232] HALPRIN, Anna. *L'espace de la performance*. Entretien avec Jacqueline Caux pour. Rétrospective 8 mars-14 mai, 2004. Musée d'art contemporain Lyon.
[233] KOLTES, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989).* Entretien avec Jean-Pierre Han, Minuit, Paris, 1999, p. 13.
[234] Anna Halprin était mariée avec Lawrence Halprin, architecte issu du Bauhaus.

artistique inaugurée par John Cage. Du Bauhaus, elle retient l'idée de faire collaborer tous les champs artistiques dans une œuvre et dans un même espace indéterminé. Elle conçoit alors l'espace de la performance comme un espace hybride et multidimensionnel où chaque expression artistique participe entièrement du processus de l'œuvre.

Dans la plupart des formes que prend l'art de la performance, « danse-théâtre », *théâtre-performance*, « théâtre-performatif », « théâtre de l'image » ou « théâtre visuel » (Robert Wilson), *l'espace-performatif* est donc d'abord un espace vide afin de pouvoir permettre l'interaction entre ces différents langages artistiques, mais aussi avec le public. Comme l'espace de la rue, lieu de prédilection aussi du *théâtre-performance*, *l'espace-performatif* peut se rapprocher de l'installation dans le sens où par son vide il se fait et se défait dans le regard subjectif de chaque spectateur. Ainsi il n'est pas séparé du spectateur : c'est en grande partie le spectateur qui le fait exister. Comme l'installation, *l'espace-performatif* s'offre aussi comme un espace toujours provisoire qui invite le spectateur à le parcourir. Il se donne à la fois comme une réalité à part mais qui est ouverte à l'altérité, au dialogue avec le spectateur, un dialogue différent de celui pédagogique de Bertolt Brecht, un dialogue disons, plus expérimental et interactif.

Il s'agit donc d'un espace qui cherche à susciter une pluralité de sens ; comme dans l'art de la performance l'importance est donnée plus au libre agencement de cette pluralité qu'à un résultat (et le vide permet ceci). La fonction du performeur, de l'artiste – ou du dramaturge – c'est alors de créer non pas un espace fini mais un dispositif spatial permettant que la pluralité des sens ne disparaisse pas dans le chaos ambiant. Sa fonction est analogue à celle des premiers philosophes qui, comme dit Gilles Deleuze : « … sont ceux qui instaurent un plan d'immanence comme un crible tendu sur le chaos »[235].

L'espace du *no man's land* et sa représentation sont aussi pour les auteurs que nous analysons, une façon de tendre un crible entre le texte et la scène, entre la scène et la salle qui leur permet comme *l'espace-performatif*, de s'inscrire dans le réel et d'impliquer le spectateur.

[235] DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 45.

3.2. Un "temps-performatif"

Toute la lignée critique – et la plus contestataire – de l'art moderne, à laquelle appartiennent l'art de la performance et la dramaturgie du *no man's land*, prolongera indéfiniment la déconstruction du modèle classique ainsi que de tout modèle canonique véhiculant une conception systématique et rationnelle de l'art. Cette déconstruction passe en premier lieu par la révision de la position de l'artiste face à l'espace-temps où il inscrit son œuvre : le performeur comme tous les artistes qui s'approchent de la performance cherchent toujours à inscrire directement leur œuvre dans l'« ici et le maintenant » de leur époque.

Le performeur se situe au plus près du réel sans prétendre le connaître ou le comprendre *a priori*. Le performeur qui cherche à être au plus près de la vie travaille alors avec un espace-temps aussi incertain et changeant que l'espace-temps de la vie. Comme *l'espace-performatif*, l'expérience du temps passe avant tout par l'expérience concrète de la rencontre avec le spectateur ou par l'expérience immédiate que l'offrent tous les matériaux (qu'il s'agisse du corps, des notes, des couleurs ou du mouvement). Comme le dit Daniel Charles[236] en parlant de la performance, les artistes de cette forme artistique s'intéressent davantage à l'immanence matérielle de l'acte créateur qu'à sa transcendance immatérielle.

C'est pour toutes ces raisons que l'œuvre performative que l'artiste veut vivante et enracinée dans le réel ne peut avoir lieu que dans le présent, même si le présent est mouvant et instable ; c'est la condition nécessaire pour qu'elle reste ouverte à un processus dont les règles peuvent être constamment déjouées, le sens toujours suspendu, un espace-temps qui peut toujours être reconfiguré. Car la performance est avant tout un art subversif et elle cherche toujours à mettre en évidence la vulnérabilité de toute chose, de la vie et du présent. Comme l'écrit encore Daniel Charles,

> …la performance est donc bien une pratique de délégitimation, et cela en vertu de la pratique temporelle elle-même qui se trouve mise en jeu dans l'acte de performer : autonome, celui-ci n'a même pas à s'appuyer sur le présent comme sur un déjà-là afin de trouver à se justifier ; il peut se permettre de vivre la présence du présent, avant d'ériger cette présence en un passé salvateur ; il lui est loisible d'en aiguiser en quelque sorte la précarité[237].

[236] CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance*, *op. cit.*
[237] *Ibid.*, p. 203. (Premier paragraphe).

Trois idées fortes se dégagent dans notre travail sur le *temps-performatif*. La première est le caractère événementiel que suppose l'œuvre performative : elle se joue dans un temps immédiat, dans « l'ici et maintenant ». Le *temps-performatif* renvoie par là à un temps vécu de manière intense, avec une forte présence, une « présence immédiate dans le présent », en reprenant l'expression d'un homme de théâtre comme Claude Régy.

Un temps qui dans la performance est lié à une présence avant tout corporelle ; une présence qui va jusqu'à être une épreuve physique dépassant ou débordant les limites spatio-temporelles. En sport ou en économie on parle d'un temps record, un raccourci dans le temps, un temps intense où se joue ou se jouera, le tout pour le tout ; un temps qui se fait donc instant par instant, dans une immédiateté qui confère au temps-performatif la densité et l'intensité qui lui sont propres.

Cette intensité du temps est au cœur de l'art de la performance, qui comme on l'a vu, cherche à enraciner son action dans la vie, car cette intensité est justement porteuse de la force qu'actualise l'événement. Grâce à cette intensité, les artistes de la performance créent un choc, captent et touchent le public aussi bien au niveau inconscient qu'au niveau physique. Car leur enjeu est de provoquer directement le spectateur, voire de façon violente, en lui demandant une participation critique et active face au réel, face à ce qui lui arrive, face à son époque. La performance se joue dans un temps sans relâche, le spectateur ne peut pas y assister satisfait, dans le confort d'une place achetée d'avance. Ce jeu présente des risques, chaque instant compte, chaque moment est un défi à l'infini et à l'éternité.

La deuxième idée sur le *temps-performatif* naît du caractère éphémère et fragmentaire de l'œuvre performative. Comme la vie elle-même la performance se veut éphémère et discontinue[238]. Le performeur cherche toujours à rendre évidente la condition fragmentaire de l'expérience humaine, le caractère transitoire et éphémère propre de la vie. En conséquence, il ne nous présente ni une œuvre achevée, ni une totalité. Il donne plutôt à voir une œuvre inachevée, à compléter ou à détruire dans l'instant éphémère que dure la rencontre avec le spectateur. C'est donc pour cela que la

[238] Pour P. Schneider, il existe deux types d'art : « … un qui ne s'instaure qu'en divorce avec le quotidien et dont la fin dernière est la stabilité du musée, l'immortalité, pour ne pas dire l'éternité, et l'autre (l'art de la performance) qui ne vise qu'à restaurer la continuité perdue. L'un qui fixe par une fiction l'image de la liberté désirée ; l'autre qui agit sur nous, par des voies réelles**,** pour nous inciter et nous aider à opérer cette libération. L'un qui est avant tout fin, l'autre moyen » In CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance, op.cit.*, p. 198, deuxième paragraphe.

plupart des œuvres performatives favorisent « … l'explosif, le spontané au détriment du durable et du construit »[239].

Comme toute la lignée de la « négation esthétique » de l'art moderne, le performeur se refuse donc à donner une idée rassurante du réel en participant à la création « d'œuvres achevées, d'objets solides et de valeurs sûres »[240] ; au contraire, contre les illusions, comme le dit encore Daniel Charles, le performeur « assume éventuellement le risque de l'inachèvement, du non-finito, afin de mieux capter les forces »[241]**.** Le vide de l'espace et du cadre de la performance permet la cohabitation de ces différents instants et événements sans hiérarchie et sans causalité qui font le présent. Ainsi, si *l'espace-performatif* est de préférence vide et minimal pour donner de l'espace au croisement de ces forces, le *temps-performatif* se donne d'entrée comme un temps zéro non mesurable ni hiérarchique, un temps indéterminé qui comme l'espace, reste ouvert et flexible aux exigences de l'expérience vécue dans « l'ici et maintenant » avec le public. Un temps vide, qui n'est ni le passé, ni l'avenir, mais le présent absolu ; un temps là et maintenant disponible où « tout peut arriver », où peuvent se succéder comme dans la vie de multiples événements sans causalité et logique séquentielle.

Si *l'espace-performatif* peut être vu comme un kaléidoscope, on peut voir le *temps-performatif* comme une machine à explorer le temps, un temps qui montre le présent par sa démultiplication, par la simultanéité d'événements qui participent au jeu hétéroclite qu'est la performance. Cette démultiplication du présent – et donc du réel – et la plurivalence de sens qui s'en dégage, ne servent pas comme dans les médias à entretenir la curiosité du spectateur et sa boulimie de diversité, mais sont utilisées comme un moyen de casser ce désir d'unité, de sécurité et de confort que cherche toujours le spectateur. Pour Chantal Pontbriand, dans la performance,

> …il y a deux façons d'entendre multiplicité : soit dans le sens de multiplication, ce qui est une conséquence directe de la reproductibilité ; aussi, dans le sens de la division des parties d'un tout, de la désarticulation, du démembrement d'une œuvre. Très souvent, la performance ne se présente pas comme une totalité a priori, mais plutôt comme la somme de toutes ses

[239] ROQUES, Sylvie. VIGARELLO, Georges. *Enjeux et limites des performances, op. cit.*, p. 169.
[240] CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance. op. cit.*, p. 198, deuxième paragraphe.
[241] *Id.*

> parties, perçues ou non en fonction du tout. La performance se présente davantage comme désarticulation du tout que comme totalité signifiante[242].

Le minimalisme vient alors de cette volonté de se donner comme une expérience sans aucun a priori métaphysique, protégeant du vide, de l'abîme que peut cacher le présent. Le performeur travaille dans l'immédiateté et l'instantanéité du « maintenant ». Il n'a que cet instant du présent et il doit s'en accommoder. Il modèle alors l'œuvre instant par instant et par ce minimalisme, par ce travail minutieux et par cette présence constante dans le présent, il fait du temps un matériau flexible, disponible et neutre pour cette expérience en direct avec le réel. C'est par cet ancrage dans le présent que naît un autre trait essentiel au *temps-performatif* : celui de la présence.

Dans la performance, « présence » veut dire d'abord, présence corporelle ou fort engagement physique de l'artiste et du public. Engagement aussi avec la réalité car le performeur travaille surtout sur les aberrations, quelquefois criminelles, de son époque. Comme le dit Patrice Pavis « …le performeur est celui qui parle et agit en son propre nom (en tant qu'artiste et personne) »[243]. Sa présence sur scène montre son intérêt pour une expérience vivante et directe, par un temps vécu instant par instant un temps toujours à vif avec les matières avec lesquelles il travaille : d'abord le corps, -sa présence-, mais aussi l'espace et le temps de l'ici et maintenant où le performeur inscrit cette présence – ou cette absence –. La présence est temps présent, c'est le temps du devenir de « l'être là », dans lequel chaque instant est potentiellement et simultanément passé, présent et avenir. Comme le dit encore Chantal Pontbriand :

> « La présence est une temporalité. Et ce qui nous intéresse essentiellement en art contemporain, c'est ce critère de temporalité, c'est le devenir ; en anglais, la présence caractéristique de la performance pourrait être dite presentness. C'est-à-dire que la performance se déroule essentiellement au temps présent. Mais, ceci n'est pas suffisant puisqu'il s'agit de démarquer la présence classique de la présence postmoderne. Encore faut-il dire que la performance se déroule dans un temps réel et dans un lieu réel, sans a priori d'un espace-temps imaginaire ou transcendantal, que la performance actualise ce temps et ce lieu. En d'autres termes, la performance présente, elle ne re-présente pas. Cette distinction éclaire déjà la marge qu'il peut y avoir entre la présence

[242] PONTBRIAND, Chantal. « Jamais le regard ne réussit à se fixer : réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman ». *Jeu* n° 22, (1) 1982, p. 71-83, p. 73. Annexes. Page internet consultée le 14/09 /2011, à partir de : *http://id.erudit.org/iderudit/29218ac*

[243] PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 247.

> classique, qui est dépendante de la problématique de la représentation, et cette forme nouvelle de la présence / situation »[244].

Le *temps-performatif* est avant tout expérience sensible, il n'est ni imitation, ni répétition mais une réalité concrète dans l'ici et maintenant. Mais pour le performeur qui, comme le dit Stefanie Sachsenmaier[245], travaille sans filet dans les domaines incertains de l'expérience, la perception du temps et de l'espace, de l'ici et du maintenant dépend du degré d'intensité avec laquelle la performance sera vécue, et par l'artiste et par chaque spectateur.

C'est le temps d'une « *vie pleine et convulsive* » que le performeur traverse comme un funambule : entre sa présence, son « être-là » debout sur le fil, et son absence nécessaire pour oublier le vide sous ses pieds. On pourrait dire aussi entre le temps réel du maintenant et de l'être-là à chaque instant et le temps subjectif de l'expérience sensible. Le temps « dans » et « de » l'œuvre est enclin toujours à un double mouvement entre le réel et sa perception, entre le temps présent et celui qui en train de se construire dans le devenir du présent. Comme le disait déjà pour le théâtre Bernard Dort : « Le présent est nécessairement creusement et glissement de la présence»[246]. La capacité de se maintenir fixé dans le seul mouvement du présent. Cette capacité à « être-là » fait de la « présence », autre chose qu'une qualité du temps présent, un élément essentiel de la performance en tant qu'accomplissement physique, comme on le verra par la suite.

3.3. Une « présence » performative

La volonté du performeur d'enraciner son œuvre dans la réalité du spectateur, de provoquer une expérience directe, en temps réel, avec le public, c'est ce qui aux yeux de Joseph Danan fait de la performance une utopie pour les metteurs en scène et les innovateurs du théâtre moderne. La « *présence* » est définie ici d'abord en tant que matérialité du temps présent, du maintenant, qui actualise l'événement artistique et l'enracine davantage dans le réel mais aussi en tant que présence physique de l'artiste et du public.

---

[244] PONTBRIAND, Chantal. « Jamais le regard ne réussit à se fixer : réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman ». *Jeu* n° 22, (1) 1982, p. 71-83, p. 73. Annexes. Page internet consultée le 14/09 /2011, à partir de : *http://id.erudit.org/iderudit/29218ac*

[245] In SACHSENMAIER, Stefanie. Forced Entertainment. (Divertissement forcé) *La « performance » entre le réel et le théâtral.* Sous la direction de Catherine Naugrette. Université Paris III- Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Théâtrales, Paris, 2004. Master 2.

[246] DORT, Bernard. « Du passe dans le présent ou le diamant et le jade » Le théâtre art du passé art du présent. *TNS* /89 /90. Direction Jacques Lasalle, p. 233.

Le corps, on l'a vu, est au cœur de toute une lignée de la performance ; « art corporel », « body art », la performance – comme le *théâtre-performance* – peut se voir, pour RoseLee Goldberg, comme un rituel moderne impliquant le corps de l'artiste et du spectateur. Le corps, entendu ici non seulement comme un vecteur de sensations, mais aussi comme le créateur de significations multiples, est au centre de ce rituel. Tout performeur et tout acteur du théâtre-performance cherche à actualiser une autre vision du corps et du langage qui permet à l'individu de se libérer des automatismes produits par la culture. Artaud et Mallarmé sont très présents, car ce travail sur le corps passe aussi par un processus de déconstruction qui touchera non seulement l'artiste – l'acteur ou le performeur – mais aussi la personne ; car c'est un chemin artistique qui se conçoit donc comme un travail sur soi : une ascèse non pas au sens mystique ou religieux du terme mais au sens concret, comme une limitation du moi.

Aussi bien pour John Cage que pour Eugenio Barba, Jerzy Grotowski ou encore pour Tadeusz Kantor, il est d'abord nécessaire de supprimer l'aspect spectaculaire de « l'être-là », pour pouvoir établir un rapport plus vrai avec le public. Comme le dit Daniel Charles,

> …refusant tout jeu hystérique et exhibitionniste, les réformateurs contemporains (d'Antonin Artaud à Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba) s'appuient (de même que Cage) sur la corporéité de l'acteur, les notions de présence et d'énergie qui tendent à rapprocher le spectateur devenu actif de celui qui agit. Leurs perspectives ne correspondent plus à l'analogie établie entre l'artifice et le théâtre. La scène n'est plus censée représenter un monde magique ou refléter le monde réel. Le mode spectaculaire ou théâtral (maintien de la frontière, frontalité imposée par le cadre de scène) est substitué au mode participatif ; le voir est ainsi dépassé par le faire. Il existe une fusion du matériau et du créateur. Le corps est traité pour lui-même en tant qu'élément sensible et sensuel, élément d'une dépense énergétique construite selon sa propre logique[247].

RosseLee Goldberg considère dans ce sens que le geste de Pollock, celui de se faire filmer dans son atelier, de faire « présence » devant un public ou encore de montrer « dans le présent » le travail corporel éprouvant dont surgit sa peinture, donnera cours au rapprochement entre la performance et le théâtre qui a débuté avec Artaud et qui s'est poursuivi, après, avec John Cage et le *théâtre-performance* dans les années 1950. John

---

[247] MOIRENC, Elodie. Propos sur un art de l'action et de la mixtion : glissements, déplacements. Page nternet consultée le 07/12/2011, à partir de : file:///C:/Users/chris/Desktop/Akenaton%20%20Man_oeuvre%20_%20Elodie%20Moirenc.htm

Cage prolonge et multiplie le geste de Pollock en puisant comme Artaud et les avant-gardes du début du siècle, dans la culture orientale et sa conception du corps. Il s'intéresse à la capacité d'« être-là », d'être « présent » physiquement. Il s'inspire, on le voit bien, de la philosophie orientale (il connait le tao, le zen, le tarot) pour donner libre cours à une idée forte qui sera au cœur de la performance et du théâtre performance : celle d'attacher à l'idée de « *présence* » celle d'« *absence* ». Comme pour l'espace et le temps, la « *présence* » dans la performance et dans le *théâtre-performance* est aussi sujette à la concomitance, avec sa double dimension « présence » et « absence ». Comme le dit Josette Féral :

> ...la présence peut se définir en lien avec l'absence. En effet, nommer la présence, c'est penser d'emblée l'absence, car il ne peut y avoir de présence (ou même d'effets de présence) que si les corps sont là mais que l'on sait en même temps qu'ils pourraient ne pas l'être. La notion de présence implique donc la reconnaissance d'une possibilité d'absence[248].

Pour Cage – qui est fortement influencé par Duchamp et le minimalisme – il s'agit ainsi de travailler non pas sur une « présence » spectaculaire comme dans le théâtre, mais précisément dans l'absence d'expression. "Nous refusons toute notion théâtrale. Nous n'incarnons rien. Nous ne sommes pas des acteurs, nous agissons, nous nous mettons physiquement au service d'un processus ». Il s'agit pour lui comme pour l'acteur japonais *d'être présent* même sans rien exprimer. Pour lui et pour beaucoup de metteurs en scène du *théâtre-performance*, la vie intérieure de l'acteur et du performeur doit être privée de tout caractère de représentation : ils doivent au contraire s'efforcer d'être tout à fait présent dans la réalité de la scène et de son corps. Comme la figure du *waki* dans le théâtre Nô, l'acteur et le performeur travaillent sur une contradiction : représenter leur absence de l'action. Leur « présence » est alors une absence car elle ne sert pas à exprimer mais au contraire à montrer leur volonté de ne rien exprimer.

Eugenio Barba ou Jerzy Grotowski utilisent également le terme de « *présence* », travaillant aussi sur « l'absence » ; ils s'inspirent aussi des cultures de l'ailleurs et en grande partie de celle de l'Orient. Ce qui a frappé Eugenio Barba chez l'acteur oriental c'est surtout « sa présence ». Même dans une démonstration des aspects techniques de son jeu, l'acteur oriental possède une qualité de présence qui surprend. Même s'il n'est pas en train d'exprimer quelque chose, il existe « …un nœud d'énergies comme une

[248] FERAL, Josette, (dir.), PERROT, J. « *De la présence aux effets de présence. Ecart et enjeux* » Pratiques performatives, Body-Remix. Presses de l'Universitaire de Rennes, 2012. pp.11-40, p. 11.

irradiation suggestive et savante, mais non préméditée, qui capte nos sens »[249]. D'autre part, les formes du théâtre oriental renvoient à l'unité que prônait Artaud. Pour celui-ci, il n'existe pas pour ces cultures une séparation ou une distinction entre le corps et l'esprit comme en Occident. Dans la langue de travail Nô par exemple, le mot « énergie » qui est la qualité essentielle par laquelle la « *présence* » est possible- peut être traduit par *Ki-hai* qui signifie « accord profond ». La « *présence* » signifie donc pour les performeurs et pour ces metteurs en scène du *théâtre-performance*, un engagement physique aussi bien que psychique. Ainsi à la problématique de la « *présence* » s'ajoute aussi, comme le constate Josette Féral :

> …la question des *modalités* selon lesquelles la présence peut être définie, car le sujet peut être là physiquement mais absent mentalement, nous amenant alors à interroger la « *complexité de [s]on être là* », question que Weissberg fut parmi les premiers à évoquer. En effet, la notion de présence renvoie-t-elle à un état physique simplement ou fait-elle intervenir des considérations sur l'état mental du sujet? Tout se joue entre l'assertif (je suis là) et le qualitatif (telle qualité ou modalité d'être-là) (…) Cette déviation du syntagme pointe vers une façon d'être présent qui affirme non seulement la présence de quelqu'un (dans le théâtre, l'acteur) mais qui en souligne la « qualité », faisant que non seulement l'individu est *présent* mais qu'il *a de la présence*, ce qui ne signifie pas tout à fait la même chose[250].

Cet engagement et cette qualité de la « *présence* » concerne non seulement le performeur ou l'acteur, mais aussi le public. Il est clair que le performeur et l'acteur cherchent à agir sur la sensibilité, la perception et le corps du spectateur, c'est-à dire sur la qualité de sa « *présence* » ; le public comme le performeur et l'acteur doivent « être-là » en corps et en esprit. La performance anticipe sa « *présence* » par l'indétermination des limites du temps, de l'espace et de la narration, mais aussi par la « présence-absence » du performeur et de l'acteur. C'est cette indétermination et ces contradictions qui permettent que le spectateur ne soit pas seulement « présent », mais qu'il s'engage physiquement et mentalement dans l'agencement du sens, en autres termes, que comme le performeur et l'acteur il soit contraint aussi de travailler sur sa « présence ».

---

[249] BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*. Traduction d'Eliane Deschamps-Pria. Bouffonneries Contrastes., Cazilhac (France), 1985, p. 6.
[250] FERAL, Josette. *Présence et effets de présence. Essai de définition. Op. cit*., p. 11-12.

Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène de Patrice Chéreau (1996)

[251]

PARTIE II :

ANALYSE DES ELEMENTS PERFORMATIFS : L'espace, le temps et la présence.

[251] Page internet consultée le 03/04/ 2013, à partir de : *http://remue.net/cont/Koltes_02.html*

INTRODUCTION

On verra dans cette partie comment cette dramaturgie s'approprie d'éléments performatifs concernant le traitement de l'espace, du temps et de la présence, celle de l'auteur et celle des personnages. Elle le fait tout d'abord par ce que Catherine Naugrette appelle une « catharsis détournée » qui, comme la performance, cherche à impliquer le spectateur dans le processus d'élaboration du sens. Comme on l'a dèjà vu (cf. chap. I), l*'effet violent* qui dans la *Poétique* d'Aristote doit se passer dans l'espace *extra-scénique* et ne doit en aucun cas faire partie de ce qui est donné à voir sur la scène, est ici omniprésent. Si pour Aristote, par souci esthétique et au nom de la raison, la catharsis s'accomplit davantage par la pitié que par la crainte, et si elle s'adresse surtout à l'intellect du spectateur – *la reconnaissance* –, cette nouvelle dramaturgie en donnant une place primordiale à *l'effet violent*, cherche à bouleverser le spectateur par sa cruauté. Comme dans la performance, c'est par la crainte – voire la terreur – qu'elle implique le spectateur et le dérange. Certes, les thèmes de la marginalité et de la violence ont déjà été traités par Bertolt Brecht et d'une autre manière par Artaud. Ce sont cependant aujourd'hui des thèmes d'actualité, introduits par les medias dans la vie quotidienne du spectateur qui ne peut pratiquement plus échapper à l'information répétitive des horreurs qui se produisent dans le monde[252], et c'est avec ces nouvelles données que ces thèmes sont abordés par la dramaturgie du *no man's land*. Face à la violence, parfois insupportable, des pièces d'Edward Bond ou de Carolina Vivas, ou celle, insolente, des pièces de Rodrigo Garcia ou encore celle, insidieuse, des pièces de Bernard-Marie Koltès, d'Harold Pinter ou de Botho Strauss, le spectateur pourtant habitué et devenu presqu'indifférent à la violence présentée et exhibée par les medias, ne peut rester ni étranger ni insensible.

Mais ce n'est pas seulement par la violence que ces auteurs provoquent le spectateur. Lorsqu'ils cherchent à faire naître la catharsis, non par la douceur de la compassion mais par la violence ou par le spectacle des manques et des vides de l'homme en quête d'identité – propos consubstantiel au drame moderne –, ils ne suivent pas non plus les recommandations d'Aristote sur l'équilibre qui doit exister dans les

[252] Aristote dans sa Poétique dit que la tragédie traite de thèmes et de sujets qui ne sont pas dans l'actualité mais dans un passé lointain, voire dans les mythes.

rapports entre le réel et l'imaginaire, entre *l'espace intra-scénique* et *l'extra-scénique*, entre la salle et la scène. Ainsi, outre le fait que la catharsis naît de la cruauté et non plus de la compassion, cette dramaturgie emprunte aussi comme le dit Joseph Danan «des chemins détournés de la mimèsis »[253] qui par l'effacement des frontières entre les genres, par la fragmentation de l'espace et du temps et par l'importance donné aux multiples relations entre la fiction et la scène, poursuivent la déconstruction des principales catégories du drame classique.

On verra donc que l'action, par exemple, n'est plus le moteur de cette dramaturgie – comme c'est d'ailleurs le cas dans tout le drame moderne (cf. chap. I) – et que la fragmentation au cœur de la fable et de l'action inaugurée par le drame moderne est ici encore plus accentuée. La grande action exemplaire qui, chez les classiques, se déroulait dans le « fleuve tranquille de la fable » et qui organisait le sens pour le spectateur, s'éparpille dans une succession de micro actions. Les fables ont plusieurs « fils » mais ce ne sont pas toujours ce qu'on appelle des « fils conducteurs » car ils ne sont pas créés selon une logique et avec un sens univoques : les événements restent au contraire toujours ouverts et hasardeux. Cela veut dire que la découverte d'un sens ou des sens reste également en suspens et qui appartient au spectateur de créer lui-même ce sens ou ces sens ; de plus, les ruptures constantes dans l'action et dans le sens troublent sa perception et le déstabilisent. L'influence de Brecht qui invite le spectateur à « examiner ce qu'il voit » est certes toujours présente, mais avec la différence que, dans la dramaturgie du *no man's land*, cet examen passe non pas, comme le dit Edward Bond, « par la rationalité du marxisme »[254] mais par la combinaison de très nombreux facteurs mettant en jeu aussi bien la psychologie que le corps, les sens que l'expérience subjective. La cruelle réalité contemporaine est également prise en compte dans toute sa crudité, révélant l'irrationalité et le dépassement des frontières entre l'humain et le non-humain.

Par rapport aux personnages, si avec Samuel Beckett, ils perdent complètement leur cohérence intérieure et se présentent comme des personnages en miettes, à partir d'Harold Pinter, ils retrouvent leur intégrité et récupèrent, au moins en apparence, leur capacité de parler et leur envie de dialoguer. Toutefois il ne faut pas s'y fier : on verra que chez nos auteurs, les personnages ne fournissent que des bribes de leur caractère, des

[253] DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie, op. cit*., p. 48.
[254] BOND, Edward. *La trame cachée, op. cit.,* p. 263.

bribes elles-mêmes confuses. D'autre part, ils sont souvent dans l'incapacité d'agir. Leur *présence-absence* dégrade encore le sens du dialogue et le réduit parfois celui-ci, comme le dit Bernard-Marie Koltès, à un simple bavardage. Ce bavardage qui semble témoigner du manque de repères des personnages, permet cependant, comme on le verra dans le chapitre VI sur la présence, des effets de parole, des glissements de sens et des répétitions qui amplifient le caractère sonore et musical du texte et du dialogue et qui contribuent, comme dans la performance, à atteindre le spectateur physiquement et « dans ses nerfs » comme le disait Artaud.

D'autre part les catégories de l'espace et du temps – qui dans la Poétique d'Aristote occupent une place secondaire par rapport à l'action, les personnages et la fable – sont primordiales dans la dramaturgie du *no man's land*. C'est par l'indétermination du temps et de l'espace que les auteurs accentuent et amplifient l'importance de la subjectivité (ce qui constitue l'un des plus grands changements apportés par le drame moderne). Ainsi, le caractère subjectif des didascalies sur le temps et sur l'espace aussi bien que la perception confuse et subjective qu'en ont les personnages perturbent la perception du metteur en scène et des spectateurs et font tomber toutes les frontières, surtout celles entre la salle et la scène, mais aussi celles entre le réel et l'imaginaire, l'intime et le social, la psychologie et la physiologie.

Anne-Françoise Benhamou trouve en effet, dans la volonté de Bernard-Marie Koltès de vouloir « bâtir une fiction à partir d'un lieu du monde »[255], une démarche semblable à la pratique du cinéma : celui-ci rend compte du monde à travers des lieux permettant, selon Jean-Luc Godard, de « prendre comme sujet autant la géographie que la psychologie »[256]. De même que dans la performance, un espace du monde (comme le hangar dans *Quai Ouest*, ou le chantier en Afrique dans *Combats de nègres et de chiens*) lui permet aussi bien de s'ancrer dans le réel que de garder la dimension métaphorique ou encore sensorielle de la mémoire. Comme Koltès le dit : « J'ai découvert qu'il me suffisait de décrire cet endroit pour exprimer ce qu'il a déclenché en moi »[257]. C'est par l'expérience de ces lieux que cet auteur peut arriver à mettre en œuvre un « espace contenant » qui, dans cette dramaturgie, devient paradigmatique. Car cet « espace contenant » permet aux auteurs de notre corpus de faire de l'espace scénique un « cadre

[255] BENHAMOU, Anne-Françoise. « *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès* ». In théâtre : espace sonore, espace visuel. Actes du colloque international de l'Université de Lyon II / rencontres de la FIRT sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 23-36, p. 27.
[256] *Ibid*., p. 25.
[257] *Ibid*., p. 34.

neutre », comme celui de la performance, qui leur permet d'expérimenter et de mettre en œuvre simultanément ou de façon aléatoire plusieurs espaces – mentaux, oniriques, fantasmagoriques – et des multiples temporalités.

D'autre part, on verra que le retour au réalisme qui parait prolonger le théâtre d'illusion contre lequel se sont élevés les auteurs du drame moderne, n'est qu'une manière d'atteindre le spectateur pour pouvoir l'impliquer progressivement dans ce qui lui est donné à voir. Le réalisme est lui-même détourné et utilisé, plus comme un procédé servant à piéger le spectateur dans une réalité parallèle que comme un procédé servant à faire une copie exacte du réel. Il s'agit d'un réalisme évoquant la peinture hyperréaliste qui rend les objets si réels qu'ils deviennent en même temps abstraits**,** comme on le verra dans l'analyse des pièces.

Les auteurs font en tout cas une synthèse de toutes les approches du réel par leurs prédécesseurs, mais à la différence de ceux-ci, ils l'installent sur des bases encore plus instables : ils en font un espace par lequel s'infiltre la désillusion sans amertume du post modernisme. A première vue, aussi bien par ce réalisme que par les thèmes traités et par l'économie dans les moyens utilisés, on pourrait comparer la dramaturgie du *no man's land* au « théâtre du quotidien »[258] ou au "théâtre de l'intime". Comme dans ces deux formes dramatiques, le réalisme mis en œuvre dans la dramaturgie du *no man's land* participe de cette hybridation dont parle Louise Vigeant, qui fait que ces formes peuvent être comparées :

> « ... au théâtre de l'absurde sans son coté métaphysique, au théâtre naturaliste mais sans sa psychologie et au théâtre politique mais sans l'appareillage didactique »[259].

Cependant dans la dramaturgie du *no man's land,* ni les personnages, ni leur situation d'errance n'évoquent le réalisme mis en œuvre par ces deux formes dramatiques. Bien qu'il s'agisse de marginaux, ceux-ci ont une conscience de leur

---

[258] « Le théâtre du quotidien » est associé à la dramaturgie issue des années 1970. Pour Louise Vigeant, « l'expression sera retenue par la critique, frappée des 'airs de famille' qu'entretiennent un nombre de plus en grand de textes d'auteurs tels Wenzel, Georges Michel, Jacques Lassalle, Michel Deutsch, Michel Vinaver ; «airs de famille» qui tiennent à la fois à une esthétique de l'économie de moyens dramaturgiques et scénographiques (épuration de la diégèse, limitation des lieux, du nombre de personnages, etc.), et à un choix thématique se portant sur des sujets qui collent de très près à la réalité quotidienne de petites gens. VIGEANT, Louise. « Franz Xaver Kroetz : Le degré zéro du réel ». *Jeu : revue de théâtre*, No 57, 1990, p. 45-50, p. 47. Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999. Page internet consultée 07/11/2011 à partir de *http : //id.erudit.org/iderudit/27290ac*

[259] *Id.*

condition et une violence qui leur permettent d'avoir par moments des allures de héros vaincus ; celles-ci leur épargnent les sentiments de pitié à leur égard et en même temps leur permettent de surmonter leur animalité ou leur bêtise. D'autre part, ces personnages ne font que montrer la marginalité et la violence d'un monde qui dans l'essor du capitalisme touche toutes les couches de la société. C'est ce que montre bien Harold Pinter par les personnages de No man's land qui appartiennent à un milieu bourgeois bien qu'en décadence ; ou Bernard-Marie Koltès qui ne traite pas ses personnages comme des marginaux, même s'ils le sont :

> Je ne suis pas d'accord quand on m'accuse de décrire un milieu sordide. C'est quoi le milieu ? Une notion valable en politique, en sociologie, mais qui n'a rien de concret. Mon milieu personnel va de l'hôtel particulier à l'hôtel des immigrés. Mes personnages sont de petits bourgeois perdus, ils ne sont pas sordides. Ils ne sont pas déracinés. Les racines ça n'existe pas[260].

D'autre part, les auteurs de la dramaturgie du no man's land dépassent les limites des catégories mimétiques et s'appuient sur d'autres modèles dramaturgiques leur permettant de se situer par rapport à ces limites. On verra par le traitement de tous ces aspects, (l'espace, le temps et la présence de l'auteur et du personnage) combien le caractère dramatique de l'œuvre acquiert dans cette dramaturgie un autre sens très proche du performatif. Les auteurs proposent aussi, comme les performeurs, une œuvre à achever, ils conçoivent le texte comme un devenir, « *une forme qui va vers une autre* » dit Pasolini quand il désigne le scénario d'un film comme exemple à suivre pour le texte dramatique. Ou encore une ligne de fuite de ce drame en devenir qui pour Jean-Pierre Sarrazac est « forcément multiple, [et] que faute de mieux, on continuera d'appeler dramatique »[261]. Chaque auteur de notre corpus a recours aux divers procédés artistiques et les expérimente librement dans son écriture : il peut s'agir des procédés du cinéma (simultanéité des histoires dans le présent, montage, travelling) ou des procédés de la performance, (le temps « hic et nunc » de la représentation, l'espace, le temps et la présence performative) ; il peut aussi utiliser le temps figé de la photographie ou le *temps-mouvement* de la danse. Comme on le verra au cours de cette deuxième partie de notre recherche, le modèle de la performance est très présent et on voit combien il aides les auteurs à se rapprocher du spectateur et de la matérialité de la représentation mais

[260] KOLTES, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Entretien avec Delphine Boudon, *op. cit.*, p. 70.
[261] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Circé, 1999, p. 192.

aussi à travailler le texte dramatique à la fois dans sa dimension littéraire et dans sa dimension scénique, pour tenir compte de tout ce qui arrive au niveau du réel et au niveau des relations entre la scène et la salle.

Quai ouest de Bernard-Marie Koltès.
Mise en scène de Patrice Chéreau.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Photographies de Daniel Cande[262]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[262] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90026052/f5.item

Chapitre IV. Vers un espace-performatif

L'espace théâtral contemporain n'est plus, comme l'entendaient les classiques, ce lieu au service du sens qui organise l'action et la fable, donnant une idée préconçue d'un réel indiscutable aux yeux du spectateur. Comme on l'a vu (cf. chap. I) avec l'invention de la mise en scène par Antoine débute un processus de questionnement. Cette notion d'espace fait pour la figuration mimétique qui cherchait à donner d'un monde déjà chaotique une image unifiée, a été la première à être mise en question. Les hommes de théâtre les plus critiques à l'égard du théâtre aristotélicien qui sont à la base de la création du drame moderne cherchent, en accord avec tous les mouvements d'avant-garde, à choquer le spectateur, à s'attaquer surtout à cette image unifiée du réel et de l'espace. Qu'ils ne remplissent pas la fonction unificatrice de l'histoire amène le spectateur à s'interroger. Cette approche est privilégiée par les auteurs et les metteurs en scène des années d'après-guerre. Plus proches de la conception de l'art abstrait, les auteurs du théâtre de l'absurde cherchaient aussi à s'éloigner le plus possible du réel et à faire de l'espace théâtral un lieu où étaient mises en jeu des réalités inconscientes, des espaces imaginaires comme ceux du rêve. Avec eux la rupture définitive entre le théâtre et la littérature qu'avait annoncée Artaud devient définitive, par l'importance donnée à la représentation et par leur conception de l'espace scénique comme « espace de jeu ». Comme le disait Peter Brook, sans un espace de jeu où se déployer, le corps de l'acteur ne pourrait exister. L'expérimentation de toutes les dimensions plastiques et poétiques de la scène font gagner à l'espace scénique une autonomie totale. Dans ces années là, on pouvait vraiment dire, comme le fera par la suite Hans-Thies Lehmann que, « la scène est considérée comme point de départ et non comme lieu de re-copiage »[263].

Comme nous l'avons déjà dit, la dramaturgie du *no man's land*, telle qu'elle s'exprime chez les auteurs de notre corpus, joue aussi bien avec des éléments du théâtre abstrait de Beckett, ou du théâtre politique de Brecht, ou du naturalisme, ou encore du symbolisme qu'avec des procédés du *théâtre-performance* et de la performance artistique. Et c'est bien là l'objet de notre recherche. Elle se situe, rappelons-le, dans un entre-deux, entre le réel et l'imaginaire, entre l'objectivité et la subjectivité, entre le

[263] LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique, op. cit.*, p. 43.

réalisme et l'abstraction. Par sa position incertaine dans ce point d'intersection qu'est le *no man's land*, cette dramaturgie du *no man's land* perturbe, comme l'art de la performance, la perception du spectateur.

On l'a dit dans l'introduction, la représentation du *no man's land* trouve son expression dans l'espace « contenant » mis en œuvre par Bernard-Marie Koltès. Son idée d'un espace « contenant », où pour lui, se renvoient constamment le monde réel et le monde mental est certes paradigmatique dans toute cette dramaturgie. On peut parler certes d'« espace contenant », lorsqu'il s'agit par exemple de l'*espace-performatif* de Tim Etchells, « dans lequel les visions des sensibilités, des intentions différentes entrent en collision » ; il est ainsi aussi de cet « *espace plastique* » de Rodrigo Garcia dans lequel « chaque mot est relié à un corps en sueur ou taché de terre et miel »[264], ou encore à ce « *site* » d'Edward Bond « dans lequel tout [est] présent à l'état potentiel »[265]. Mais cet « espace contenant », comme le remarque Anne-Françoise Benhamou[266], n'est pas pour Koltès et en quelque sorte non plus pour les autres auteurs de notre corpus, un lieu seulement lié à une expérience personnelle ou à leur intérêt pour adosser la fiction au réel : c'est aussi une préoccupation scénographique et donc pour la scène. Car ce qui est certain c'est que pour presque la plupart de ces auteurs, cet espace « contenant » est le résultat d'une grande expérience du plateau et d'une préoccupation pour approcher en tant que dramaturges cette utopie théâtrale qu'est la performance.

Les auteurs de notre corpus savent concilier l'imaginaire et le réel, l'espace dramatique et *l'espace performatif*. Dans la construction de l'espace du n*o man's land* ils empruntent des caractéristiques analogues à ceux de *l'espace-performatif* : la juxtaposition des plans du réel, le minimalisme, le travail sur le vide et la virtualité qu'il proportionne, leur permet d'élargir les frontières et les limites de l'espace fictionnel et de le rapprocher aussi bien de l'espace vivant scénique que de *l'espace-performatif*. Ils partent d'un espace qui participe à la création d'un drame qui comme le collage et la performance, se laisse traverser par des anecdotes, par des faits divers, par des personnages sans identité, des errants, enfin par les traces indélébiles de la violence et la

[264] GARCIA, Rodrigo. *Et balancez mes cendres sur Mickey*. Traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot. Les solitaires intempestifs. Besançon, 2007, p. 63.
[265] BOND, Edward. *La trame cachée, notes sur le théâtre et l'Etat, op. cit.*, p. 79.
[266] Cf. BENHAMOU, Anne-Françoise. F*aire voire le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès*. In théâtre : espace sonore, espace visuel. Actes du colloque international de l'Université de Lyon II / rencontres de la FIRT sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 23-36.

marginalité de la vie actuelle et urbaine. Dans ce passage, dans cette ligne de fuite qu'est le *no man's land* peuvent se heurter ou se croiser comme dans la performance toutes les présences, toutes les contradictions, le réel et l'imaginaire, les morts et les vivants, les pratiques artistiques et les procédés les plus divers.

La dématérialisation et l'agrandissement de l'espace, tout est organisé en fonction de la scène, tout vise à faire de l'espace dramatique un espace ouvert à la perception du spectateur. Un espace propice à l'apparition, à l'expérimentation, ouvert à la fois vers les coulisses et en direction du public. Aussi la subjectivisation de l'écriture de l'espace portée par les didascalies et par les personnages, ou l'effacement des frontières entre l'espace *extra-scénique* et l'espace *intra-scénique*, entre la salle et la scène, ou encore le choix pour tous les auteurs d'un espace minimaliste et vide, voire, l'hybridation de l'espace par le recours aux procédés de la performance ou de l'installation, tout contribue à impliquer le spectateur, à le piéger dans ces eaux mouvantes du *no man's land*, dans cette expérience du vide.

1. Vider l'espace : l'effacement des frontières entre l'espace intra-scénique et l'espace extra-scénique

> « La dématérialisation qui parait toucher la scène et l'environnement très concret du théâtre est constitutive de cet espace (…) un espace polymorphe et polysémique qui ne transpose pas les apparences du monde visible, mais offre plutôt comme une voie ouverte à l'imagination du spectateur »[267].

En commençant par l'espace dans cette dramaturgie qui se situe précisément dans cet anti-espace, dans ce non-lieu qu'est le *no man' land*, nous voulons répondre à cette première question : comment la dramaturgie du *no man's land* performe-t-elle l'espace ?

Nous partirons tout d'abord de l'une des définitions données par Jacques Donguy dans son article sur la *performance artistique*[268], qui rapproche la performance de la pensée de Baudrillard sur une « esthétique du vide »[269]. Celle-ci ne peut que trouver un écho dans une dramaturgie qui choisit comme lieu de représentation un non-lieu, un *no man's land* que la plupart des auteurs de notre corpus conçoivent comme un espace vide, ou mieux encore, vidé.

---

[267] REGY, Claude. *Espaces perdus*. Les solitaires intempestifs. Besançon, 1998, p. 47.
[268] Cf. DONGUY, Jacques. *La performance comme catégorie artistique, op. cit.*
[269] *Id.*

Cette pratique, largement influencée par l'art minimaliste, qui cherche à débarrasser l'espace de tout élément superflu, cette économie à l'heure de le remplir ont déjà été adoptées par le *théâtre-performance* (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Julian Beck) et par la performance artistique. Aussi bien l'art minimaliste que l'art abstrait ont eu certes une grande influence sur la conception d'un espace vide, non seulement dans le théâtre mais aussi dans la performance. Pour John Cage, qui fait du minimalisme l'un des procédés fondateurs de l'art de la performance, il fallait retirer à l'art tout sens et toute logique pour pouvoir accepter le chaos, l'aléatoire et l'indéterminé. Il fallait faire naître le silence pour entendre la véritable musique, celle qui se fait avec les dissonances de la vie moderne. L'irrationnel, la machine, gouvernent le monde, et l'art qui cherche à s'approcher du réel et de la vie doit oublier ses idées préconçues sur ce qui est bon ou pas bon, beau ou pas beau, art ou non-art.

C'est en faisant ce vide que l'art a fait naître un lieu dans lequel ces dissonances peuvent s'articuler dans l'espace de l'imaginaire. John Cage est d'ailleurs fortement influencé par les mouvements d'avant-garde historiques ou encore par le minimalisme de Marcel Duchamp ; il rejoint aussi les idées d'Artaud qu'il a lu et qui l'a fortement impressionné. La cruauté, la « dissonance » du corps et de l'esprit que réclame Artaud pour le théâtre, se retrouvent dans les bruitages par lesquels Cage expérimente ces dissonances dans la musique, et dans l'importance qu'il donne aux sons et au corps, plus qu'aux mots ou à la partition.

Vider l'espace est donc pour les metteurs en scène qu'on vient de mentionner une façon de continuer dans la ligne de la *négation esthétique* initiée par Antonin Artaud pour en finir avec un art imitatif et de poursuivre la recherche d'une nouvelle expérience artistique débarrassée de tout effet créateur d'illusion, de toute illusion esthétique empêchant l'art d'être au plus près de la vie. L'espace vide peut aussi être mis en relation avec la recherche de cette forme d'illusion encore plus fondamentale dont parle Jean Baudrillard, une *illusion anthropologique « par où le monde* nous apparaît bien avant d'avoir pris un sens, bien avant d'être interprété ou représenté »[270], bien avant qu'il ait un sens à transmettre**.** Une illusion qui, pour cet auteur, n'est ni religieuse ni mystique et qui est :

---

[270] BAUDRILLARD, Jean. *Illusion /désillusion esthétique.* 1999. pp. 59-67, p. 67. Page internet consultée le 14/09/2011 à partir de *http://mapageweb.umontreal.ca/scafond/t7/7-Baudrillard.pdf*

> …non pas l'illusion négative et superstitieuse d'un autre monde, mais l'illusion positive de ce monde-ici, de la scène opératique du monde, de l'opération symbolique du monde, de l'illusion vitale des apparences dont parle Nietzsche l'illusion comme scène primitive, bien antérieure, bien plus fondamentale que la scène esthétique[271].

Pour Artaud mais aussi pour les auteurs de la performance et du happening, cette *illusion anthropologique* ne peut s'atteindre que par l'expérience dans le présent, avec le spectateur, par le travail de l'acteur et les énergies qu'il fait circuler entre lui et l'espace de la scène, voire entre lui et l'espace du spectateur. Ainsi dans *L'espace vide*[272] de Peter Brook ou dans l'espace dépouillé proposé par Grotowski dans son livre *Vers un théâtre pauvre*, l'acteur et le spectateur sont au centre de l'événement théâtral.

Pour Jean Baudrillard, l'art abstrait et les mouvements d'avant-garde – dans lesquels existe aussi de manière subjacente cette illusion anthropologique – qui ont installé ce vide dans l'art sont ceux qui ont contribué le plus, au moins jusqu'aux années 1970, à la déconstruction de la représentation et à l'éclatement des discours esthétiques et illusoires sur l'art**.** Toutefois pour lui « ce que nous appelons l'art aujourd'hui parait porter témoignage d'un vide irrémédiable traversé par les signes de sa disparition […] et dans un monde voué à l'abstraction, la valeur de l'abstraction finit par être absorbée »[273]**.** La banalité et le vide de l'image transmis par les medias ont fait de l'abstraction un objet fétiche dont on veut croire qu'il a quelque chose à dire. Le capitalisme, comme le dit Edward Bond, « échange la valeur contre du vide. Il se peut que ses activités soient humainement bénéfiques, mais son centre est occupé par un vide – rien que le mécanisme de l'argent créant de l'argent, du profit – »[274]. Un procédé comme l'abstraction devient donc non seulement un « produit » de plus pour le capital mais il permet à celui-ci de perpétuer une conception erronée de l'art, autrement dit une idée conceptuelle de l'art à l'usage des seuls spécialistes.

Ainsi, lorsque l'art abstrait, dans sa recherche pour en finir avec l'art imitatif, veut rompre avec l'illusion d'un modèle dans l'art en se donnant comme un objet vide de sens – tel que l'urinoir renversé sur lequel Marcel Duchamp a apposé la signature « R. Mutt » –, il finit dans un monde indifférencié par ne plus avoir d'impact. De même,

---

[271] BAUDRILLARD, Jean. *Illusion /désillusion esthétique, op. cit*., p. 67.
[272] Dans la préface de *L'espace vide* de Peter Brook, Guy Dumur écrit que ce livre aurait pu s'appeler « espace à remplir ».
[273] BAUDRILLARD, Jean. *Illusion /désillusion esthétique, op. cit*., p. 64.
[274] BOND, Edward. *La trame cachée, op. cit.,* p. 45.

après le vide politique laissé par la chute de l'utopie marxiste – et avec l'arrivée du postmodernisme dont, selon Lyotard, il est impossible de croire encore à la liberté de l'individu face au pouvoir du marché et de l'argent –, la performance, cet art vivant, commence à être aussi absorbée ; elle commence à ne plus déranger, mais à devenir ce qu'elle a toujours cherché à ne pas être : un produit séduisant, riche en expériences originales à offrir au marché du divertissement.

Pour Jean Baudrillard la manière de lutter contre cette inertie, consiste à ne pas remplir le vide. Au contraire, il faut que l'art continue à « matérialiser ce vide, à tracer le filigrane du vide aux confins de l'indifférence, à jouer avec les règles mystérieuses de l'indifférence »[275]. Tourner autour du vide, ne rien donner en échange, travailler au cœur du vide, ne pas céder à la tentation de remplir ce vide, c'est continuer à aller à l'encontre de toute *illusion esthétique* et idéologique, et aller contre l'idée de plus en plus répandue que l'art est une marchandise quelconque ; cette conception de l'art participant à la société mercantile et de libre échange commercial que Mallarmé attaquait déjà avec férocité, comme on l'a déjà vu (cf. chap. II)**.** Cela ne signifie cependant pas pour Baudrillard, tomber dans le vide banalisé des images ou se perdre dans une déconstruction à l'infini mais continuer la recherche de formes étrangères à toute illusion esthétique, comme les artistes et les metteurs en scène d'avant-garde l'ont fait.

Samuel Beckett à l'origine, rappelons-le, de la dramaturgie du *no man's land,* comme nous l'avons vu (chap. III), prend le chemin de l'abstraction. Le vide s'applique à tous les plans de la scène et du texte : l'espace, le temps, les objets, le dialogue, les mots, tout concourt à faire ressentir ce vide. Il est encore augmenté par l'aphasie des personnages ou par leurs répétitions, ou par la « lueur infernale » dont parle le personnage H, dans C*omédie*. La question existentielle de Theodor Adorno que nous avons déjà évoquée, comment écrire après Auschwitz, ne manque pas de trouver un écho dans cette désertification et dans ce silence du drame beckettien. Samuel Beckett pousse à l'extrême le vide et entame ainsi un processus de symbolisation[276]. Même le personnage devient une figure abstraite, de son corps ne subsistent que des traces : une tête enfoncée

---

[275] BAUDRILLARD, Jean. *Illusion /désillusion esthétique, op. cit.*, p. 62.

[276] L.Dospinescu écrit : « plus il y a *d'espace vide*, moins le signe est réalisé plus il présente un *potentiel* de symbolisation, un champ de virtualités (*symboliques)*». DOSPINESCU, Liviu. « Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide et son archétype beckettien ». *Revue érudit, L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n°37, 2005, p.p. 197-216, p. *202.*

dans le sable, une voix enregistrée. L'espace où il est représenté, son no man's land, ne permet aucune possibilité d'improvisation : dans cette « *lueur infernale* »[277] ou dans l'espace restreint de *Dépeupleur* et des autres pièces, tous les personnages doivent garder leurs habitudes pour ne pas mourir, pour sortir indemnes de leur quasi disparition. Comme le fait le personnage de Winnie dans *Oh les beaux jours :*

> L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée. (Elle ramasse la glace). Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre – (elle le fait) – je la jette loin de moi – (elle la jette derrière elle) – elle sera de nouveau là demain, dans le sac, sans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée[278].

Samuel Beckett en vidant l'espace de manière aussi radicale est déjà en accord avec la démarche inaugurale de la performance : car vider c'est aussi performer. Comme le dit Wlodzimierz Borowski, « Créer un vide veut dire créer de la place pour l'art »[279]. Beckett auteur-performeur ? Pas tout à fait. Tout chez lui affiche une mise à l'écart du réel et du spectateur et en ce sens, il semble s'opposer à l'esprit de la performance qui cherche plutôt à s'inscrire dans le réel et à atteindre le spectateur. Chez lui, il n'y a pas d'altérité possible, l*'autre* n'étant qu'un déchet, une épave d'homme qui n'est qu'un alibi pour ne pas parler dans le vide. Comme on l'a dit dans notre premier chapitre, chez lui le désintérêt à l'égard de tout échange se laisse sentir d'entrée à travers les monologues décousus des personnages qui ne s'adressent qu'aux fantômes des hommes qui les entourent, voire à leurs propres fantômes. Aucune altérité : la dérision, la répétition, le non-sens – dont on pourrait dire qu'ils relèvent de la performance –, ne sont que les signes d'une perte d'ancrage, de la perte d'horizon et des repères nécessaires pour dialoguer avec l'autre. Le vide, la contrainte du langage, ces silences courts ou longs, ou encore ces mots secs, ces mots qui tombent comme des pierres, ces redites, ne font que rendre évidente cette impossibilité de communiquer. Beckett propose alors un *no man' land* indifférencié évoquant les limbes et où le subjectif et l'intersubjectif vont de pair. La communication avec le public est superflue : le lieu où elle pourrait surgir étant complètement brisé, éclaté en morceaux, il ne reste que cet

---

[277] BECKETT, Samuel. *Comédie. Comédie et actes divers*. Editions Minuit, Paris, 1972, p. 31.
[278] BECKETT, Samuel. *Oh les beaux jours*. Les éditions de minuit, Paris, 1063-1974, p. 46.
[279] BOROWSKI, Wlodzimierz. BURY Jozef. « Contexte d'apparition des pratiques artistiques de type performance en Pologne - Entretiens avec Zbigniew Dlubak, Wlodzimierz Borowski, Jerzy Beres et Jozef Robakowski ». *Æsthetica-Nova (*n°6), Paris, 1996, pp. 40-70. Page internet Arte action anamnèse. Esthétique, histoire et théorie de l'art contemporain consultée le 14/06/2011, à partir de : *http://art.action.anamnese.free.fr/borowski.html*

espace vide et dévasté où le personnage ne fait que constater sa solitude. Comme Winnie dans *Oh les beaux jours :*

> Je pensais autrefois… (Un temps)…je dis, je pensais autrefois que j'apprendrais à parler toute seule. (Un temps). Je veux dire à moi-même le désert. (Sourire). Mais non. (Sourire plus large). Non, non. (Fin de sourire). Donc tu es là. (Un temps). Oh tu dois être mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as dû mourir, ou partir, en m'abandonnant, comme les autres, ça ne fait rien, tu es là[280].

Le texte, pour Samuel Beckett, ne doit pas être complété par le spectateur ni le metteur en scène, ni au cours de la représentation. Le texte se suffit complètement à lui-même. Toutes les indications sont précises, ne laissent rien au hasard. La lumière, la gestuelle, l'aspect physique de la scène et du décor sont méticuleusement décrits comme le montre bien la première didascalie de sa pièce *Comédie* :

> *A l'avant scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre d'eau environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot ;ce sont celles de gauche à droit vues de l'auditoire, de F2, H et F1 ; Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine différenciés que les jarres*[281].

Le texte recouvre tout l'espace, les didascalies portent la voix d'un auteur qui veut tout contrôler de la représentation. Dans les débris qui restent du drame, Beckett, comme le projecteur dans la pièce *Comédie* qui donne à chacun son tour de parole, est le seul maître de ces fragments épars, de la parole décomposée des personnages. Sa présence comme celle du projecteur est celle du démiurge qui ne lâche pas ses créatures :

> *Projecteur de F1 à H*
> H.- Et maintenant que toi, tu n'es que…œil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage. A éclipses. *Projecteur de F1 à H*F1.- Te lasseras de jouer avec moi. Me lâcheras. Oui.
> *Projecteur de F1 à H*
> H.- Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans les yeux. Même pas[282].

[280] BECKETT, Samuel. *Oh les beaux jours suivi de Pas moi, op. cit.,* p. 60.
[281] BECKETT, Samuel. *Comédie et actes divers, op. cit*., p. 9.
[282] *Ibid*., p. 32.

Le *no mans land* chez lui renvoie plus à des limbes, il paraît certes se situer au-delà du monde des vivants. Son *no man's land* reste un espace trop abstrait pour que le spectateur puisse se sentir directement concerné. Comme le dit Peter Brook dans son livre, *l'espace vide :* « Les pièces de Samuel Beckett sont des symboles au sens exact du mot. Un faux symbole est vague et flou ; un vrai symbole est dur et clair (…) c'est une vérité qui ne peut prendre que cette forme »[283]. Le vide dans le *no man' land* de Beckett est donc oppressant et fermé sur lui-même. C'est le vide qui succède immédiatement à la catastrophe de la deuxième guerre mondiale, il représente ces espaces dévastés dont parle Catherine Naugrette. Chez lui en tout cas, plutôt qu'à une expansion du drame, nous assistons à son implosion.

> ŒIL sans plus ; Sans cerveau. S'ouvrant sur moi et se renfermant. Suis-je seulement…vu ? [284]

Le caractère intangible des codes que Samuel Beckett met en œuvre ne permet pas au spectateur de participer à la construction du sens (ou des sens) ; l'abstraction absolue fait que le vide lui apparaît comme quelque chose qui n'existe pas et qui se situe dans un ailleurs, « là bas » et non pas « ici ». Ainsi Beckett s'éloigne de cette utopie du théâtre qui consiste à s'approcher du réel du spectateur. Toutefois, il inaugure cet espace vide et cette indétermination qui permettront à ses successeurs d'ouvrir, non seulement les frontières entre les morts et les vivants, mais aussi les autres frontières, celles entre l'humain et l'inhumain ou encore celles entre l'espace *intra-scénique* et l'espace *extra-scénique* voire les frontières entre les arts.

La dramaturgie du *no man's land* après Beckett travaille, non pas au-delà de *toute illusion esthétique,* non plus dans une illusion purement anthropologique, mais dans les entre-deux. Dans cette dramaturgie, l'auteur, par cet espace vide, essaie de rester proche de *l'illusion anthropologique* : il cherche aussi à provoquer une expérience avec le spectateur. Certes il ne s'agit pas d'une expérience mystique, mais elle est « bouleversante », et dans une certaine mesure spirituelle, même si c'est à travers la cruelle réalité de la fragmentation. Les auteurs cherchent dans tous les cas à être au plus près de l'expérience « au présent » de la performance, sans pour autant abandonner complètement *l'illusion esthétique.* Toutefois en introduisant des vides dans l'écriture,

---

[283] BROOK, Peter. *L'espace vide, écrits sur le théâtre, op. cit.,* p. 82.
[284] BECKET, Samuel. *Comédie et actes divers, op. cit.,* p. 33.

en créant un vide par le *no man's land,* lieu de la fiction, le drame peut s'ouvrir à la salle, aux trouvailles de la mise en scène, sans risquer de disparaître dans une forme purement anthropologique qui serait plus caractéristique du *théâtre-performance.*

La dramaturgie du *no man's land* propose un espace vide ne reflétant pas le vide « zen » de la performance rituelle adopté par le *théâtre-performance,* mais un espace vide qui à plus à voir avec le chaos, le discontinu et avec un champ social en décomposition, qu'avec un lieu dans lequel une communauté partagerait les mêmes idées spirituelles, politiques, voire ésotériques. Cet espace vide comme chez Beckett fait plutôt appel à la fragmentation qu'à une unité transcendantale. Il ne provoque chez le spectateur ni le regard critique que souhaitait Bertolt Brecht, ni le réconfort d'un espace presque mystique donnant l'espoir d'une possibilité d'unité, comme chez Jerzy Grotowski ; Il n'a pas non le caractère étrange ou absurde que l'abstraction revêt chez Beckett.

Harold Pinter introduit certes un *no man's land urbain* plus près de la réalité et du spectateur même s'il garde toujours cette dimension abstraite présente chez Beckett ; une dimension en tout cas symbolique qui continuera à s'exprimer de manière particulière chez chacun des auteurs de notre corpus. Mais chez ceux-ci est chargé d'une réalité plus concrète et provoque d'entrée la stupeur ou la terreur que l'on ressent face à un précipice sans fond, face au vide existentiel de la mort ou encore face à la manifestation la plus extrême de la cruauté que décrit Artaud. Personne ne peut vivre dans cette zone précaire, ce « trou dégoûtant », tel que le qualifie le personnage de Monique, dans *Quai Ouest,* de Bernard-Marie Koltès :

> Devant un mur d'obscurité […] Et maintenant : Où ? Par où ? Comment ? Seigneur ! Par ici ? C'est un mur, on ne peut plus avancer ; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout ; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant[285].

Il ne s'agit pas d'un espace vide qui rassure. C'est un vide rempli d'inquiétude et de danger. Les auteurs ne cherchent donc pas à remplir l'espace mais à densifier le vide. Qu'il s'agisse de rues ou de lieux fermés, le plateau est nu et plongé dans la semi-obscurité ; une stratégie qui permet de brouiller les contours et de les faire disparaître de

[285] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest*. Editions de minuit, Paris, 1985, p. 11.

la scène pour accroître l'atmosphère d'angoisse ou le sentiment de claustrophobie. Le minimalisme est la règle, le décor réduit au minimum : un vieux meuble, une voiture rouillée, un morceau de mur, chaque objet paraît être là pour jouer son propre rôle. Un choix qui montre bien la volonté de dépouiller l'espace en ne laissant que l'essentiel. Chaque élément du décor participe en tout cas aussi bien à l'impression de désœuvrement et de vacuité de l'espace qu'à son indétermination.

Soit en soulignant, dans la plupart des pièces de notre corpus, un contraste entre l'ombre et la lumière ou encore, comme chez Koltès, en jouant avec le minimum de couleurs et d'effets lumineux pour créer différents espaces ou différentes atmosphères, voire des angles de vue différents sur les objets ou sur les corps, l'éclairage contribue à rendre dramatique cette austérité. Ainsi dans *Quai Ouest* : « Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat », « ...le ciel rougit, le vent se met à souffler très fort », « le hangar dans la lumière rouge du soleil couchant ». Un éclairage qui sert aussi bien à exaspérer les états psychologiques des personnages que l'aspect dramatique des changements qui se produisent dans la nature. De plus, il étend l'espace au delà du plateau, participant comme le vide de celui-ci à l'effacement des frontières entre l'espace *intra-scénique* et *l'espace extra-scénique.*

1.1. L'effacement des frontières entre le « dedans » et le « dehors »

Le vide contribue aussi à l'effacement des frontières entre le « dedans » et le « dehors » qui ne fait à son tour que continuer à augmenter l'effacement des frontières entre l'espace *intra-scénique* et *l'espace extra-scénique*. Par exemple **c**hez Pinter, le vide prend la forme d'une maison qui progressivement deviendra spectrale : « le salon d'une villa dans le faubourg résidentiel d'Hampstead au nord-ouest de Londres »[286]. L'espace n'est pas vide, et pourtant il produit une sensation de vide, un vide à plusieurs plans qui rend incertaines les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre le « dehors » et le « dedans ». Peu à peu le lieu, le salon et la maison toute entière semblent menacés de l'extérieur. Le « dedans » n'est plus une possibilité pour échapper à la violence du « dehors », la porte fermée laisse entrer l'ennemi et la porte ouverte ne permet pas aux personnages de sortir de leur situation d'aliénation. Le vide hante la maison car elle se

[286] PINTER, Harold. *No man's land, op.cit.*, p. 9.

situe elle-même dans un *no man's land* qui piège aussi bien les personnages que le spectateur. Comme l'explique Briggs, un des personnages du *no man's land* de Pinter :

> ... J'étais planté à ce coin de rue quand une voiture s'arrêtée. C'était lui. Il m'a demandé où était Bolsover Street. Je lui ai expliqué que Bolsover Street était au beau milieu d'un labyrinthe de rues à sens unique. Aucun problème pour entrer dans ce labyrinthe, je lui ai dit. Le seul ennui, une fois qu'on y est entré, c'est qu'on ne peut plus sortir […] Je lui ai dit que j'ai connu deux ou trois personnes qui ont couru d'un bout à l'autre de Bolsover street pendant des années entières. Qui y ont gâché leur putain de jeunesse. Les types qui habitent là, ils ont le visage tout gris, ils sont dans une détresse incroyable, mais tout le monde s'en fout, vous comprenez ? La seule chose qui préoccupe les gens c'est de profiter de leurs biens mal acquis. J'ai envoyé une lettre au « *Times* » à ce sujet. Intitulée « La vie dans une impasse ». Autant cracher dans l'eau[287].

Il s'agit donc d'une maison qui est le contraire d'un espace de protection. Au contraire cet espace de danger et de détresse qui l'entoure n'est que l'expression de la déchéance et du chaos qui règnent dans cette maison. Toutes les valeurs portées par une maison sont bouleversées et l'espace scénique est réduit à son impossibilité et à ses contradictions. En parlant des dépassements des limites entre le *dedans* et le *dehors*, Jean-Pierre Sarrazac a déjà signalé cette particularité. Même si l'espace est confiné ou fermé, il devient un lieu où on est à la fois "dehors" et "dedans" qui influence le vécu de l'espace par les personnages, car dit-il :

> …il n'est pas évoqué dans son unité mais dans sa dispersion […] autant les personnages du théâtre bourgeois entretenaient avec l'espace et les objets une relation confiante fondée sur la capacité constante d'appropriation, autant les personnages d'Adamov [et de la dramaturgie du no man' land] évoluent dans un espace miné, à la fois familier et menaçant […] le lieu domestique est converti dans un *no man's land* métaphysique qui reflète la peur et la solitude ontologiques des personnages[288].

Cette dramaturgie le montre bien. Qu'il s'agisse du salon énigmatique de la maison, dans *No man's land* d'Harold Pinter, ou de la maison à deux pièces dans *Chaise* d'Edward Bond, ou de ces pièces dans lesquelles erre *Lotte,* le personnage de *Grand et petit* de Botho Strauss, ou encore de ce garage dans lequel, dans *Filiations* de Carolina

[287] PINTER, Harold. *No man's land, op.cit*., p. 40.
[288] SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame, op. cit.,* p. 69.

Vivas, la mère maintient sa fille cachée, le « dedans » est aussi inhospitalier que « le dehors ». Les murs qui séparent ces lieux du « dehors » ne donnent plus un sentiment de protection. Le « dehors » peut atteindre le « dedans » à tout moment. Il renvoie généralement à la ville, à ces rues dangereuses mais surtout à la violence du monde ou au caractère souvent inhumain de *l'effet violent*. Tout ce qu'Aristote, comme on l'a rappelé (cf. chap. III), préférait laisser dans l'ombre des coulisses ou dans le reflet atténué d'un récit. La violence entre sournoisement sur la scène, elle s'infiltre. Ainsi, comme la rue déserte de la ville dans la nuit, l'espace fermé reflète aussi l'insécurité, l'instabilité du monde qui est aussi l'instabilité des errants. Il est aussi le reflet des frontières entre l'humain et le non-humain, entre l'humain et l'animal qui caractérisent les personnages d'Harold Pinter, mais aussi la plupart des personnages de notre corpus.

Cette présence immanente du « dehors » dans le « dedans » change évidement le traitement du « hors » scène. Celui-ci acquiert parfois plus de visibilité et de présence que ce qui se montre sur scène. Dans *Le Coin de la rue* de Victor Viviescas, le seul objet réel de l'espace perçu par les personnages, se situe « hors » scène. Cette lumière est pour eux la seule chose de la réalité à laquelle ils peuvent se raccrocher, le seul signal qui pourrait les sauver d'une mort par surprise, que les atteindrait dans le dos. Les personnages peuvent rester en vie si le propriétaire de ce bar situé « hors scène » tient la promesse d'éteindre cette lumière quand les forces sans nom des groupes de « *nettoyage* » arriveront dans le quartier.

Mais peu à peu les personnages s'apercevront que cette lumière est aussi incertaine que tout le reste. C'est quelque chose d'extérieur qui finit par se confondre avec les visions vécues par les personnages et les méandres de leur imagination, éprouvés comme ils le sont, par la peur, le sommeil et le froid. Cette chose du réel qui est en même temps la seule certitude, sera mise en question au fur et à mesure que croissent la méfiance et les récriminations entre les personnages, au fur et à mesure que les vérités se confondent avec les mensonges. Le « hors scène » est atteint de la même incertitude que l'espace de la scène.

> {DEUX : C'est un complot. Si, un complot. Rien ne coïncide, quelque chose ne coïncide.
> QUATRE : Rien. Rien. Quand nous étions en train de revenir, j'ai touché **des** têtes, même un visage avec des lunettes qui répondait avec de petits bruits sourds de rire, mais il ne se voyait rien. Personne ne parlait non plus. On est entouré. Le pire c'est la lanterne. Elle est en carton, il est peint en carton comme dans un tableau, tout, tout, le câble, la lampe, la lumière de la lampe, tout. Il ne signale rien. Rien le fait changer.

DEUX : C'est un complot, un complot…}[289].

Dans le tableau IV de *Filiations* nommé, *Une main sur la poitrine de mon père*, Lila est enfermée dans un garage-cloaque ; [Dans la pénombre on voit la femme qui commence le ménage. Dans le silence on perçoit la puanteur*]*[290]. C'est un « espace seuil », presqu'immatériel, entre la sécurité et la quiétude bienveillante de la maison qu'on aperçoit au fond de la scène (le dehors) et la voiture du père dans laquelle la fille reste enfermée. En même temps, cette voiture associée en général à l'idée de mouvement et de voyage vers l'extérieur, ou vers le « hors scène », est ici quiétude, voyage vers un « dedans » tourmenté et plongé dans la mémoire du père et du passé. C'est aussi un « dedans » dans le « dedans » du garage qui contribue à l'atmosphère étouffante et renforce l'état d'aliénation dans lequel se trouve le personnage de la fille. Microcosme d'enfermement et d'isolement, renforcé par la semi-obscurité du plateau vide et austère, mais aussi par un « hors scène» qui pèse sur le personnage. La mère doit, en ce « hors scène » qui semble le vrai réel, cacher la présence de sa fille malade.

Dans *Chaise* d'Edward Bond, il s'agit aussi d'un vide qui prend la forme d'une maison. Mais ce n'est pas la grande maison du *No man's land* d'Harold Pinter, sa *Villa* spectrale et presque à dimension encore mythique. Chez Edward Bond, il s'agit d'une maison sans plans successifs, sans couloirs et sans la multitude de chambres qui « hors scène » hantent le salon de No man's land de Pinter. C'est un petit appartement vide qui ne provoque rien d'autre qu'une sensation de claustrophobie, d'ennui, de manque. Edward Bond montre d'une manière encore plus directe qu'Harold Pinter l'indigence de l'espace et des personnages ; ce qu'indique la didascalie, « Une pièce dans un deux pièces au deuxième étage d'un lotissement de banlieue »[291].

Dans le volume publié par les éditions de *l'Arche* qui réunit aussi bien *Chaise* que *Si ce n'est toi* et *Existence*, on peut voir comme deux des trois espaces proposés sont encore plus vides que la maison d'Harold Pinter. Dans *Si ce n'est toi* par exemple, seules : « une petite table étroite, oblongue et deux chaises- le tout assorti, en bois noir et

[289] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue, op. cit.*, p. 117. Traduit de l'espagnol pour nos soins. Version en espagnol : « DOS : Es un complot. Si, un complot. Pero nada cuadra, algo no cuadra. CUATRO : Nada. Nada. Cuando regresábamos toqué cabezas, algún rostro con gafas, que respondía con ruiditos sordos de risa, pero no se veía nada. Nadie hablaba tampoco. Estamos rodeados. Lo peor es el farol. Es de cartón piedra ; está pintado en cartón piedra como en un tablero, todo, todo, el cable, la bombilla, la luz de la bombilla, todo. Nada señala nada, nada lo hace cambiar. DOS : Es un complot, un complot…"

[290] VIVAS, Carolina. *Filiations*. "*Une main sur la poitrine de mon père*". Tableau IV, o*p. cit.* Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "En la penumbra se ve a la mujer que inicia la limpieza. En el silencio se percibe la hediondez".

[291] BOND, Edward. *Chaise*. L'Arche, Paris, 2003, p. 81.

strictement utilitaire, pas d'autres meubles, pas de décoration »[292]. Dans *Chaise* : une chambre avec deux chaises et une table. Le « hors scène» dans *Chaise* pénètre par deux fenêtres à travers lesquelles les personnages, de manière quasi obsessionnelle, rejoignent l'extérieur, un *ailleurs* de la pièce. Une fenêtre visible pour le spectateur, dont Alice, un des personnages, ne s'éloigne presque jamais et par laquelle elle peut rendre compte sans être tout à fait sûre de ce qui se passe dehors. Une autre fenêtre plus symbolique qui est dessinée par Billy, et par laquelle celui-ci essaie plutôt de s'échapper vers un autre monde, un *ailleurs*, utopique. Le vide de l'espace se charge ainsi de plusieurs plans.

Dans les rares indications qui désignent la maison, dans le vide de la maison, le cadre de la fenêtre et le cadre formé par les feuilles de papier sont aussi des trous noirs, des vides qui ouvrent du vide dans le vide ; le réel trop réel de la rue auquel le personnage d'Alice accède par la fenêtre de la chambre dénudée et celui qu'elle demande à Billy de dessiner : « dessine-moi la jungle avec des animaux sauvages […] dessine la mer. Ça tu le fais bien »[293]. Edward Bond poursuit ainsi cet effacement des frontières entre le « dedans » et le « dehors », cette organisation du vide en vue de la représentation.

L'effacement des limites entre l'espace intra-scénique et l'espace extra-scénique se manifeste dans ces espaces « *envahis par les coulisses»,* pour paraphraser la phrase de Jean-Pierre Sarrazac. Car c'est par ce « hors scène », par le vrai et par le réel – qui pour Aristote n'étaient pas le sujet du théâtre[294] – que cette dramaturgie s'organise en vue de la scène. Le lieu de l'action devient instable, il s'organise en vue d'un « hors scène » qui peut à tout moment changer sa nature. On le voit très bien dans *Le Coin de la rue* de Victor Viviescas où le monde des morts se confond avec celui de vivants. Entouré de brume et soumis à la noirceur d'une longue nuit d'attente, l'espace s'accroît et efface toutes les frontières, non seulement entre l'espace intra scénique et l'espace extra-scénique, mais aussi entre le réel et l'imaginaire pour que cette remémoration de l'ordre du fantasmagorique puisse se produire. Le lieu de l'action devient le seuil, une sorte de purgatoire pour ces âmes en peine qui n'ont pas eu le temps d'être dans la vie réelle et qui, même quand elles y étaient, ont commencé très tôt leur commerce avec la mort. Ainsi l'explique l'auteur :

---

[292] BOND, Edward. *Chaise, op. cit.,* p. 81.
[293] *Id.*
[294] Chez Aristote le vraisemblable qualifie l'objet du dire *: non pas « ce qui s'est passé» mais « ce qu'il pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire ».* Aristote. *Poétique.* GERNEZ, Barbara. (Traduit par). Version bilingue. Les belles lettres, 2008, p. 35.

> {De cette façon la pièce est construite dans le territoire de la mémoire des morts : le lieu de la mort comme lieu de la narration. Aussi comme lieu de reconnaissance : les personnages qui sont sur scène ne savent pas qu'ils sont dans aucun lieu, ils ne savent pas qu'ils sont morts. Le plateau devient ainsi l'enceinte matérielle qui contient ce non lieu de la mort. La représentation scénique est seulement l'occasion pour que ces présences mortes prennent conscience de leur mort. C'est à dire la représentation est le lieu dans lequel les morts prennent corps pour mourir encore une fois : impérissablement. Dans leurs vies -de fiction-, passées, les personnages voulaient être immortels et le plateau leur donne la possibilité de l'être : être immortels, à condition de l'être dés le lieu de la mort}[295].

C'est donc un espace complètement différent de l'espace mimétique et unitaire du drame classique. Comme *l'espace-performatif*, c'est un espace ouvert à d'autres mondes et aux croisements de toutes les frontières interdites auparavant dans le drame classique voire même dans le drame épique.

Chez Botto Strauss aussi le « dedans », les lieux fermés où Lotte se promène, sont atteints par ce « hors scène » qui parait mieux refléter la vraie vie à laquelle les personnages échappent :

> Lotte : Vous avez entendu?
> Il y en a un qui dit Frieder à l'autre
> Mais Frieder, lui, ne lui dit rien.
> Ça fait des heures que cela dure, dément..
> (…) Toute cette maison pleine de gens injustes.
> Et dehors ces deux qu'on ne connait pas
> Et leur voix qui font du bien.
> Aussi longtemps qu'ils marchent. On peut toujours espérer
> Qu'ils jetteront un coup d'œil ici plus tard[296].

De même, dans le tableau appelé « Dix chambres », tous les personnages peuvent entrer dans les différentes pièces sans même prévenir. Les portes ne remplissent pas leur fonction car aucune intimité n'est possible : le « dedans » et le « dehors » s'imbriquent ainsi l'un dans l'autre et perdent leurs spécificités dans l'espace métaphorique du plateau. De la même façon, bien que la chambre de la femme dans le deuxième fragment appelé « Veille de nuit » soit un lieu fermé (le dedans, la chambre de la femme) et que

---

[295] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue, op. cit.*, Prologue, p. 2.
[296] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 11.

la fenêtre même ouverte reste un seuil qui marque un limite à ne pas dépasser, Lotte peut cependant le franchir et entrer de manière presque naturelle dans l'intimité de la femme.

Or, si cet espace privé des chambres, si ce « dedans », devient presque public parce que tous les personnages entrent et sortent à leur guise, il existe un renversement des valeurs, et par la suite un renversement des catégories de l'espace. Celui-ci est en quelque sorte un « *oxymore* »[297], un lieu de contradiction extrême entre le public et le privé qui provoque un dépassement des limites de l'espace dramatique classique (unitaire) et qui, même s'il a à voir avec la dialectique épique, va au delà de celle-ci. Parce que plus qu'un espace où les auteurs cherchent à montrer les contradictions du réel pour inciter le spectateur à l'appréhender et le transformer, ce lieu dont toutes les caractéristiques sont confondues, devient un espace scénique malléable et ouvert comme celui de la performance, qui cherche à effacer ces contradictions.

.

Bernard-Marie Koltès va au-delà d'Harold Pinter et d'Edward Bond, au moins en ce qui concerne, chez Bond, sa pièce *Chaise*. Koltès expose ses personnages à la rue, il agrandit le vide qui les entoure – et l'espace s'agrandit –. Autant que les limites entre le « dedans » et le « dehors », il efface les limites entre « l'espace public » et « l'espace privé ». Le dehors que cachent les murs ou les portes dans les maisons chez Pinter, ou la fenêtre qui ne donne qu'une petite idée du « dehors », sont ici visibles. Les limites entre l'espace extra-scénique[298] et l'espace intra-scénique sont complètement franchies. L'espace scénique, vide et totalement privé de décors, facilite chez Bernard-Marie Koltès cette souplesse qu'exige le franchissement de ces seuils qui contribuaient à séparer la salle de la scène, le réel de l'imaginaire.

Koltès délivre l'espace de toutes les restrictions de la scène classique : le dépassement des limites que contient en soi un espace marginal comme le *no man's land* urbain interdit et risqué dont il est à l'origine, libère le passage de l'invisible dans la scène et élargit les limites de l'espace théâtral au-delà du plateau. Nous éprouvons en effet la sensation que la scène et le vide s'étendent au delà de cet espace. Il agrandit le

[297] « L`Oxymore (fait apparaître) l`espace comme le lieu de dépassements des contradictions. Selon Anne Ubersfeld le trait distinctif le plus frappant de l`espace théâtral contemporain ». ADDE, Sandrine. Les doubles dans le Théâtre de Joseph Danan. Mémoire sous la direction de M. Daniel Lemahieu. Paris, Université Paris III, 1997-1998, p. 14.

[298] Selon Michel Corvin, l'espace extra-scénique est « un espace invisible mais coextensif de l`espace scénique […] c`est l`espace attenant aux coulisses, celui d`un monde ressenti comme réel, par opposition á l`espace de la scène qui est plus ou moins perçu comme virtuel ». CORVIN, Michel. « Contribution á l`analyse de l`espace scénique dans le théâtre contemporain ». *Travail Théâtral*, *No 22*, Janvier - Mars 1976, Paris, pp. 62-80.

vide, il rend l'espace non seulement vide mais nu. Ce n'est pas le vide spectral du salon du *No man's land* d'Harold Pinter, ni le vide claustrophobe de *Chaise*, d'Edward Bond. Il s'agit d'un vide encore plus incertain et plus difficile à définir et à vivre. Un vide qui agrandit l'espace et suscite plutôt l'agoraphobie car « trop d'espace nous étouffe beaucoup plus que s'il n'y en avait pas assez »[299]. En parlant de la dramaturgie du *no man' land* chez Koltès, Jean-Pierre Sarrazac écrit que cet auteur:

> …ne décore pas, il dénude. Mieux, il dévaste : il transforme l'espace en un *no man' land*, une terre vague, un Wasted land avec ce que la notion a de mythique[300].

Si l'espace théâtral est déjà un lieu double, car il contient aussi bien le lieu scénique (celui de la fiction du plateau) que le lieu concret du théâtre (qui d'ailleurs pour Michel Corvin se sépare architecturalement de la cité), Koltès, par ces autres espaces contenus dans ce « hors scène », multiplie ce vide, renvoie à d'autres vides, efface les frontières non seulement entre les coulisses et la scène mais aussi entre la salle et la scène. Le lieu scénique s'étend *au-delà* du plateau mais aussi au delà du lieu architectural. Chez lui, on assiste à ces deux conséquences paradoxales qui pour Michel Corvin résultent de ce dépassement des limites :

> - la distinction théâtre/cité, tout lieu pouvant être théâtralisé, donc intégré à l'espace théâtral.
> - L'opposition scène/salle, la représentation englobant d'une façon plus ou moins visible dans le même espace comédiens et public, même quand la distinction salle/lieu scénique subsiste[301].

Comme dans la performance, Bernard-Marie Koltès propose aussi un espace unique comme l'est l'espace de la rue. Car dans ces hangars abandonnés, dans ces coins de rue « tout peut arriver », aussi bien le réel que l'imaginaire. L'espace mimétique du drame classique mais aussi l'espace frontal du théâtre à l'italienne deviennent étroits. L'espace « contenant », sans lequel Koltès ne peut concevoir le drame, demande pour beaucoup à sortir du théâtre et de ses conventions et à interroger non seulement les limites à l'intérieur du drame mais aussi à l'intérieur de l'espace architectonique. L'organisation et la disposition entre la salle et la scène et même celles du plateau du

---

[299] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. PUF, Paris, 1984, p. 199 (Bachelard se réfère à l'ouvrage de Jules Supervielle. "Gravitations*"*, Paris, p. 19.)
[300] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit*., p. 138.
[301] CORVIN, Michel. *L`espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d`aujourd'hui, op. cit.,* p. XI.

théâtre traditionnel ne correspondent pas à ce lieu du monde qui s'approche plus d'un espace brut, d'un espace de la vie en dehors du théâtre. Comme le musée pour les artistes plastiques, dadaïstes ou surréalistes, les limites du plateau et ses conventions éloignent l'art, et spécifiquement le théâtre, de la vie, voire du spectateur. Comme le dit Koltès lui-même :

> Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici […] et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer[302].

Le vide de l'espace et le manque de décors font de la scène un espace flexible qui comme *l'espace-performatif* s'adapte aux aléas de la vie de ces personnages qui ne possèdent rien ou si peu de choses, et qui semblent toujours sur le point de partir. Comme dans *l'espace-performatif,* Koltès ouvre ainsi l'espace visuel du spectateur : il le fait bouger dans l'espace car celui-ci doit suivre les allers et retours des personnages, leurs errances physiques et, par leur discours, celles de leurs pensées. C'est ainsi que le spectateur passe de la perception de l'espace à sa cognition car comme le constate Josette Féral :

> …tout perception de l'espace visuel et tout d'abord kinesthésique. Elle passe par le repérage des déplacements, mouvements, actions de ceux qui y prennent place confirmant ce que les physiciens nous ont appris : que le sentiment de l'espace nous est donné par le déplacement des corps, les uns par rapport aux autres et par leur interrelation, plus que par les images que le rétine enregistre[303].

Toujours en évolution le lieu de l'action n'est plus fixe et offre aux spectateurs différents points de vue. Comme *l'espace-performatif,* il s'ouvre aux réalités inconscientes et imaginaires que le vide provoque chez le spectateur et élargit la perception de l'espace par ce dédoublement voire cet éclatement. Les murs deviennent perméables, la salle et la scène se rapprochent, le micro et le macro se confondent. On peut rapprocher cet espace « contenant » de Koltès - comme le fait Liviu Dopinescu en

---

[302] KOLTES, Bernard-Marie Koltès. In *Roberto Zucco*. Ed. Minuit, Paris, 1990, p. 133.

[303] FERAL, Josette. « Un corps dans l'espace : perception et projection ». *In Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Actes du colloque international Université Lumière-Lyon 2, 18 sep. 2000 (Ed. Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers) Presses Universitaires, Lyon, 2003 p.p. 127-143, p. 134.

parlant de l'espace vide qui se réactualise à chaque fois par les mouvements constants des personnages - de la notion peircienne[304] de signe *parfait* ou *vivant :*

> … de signe dans son *devenir,* quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre *qui renvoie à quelque chose d'autre...* et ainsi de suite. Le signe arrêtera, pour ainsi dire, de *vivre,* de poursuivre son devenir sémiotique, dès qu'on aura « trouvé » son interprétant « final »[305].

Chez Koltès, l'espace se multiplie et amplifie la perception du spectateur. Le réel du spectateur et le réel de la rue viennent s'actualiser dans l'espace *intra-scénique.* Un espace, un lieu unique, tel est le hangar de Koltès ; ce qu'Artaud avait déjà pressenti dans cet espace unique qui pour lui aussi « pou[vait] être un hangar ou une grange »[306]. Plus rapidement que chez Pinter, le spectateur est déjà placé sur une frontière instable : un espace à la fois réel et indéterminé mais vivant et ouvert à tous les possibles de la perception et du sens.

Les auteurs de notre corpus qui se réclament plus directement de la performance comme Rodrigo Garcia ou Tim Etchells vont au-delà de cet espace « contenant » de Bernard-Marie Koltès. Chez eux ce « contenant » ne s'organise plus comme un espace à multiples plans mais comme un espace neutre où tout peut entrer de manière indistincte. Encore plus que chez Koltès, l'espace est virtuel et délocalisé. C'est un vide qui ne renvoie qu'à lui-même. Aucune didascalie ne désigne un décor, ni dans *Agamemnon,* ni dans *Balancez mes cendre sur Mickey,* de Rodrigo Garcia, encore moins dans *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First,* de Tim Etchells. Il n'existe pas non plus d'arrière-monde. Comme le dit le personnage *d'Agamemnon* de Rodrigo Garcia :

> Ta gueule. Tu ne peux pas dire QUELQUE PART quand l'endroit ne présente aucun mystère et que tu sais parfaitement comment c'est, dans quelle rue il se trouve, ce qui se mijote à l'intérieur et par quel genre d'abrutis il est fréquenté[307].

Chez ces deux auteurs le vide n'est pas le même que chez Koltès ni chez les autres auteurs de notre corpus ; ils effacent les limites non seulement *intra-scéniques* et

---

[304] Référence à Charles Sanders Peirce.
[305] DOSPINESCU, Liviu. *Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide… et son archétype beckettien, op. cit.,* p. 202.
[306] Artaud propose d'abandonner l'espace théâtral à l'italienne qui sépare la scène de la salle. Une proposition qui rejoint en quelque sorte, la démarche des artistes plastiques qui cherchent à sortir l'art de l'espace restreint du musée, qui pour eux est mort.
[307] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.,* p. 23.

extra-scéniques mais aussi les limites entre le théâtre et les autres arts. Chez Rodrigo Garcia il ne s'agit même pas d'un hangar, mais d'un *nulle part* indifférencié. Plus qu'un espace fictionnel, ce lieu se présente comme un espace plastique vide, prêt à toute intervention, prêt à accueillir les errances des performeurs. Plus qu'un lieu « contenant », il se donne à voir plutôt comme un cadre neutre en dehors du théâtre, en dehors de la fiction, dans lequel tous les langages artistiques peuvent être utilisés : la vidéo, la sculpture, la danse ou encore l'installation qui est un lieu à regarder mais surtout à investir d'une manière interactif par le spectateur.

Parfois il ne s'agit que d'une boite de résonance pour la sonorité monocorde et *monologique* du texte *Agamemnon* de Rodrigo Garcia ; parfois d'un espace de rêve qui permet d'associer des mots oubliés, de renommer les choses du monde comme le fait l'acteur-performeur de *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First*, de Tim Etchells, ou parfois encore d'une réorganisation de l'espace qui bouscule l'ordre de la scène, le parc bien aménagé décrit par la voix off de *Et balancez mes cendres sur Mickey*, de Rodrigo Garcia. On pourrait dire qu'ici, *l'espace-performatif* est complètement privé de sa dimension dramatique, car il est semblable au chaos des images véhiculées par les medias, ou au chaos qui, pour Gilles Deleuze,

> … s'approche de ce vide qui n'est pas un néant, mais un virtuel, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence[308].

Toutefois, ces auteurs travaillent avec les limites de l'espace dramatique en faisant que tout ce qui entre dans ce cadre plastique ou sonore participe à montrer cette vacuité, ce monde devenu indifférencié. L'espace se remplit du vide des objets du supermarché, des cuisses de poulet en série du Mac Donald dans *Agamemnon* de Rodrigo Garcia, des objets inutiles qui se vendent dans un magazine, dans *Balancez mes cendres sur Mickey ;* tout peut entrer dans l'espace, transformé en une carcasse du vide, en un sac vide qui peut cependant tout contenir. Comme le dit le personnage d'*Agamemnon* :

> Moi je leur dis on va remplir toutes les tables avec des ordures que mon fils va ramener, […] regardez cette table : des ailes de poulet frit : l'Allemagne,

[308] DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.,* p. 111.

> le Japon…et etcetera. Sept puissances mondiales, sept ailes et regardez tout autour… qu'est-ce qu'il y a ? Des ordures, ils disent. Des ordures? [309]

En faisant de l'espace un vide qui montre la vacuité des espaces du monde, ces performeurs auteurs que sont Rodrigo Garcia et Tim Etchells sont au plus près de la performance. Comme le demande Jean Baudrillard, ils ne remplissent pas le vide, mais lorsqu'ils disent aussi clairement le vide du monde, ils laissent une porte ouverte au sens, à la critique politique et donc au drame. Mais ces deux auteurs comme d'ailleurs tous les autres auteurs de notre corpus, disent les choses comme elles sont, dépourvues complètement de pathos. Aucun effet pathétique ne laisserait voir les choses terribles qu'ils veulent montrer jusqu'à leurs dernières conséquences, même au risque de provoquer la désertion des spectateurs. Ils cherchent donc, par une approche distanciée mais non moins brutale, à faire naître chez le spectateur une lucidité libératrice et active. A une époque entièrement soumise à la satisfaction immédiate de tous les désirs, et où le vide nous effraie et ne suscite plus que de l'angoisse ou de l'ennui, ces auteurs ne font aucune concession, ils n'ont plus jamais recours aux illusions qui font appel à l'affectivité et donc aux sentiments. On le voit bien dans cet extrait de *Sight is the Sense :*

> « Une illusion entraîne l'autre.
> Ca n'existe pas,
> une nuit sans fin.
>
> Ca n'existe pas,
> le bout d'un arc-en-ciel.
>
> Un champ de blé
> est une bonne cachette.
>
> Dieu n'existe pas.
>
> Le Père Noël n'existe pas[310].

1.2. La subjectivisation de l'espace

Dans la plupart des pièces de notre corpus, aussi bien les didascalies que la perception subjective des personnages, tendent surtout à accroitre l'indétermination de

[309] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op.cit*., p. 34.
[310] ETCHELLS, Tim. *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First, op. cit.*, p. 8.

l'espace vide et à élargir davantage les champs de vision du spectateur. Cette parole qui décrit l'espace change déjà le statut classique du langage :

> …l'espace est désormais inscrit, écrit dans le texte, sous la forme déjà d'indications scéniques hors jeu, mais encore et surtout dans l'épaisseur même du langage[311].

En ce qui concerne la didascalie, elle perd tout d'abord sa fonction qui consiste à décrire objectivement l'espace. Le vide et le minimalisme choisis par les auteurs montrent déjà leur volonté de suspendre le sens de l'espace ou, en tout les cas, de le rendre indéterminé. Beaucoup des didascalies deviennent plus une indication suggestive qui peut prendre des signifiants multiples ; parfois elles décrivent avec précision le climat sordide de l'espace marginal des rues, les «coupe-gorges», l'atmosphère morbide mais elles le font d'une manière poétique qui fait que dans la plupart des cas, plus qu'une description, la didascalie prend la forme d'une hypotypose[312] : elle fait de la scène un tableau saisissant où les objets, plus qu'ils n'existent, sont suggérés, comme nous le constatons dans la pièce, *Le Coin de la Rue,* de Victor Viviescas :

> {Brume blanche qui s'infiltre entre les ramures des arbres enchevêtrés, pavé émacié des murs qui ont été, des murs qui auraient pu être des façades ou l'arrière de constructions très pauvres. Au fond, mur de salpêtre. A gauche, désert. A droite, désert. En face, l'insondable mystère. Un précipice comme on dit. Pente dans laquelle le quartier se définit, se détériore. Lieu pour les autres, pour ceux qui sont cachés. Des fonds marins sans eau, mais pleins de dangers. Ou peut-être pas. Seuls se risquent par là les araignées, les transfuges, les grimpeurs. Salut le smog. Une étoile s'éteint, deux. Comment le savoir, si les nuages ne laissent pas voir ? Il y a de la brume, une nuit obscure, un loup sur le pavé}[313] .

Plusieurs auteurs de notre corpus réduisent au minimum les didascalies ou même les font disparaître ; ce qui donne une plus grande liberté d'interprétation au metteur en

---

[311] CORVIN, Michel. *L`espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d`aujourd'hui. op. cit.,* p. 50.

[312] Hypotypose selon le dictionnaire : Effets de Style-rhétorique est une figure de style consistant en une description animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée. Synonyme : tableau.

[313] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue, op. cit.,* p. 28. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "Blanca bruma que se cuela por los chamizos ralos de los matorrales, pavimento escuálido de muros que fueron, de muros que pudieron ser fachadas o trasero de construcciones muy pobres. Pared de calicanto al fondo. A la izquierda, despoblado. A la derecha, despoblado. Al frente, el insondable misterio. Despeñadero dicen. Declive en el que el barrio se define, se deteriora. Lugar de los otros, de los que están escondidos. Acantilados sin agua, pero lleno de peligros. O quizás no. Por allí solo se arriesgan las arañas, los tránsfugas, los trepadores. Salve el smog. Se apaga una estrella, dos. ¿Como saberlo si las nubes no dejan ver? Hay bruma, noche cerrada, lobo en el pavimento".

scène, à l'acteur voire au spectateur. Aucune didascalie dans *La Nuit avant la forêt* ou *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès ; il n'y en a pas non plus chez Tim Etchells, ni chez Rodrigo Garcia et très peu chez Botho Strauss. Un geste qui montre combien ces auteurs connaissent le monde du plateau et ses possibilités. L'activité du metteur en scène est dans plusieurs cas un prolongement naturel de celle de l'écrivain (beaucoup d'auteurs sont les metteurs en scène de leurs propres pièces). Ces auteurs savent que toute didascalie ne fera que restreindre les possibilités d'interprétation de l'espace et perturber l'autonomie du metteur en scène, voire du spectateur.

En ce qui concerne la vision de l'espace par les personnages, nos auteurs repoussent aussi les limites du drame classique en se servant souvent des procédés du roman psychologique. Car il faut tenir compte du fait que la plupart des personnages des pièces de notre corpus représentent non seulement des errants de la ville, mais aussi des errants dans leur propre espace mental. L'espace fait donc l'objet de descriptions ou de discours de leur part et l'ont retrouve chez eux la même subjectivité que dans les didascalies. Comme celles-ci, les personnages ne fournissent de l'espace qu'une idée trop indéterminée, des pistes trop confuses, trop ouvertes à de multiples interprétations : cette « saloperie de carrefour », cette « drôle de ville », dit un personnage de *La nuit juste avant les forêts ;* ils ne peuvent donner une idée précise de l'espace, ils n'expriment qu'une impression approximative ou altérée.

De plus, l'espace mental confus et labyrinthique des personnages reflète aussi la confusion et le désordre qui se dégagent de l'espace extérieur et cette confusion fait aussi partie d'un stratagème visant à multiplier les sens de l'espace. La perception subjective de ces personnages est bien l'image amplifiée de la multiplicité des sensations et des sentiments que l'espace extérieur des villes modernes produit, sous une forme consciente ou non, chez la plupart de ses habitants. Ainsi cet itinéraire dans *No man's land* d'Harold Pinter décrit par le personnage de Briggs, lui-même un peu égaré :

> BRIGGS : Le meilleur truc, je lui ai dit, s'il tenait vraiment à aller à Bolsover Street, c'était de prendre la première à gauche, la première à droite, la seconde à droite, la troisième sur la gauche, de rouler jusqu'à ce qu'il tombe sur une quincaillerie, là faire le tour de la place […] il se trouve alors devant un énorme immeuble de bureaux avec une cour en forme de croissant de lune. Cet immeuble peut lui faciliter les choses. Il n'a qu'à entrer dans la cour, sortir à l'autre bout du croissant, suivre les flèches, passer deux feux rouges et prendre la première à gauche aussitôt après le clignotant orange. Tout du long, il garde l'antenne de la tour des P.T.T. en point de mire. Il ne

> lui reste plus qu'à entrer en marche arrière dans le parking souterrain, passer la première, repartir droit devant lui, et il se retrouvera dans Bolsover Street sans même s'en rendre compte. Je l'ai averti, malgré tout, qu'une fois arrivé dans Bolsover Street il aura toujours le même problème sur les bras, celui de s'en sortir[314].

Une rue dans la ville, semblable à ce *Bolsover Street* que décrit Briggs**,** montre la sensation d'impuissance et de peur que beaucoup de gens ressentent, désorientés face au paysage urbain. C'est dans ce sens que malgré l'objectivité avec laquelle les auteurs doivent exposer cette réalité pour pouvoir rester critiques et près des faits, ils ont aussi besoin d'entrer dans cette subjectivité des personnages qui vivent dans les quartiers d'exclusion des villes : ils peuvent rendre compte de l'ampleur et de la complexité de cette réalité sociale. On le voit aussi très bien dans la perception décalée de l'espace par Lotte dans *Grand et petit* :

> *Scène vide. Lotte sur une chaise. Visage très pâle, traces de Rimmel sous les yeux. Un livre géant est ouvert devant elle, sur le sol.*
> LOTTE : Où
> Aller ? […]
> Nord sud
> Est ouest
> Tout est partout
> Nord est
> Nord nord est
> Lointain inimaginé
> Un degré un trait
> S'il n'y a personne
> Alors un degré deux traits
> En cas de décès
> Alors ciel ou enfer
> Le livre ou la mer…[315]

C'est ce que Victor Viviescas fait aussi dans *Le Coin de la Rue*. A travers la prise en compte du monde intérieur des personnages, la pièce ne se borne pas à dénoncer la réalité crue et immédiate qu'elle décrit. En dehors de la présence et de la voix de l'auteur dans la fiction, évidentes dans le recours aux descriptions poétiques des didascalies qui se répartissent entre plusieurs voix, l'auteur cherche l'effacement des limites entre l'espace intérieur et l'espace extérieur des personnages.

---

[314] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 40.
[315] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 126.

> {TROIS : Pourquoi personne n'arrive ?
> UN : Peut-être ils se sont perdus. Ils existe trop de faux signaux, des indices qui déséquilibrent, des signes équivoques, des escaliers qui ne mènent nulle part, des portes qui ne s'ouvrent pas, des sentiers qui mènent à la gueule du loup, des miroirs déformes, des murs à double fond, des abîmes qui sont factices et cachent seulement le danger qui vient d'en haut}[316].

Or cet effacement des limites entre l'espace intérieur des personnages et l'espace extérieur qui les menace fait que l'espace scénique devient non pas l'espace où il faut chercher du sens, comme c'est le cas dans l'espace épique, mais un espace suggestif et poétique qui s'ouvre à plusieurs expressions et aux pulsions qui marquent la vie des personnages. Leur perception amplifie la subjectivisation de l'écriture. Leurs impressions sur l'espace deviennent presque plus importantes que les didascalies et participent davantage à l'élargissement du champ de perception du spectateur.

Donc, un espace suggestif et inachevé où les personnages projettent leurs hallucinations provoquées par l'adrénaline que suscite le danger. Un espace qui est aussi, comme nous l'avons déjà dit, très sombre ou très peu éclairé et dans lequel la paranoïa asphyxie les personnages, les enferme comme dans une cage et leur fait douter de la réalité des choses, de la présence des autres, de leur propre existence. C'est enfin un espace de cauchemar où vont se confondre les frontières d'un univers intérieur hanté par la peur, le remords et les failles du passé avec un monde extérieur aussi obscur et brumeux dont les contours sont cachés et qui estompent la réalité des choses en leur faisant perdre leur netteté et la certitude de leur existence.

> {...Tout peut être un mirage, la brume, le paysage brouillé ou confus, la rue solitaire, le parapet sur lequel s'appuient les deux hommes, les deux hommes. Il faut regarder avec bon sens, entrouvrir les yeux pour ne pas esquiver la cible. Surtout pour éviter les chimères, les hydres, les obélisques, les Furies, les nostalgies}[317].

---

[316] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue. op. cit*., p. 13. Traduit de l'espagnol par nos soins. Versión en espagnol : «TRES : Por qué no llega nadie? – UNO : Se habrán perdido. Hay muchas señales falsas, indicios que desequilibran, signos equívocos, escaleras que no dan a ninguna parte, puertas que no se abren, trochas que dan a la boca del lobo, espejos deformes, paredes de doble fondo, abismos que son ficticios y solo encubren un peligro que viene de arriba…».

[317] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue. op. cit*., p. 9. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «…todo puede ser un espejismo, la bruma, el paisaje borroso, la calle desolada, el parapeto donde se apoyan los dos hombres, los dos hombres. Hay que mirar con tino, entrecerrando los ojos para no esquivar el blanco. Sobretodo para no apuntarle a las quimeras, a las hidras, a los obeliscos, a las furias, a los legistrones, a las nostalgias».

En tout cas, pénétrer l'espace intérieur de ces personnages marginaux provoque des changements constants dans l'écriture et nous offre de multiples points de vue sur la réalité. Nous sommes ainsi face à un espace vide plurivalent, un espace pour la perception sensorielle et subjective du réel. Tout y souffre d'incertitude, chaque chose n'a d'existence que par le regard et le point de vue des personnages ou encore par cette voix didascalique subjective qui laisse deviner la présence d'une polyphonie de voix figurant le monde multiple d'aujourd'hui comme on le développera dans le chapitre VI de cette recherche.

2. Le réel altéré du no man' s land.

À première vue, nous ne pouvons pas dire que dans notre corpus, l'équilibre, qui selon Aristote[318]doit exister dans ce rapport entre le réel et l'imaginaire, est avéré. D'abord, parce que le réel est nettement indiqué dans la scène, ensuite, parce que ce réel-là est issu d'une réalité immédiate, très contraire à ce que recommande la Poétique.[319]En plus il s'agit d'une réalité violente, trop présente, que le spectateur connaît par cœur, puisqu'elle est transmise tous les jours par les medias et puisque le spectateur lui-même la subit dans sa vie quotidienne. Le spectateur est confronté à un réel dont il est las, et ainsi il se peut que l'imaginaire ne trouve pas sa place ou que nos pièces tombent dans un naturalisme suspect ; toutefois nous verrons les détours que les auteurs font pour arriver à y échapper.

Le réalisme dont on peut accuser les pièces de notre corpus montre bien la différence avec Samuel Beckett. A l'inverse de celui-ci, les auteurs de notre corpus cherchent sans aucun doute à inscrire le *no man's land* dans le réel. En ce sens, ils s'approchent davantage de l'espace « in situ » de la performance. Ils s'inscrivent dans le réel mais sans perdre de vue cette dimension abstraite et indéterminée qui chez Samuel Beckett relève du *no man's land*. La dramaturgie du *no man's land* urbain inaugurée par Harold Pinter est comme celle dont parle Anne Ubersfeld : elle cherche à donner un référant mais d'une manière vague permettant aux possibilités mythiques de subsister.

---

[318] ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre Moderne*. Voir chapitre « Le décentrement de la mimèsis » *op. cit*. p.p. 273, 281.

[319] Aristote dans sa Poétique dit que la tragédie s'occupe des thèmes et des sujets qui ne sont pas de l'actualité mais dans un passé lointain, voire dans les mythes.

Plusieurs auteurs de notre corpus s'attaquent comme on vient de le voir plus haut, à la maison, à la demeure[320]. Ils situent le *no man's land* dans un lieu incontestablement connu du spectateur : la maison. C'est un lieu du réel repérable et identique pour tous. Il s'agit de la maison où les humains trouvent le repos, là où cesse leur errance ; d'un rêve rassurant qui les protège de l'agression des autres, d'un lieu où chaque homme peut se retrouver dans la solitude et y reprendre des forces.

> Il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme […] La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un homme dispersé[321].

Pour ces auteurs le concept de maison à notre époque est devenu contradictoire. Pour Edward Bond, par exemple, la maison représente à la fois la sphère privée, où chacun peut essayer de rester humain, et en même temps, le lieu propre à la famille où les contradictions ont éclaté au même moment que celles de la société ; ces auteurs travaillent au cœur des incommensurabilités dont parle Jean- François Lyotard, au cœur donc de ces contradictions. Ils opèrent un glissement de sens du réel là où personne ne s'y attend.

Pour les auteurs de la dramaturgie du *no man' land* qui cherchent une « expérience en dehors, dans un ailleurs de certitudes »[322], la tension qui se vit dans cet espace du *no man' land* et son caractère indéterminé produisent la perception d'un réel fragmenté et difficile à appréhender. Il n'en subsiste que des traces incertaines, des fragments, des installations momentanées. C'est une zone de passage, un vide, un espace ouvert et propice à une monde des possibles. « Des espaces non pas fonctionnels mais métaphysiques »[323] qui permettent aux auteurs d'installer le monde intemporel et mouvant de la marginalité, la vie solitaire de l'homme d'aujourd'hui et ce qui lui reste : les flux d'une identité en miettes.

La maison est en soi un *no man's land* où la violence et le désarroi des personnages empêchent définitivement le dialogue ou la rencontre. Les personnages qui

---

[320] Dans son étude sur le rapport entre éthique et littérature Jean-Jacques Lecercle définit ainsi la demeure : « Le mot grec *ēthos,* signifie la demeure, d'où la coutume, d'où les mœurs, d'où le caractère, d'où la vie morale » LECERCLE, Jean-Jacques, SHUSTERMAN, Ronald. *L'Emprise des signes : Débat sur l'expérience littéraire.* Seuil, Paris, 2002, p. 235.
[321] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace, op. cit.,* p. 26.
[322] REGY, Claude. *Espaces perdus*. Les solitaires intempestifs. Besançon, 1998.
[323] *Ibid*., p. 13.

la traversent ou qui l'occupent montrent des individus aliénés sans être explicitement fous. La postmodernité de Lyotard est déjà présente dans cette dramaturgie où les personnages ne donnent pas en tout cas l'idée d'un sujet et une subjectivité libre et critique. L'alcoolisme, la drogue ou la situation erratique des personnages détruisent leur capacité à changer les circonstances. Dans *No man's land,* ils sont rattrapés par leurs propres limitations :

> Hirst : Il fait nuit.
> Foster : Et il fera nuit à tout jamais.
> Briggs : Parce que le sujet…
> Foster : …ne pourra plus jamais être changé[324].

Mais comme on l'a déjà vu, dans la postmodernité et dans cette dramaturgie qui se situe à la frontière du postmodernisme, le constat de cette impuissance ne se fait pas avec l'intention de provoquer les larmes ou la pitié du spectateur ; l'auteur demande à celui-ci de dépasser une épreuve, il prend le spectateur à l'estomac et non par les sentiments. Certes la stupeur face à la violence peut bloquer la réflexion, mais cette violence est ici le moyen d'atteindre le spectateur, c'est par elle que l'auteur décale le réel, le transpose. Comme le dit Edward Bond, « le théâtre n'est pas la réalité mais il peut nous enseigner ce qu'est la réalité »[325].

Le réalisme ne cherche donc pas à exprimer la vérité mais à tirer une sonnette d'alarme : à confronter le public à la cruauté extrême que nous pouvons tous atteindre, non pas à lui montrer comment agir ou ne pas agir**.** Le drame chez Edward Bond de même que dans toutes les pièces de notre corpus, ne cherche pas à provoquer une réponse mais à susciter des questions. Chacun doit trouver ses propres réponses sans y être aidé par une idéologie préconçue. Car dit Edward Bond :

> Qu'est ce qui reste après l'idéologie ? Une espèce de vide, la peur du néant, l'attraction du néant, a à avoir avec le théâtre ; de là nait une impulsion, un besoin de découvrir de comprendre. C'est aussi ce qui pousse à être humain. Donc l'impératif d'être humain, c'est l'articulation du vide[326].

---

[324] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 62.
[**325**] BOND, Edward. *La trame cachée, op. cit*., p. 93.
[326] In ROMAND, Céline. Master recherche. *Comprendre Edward Bond dans les mises en scène de ses pièces Chaise et Naitre par Alain Françon.* Master de recherche sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert. Université paris III - UFR d'études théâtrales, Juin 2008, p. 51.

Pour lui – comme d'ailleurs pour Brecht – le théâtre doit montrer au spectateur les processus qui peuvent amener quelqu'un à devenir un monstre. Il s'agit chez Bond d'une dramaturgie « du constat et de l'effet », qui ne s'exprime pour lui ni d'une manière accusatrice ou par la rationalité du constat comme le fait Brecht, ni comme dans la performance qui pour Bond ne comporte que des effets. Elle ne s'exprime pas non plus comme chez Brecht qui n'explore pas les conséquences subjectives de ces constats et de ces effets ; ce n'est pas non plus la démarche des naturalistes qui cherchent à imiter le réel par la psychologie des personnages sans créer la distance nécessaire pour comprendre le réel. Toutefois – même en tenant compte de son peu d'intérêt vis-à-vis de la performance – on peut dire que ses textes, ses « constats » et ses « effets », cherchent comme la performance à activer aussi bien l'imaginaire et la subjectivité du spectateur que sa vision critique. A sa manière, Edward Bond rejoint alors cette dramaturgie du *no man's land* qui investit beaucoup d'éléments performatifs, car elle tend à devenir un lieu de rencontre entre le réalisme et l'abstraction, entre l'espace privé et l'espace social.

La maison d'Harold Pinter n'a rien à voir avec une maison propice aux drames bourgeois ou aux rêves d'intégration du spectateur. Il n'y a qu'au début de la pièce qu'on croit voir un lieu paisible dans cette maison qui en dehors de sa pièce *No man' s land* parait être le « leitmotiv » de toute sa dramaturgie. La didascalie a certes l'air d'une indication réaliste, voire naturaliste, qui affiche clairement la volonté de situer cette maison au plus près du spectateur : dans le monde d'aujourd'hui, « la pièce se passe de nos jours, en août », dans le réel, dans un lieu concret et contemporain : la ville. La didascalie est presque hyper réaliste :

> Le salon d'une villa dans le faubourg résidentiel de Hampstead, au nord-ouest de Londres. Décoration sobrement raffinée. Un fauteuil solide et confortable, à dossier droit, vers le centre (c'est le fauteuil de Hirst). Contre un mur, des étagères chargées de livres ; des objets en céramique, notamment deux grandes chopes à bière, font l'office d'appuie-livres. Une baie, masquée par de lourds rideaux. Le meuble principal est un buffet de style, avec dessus de marbre, râtelier de cuivre et rayonnages, garni de toutes sortes de bouteilles : alcools, apéritifs, bière, etc[327].

Tout parait se référer à une maison et à un réel connu du spectateur mais chez Pinter cette maison apparait dédoublée, altérée par la froideur du salon, par la désuétude

[327] PINTER, Harold. *No mans' land, op.cit.*, p. 1.

des objets, par la lumière crépusculaire qui l'entoure, par la méfiance avec laquelle elle est perçue par les personnages, par la porte du salon qui laisse apercevoir d'autres chambres, d'autres couloirs et d'autres réalités qui ne réconfortent ni les personnages ni les spectateurs : comme la didascalie qui signale l'altitude méfiante de Spooner dans le deuxième acte :

> *Il examine la pièce, allant de-ci de là, étudiant chaque objet de près, puis il s'arrête, les mains derrière le dos, et regarde à la ronde. Quelque part dans la maison, on entend une porte qui se ferme. Silence. Spooner tressaille, s'immobilise. Foster entre dans la pièce, vêtu sans façons. Il se fige sur place apercevant Spooner. Il l'observe. Silence*[328].

Ce ne sont plus alors les limbes décrits par Beckett ; il s'agit bien d'un lieu du monde même détourné. C'est une maison vide hantée par d'autres mondes ; malgré sa référence au réel, elle parait échapper au temps et à l'espace du spectateur. Bien qu'il existe un décor, celui-ci transmet une impression de vide : le vide d'une maison spectrale. Le spectateur reconnait le lieu, mais vaguement car quelque chose lui reste secret. Comme l'espace chez Koltès, cette maison évoque «… un lieu piège qui gouverne tout, un lieu environné d'un arrière monde inquiétant et ambigu »[329]. Elle prend le caractère d'un labyrinthe où les personnages se perdent, d'un *no man's land* où l'on peut entrer mais dont on ne peut pas sortir. Les possibilités pour se mettre à l'abri ou pour trouver une issue restent restreintes, ou soumises à une volonté qui a déjà abandonné les personnages.

> *Le lendemain matin. Spooner est seul, assis. La lumière du jour filtre entre les rideaux fermés. Il se lève, se dirige lentement sur la porte. D'une main lasse, il tente vainement de faire tourner la poignée. Il s'écarte.*
> SPOONER : J'ai déjà connu cela. Le petit matin. Une porte verrouillée. Une maison peuplée de silence et d'étrangères[330].

Harold Pinter en s'attaquant à la stabilité de la *demeure* préfigure aussi l'existence et l'entrée dans la scène du théâtre des personnages errants des villes qui ne disposent d'aucun lieu stable ; même s'il existe encore une maison qui malgré son insécurité possède des portes fermées, un meuble solide pour s'asseoir et se reposer. Chez Bernard-Marie Koltès, l'idée de maison, le concept de demeure, est certainement

---

[328] *Ibid*., p. 24.
[329] BENHAMOU, Anne. *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op.cit.,* p. 31.
[330] PINTER, Harold. *No man's land, op.cit.,* p. 38.

plus dénaturé que chez Pinter. Dans la plupart de ses pièces, la maison, la demeure, n'ont plus rien de protecteur, de sécurisant. Comme chez Pinter l'extérieur est toujours menaçant, mais dans les espaces de Koltès, « tout abri, tout espace protégé était du même coup ouvert à tous les dangers – et comme si l'espace vide, sans frontière, était en même temps une prison »[331]. Un espace qui n'est possible que pour le troc, le bavardage ou la mise à mort de l'individu.

Si des maisons existent chez lui, il ne s'agit pas de maisons, mais de chambres d'hôtel, de squats, de maisons déclarées inaptes à l'habitation ; sans portes et sans murs solides, comme la porte de la maison de la mère dans *Roberto Zucco* que celui-ci abat d'un coup de pied ; parfois sans murs, sans eau ni électricité, comme le hangar de *Quai Ouest,* ce qu'indique la première didascalie :

> Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port[332].

A partir de Koltès, dans les pièces de notre corpus il s'agira, plus que de maisons, des débris de ce qui a été une maison : il n'en restera que ses ruines. Et si quelqu'un encore les habite, elles ne peuvent plus être récupérées parce qu'elles ne sont bâties que sur des terrains instables, désaffectés ou dévastés. Elles sont aussi précaires et impersonnelles que le « coin » de la rue où les personnages de Koltès – mais aussi ceux de Victor Viviescas, de Carolina Vivas ou ceux de Botho Strauss – se promènent tard dans la nuit. Aussi précaires et impersonnelles que le supermarché contre lequel le personnage d'*Agamemnon* de Rodrigo Garcia défoule sa rage ou que la cabine téléphonique au bord de la route servant de refuge à Lotte (le personnage de *Grand et petit* de Botho Strauss), ou encore que le « site » dévasté abritant les personnages du C*rime du XX^e siècle* d'Edward Bond :

> Le 'Site' est un espace ouvert qui a été autrefois une cour ou deux ou trois pièces en rez-de-chaussée. Il est situé dans la 'zone nettoyée', un vaste désert de ruines qui s'étire sur des centaines de kilomètres, entièrement rasé pour décourager toute tentative de réoccupation. Un reste de mur peu élevé entoure le site au fond et sur les côtés […] le site est jonché de débris et de poussières[333].

---

[331] UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Conservatoire Nal. D'Art dramatique. Paris, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 113.
[332] KOLTES, Bernard -Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 7.
[333] BOND, Edward. *Le crime du XX^e siècle*. L'Arche, Paris, 2000.

Tous ces « coins » se rapportent à des lieux écartés, des « trous noirs » de la ville ou des terrains vagues propices aux agressions et aux pièges, dans lesquels il est plus facile de coincer une victime. Des "coins" qui représentent en tous cas, tous ces espaces « no man's landalisés » sans issue[334]. Ce sont certes des lieux du monde mais ils portent des signifiants profonds et cachés qui en font des symboles de cet espace multiple. Celui-ci ne peut pas être défini une fois pour toutes et il nous est donné à voir à travers le regard subjectif des personnages qui finissent par s'y perdre.

> {CINQ - La fissure se ferme, la fissure, notre dernière lueur d'espoir. […]
> QUATRE – On court ?
> CINQ – Où mec ? Cette boite est un piège}[335].

Il n'y a donc plus de décors mais plutôt des installations passagères qui se montent et se démontent dans un espace qui se fait et se défait selon les errances des personnages. Aucune possibilité d'installation définitive, ni pour les personnages de Bernard-Marie Koltès, moins encore pour ceux de Botho Strauss ou ceux de Carolina Vivas, Victor Viviescas ni même pour ceux d'Edward Bond, sans cesse menacés par l'irruption de la police, les assistantes sociales ou les militaires.

Comme Pinter, Koltès inscrit ces pièces dans le réel et dans le présent du spectateur mais en faisant directement du *no man's land* le lieu de la représentation. Le hangar de Koltès comme d'ailleurs *le site* dans la pièce d'Edward Bond, « *le crime du XXI siècle »* ne font qu'évoquer des lieux que le spectateur reconnait, même si cela le dérange. Ainsi ni Bond ni Koltès n'altèrent la vision du réel que par les petites doses d'alcool avec lesquelles les personnages de Pinter vont peu à peu découvrir la catastrophe. Ils situent tout de suite le spectateur face au désastre, face à la réalité. Comme le personnage de Monique, le spectateur fait immédiatement le constat d'un réel altéré :

> C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps. Mais aujourd'hui, Seigneur ! […] Les cafards, les rats et les cafards ont pénétré ici comme des soldats vainqueurs ; les propriétaires

[334] « Par bien des côtés, le coin "vécu" refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'univers […] Le coin est une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié porte ». Gaston BACHELARD. *La Poétique de l'espace, op. cit.,* p. 130.

[335]VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue. op. cit.*, p. 132. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «CINCO – La fisura se cierra, la fisura, nuestro último resquicio […] CUATRO – ¿Corremos? CINCO – ¿A dónde loco? Esta caja es una trampa».

> ont laissé les murs se lézarder, les vitres brisées n'ont pas été remplacés, les vieux sont morts ; alors les commerçants ont fini par déserter ces quartiers et aujourd'hui tous ces immeubles, des kilomètres de rues bordées d'immeubles ne rapportent plus un sou, pas un centime à personne, rien de tout, rien, c'est dégoûtant. Dieu sait ce qui vit là, maintenant, dieu sait ce qui est en train de nous regarder. (Temps, silence)[336].

Le personnage comme le spectateur est tout de suite pris dans la toile d'araignée, dans ce *no man's land* qui révolte le personnage de Monique parce qu'elle le subit. Mais Monique, comme d'ailleurs le spectateur – elle est en quelque sorte un alter ego de celui-ci – l'oubliera ou le laissera de côté dès qu'elle reprendra sa vie dite normale. Toutefois Koltès ne cherche pas à donner un témoignage ou à tracer un portrait réaliste des parcours douloureux des déracinés. Même si son réalisme semble évident cela ne veut pas dire qu'il n'est pas altéré. Chez Koltès, comme le dit Anne-Françoise Benhamou :

> Le réalisme est paradoxal : il a une porte allégorique mais parce qu'il se situe en un point intermédiaire et ambigu entre une réalité donnée comme objective et une réalité hallucinée par l'auteur ou les personnages[337].

Plus encore que chez Pinter le *no man's land* de Koltès a les caractéristiques de l'espace multiple et hétérotopique avec lequel Boris Gratry compare *l'espace-performatif :* celui que la société marginalise ou souhaite faire disparaitre. Situer l'action dans cet espace marginal, la situer à l'extérieur du théâtre – comme le préconise encore Boris Gratry en parlant de *l'espace-performatif* – c'est, pour Koltès et les auteurs de notre corpus, parvenir au réel par « l'autre côté du miroir », par ces lieux hétérotopiques qui leur permettent d'ouvrir l'espace à toutes ses dimensions. Comme l'installation, l'espace du *no man's land* fait donc partie intégrante de l'œuvre : il se donne comme une réalité en soi mais toujours prêt à être intervenu. On peut faire référence à Peter Handke quand il parle des espaces intermédiaires :

> L'image que j'ai d'un endroit. Oui, un endroit devient alors le lieu de l'action, sans que l'on veuille que quelque chose se passe en ce lieu/ A vrai dire, on voudrait seulement garder l'endroit ouvert, afin qu'il devienne lieu de l'action, mais sans les inventions particulières de la 'story', de la histoire. […] Que l'on ait juste le sentiment qu'il pourrait se passer quelque chose…Non, pas 'se passer', que quelque chose pourrait arriver, un événement. Oui apprendre à connaître ces lieux, pour quelqu'un qui lit, je crois qu'il ne suffit pas de se […] faire véhiculer en auto, mais il faut

[336] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit*. p. 13.
[337] BENHAMOU, *Anne-Françoise. Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op. cit.,* p. 34.

> conquérir ces lieux, il faut s'en approcher, lentement, et alors on les ressentira davantage comme une réalité[338].

Il faut encore signaler comme le note Anne-Françoise Benhamou, que le souci de réalisme de Koltès succède à sa longue expérience d'un théâtre, qui au contraire, a cherché à s'éloigner le plus possible du réel, en s'inspirant du rituel, de la cérémonie ou de l'espace onirique. Les pièces antérieures à *Quai Ouest* montrent bien que son choix pour « un petit endroit du monde, exceptionnel et qui pourtant ne nous est pas étranger »[339], est l'effet d'un changement presque radical dans sa conception de l'acte théâtral.

Patrice Chéreau et sa conception de la mise en scène ont sûrement exercé une grande influence sur Koltès. Celui-ci a été fortement impressionné quand, en 1976, il assiste à la mise en scène révolutionnaire de *La dispute* de Marivaux. La scénographie conçue par Richard Peduzzi parait alors à Koltès la récupération par le théâtre de cette capacité du cinéma – qui le fascine – de s'inscrire dans le réel en restant dans le virtuel, donc à altérer la vision du réel sans pour autant renoncer à dire quelque chose du monde. Le lieu unique, cet espace « contenant » défini par Richard Peduzzi, ne peut que séduire celui qui fera plus tard de cet espace « contenant », le pilier même de son écriture[340]. Ainsi à la source de son évolution stylistique, la conception de l'espace de Richard Peduzzi est initiatique. Il conçoit l'espace comme :

> …un lieu scénographique à la fois concret et poétique, un lieu unique même si la fiction exige des changements, un lieu « contenant » si l'on veut, dont tous les éléments sont réels, voire hyperréalistes, mais dont la force poétique et l'étrangeté renvoient aux significations profondes et abstraites de la pièce[341].

Aussitôt, comme le dit encore Anne-Françoise Benhamou, la « relation intense, féconde et dynamique avec le plateau » de Koltès qui sera encore bouleversée par sa longue collaboration avec Patrice Chéreau et l'autre usage de la scène auquel celui-ci

---

[338] GAMPER, Herbert et HANDKE, Peter. *Espaces Intermédiaires. Entretiens.* Traduit de l'allemand par Nicole Casanova/ Christian Bourgois Editeur. 1992. France, p. 31.

[339] KOLTES, Bernard-Maie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Entretien avec Jean-Pierre Hans, *op. cit*., p. 13.

[340] « Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans des personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout». KOLTES, Bernard-Marie. In UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Belin, Paris, 1996, p. 115.

[341] BENHAMOU, Anne-Françoise. *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op. cit.,* p. 30.

l'initie, ne font qu'accroître l'importance de l'espace scénique. A la façon dont Chéreau se situe dans les seuils entre le réel et l'imaginaire, entre la réalité concrète du corps des acteurs et les objets et la réalité altérée, Koltès affine sa compréhension des aspects physiques et poétiques de la scène et en conséquence sa capacité – et surtout son désir – de les transposer dans son écriture. Joël Pomerat qui aurait pu entrer dans notre corpus d'analyse traduit la pensée de beaucoup de nos auteurs, lorsqu'il écrit :

> Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène. / Je pense que c'est une erreur de concevoir ces deux temps naturellement séparés l'un de l'autre[342].

Mais cet « hangar disparu » est aussi pour Koltès ce lieu du monde qui lui permet de dire le monde contemporain. Un espace à la fois physique et métaphysique puisqu'il est à la fois une métaphore et une réalité bien concrète. Cependant, si dans le « théâtre de l'intime » il s'agit de la réalité concrète du lieu domestique, ici il s'agit de la rue, de l'errance de personnages dont l'intimité est complètement exposée dans l'espace public. (Un lieu en voie de disparition – comme le drame – où l'humain cependant doit vivre). Comme le dit le personnage de Charles dans *Quai Ouest,* « ici c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu »[343]. Il s'agit donc d'un espace concret, celui de la ville, mais qui garde comme tout lieu hétérotopique une dimension secrète. C'est dans ces secrets, dans ces lignes de fuite, que cette dramaturgie piège le spectateur et l'implique directement.

On peut aussi comparer cet « espace contenant », ce hangar disparu avec « le site » d'Edward Bond, paradigmatique et présent dans toutes les pièces de cet auteur. Une zone de démolition, qui va même jusqu'à être présentée comme interdite. Ce n'est plus « le bas du bas d'ici » mais le bas de ce qui nous attend : des régimes totalitaires dans lesquels le *no man's land* est pris dans son sens le plus extrême, aussi bien comme lieu d'aliénation et de perte que comme lieu de mort. Ce n'est plus un hangar oublié, mais une zone complètement détruite, plus propice que le hangar au siège ou à la surveillance. Dans *Chaise,* le *no man's land* désigné par la didascalie est « un lotissement de banlieue », dans *Le crime du XXI^e siècle,* le « site », le *no man's land* est

[342] POMERAT, Joel. In Joseph Danan. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Actes sud-papiers. 2013, p. 67.
[343] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op.cit.,* p. 60.

une zone dévastée et pleine de débris. Dans ces débris, des hommes cachés ou des survivants ; au fond, ailleurs, la ville, la guerre. Dans ces *no man's lands,* aucune compassion envers leurs semblables : ils n'ont presque plus rien d'humain.

Même si chez Botho Strauss, Rodrigo Garcia, Tim Etchells, ou encore chez Carolina Vivas, il existe plusieurs espaces, on peut dire aussi qu'il s'agit d'un lieu scénique unique, donc un espace « contenant », car ces espaces convergent tous dans la vision unique qui les produit, tel un kaléidoscope dont toutes les images naissent à partir d'un centre unique. Certes tous les espaces sont produits soit par la vision unique de l'auteur, comme c'est le cas dans *Filiations,* lorsque l'auteur se promène avec sa caméra subjective dans différents espaces de la ville, soit par les personnages, comme c'est le cas par exemple dans *Grand et petit,* dans Agamemnon ou encore dans *Sight is the Sense.* Dans *Grand et petit,* on sent bien que les espaces et les lieux que parcourt le personnage de Lotte reflètent son état nerveux. La didascalie suivante souligne le caractère presque onirique, bizarre du décor :

> La chambre. Pièce vide. Dans le mur du fond à droite une porte, à gauche une fenêtre. Lumière claire. La fenêtre, la porte et les proportions générales de la pièce sont agrandies de manière à faire paraître étonnamment petits les personnages. Au milieu de la chambre, à même le plancher, un imperméable entortillé et sale. On entend les pas de Lotte dans l'escalier, puis le long du couloir. On frappe à la porte. Lotte tourne la poignée. Une grande clef, qui tenait mal dans la serrure, tombe dans la chambre. La porte reste fermée[344].

On pourrait penser qu'il s'agit d'un espace éclaté comme celui des rêves, dans « ces proportions agrandies de la chambre », dans cette somnolence dans laquelle semblent être les objets. Ces espaces vides qui au fond parlent du vide de Lotte disent que tous les espaces de son errance font partie de son chemin de croix, de sa vision hallucinée

On peut observer aussi que tous les espaces dans lesquels se promène le personnage *d'Agamemnon* de Rodrigo Garcia, surgissent aussi d'un seul espace « contenant » et de la vision du personnage. Certes Agamemnon apparait ici surtout comme un narrateur ; il est toujours sur la scène et c'est par sa parole, par les changements du temps des verbes qu'il emploie ou par ses imprécations, qu'il va nous faire partager cette journée de dimanche. Il s'agit alors dans cette pièce de Rodrigo Garcia, d'un espace absolument unique parce qu'il est avant tout un espace vide et

[344] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op.cit.*, p. 41.

« contenant » des réminiscences du personnage. Tous les lieux qu'il parcourt apparaissent donc dans cet espace unique et vide de la scène, et au fur et à mesure du récit sanglant du personnage qui comme un magicien fait surgir les espaces d'un simple claquement de ses doigts,

> …me voilà donc au supermarché en train de tirer le premier chariot et de mettre de tout dans tous les chariots[345].

> Je dis à la caissière :
> *Tiens connasse de mes deux, prend ma carte*
> *Visa et fous-toi la dans le cul*.
> Alors la caissière me répond :
> *Si tu me files ton code secret,*
> *Je peux même te sucer*.
> *Ça vole pas bien haut*, je lui dis
> Et je signe
> Et je remplis la voiture
> Et j'arrive à la maison[346].

D'autre part les lieux auxquels fait référence le personnage, aussi bien la cave de sa maison que le supermarché ou le Macdonald, ou encore ce « nulle part » où il se promène avec sa « famille ensanglantée», les lieux participent tous du même vide de la société de consommation que l'auteur critique violemment, et avec insistance, dans presque toutes ses pièces. D'autre part, la conception de l'espace par l'auteur est très proche de cet espace « contenant » qu'est celui de l'installation : un espace complètement modulable. L'installation est bien « un arrangement qui a sa propre dynamique, et qui en général modifie, exalte, dénature le lieu qu'elle occupe »[347]. Le personnage paraît en tous cas être le maître de l'espace et il joue même avec ce pouvoir en menant le spectateur par le bout du nez :

> Vous savez quoi ?
> On va continuer à faire la bringue.
> On ne va pas retourner à la maison.
> Ni à l'école.
> On remonte dans la voiture.
> Et on se tire QUELQUE PART ailleurs.
> Et on s'arrête n'importe où

[345] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op.cit.*, p. 10.
[346] *Ibid*., p. 13.
[347] Collectif de création avec JL. Vanderm. Installation-Performance *Hidrogène*. Dossier de presse. Festival d'Avignon 2007. Page internet consultée le 02/06/2011, à partir de : *http://www.pnich.com/hydrogene/JardindelEnjeu_Hydrogene.pdf*

Et on envoie des cartes postales à tous nos amis.
Pour les faire chier.
Des cartes postales[348].

3. Un espace hybride

Dans cette dramaturgie, le choix d'un plateau presque vide ou vidé, que proposent nos auteurs sort certes l'espace de sa fonction uniquement théâtrale. Ils poussent l'hybridation déjà à l'œuvre dans le drame moderne en dehors des genres de la littérature. Elle intègre non seulement les éléments du roman, de la poésie ou de l'épopée, mais aussi les modèles dramaturgiques d'autres formes artistiques comme le cinéma, la vidéo, la photographie ou la danse, comme le fait la performance. Il en résulte un drame hybride qui s'étend et se diversifie, en s'ouvrant à un temps à rebours, à la vie souterraine et subjective de personnages intermittents, dans un lieu qui permet l'introduction d'éléments étrangers à la forme et au contenu du drame classique et romantique : l'anecdote, le *fait divers*, les personnages sans identité et sans qualité, les errants sans but précis, indécis et qui, pour la plupart, n'ont rien d'héroïques.

Débarrassés des limites strictes du drame classique, mais aussi sans les prétentions pédagogiques du drame épique et transmutant la dérision et l'abstraction du théâtre de l'absurde pour pouvoir agir plus directement sur le spectateur, les auteurs trouvent ce *no man's land*, cette frontière à double voire à multiples dimensions, un lieu où précisément ils peuvent faire la part du réel et du poétique, du réel et du virtuel, de la subjectivité et de l'objectivité. Ils amplifient le vide et la neutralité du *no man's land* pour en faire un espace modulable et prêt pour l'expérimentation ; celui-ci comme le cadre hybride de la performance, s'ouvre complètement à des imaginaires multiples, à de nombreux langages artistiques, mais aussi aux outils de l'époque dans laquelle ils vivent, qui font appel de plus en plus à la virtualité.

Car les auteurs comme on l'a vu jusqu'à ici se donnent toutes les libertés d'expérimenter d'autres modèles, non pas avec le propos d'effacer les particularités des arts et surtout celles du théâtre, mais avec le propos d'enrichir le processus d'écriture, de se donner tous les outils possibles pour pouvoirs explorer ces terres dévastés du *no man's land* urbain. Des terres dans lesquelles ils ont choisi, comme les personnages, de s'aventurer sans pourtant s'y perdre complètement afin, comme Dante, de descendre aux

[348] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.*, p. 25.

enfers, d'en ressortir et de raconter ce qu'ils y ont vu et ressenti. Ils se donnent tous les moyens, comme Bernard-Marie Koltès le fait, par exemple dans *Quai Ouest*, en introduisant même une voix étrangère au récit,

> Qu'est-ce que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? – Marivaux[349].

Comme on le verra dans le chapitre sur la présence, l'expérience de Bernard-Marie Koltès dans ce hangar désaffecté rend compte de l'imbrication des auteurs de notre corpus, des expériences dont ils parlent, et de leur présence dans le drame aussi bien que d'autres présences. Pour le moment restons dans les modèles et les outils avec lesquels ils explorent par l'écriture non pas des lieux réels mais cette réalité fictionnelle, cette réalité à part du *no mans' land*.

Dans cette descente en enfer, Koltès va faire appel au modèle du roman mais surtout à la caméra et plus précisément au modèle du cinéma. On peut donc dire que pour pouvoir suivre la condition erratique des personnages, il conçoit un espace en restant proche du cadre changeant du cinéma. Comme le dit Anne Benhamou en parlant de l'usage que fait celui-ci de la scène :

> Tout se passe comme si Koltès avait cherché à reconduire sur la scène du théâtre ce rapport au réel singulier qui est celui du cinéma ou aucun geste, si artistique soit-t-il, ne peut évacuer le pro filmique – cette réalité qui fut devant l'objectif et dont la pellicule atteste l'existence[350].

Il joue beaucoup avec les ombres et les lumières de ces *no man's lands* désaffectés de la ville, pour montrer l'anatomie du réel et ses labyrinthes invisibles comme le ferait une radiographie. Quand il projette la lumière sur l'écran, il obtient une dimension presque physique de la scène, quand il utilise les ombres il arrive à lui donner une dimension métaphorique. Il traite le *no man's land* comme un espace « *au négatif* », non sans provocation : en piégeant peu à peu le spectateur dans un inframonde auquel il n'est confronté en général que face à un écran de télévision ou aux pages d'un journal, et non dans ce lieu public qu'est le théâtre. Là il se trouve confronté à cette vacuité, à ce vis-à-vis avec ce vide qui s'anime par ce jeu des ombres et des lumières. On ne peut pas

[349] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 94.
[350] BENHAMOU, Anne-Françoise. *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op. cit.*, p. 26.

ne pas penser au monde souterrain de *Métropolis* de Fritz Lang, où on ne voit la ville que par intermittences.

La didascalie rappelle le mouvement de la caméra ; comme la caméra, elle montre une scène en mouvement constant. Elle zoome sur les personnages puis, elle s'en éloigne ; elle décrit des vues panoramiques, elle indique « le long du hangar », ou encadre un endroit précis : « entrée à l'intérieur du hangar, ouverture donnant sur l'autoroute » ; elle déplace l'attention du spectateur par un noir ou par une forte lumière : « un mur blanc inondé de soleil » ; elle enregistre les sons hasardeux qui contribuent à densifier l'espace comme ce « bruit d'un moteur, au ralenti, non loin ». Elle passe d'un lieu à un autre comme lorsque Charles « conduit Koch à travers le hangar », ou encore, indique ce qui se passe hors du plateau : « le ciel rougit, le vent se met à souffler très fort ». Enfin elle remplit le vide, toujours de manière épisodique, de tous les espaces par lesquels errent les personnages : « la jetée », « l'autoroute dans la nuit », « la porte du hangar ». La didascalie dit l'espace, le montre et le suscite : « les rayons dorés clignotent et perdent leur éclat ». Chez Koltès, l'hybridation se fait par le modèle de l'espace et l'imaginaire cinématographique. Il en conserve la dimension symbolique et l'aptitude à créer du sens dans un monde indifférencié. A la différence de Rodrigo Garcia qui travaille beaucoup avec le modèle de l'installation, Koltès introduit le caractère virtuel du cinéma au cœur du drame. Toutefois cette caméra qui se promène dans l'espace c'est aussi une manière de faire bouger le corps des personnages dans l'espace et de provoquer par leur intermédiation le mouvement du public, comme on l'a vu auparavant. Or le vécu de l'espace – qui a été fortement exploité par *le théâtre environnemental – est* aussi une manière de le subjectiver. Comme le dit encore Josette Féral :

> Ce passage par le corps propre du sujet fait de l'expérience spatial au théâtre un phénomène qui renvoie, au-delà des mécanismes perceptifs communs, à la subjectivité de chacun […] En effet, dans la mesure où la perception de l'espace visuel met en place le schéma corporel du sujet, elle renvoie à l'individualité de chacun[351].

Rodrigo Garcia est sûrement l'auteur de notre corpus qui s'intéresse davantage au vécu de l'espace par l'acteur-performeur et par le public. Mais à la différence de Koltès qui travaille surtout à partir du cinéma, il s'est fortement inspiré des arts plastiques et bien évidement de la performance moderne telle qu'elle s'exprime dans les

[351] FERAL, Josette. *Un corps dans l'espace : perception et projection, op. cit.*, p. 134.

domaines de l'installation, de la vidéo ou la photographie, enfin de tout ce qui a à voir avec la pellicule et l'image virtuelle.

Il s'inspire certainement du modèle de l'installation dans sa dimension plastique et philosophique ; dans ces pièces, l'espace se présente plus comme une installation, comme un espace complètement autosuffisant et plastique plus que théâtral. L'installation ne relève pas tout à fait de la performance, mais elle en est très proche, dans le sens où celle-ci traite l'espace d'une manière qui permet aux performeurs de l'habiter. Certes, « le concept d'installation et celui de l'art de la performance peuvent se rejoindre lorsque l'artiste se met en scène au milieu de son installation. »[352]. Nous reviendrons plus loin sur cette présence de l'auteur ou du performeur. Pour l'instant il faut dire que comme les autres auteurs de notre corpus, Rodrigo Garcia s'inspire et puise dans ces modèles, pour revenir finalement au théâtre et à l'écriture, au moins en ce qui concerne sa pièce *Agamemnon*. Le personnage principal dans la scène finale se comporte un peu comme un performeur au milieu de son installation : c'est lui qui finira par construire une « installation » avec toutes les ailes de poulet, la poubelle et toutes les tables du Macdonald. C'est aussi pour dénoncer la société de consommation, que dans la première scène, il construit une autre « installation » avec tous les produits qu'il a achetés dans le supermarché et qu'il les répand par terre dans la cave de sa maison.

Il faut signaler cependant que le modèle de l'installation est aussi comme le cinéma un modèle dans toute la dramaturgie *du no man's land*, et pas seulement dans les pièces de Rodrigo Garcia. L'espace du *no man's land*, le vide que les auteurs ont choisi comme lieu pour l'errance des personnages vient en tête des concepts qui sont aussi à la base de l'installation. Celle-ci implique avant tout,

> …une forme de nomadisme artistique et philosophique. Elle apparaît comme un campement que l'on monte et démonte à sa guise. Elle n'occupe pas l'espace mais le restructure et le réaménage. Dans ces installations circulent des individus mais aussi des pensées[353].

Autre exemple, dans *Filiations* de Carolina Vivas. Comme Koltès, elle s'inspire du modèle du cinéma. Cette pièce est très proche de l'encadrement, de la lumière et de la forme narrative du cinéma et plus précisément du cinéma néoréaliste italien, comme

---

[352] Collectif de création avec JL. Vanderm. Installation-Performance *Hidrogène*. Dossier de presse. Festival d'Avignon 2007. Page internet consultée le 02/06/2011, à partir de : *http://www.pnich.com/hydrogene/JardindelEnjeu_Hydrogene.pdf*

[353] *Id*.

celui d'Antonioni. En effet, l'obscurité qui entoure les personnages de Carolina Vivas et qui symbolise si bien la solitude des marges, fait que ce qui nous voyons sur scène parait neutre et sobre. Cela permet la distance épique mais aussi la concentration dramatique. En tous cas, il y a des ressemblances entre la manière dont les films d'Antonioni portent à l'écran ce mouvement double qui se situe entre la caméra subjective et l'objectivité du monde des machines et de la technologie de la ville, et la manière dont Carolina Vivas entre dans le mouvement des obscurités et des ombres, donnant une étrangeté particulière et un symbolisme caractéristique à cette pièce. On peut dire aussi qu'elle s'inspire du cinéma muet. Un silence pesant s'installe dans ces fragments d'espace dans lesquels Carolina Vivas, comme dans une prise de vue panoramique, promène le regard du spectateur. *Filiations* est composée comme une séquence spasmodique et lente qui s'approche et s'éloigne par coupures et par flashs sur les détritus et les riens de ces existences marginales, submergées dans les espaces déserts de la rue, dans la nuit de la ville. Elle trace ces esquisses en noir et blanc, dans l'espace plongé dans l'obscurité du plateau qui semble aux yeux du spectateur un espace réaliste mais peuplé d'images comme celui d'un film.

> {Avenue d'une grande ville. Sous la lumière de trois heures du matin et au milieu du trottoir nous voyons le chariot d'un clochard, pas très grand, aménagé avec une tente en plastique noir […] Au bout d'un moment nous voyons sortir la main de quelqu'un qui, en essayant de se protéger de la pluie en se couvrant avec le plastique, essaie d'allumer un four à alcool, sans y parvenir}[354].

Mais elle s'inspire aussi des plans fixes de la photographie car les espaces qu'habitent les personnages dans les sept tableaux qui composent sa pièce, *Filiations*, semblent arrêtés dans le temps. Dans ces espaces, le mouvement semble figé comme dans la photographie. Un lieu où l'on ne peut imaginer que les personnages qui l'occupent changeront d'état ; leur situation paraît inextricable, réduite à une attente immobile sans espoir de changement. La nuit se présente comme interminable et la pluie accentue encore ces sensations d'abandon et de temps arrêté. La pièce s'organise comme un album photographique : des instantanés de la violence.

---

[354] VIVAS, Carolina. *Filiations, "Cegar Dos".* Tableau V. *op. cit*. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "Bajo la luz de las tres de la mañana y en medio del andén, vemos un carro esferado no muy grande al que se le han acomodado paredes y techo de polietileno negro (…) Luego de un momento y tratando de protegerse de la lluvia vemos la mano de *Alguien* que cubriéndose con el plástico intenta prender un fogón de alcohol, pero le resulta imposible".

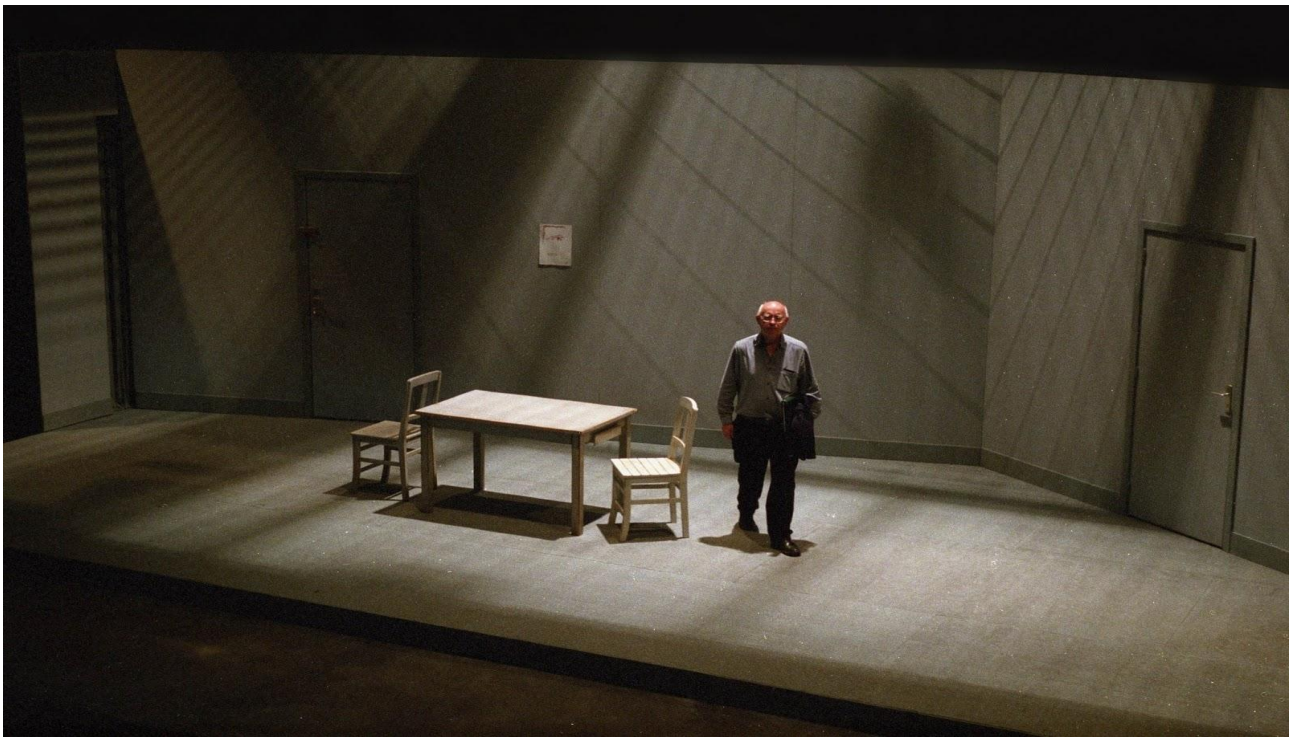
> {Avenue périphérique de la grande ville, près d'un quartier pauvre. Près de l'âne est renversé un bidon jaune en plastique. Par terre, des restes d'épluchures […] La femme donne des coups à l'animal, un coup après l'autre, chaque fois de manière plus frénétique. L'animal reste sans bouger, en regardant en face avec dignité […] La femme commence à saigner. Le sang coule entre ses jambes jusqu'à remplir ses bottes}[355].

On voit alors comment les auteurs de cette dramaturgie du *no man's land* modèlent la matière informe de cet espace, en empruntant différents modèles venus d'autres formes artistiques. Chacun d'entre eux arrive ainsi à extraire de ces terres poreuses des objets, des mots, des personnages, que cet espace rend à chaque fois provisoires. Comme le peintre le fait avec sa toile, le cinéma avec l'espace du cadre, enfin comme le cadre neutre de la performance et l'espace mouvant et erratique de l'installation, ces auteurs occupent et *désoccupent* cet espace vide qu'offre le *no man's land.*

Nous sommes en face d'un *espace fictionnel* qui comme *l'espace-performatif* n'est pas un espace fixe, mais un espace en mouvement qui comme le cadre en mouvement du *road-movie*, permet la succession des réalités physiques et psychologiques du paysage.

[355] VIVAS, Carolina. *Filiations. "Sans Prénom".* Tableau II. *op. cit.* Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Avenida circunvalar de gran ciudad, cercana a un barrio de invasión. Junto a la burra esta volteada una caneca amarilla de plástico. En el piso, restos de lavaza. […] La mujer golpea con sevicia al animal, un azote tras otro cada vez mas frenética. El animal permanece quieto, mirando al frente con dignidad […] La mujer comienza a sangrar. La sangre chorrea por sus piernas hasta llenar las botas».

Pièces de guerre d'Edward Bond.
Mise en scène d'Alain Françon.



Chaise-Edward Bond[356]

[356] http://www.avanti01.eu/2013/03/dans-latelier-decriture-dun-des-plus.html

Chapitre V. Ambivalences du temps

Là que nous sommes seuls, dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables[357].

La pensée linéaire occidentale de la cause et de l'effet qui organise la fable du drame classique est mise en abîme par le drame moderne. A la différence de la conception du drame classique qui apparaît comme une totalité dont les parties sont bien proportionnées, le drame moderne se présente comme un texte inachevé et suggestif, comme un champ d'expérimentation potentielle qui contient des matériaux plurivalents, ouverts à la perception subjective et à l'histoire singulière de chaque spectateur.

Tous les auteurs de cette dramaturgie, comme on vient de le voir dans l'analyse de l'espace, jouent donc avec l'ambivalence et l'indétermination propres au *no man's land*, pour troubler et transformer la perception du réel par le spectateur. En faisant appel à des procédés de la performance, l'espace du *no man's land*, comme *l'espace-performatif*, ouvre un éventail d'aspects de la réalité. Les jeux d'ombres et de lumières, le choix du minimalisme et celui d'un espace vide sans aucun élément superflu, la subjectivité dans la plupart des didascalies et la perception subjective des personnages, enfin le double statut de l'espace, à la fois concret et abstrait, réel et imaginaire, tout fait appel à la perception également subjective du spectateur et à sa participation active dans la création et l'élaboration de sens.

Cette double dimension de l'espace affecte de manière radicale l'organisation et la perception du temps. Dans l'espace changeant du *no man's land*, les données du temps sont aussi ambivalentes**.** D'un côté les auteurs le traitent comme une catégorie concrète, donnant des repères et des limites temporelles, réalistes et objectives, aux intrigues fragmentées qui se tissent dans le *no man's land ;* un temps qui situe clairement la fiction : « la pièce se passe de nos jours, en août » indique la didascalie dans *No man's land* d'Harold Pinter. D'un autre côté, la subjectivité avec laquelle les personnages expriment la façon dont ils ressentent le temps, accentué par le vide de l'espace et l'obscurité qui règne dans la plupart des pièces, rend le temps intemporel et incertain. Ainsi, dans la même pièce, la perception angoissante du temps par Hirst :

[357] KOLTES, Bernard-Marie *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, Paris, 1990, p. 52.

> Je voudrais bien, mon Dieu, que vous me disiez quelle nuit nous sommes, cette nuit-ci ou la nuit d'après ou bien l'autre, la nuit qui est avant la dernière. Dites-moi la vérité. Est-ce la nuit qui est juste avant la dernière ?[358]

Le recours de la part des auteurs à ce « temps subjectif » et indéterminé leur permet de casser le réalisme apparent des didascalies qui maintiennent encore dans le texte une fonction purement descriptive. L'actualité et la réalité immédiate et ordinaire que traitent les pièces de notre corpus acquièrent par le biais de cette subjectivité une étrangeté qui, comme l'espace, trouble et altère la perception du réel. Comme on l'a dit dans l'analyse de l'espace, le retour au réalisme est non pas une fin mais un moyen : ils le détournent constamment et, suivant le modèle de la performance, travaillent avec l'ambivalence de toutes les données, celles du temps évidemment, et celles de tous les procédés dramaturgiques, pour perturber le spectateur. Ne laissant pas s'installer une logique et un sens univoque et introduisant des trous et des incohérences, les auteurs repoussent les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre l'objectivité du réel et la subjectivité de l'imagination et bousculent ainsi les habitudes du spectateur : ils le contraignent à aborder l'histoire d'une autre façon.

Nos auteurs expérimentent tout d'abord les limites du dramatique. Au temps chronologique, hiérarchique et progressif d'une histoire, un temps organisé en passé, présent et avenir – identique au temps de la production et du progrès qu'ils critiquent – cette dramaturgie oppose la fragmentation du récit. Le temps est dramatique non pas parce qu'il organise une histoire mais précisément parce qu'il déstructure toute possibilité d'histoire, tout ordre linéaire et logique. Comme un trou noir dans lequel toute certitude s'engouffre, le temps et la sensation qu'il produit ne rassurent ni le spectateur ni les personnages. Le double mouvement entre la subjectivité et la matérialité du temps permet le rapprochement du *temps fictionnel* et du *temps réel* de la représentation. Nos auteurs parviennent à cette matérialité en adoptant les caractéristiques du *temps performatif*. Tout d'abord leur *temps fictionnel* s'enracine dans le vécu présent des personnages et dans le présent du spectateur. Ensuite cette matérialité s'exprime, soit par un état de précipitation et d'urgence dans lequel vivent tous les personnages, soit par l'emploi renouvelé de procédés dramaturgiques utilisés par la performance comme « l'adresse oblique » qui souligne la co-présence du public, la

[358] PINTER, Harold. *No man's land*., o*p.cit*., p. 32.

démultiplication du présent et enfin, l'expérimentation constante du temps « hic et nunc » : le temps du devenir. A cette matérialité les auteurs ajoutent un *temps subjectif* qui perturbe la perception rationnelle et chronologique de la durée : la perte de la notion du temps par les personnages, la stagnation du présent, la subjectivité des didascalies et la disparition des limites classiques entre les scènes[359].

Mais les auteurs de notre corpus expérimentent aussi bien les limites du dramatique que celles du performatif. Tout d'abord, il est certain qu'en se situant dans ces espaces abandonnés et marginaux du *no man's land*, ils travaillent, comme la performance, au cœur des tabous, des manques et des lignes de fuite de la société, de l'humain et du présent, c'est-à-dire avec les caractéristiques essentielles du *temps-performatif*. Toutefois ici l'idée du présent est détournée. L'errance et la vulnérabilité des personnages renforcent le sentiment de précarité, le sentiment que chaque instant qui passe est un pas vers l'abîme. Le caractère événementiel du *temps-performatif* est alors présent mais accentué par cette fragilité extrême avec une intensité qui le rend plus dramatique que performatif. De plus, à travers des figures temporelles comme l'attente, le manque de temps et l'anticipation, les auteurs de la dramaturgie du *no man's land* opèrent une « stagnation du présent » qui contribue à donner de la matérialité au temps – et donc de la performativité – mais qui introduit aussi une tension dramatique.

En second lieu, comme on vient de le dire, les auteurs cherchent à expérimenter la relation au présent avec le public et utilisent l'idée du temps comme un devenir pour s'emparer du temps du temps « hic » et « nunc » de la performance. Ils recourent à ces deux procédés d'une manière ambivalente car ils détournent et rendent en quelque sorte « dramatiques » tous les procédés performatifs qu'ils utilisent. On le verra dans l'analyse des pièces, ils utilisent une « adresse oblique » au public qui leur permet encore de jouer avec l'ambivalence propre à l'entre-deux. Ils expérimentent aussi le temps du devenir dans un double sens : pour accentuer la matérialité du temps mais aussi pour continuer à se situer dans les limites du dramatique et du performatif. Le devenir accentue certainement la fragmentation et le manque d'unité et de continuité du temps, mais il augmente aussi l'incertitude et, en conséquence, la dimension dramatique.

[359] STEPPE, Sylvie. Promoteur Philippe Ivernel. *Théâtre de Botho Strauss : de l'analyse dramaturgique au travail du comédien.* Mémoire Université catholique de Louvain. Centre d'études théâtrales, aout 1992.

Le devenir est un temps qui interroge, comme la fragmentation, la linéarité et la fixité du temps et la division entre toutes les temporalités ; c'est un temps souterrain et invisible qui, de même que l'espace du *no man's land*, se glisse entre des instants immédiats et éphémères. C'est un temps impossible à saisir et à contrôler qui pousse à envisager le « maintenant » et le présent, comme un *contenant de temporalités* diverses, subjectives et objectives, physiques et métaphysiques. Comme le dit Gilles Deleuze, le devenir qui rapproche ce drame de la philosophie est « coexistence de plans, non pas succession de systèmes »[360]. Un temps en devenir qui permet aux auteurs de rester dans l'entre-deux et de mettre librement en jeu une simultanéité d'événements et l'existence de temps multiples, aussi bien qu'une durée indéterminée.

Entre la recherche de la matérialité propre au *temps-performatif* qui amène les auteurs à enraciner le drame dans le réel et dans le présent du spectateur, et la recherche d'un temps chargé des multiples sens que les auteurs accentuent par les indications confuses, subjectives ou suggestives des didascalies ou par le sentiment d'étrangeté vis-à-vis du temps qu'ont les personnages, ce drame performe le temps en le rendant aussi indéterminé et multiple que l'espace. En jouant à la fois sur le *temps-performatif* et le *temps dramatique*, en restant toujours dans cette « fuite des certitudes » qu'est le *no man's land*, ils repoussent les limites de l'un et de l'autre.

1. Le choc du présent : la matérialité du temps

On le sait déjà, les auteurs de cette dramaturgie, comme les performeurs, cherchent à proposer une expérience directe et bouleversante au spectateur, à se situer au plus près de son présent immédiat, pour le rendre sensible aux aspects souvent cachés de la société et le pousser ainsi à se questionner sur la réalité. La plupart des auteurs de notre corpus expriment ainsi leur volonté de parler de thèmes et de préoccupations propres à notre époque. C'est tout d'abord par l'actualité de leurs thèmes qu'ils arrivent à donner au temps intemporel et abstrait de la fiction, une dimension concrète. Ils rejoignent par là les centres d'intérêt de la performance, ceux qu'un auteur-performeur comme Tim Etchells résume ainsi :

> Le paysage que nous avons esquissé est celui des villes, de programmes de télévision, tard, la nuit, de fantômes et d'histoires dont on ne se souvient qu'à

[360] DELEUZE, Gilles. *Qu'est ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 59.

> moitié. Les thèmes dont nous nous sommes fait l'écho sont l'amour, la fragmentation, la quête d'identité, les limites de la sexualité…[361]

La ville, la solitude qu'elle produit, est un thème central de la dramaturgie contemporaine et même quand on ne la traite pas directement, elle nourrit avec sa multiplicité et sa fragmentation, toute l'écriture d'aujourd'hui. La vie urbaine a considérablement changé les relations entre les humains et les questions soulevées par Tim Etchells, ne peuvent se penser sans le rideau de fond et de bruit des villes. Car même si les sujets comme l'amour, la sexualité, l'identité sont universels et traversent les temps, leur forme et leur sens sont complètement différents dans la vie éclatée et accélérée des mégapoles. Si le théâtre se veut vivant et se veut un moyen pour catalyser ou dévoiler les zones obscures et incompréhensibles de l'humain, il ne peut pas ignorer ces changements et « la solitude dans [c]es champs de coton » – en reprenant le titre d'une pièce de Bernard-Marie Koltès – ; c'est dans la ville où la violence et la marginalité du monde actuel sont les plus évidentes, comme l'exprime bien cet auteur :

> Il me semble que tous les lieux, à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux. Le milieu urbain, la ville, sont espaces de marginalité ; ne serait-ce que le métro, par exemple[362].

C'est par cet intérêt des auteurs pour la ville et dans tous ses aspects problématiques, aussi bien que par leur volonté de dire par là ce qu'est pour eux la contemporanéité, que cette dramaturgie rejoint une des premières caractéristiques du *temps-performatif* : travailler au cœur du temps présent. Comme le dit Bernard-Marie Koltès la première raison qui devrait encourager les metteurs en scène à monter les auteurs contemporains, même s'ils estiment que ces auteurs n'atteignent pas la perfection des auteurs classiques c'est précisément cette contemporanéité qui est ici synonyme d'actualité et de réalité. Comme il le dit dans une interview :

> Que dirait-on des auteurs s'ils se mettaient à écrire aujourd'hui des histoires de valets et de comtesses dans des châteaux du XVIII[e] ? Je suis le premier à admirer Tchékhov, Shakespeare, Marivaux, et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je

[361] ETCHELLS, Tim. Forced Entertainment. Centre Pompidou. Page internet consultée le 07/08/2012, à partir de *: http://imagomundi.free.fr/Numero2/theatre/forced/forced.htm*

[362] KOLTES, Bernard-Maie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Entretien avec Veronique Hotte, *op. cit.*, p. 129.

> pense qu'il vaut mieux jouer un auteur contemporain, avec tous ses défauts, que dix Shakespeare[363].

Comme la performance, nos auteurs évoquant ces lieux périlleux des *no man's land* urbains expriment la « catastrophe » de la société actuelle et rendent compte d'une époque dans laquelle le sens de l'humain se perd. Toutefois ils ne cherchent pas à montrer le présent spectaculaire que montrent les medias, mais à souligner, souvent violemment, les dérapages du présent et de notre temps. On pourrait dire qu'il s'agit surtout pour eux de montrer non pas le présent en soi, mais l'impossibilité de le comprendre. Comme les performeurs, ils témoignent à leur manière, des lieux tabous qui rendent évident ce « choc du présent » et qui, pour Marc Augé, définissent la contemporanéité.

Pour celui-ci, selon qui la première grande transformation de la contemporanéité touche la perception du temps et l'usage et la manière d'en disposer, le temps n'est plus aujourd'hui un principe d'intelligibilité mais d'irrationalité[364]. Ce n'est plus un repère sûr pour organiser et expliquer le monde : l'Histoire et l'idée de progrès ont échoué avec les guerres, qui ne rendent compte, en aucun cas, d'un progrès moral de l'humanité. La prolifération de « non-lieux », dans ce qu'il appelle la *surmodernité*[365], ne montre pas non plus un progrès quelconque[366]. D'autre part, toujours pour Marc Augé, l'histoire va trop vite, « nous avons l'histoire sur les talons », dit-il. Les medias et l'information, qui comme nous l'avons dit dans notre première partie, montrent des événements d'une actualité aussi spectaculaire que passagère, ne contribuent pas à faire mémoire, mais au contraire à provoquer un oubli rapide ; le non-sens s'installe ainsi, rapidement. Du point de vue de la *Surmodernité*, la difficulté de penser le temps tient tout d'abord à cette surabondance événementielle du monde contemporain caractérisé par une figure de l'excès qu'il désigne ainsi : l'excès du temps. Comme il l'écrit :

> …ce qui est nouveau n'est pas que le monde n'aie pas, ou peu, de sens, c'est que nous éprouvions […] le besoin quotidien de lui en donner un : de donner un sens au monde. Ce besoin de donner un sens au présent, sinon au passé,

---

[363] KOLTES, Bernard-Maie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Entretien avec Alain Prique, *op. cit.*, p. 59.

[364] Pour l'historien, Pierre Nora, on ne voit plus dans l'Histoire « une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus » In AUGE, Marc. "Non-lieux". *Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit.*, p. 37.

[365] Nous avons déjà fait référence à ce concept (cf. Chapitre III.)

[366] Comme l'annonçait Jean-François Lyotard, la fin des grands récits est aussi une des preuves que l'idée de l'Histoire comme une évolution d'ensemble de l'humanité, n'est plus possible.

> c'est la rançon de la surabondance événementielle qui correspond à une situation que nous pourrions dire de *surmodernité* pour rendre compte de sa modalité essentielle : l'excès. Car ce temps surchargé d'événements qui encombrent aussi bien le présent que le passé proche, chacun de nous en a ou croit en avoir l'emploi. […] ça ne peut que nous rendre encore plus demandeurs de sens[367].

C'est en se situant dans ces *no man's land* urbains, violents et marginaux, et en traitant de sujets très proches des *faits divers*, que les auteurs semblent participer comme les medias à cet excès d'événements, à ce choc qui empêche de penser. Toutefois à la différence du journaliste, obligé de condenser l'information dans le cadre de la télévision ou de la page du journal, les auteurs de cette dramaturgie visitent ces *no man's land* en se donnant le temps de s'y arrêter, d'y rester sans hâte. Si les medias tirent profit du « choc du présent » pour vendre tout et n'importe quoi, participant ainsi à l'indifférence et à l'indifférencié, ces auteurs se servent de ces lieux dévastés pour explorer les limites de l'humain. Dans ce sens, si on reprend les réflexions d'Isabelle Barbéris sur les mythes et idéologies au cœur du théâtre contemporain le plus critique, on verra que nos auteurs, « Pens[ent] le théâtre non pas en tant qu'imitation du réel mais inversion de son contenu (ce qui suppose aussi subversion) »[368]. Il s'agit dans cette dramaturgie de subversion, aussi bien dans le contenu que dans la forme. Plus que dire le présent, nos auteurs cherchent l'expérience de ce l'on ne veut pas voir dans le présent ; un présent tragique tel que l'exprime Agamemnon, le personnage de Rodrigo Garcia :

> Et pendant qu'on avale nos ailes de poulet, qui n'ont rien à voir avec des ailes ou avec du poulet pendant qu'on boit du Coca-Cola à la paille avec nos tronches de débiles, ces tronches de débiles qu'on a quand on boit à la paille, moi, je pense au tragique. Au tragique en tant que concept. J'ouvre une petite boîte en carton pleine d'ailes de poulet frit avec de la sauce barbecue et de la mayonnaise. Je la montre à ma famille et je leur dis : *Vous ne trouvez pas ça tragique ?*[369]

Dans cet ordre d'idées, même si la plupart des pièces de notre corpus sont écrites dans les années 1980, elles continuent aujourd'hui encore à faire preuve d'une grande actualité. Ainsi on verra dans le résumé que nous ferons par la suite des pièces de notre corpus que la violence, la marginalité, la solitude, l'errance dans les villes que ces pièces traitent, trouvent trente ans après un écho dans le présent confus et tragique du

---

[367] AUGE, Marc. "Non-lieux". *Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit.,* p. 42.
[368] BARBERIS, Isabelle. *Une époque hostile à la scène. Théâtres contemporains - mythes et idéologies, op. cit.*, p. 12.
[369] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.,* p. 30.

spectateur, dans « l'ici et maintenant » de la postmodernité. Avant de passer à ce résumé il faut cependant avoir à l'esprit, qu'au niveau formel, les fables et les pièces sont beaucoup plus déconstruites et fragmentées. Il n'existe pas, bien sûr, ni la linéarité, ni la causalité auxquelles nous avons été contraintes pour en faciliter la compréhension. Ceci étant dit, venons-en à ces *no man's land* labyrinthiques.

No man's land (1974), se déroule dans un micro-univers calfeutré et labyrinthique, apparemment serein et bourgeois, « en décadence ». Un vieillard, Hirts, un écrivain qui semble avoir été autrefois connu mais qui est maintenant complètement perdu dans l'alcool accueille dans sa maison trois personnages aussi alcooliques que lui : les plus jeunes, Briggs et Foster qui semblent être à la fois ses majordomes et ses secrétaires et un sexagénaire, Spooner, dont on ne sait pas depuis combien de temps il est là. On voit que Foster manipule Briggs depuis le début et qu'il essaie par tous les moyens de mettre Spooner dehors car celui-ci n'est pour lui qu'un profiteur sorti de nulle part. Spooner, qui de son côté se dit écrivain et poète, dit connaitre Hirts depuis sa jeunesse, mais il n'est jamais clair dans ses intentions. Parfois il cherche à se venger de Hirts, qui aurait autrefois couché avec sa femme, parfois il cherche à gagner le poste de secrétaire qui appartient à Foster. Hirst se réveille parfois de sa léthargie pour manipuler et faire sentir son pouvoir sur les trois. Entre les réminiscences et les fantasmes d'un passé plus rêvé que réel et des jeux qui semblent joviaux et inoffensifs, les non-dits, l'ironie et le cynisme, voire la violence, font peu à peu apparaitre un univers qui se révèle terrifiant et angoissant.

Filiations, de Carolina Vivas, est une pièce qui montre, à partir de cinq tableaux, différents types de violences dans des «no man's lands» situés dans des rues et des quartiers marginaux de la grande ville de Bogotá. Les cinq fragments sont intitulés : *Faucher (Cegar), Sans non (Sin nombre), Petite reine (Reinita), Un main sur la poitrine de mon père (una mano sobre el pecho de mi padre) et Faucher deux (Cegar dos).*

Dans *Faucher*, une adolescente de 14 ans, appelée *Norma*, est enfermée avec sa mère *Elena,* muette et paralytique, dans le grand patio d'un collège qui, comme le dit la didascalie, est un espace semblable à ce qui *«…dans les dictatures militaires ou les situations de conflits s'utilise comme prison ou auberge»*. C'est surtout la jeune fille qui est au centre du conflit**,** car sa mère, par son silence**,** a déjà décidé de ne pas céder à leurs agresseurs. C'est pour cela que ceux-ci – que l'auteur appelle *ILS* –, attaquent surtout la

fille. *ILS* se distinguent par des flashes de lumière : tantôt ils violentent la fille, ou bien ils la découvrent dans des moments où elle essaie de se maquiller en cachette avec un rouge à lèvres, ce qui semble être resté le seul signe d'une vie extérieure, antérieure au cauchemar qu'elle et sa mère subissent depuis un certain temps. Ce rouge à lèvres traduit le conflit de cette adolescente qui doit choisir entre ses désirs de femme et le sort que sa mère a choisi en refusant de collaborer. La pression d'*ILS,* chaque fois plus forte, et le silence de la mère qui par son regard encourage sa fille à garder sa dignité en se refusant à eux, amène la fille à imaginer sa mort comme seule issue. Au loin, on entend les bruits d'une ville encore endormie.

Dans *Sans Nom,* nous assistons plutôt, comme dit Victor Viviescas, à une petite «*vignette*» d'une situation extrême, sur la précarité des marges. Dans une grande avenue prés d'un quartier «squatté», une femme sur le point d'accoucher frappe avec violence sur une ânesse qui ne veut pas bouger. La femme, impuissante face à l'obstination de l'ânesse, la frappe avec de plus en plus de violence. L'ânesse reste indifférente et muette. La femme commence alors à saigner, puis elle accouche. Ce n'est qu'à ce moment, avec les pleurs de l'enfant qui vient de naître, qu'enfin l'ânesse se lamente. Au loin la ville commence à se réveiller avec les bruits de camions.

Dans le tableau III, *Petite reine,* nous assistons encore, à travers plusieurs fragments muets, à la réalité de la vie non choisie des femmes des quartiers pauvres. Nous voyons des instantanés montrant le parcours d'une jeune fille qui se marie avec un homme plus âgé. Il possède de l'argent pour assurer sa vie mais ne lui donne pas d'amour. Tout de suite après une lune de miel brutale où l'homme sans tendresse violente le corps de la fille, celle-ci tombe enceinte. Une maternité qui lui fait perdre sa jeunesse et l'air de petite reine qu'elle avait au début de son mariage. Une maternité non désirée, la naissance d'un enfant, sans futur et sans amour.

Dans le tableau IV, *Une main sur la poitrine de mon père,* une mère appelée *Doris* maintient enfermée dans le garage de sa maison sa fille *Lila,* devenu folle après avoir été témoin du suicide de son père. La fille soutient une relation violente et accusatrice avec sa mère qui selon elle n'a pas voulu s'occuper du père quand, celui-ci, atteint d'un cancer, avait besoin de quelqu'un pour l'aider. *Lila* crie et crée un scandale pour faire en sorte que les locataires, dont madame *Maria* à qui la mère loue une chambre, se rendent compte de sa présence. Comme toujours, alors que sa mère Doris vient pour lui apporter de la nourriture ou faire le ménage, *Lila* s'enferme dans la voiture de son père et refuse de manger. *La mère* essaie de lui faire comprendre qu'elle a tort,

qu'elle n'était pas obligée de devenir l'infirmière d'un homme qui l'avait abandonnée depuis 10 ans, même s'il avait continué à avoir des contacts avec sa fille. Lila insiste dans sa rage et sa mère n'a qu'à refermer la porte du garage et à traverser le jardin de fleurs de haute montagne entourant une maison typique d'un quartier du sud de Bogotá, entre la campagne et la ville.

Dans le dernier tableau, *Faucher deux*, la scène représente le coin d'une rue dans un quartier dangereux où est garée une voiture à roulettes, surmontée d'une tente en plastique. Il pleut et un personnage qui est sous la tente et duquel nous ne verrons que les bras ou les yeux, essaie de chauffer un biberon pour l'enfant qui pleure sous le plastique. Le personnage essaie à plusieurs reprises d'allumer un petit four et finalement y arrive. L'enfant cesse de pleurer et satisfait sa faim. Le personnage cache le four quand il entend des voix qui discutent violemment dans l'obscurité. Soudain nous entendons le bruit d'une moto qui s'approche et des coups de revolver. La lumière augmente et nous apercevons les trous dans le plastique et la main du personnage qui tombe. Un moment après nous entendons les derniers pleurs de l'enfant.

Le Coin de la rue ou *Yellow taxi ou comment sont morts les footballeurs qui ont tué Karim*[370], de Victor Viviescas, s'inspire directement d'un *fait divers*. La pièce raconte l'un des nombreux massacres de jeunes issus des quartiers pauvres, perpétrés dans les années 1980, par des groupes d'extrême-droite appelés les «*escadrons de la mort*», pendant l'intensification de la guerre du trafic de drogue dans les principales villes de Colombie. Medellin a été l'une des villes les plus frappées par cette violence. L'action se passe au coin d'une rue «coupe-gorge», comme le dit la didascalie, dans un quartier marginal d'accès difficile, situé dans les recoins de la montagne entourant la ville. Coin de rue où les voleurs, les parias et ceux qui fuient se sentent en sécurité parce qu'eux seuls connaissent le terrain.

Cinq jeunes délinquants liés par le meurtre initiatique d'un homosexuel de leur quartier quatre ans auparavant, attendent dans ce coin éclairé par la faible lumière d'une nuit sans lune, l'arrivée des « escadrons » qui les cherchent pour les tuer. Obsédés par les dettes du passé, les haines accumulées et abrutis par les drogues et l'alcool, ils commencent à s'entretuer et ratent le signal lumineux qui devait les prévenir de l'arrivée des escadrons. Sans avoir le temps de se défendre, ils meurent sous l'attaque d'une

[370] L'auteur donne ces deux titres.

mitrailleuse qui surgit d'un taxi jaune – *Yellow taxi* – sortant de l'obscurité. Ils sont tués par derrière, sur le coup. Au moment où ils sont tués, ils prennent conscience qu'ils étaient déjà morts et que ce qu'ils vivent n'était que la répétition sans fin du destin des jeunes tueurs.

Que raconte *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès ? Koch, un homme de la ville préoccupé par une somme d'argent qui lui a été confiée et dont tout paraît indiquer qu'il ne l'a plus, se fait accompagner par Monique, tard dans la nuit. Dans une voiture qu'il ne sait pas conduire ils arrivent dans un hangar situé dans un quartier désaffecté de la ville qu'il a connu des années auparavant. Il vient ici pour se jeter dans la rivière qui longe le hangar. Monique dont on ne saura jamais la relation qui l'unit aussi fort à Koch et qui ne connait pas au début les intentions de celui-ci, essaie de savoir ce qu'il a fait de cet argent et de le convaincre de repartir et de faire face au problème. Koch répond toujours de façon évasive. Dans l'obscurité du hangar, Koch trouve le chemin devant le conduire à la rivière où il se jette, mais contre son gré, il sera sauvé par Charles, un habitant du hangar. Monique qui déambule terrifiée dans l'obscurité du hangar et Koch se verront peu à peu entourés d'autres personnages, qui habitent illégalement le lieu et qui verront en eux une opportunité de s'échapper avec leur voiture et avec leurs cartes de crédit vers une vie moins pénible.

Le suicide de Koch n'est cependant qu'un prétexte mettant en lumière les fragments de rêves et de cauchemars de chacun des personnages de ce hangar : ceux de Charles qui habite dans le hangar avec sa sœur et des parents plus âgés et qui cherche à se débarrasser de sa responsabilité de fils aîné, ceux de Fak qui cherche à avoir non seulement la virginité de Claire mais aussi le pouvoir que détient Charles, ou encore ceux d'Abad qui veut surtout rester dans l'ombre qui le protège de la mort, caché depuis huit ans dans ce hangar sous la protection de Charles. Un monde traversé par les drames de chacun, l'amertume et les regrets de la mère, la haine du père, l'amour presque incestueux de Claire pour son frère Charles, enfin un *no man's land* où tout est l'objet de négociations tricheuses, et tout cela rythmé par la résonance des bruits du hangar, de ses lumières et de ses ombres**,** de la présence nocturne du fleuve et de la rumeur lointaine de la ville.

Chaise, d'Edward Bond est une pièce dont l'action-situation a lieu le 18 Juillet 2077 comme le dit la didascalie, dans un futur qui parait cependant très proche, dominé

par la violence et la répression militaire et policière. Tout est sous contrôle : le logement, la natalité, la nourriture et toute personne n'obéissant pas au système est persécutée, arrêtée et tuée. Dans un appartement presque vide de deux pièces, dans la banlieue d'une ville, se trouvent Alice, la quarantaine, et Billy un jeune homme de vingt-six ans qui par ses paroles et la façon protectrice dont Alice le traite, ressemble plus à un enfant qu'à un adulte. On comprend rapidement que son infantilisme vient du fait qu'il est retenu dans cet appartement par Alice depuis son enfance, sans avoir jamais eu le droit de sortir et que le seul moyen d'échapper à son enfermement réside dans les peintures par lui produites et dictées par son imagination infantile.

Dès le début de la pièce, Alice ne cesse jamais de regarder par la fenêtre. En plus de sa paranoïa habituelle qui traduit sa crainte que les services sociaux découvrent que Billy vit avec elle, elle découvre qu'en bas de son immeuble un soldat qui détient une prisonnière attend un bus qui ne vient pas. Elle est persuadée de connaître la prisonnière et Billy va la convaincre de descendre pour essayer d'en savoir plus. Alice décide d'apporter une chaise au soldat afin d'avoir un prétexte pour s'approcher de lui. Cette sortie s'avère fatale car la prisonnière, qui selon le soldat s'oppose au régime, n'est autre que sa mère. Sans réveiller de soupçons de la part du soldat, Alice essaie d'aider sa mère qui est dans un état épouvantable et n'arrive même pas à parler. Le soldat s'y oppose et lui demande de partir, car lui-même n'a, en aucun cas, le droit de parler à quiconque. Comme Alice insiste, peu à peu le désordre s'installe, la mère crie et le soldat dans un moment de panique abat la prisonnière. Les conséquences se succèdent : les services sociaux repèrent Alice et la déclarent suspecte. Le soldat est condamné à la peine de mort. Alice qui n'a pas d'autre issue dit la vérité à Billy : elle n'est pas sa mère, elle l'a récupéré auprès d'une prisonnière quand il était petit et il doit maintenant faire face tout seul au monde violent de la rue. Alice décide de se suicider et prépare la fuite de Billy. Mais celui-ci ne peut pas survivre longtemps dans la ville dangereuse. Il va être assassiné dans un garage où il devait disperser les cendres d'Alice.

Grand et petit du Botho Strauss raconte l'errance de Lotte, traumatisée par sa rupture avec Paul, son mari. Pendant toute la pièce elle va tenter de se reconstruire un présent en allant à la rencontre d'inconnus qui croisent son chemin, de connaissances du passé et, en dernier recours, de sa propre famille et spécialement de son frère. Ces essais sont vains car tous ne sont pour elle que des étrangers. Pendant toute son errance, elle tente désespérément et sans succès de renouer avec Paul, mais celui-ci vit déjà avec une

autre femme et la repousse violemment. Jamais elle n'établira un vrai contact, un véritable lien qui puisse la relier à la vie présente. De révolte en résignation et rejetée par le monde sans jamais pour autant perdre sa dignité, elle s'enfonce dans sa solitude et tombe peu à peu dans un désespoir absolu. Même dans cet état elle essaie de recommencer à travailler et de renouer avec l'amour, mais elle ne réussira à étreindre que le vide, ce qui la conduira à une errance sans fin dans les rues désolées de la ville.

Agamemnon de Rodrigo Garcia, traite d'un homme, un consommateur de nos jours qui va raconter directement au spectateur une journée passée avec sa famille, un dimanche. Tout commence dans le supermarché où le personnage achète sans se rendre très bien compte de ce qu'il achète, dans une exagération propre à tous les textes de Rodrigo Garcia. Il entame ensuite une sorte d'aveu, ou de témoignage sur la colère que font naître tous ces achats inutiles et sur les raclées que pour se défouler il va infliger à son fils et à sa femme. Ceux-ci semblent accepter cette maltraitance. Plus tard, il part manger « ailleurs » avec sa famille en sang. En route vers cet « ailleurs », un restaurant Macdo, il s'arrête dans un champ où il contemple les étoiles avec sa famille ; c'est une facette poétique et humaine du personnage qui fait apparaitre encore plus monstrueuse la violence de ses paroles et de ses actes. Ils arrivent enfin au McDonald où le personnage, montrera violemment, avec tous les détritus de la poubelle du restaurant, la tragédie du monde, la violence du monde. Pendant son récit, le personnage joue librement avec les temps verbaux et l'auteur signale la possibilité de moments de dialogue, par la prise de parole d'autres personnages, comme son propre fils ou les travailleurs du McDonald.

Enfin, *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First*[371], est peut être la pièce dans laquelle il est presque impossible de discerner une fable. A travers une longue liste de phrases organisées de manière hasardeuse, un acteur face au public, se consacre par un déluge de phrases parfois poétiques, parfois tout à fait prosaïques, à faire un état des lieux du monde, à le renommer ainsi que les choses, les idées, les être vivants qu'il contient. Presqu'à bout de souffle, toutes ses phrases se précipitent l'une après l'autre dans une sorte d'excès de phrases décousues.

[371] ETCHELLS, Tim. « *La vue est le sens qu'un mourant a tendance à perdre en premier* » Traduction du titre par Denise Luccioni pour le festival d'automne 2009.

Tous ces récits montrent que le temps fictionnel s'enracine directement dans la réalité du spectateur. On pourrait dire que ce réalisme social ne contribue certainement pas au renouvellement du drame mais plutôt à un retour en arrière. Pourtant, comme on l'a déjà constaté dans l'analyse de l'espace, le *no man's land* est un lieu-miroir de l'écroulement du réel, mais aussi une zone imprécise qui possède une double dimension à la fois dramatique et performative. Le réalisme, qui paraît retrouver une place par le choix de ces sujets si proches de la réalité et par lequel les auteurs semblent tourner le dos à tout ce qu'a signifié la table rase mise en œuvre par Beckett, n'est qu'une manière de piéger le spectateur pour mieux l'introduire dans un espace-temps qui s'avère peu à peu plurivalent. Les auteurs dénaturent sans cesse le réalisme de la scène, repoussant les limites, aussi bien du naturalisme et du « réalisme psychologique », que celles de la critique politique et sociale exprimées par le réalisme épique de Brecht ; ils détournent aussi les *effets réels* produits par la performance.

Les auteurs insistent sur le présent, sur le « choc du présent », mais aussi et cela est très important, ils insistent sur la nécessité de parler de ce réel d'une manière personnelle et subjective, et non pas avec des prétentions d'universalité, comme le théâtre épique. En parlant de sa pièce *Borges*[372], Rodrigo Garcia insiste sur cet aspect de son œuvre : il ne cherche pas à donner des leçons ou à donner à ses propos un caractère universel. Sa vision est avant tout personnelle et c'est par cette vision personnelle qu'il atteint le politique car elle montre que chaque individu (et Rodrigo Garcia lui-même en tant qu'artiste) détient une responsabilité dans la construction du sens multiples du monde.

Nous voyons donc que par les événements proches des *faits divers* que les pièces de notre corpus traitent, le *temps fictionnel* s'enracine dans le temps réel et présent du spectateur. Comme une catégorie moins concrète que l'espace, le temps acquiert par l'actualité de ce violent « choc du présent », une matérialité très proche du *temps-performatif*. Car, qui dit temps présent dit aussi temps concret, dit aussi une réalité moins abstraite, plus sensible que le passé ou que l'avenir ou encore que l'intemporalité des mythes que traite le drame classique. Comme la performance, les auteurs se servent de ce temps présent comme d'un matériau tangible qui leur sert à perturber, amplifier et

[372] GARCIA, Rodrigo. *Borges vs Goya*. Akté, création 2007. Dossier pédagogique par Florence Gamblin. pp. 1- 48, p. 10. Page internet consultée le 04/07/2012, à partir de **:** *http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPborgesvsgoya.pdf*

toucher au niveau physique et sensoriel la perception du réel par le spectateur, et encore à modeler et à rythmer les errances des personnages dans les *no man's land* urbains.

Mais les auteurs que nous étudions ici accentuent encore cette matérialité du temps présent, de ce « choc du présent » en rapprochant le *temps fictionnel* du *temps réel de la représentation* non seulement par le contenu mais aussi dans la forme de l'écriture elle-même. Outre la situation d'errance qui oblige les personnages à être toujours dans le présent et qui rend palpable leur présence matérielle dans la scène et dans la représentation, – comme nous le verrons au chapitre six – ces auteurs font appel à d'autres caractéristiques du *temps-performatif* qui rapprochent encore le *temps fictionnel* du *temps réel de la représentation*. Néanmoins, il faut tenir compte du fait que l'ouverture et le vide qu'ils créent dans l'espace augmentent l'ambivalence des codes de la représentation et ainsi ils ne manquent jamais de rendre compte de la précarité, non seulement du réel mais aussi de tous les aspects qui pourraient sembler avoir un caractère définitif.

1.1 Une manière « oblique » de s'adresser au spectateur

Comment les auteurs utilisent-ils l'adresse au public pour établir une relation au présent avec celui-ci comme dans performance ?

Comme on s'en aperçoit au fur et à mesure de notre recherche, tous les procédés que les auteurs de la dramaturgie du *no man's land* empruntent, ceux du réalisme, du naturalisme, du symbolisme, du théâtre épique et même ceux de la performance, sont détournés ou utilisés d'une manière personnelle par les auteurs. Autrement dit, ils se servent de tous ces procédés qui constituent l'histoire du drame moderne avec une grande liberté pour arriver à leur objectif de rester toujours dans l'ambivalence qu'ils ont déjà choisie en se situant dans l'entre-deux qu'est le *no mans' land.* Cette ambivalence concerne tous les aspects de ce drame y compris l'adresse au public. A la différence de Brecht ou de certains performeurs, les auteurs ne signalent pas la co-présence du public de manière explicite mais de façon indirecte par ce qu'on peut appeler une *adresse oblique*. Même dans l'adresse la plus frontale de notre corpus d'analyse, celle du premier tableau de *Grand et petit* de Botho Strauss, lorsque Lotte se trouve seule dans le café de l'hôtel, se produit quelque chose qui n'est pas tout à fait clair :

Il faut croire,
Il faut croire que j'ai parlé un peu trop fort.
J'ai été bête.
Bête.
Cela ne m'est pas si facile
De passer comme cela,
Sans jamais…
jamais échanger un mot,
Des journées entières parfois, sans vis-à-vis
De passer mes vacances comme cela.
Le soir ça m'échappe,
Il arrive qu'un mot m'échappe sans que je m'en rende compte
Je dis n'importe quoi et je suis persuadée que c'est seulement dans ma tête. Qu'est-ce qu'on peut faire ? Il faut simplement savoir que c'est comme ça, après, ça va mieux.
Elle se tait et écoute.
Belles voix
Vous entendez ?
Sans fin.
J'aime mieux aujourd'hui que dans le temps.
Elle sourit.
Dément[373].

On voit bien que quand elle dit, « vous entendez ? », on peut presque affirmer que le *vous* s'adresse directement au public. Depuis le début de la pièce on voit bien que Lotte est un personnage qui parle tout seul, qui parle à voix haute et qui même lorsqu'elle dit : « ça passe seulement dans ma tête » elle est dans une sorte de dédoublement par lequel elle parvient à adresser son discours à un autre : ne serait-ce que de manière imaginaire sa parole s'adresse au public, comme on le verra dans le chapitre sur la présence dans lequel nous analysons la forme que prennent la parole et le dialogue. Certes pour Lotte le public n'est pas un véritable interlocuteur et elle ne s'adresse à lui que pour ne pas parler toute seule. Certes c'est aussi une façon de se persuader elle-même qu'elle parle à quelqu'un d'autre : cet autre inaccessible qu'elle cherchera à atteindre désespérément tout au long de son parcours vers l'enfer, dans son interminable traversée des *no man's land* anonymes et indifférents de la ville qui finissent par l'engloutir. Cependant cet autre qui est dans « sa tête », dans sa rumination mentale, prend indirectement le visage du public.

Cette tentative de Lotte pour aller à la rencontre de l'autre, cet autre qui dans ce court moment de la pièce la met en relation avec le public, est d'ailleurs un thème central de toutes les pièces de notre corpus, voire d'une grande partie de la dramaturgie

[373] STRAUSS. Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 22.

contemporaine : la recherche d'une altérité perdue. Une recherche qui a à voir directement avec la quête d'identité, au centre, comme on l'a déjà dit, de tout le drame et de tout l'art moderne[374]. Certes le regard de l'autre est crucial dans la construction de l'identité, c'est par ce regard extérieur des autres que l'individu peut reconnaitre ses propres limites ou ses singularités ; toute définition de soi, toute identité passe par ce rapport à l'autre, c'est ce rapport qui permet de montrer ce qui distingue une personne d'une autre, les différences qui font de chacun quelqu'un de singulier. Mais c'est aussi l'autre en tant que semblable qui permet que ces différences et que cette identité puissent être reliées au monde social, au collectif.

Or dans toutes les pièces de notre corpus qui traitent de personnages pour la plupart marginaux ou contraints à la solitude et à l'isolement, cette recherche d'identité et d'altérité est encore plus désespérée, comme on le voit bien à travers ce personnage de Lotte. Tous cherchent la communication et essaient toujours, même de manière maladroite, d'établir un contact avec l'autre. Cependant comme on le verra dans le chapitre sur la présence dans cette dramaturgie le dialogue ne peut pas être ni ouvert ni direct : la situation erratique et périlleuse que vivent les personnages l'empêche car chacun est pour l'autre un étranger. Or ceci est aussi une des premières raisons pour lesquelles les interpellations au public ne peuvent pas non plus être directes. Tout se passe comme si le public (tel que celui-ci est traité dans la performance la plus moderne où il est souvent maltraité, insulté voire méprisé) est aussi dans cette dramaturgie - comme les personnages entre eux - un étranger indésirable qui ne mérite aucune considération, car il est simplement obligé de voir et d'entendre la violence du monde qu'il ne veut pas forcément voir ou entendre**.**

Certes comme le dit Abdellatif Chaouite[375], l'étranger ne doit pas seulement se voir dans notre époque comme une « une figure juridique mais dans le sens d'un paradigme : le paradigme de l'individu marqué d'une façon ou d'une autre par une "frontière", dont il est objectivement porteur ou dont il est le support projectif ». Le public fait donc figure d'altérité car il se situe dans la salle de l'autre côté de la frontière qu'est la scène. On pourrait dire en ce sens qu'Abad le noir, celui qui dans *Quai Ouest* se cache dans le hangar sous la protection de Charles, est par certains aspects l'alter ego du public.

[374] «L'aspiration au rassemblement se joue aujourd'hui sur le terrain de la rencontre scénique des hétérogènes, en exploitant la force actualisant du temps-réel scénique » BARBERIS, Isabelle. *Théâtres contemporains - mythes et idéologies Une époque hostile à la scène, op. cit.*, p. 184.
[375] CHAOUITE, Abdellatif. « L'étranger, une figure mouvante ». *Ecarts d'identité* N°81, Juin 1997, p. 1.

Comme celui-ci, Abad est toujours dans l'ombre, comme lui, c'est un spectateur muet devant tout ce qui arrive dans le hangar, tous les personnages viennent lui jouer la comédie comme ils la jouent pour le public ; il est enfin l'étranger dans le sens négatif qui permet de l'insulter ou de le maltraiter comme le fait Cécile, la mère de Charles,

> Quel prix tu as payé, toi, pour vivre en paix dans ce pays ? Pourquoi es-tu parti de chez toi ? Est-ce que tu as assassiné ta mère ? Est-ce que tu as fait de la politique ? Un homme ne quitte pas son pays avec la honte du nom de sa mère sans un crime. Vous nous portez malheur, avec l'odeur de vos crimes, de votre honte, de votre silence, de tout ce que vous cachez. Avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres ; à cause de vous le malheur est entré chez nous, il a monté nos escaliers, il a défoncé nos portes et ça a été le commencement de la misère, le commencement du manque d'argent, le commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière et des soleils qui refusent de se coucher ; le commencement de bateaux qui ne s'arrêtent plus, de l'abandon des maisons par les gens honorables, le commencement du désordre, des insultes, des coups de couteau, de la peur de la nuit, de la peur du jour, de la peur colle aux épaules, du dérèglement des jours et des nuits ; le commencement des maladies piqués dans notre sang par les mouches qui se cachent dans vos cheveux[376].

D'autre part, à qui parle Cécile ? A qui s'adresse-t-elle si ce n'est pas indirectement à la xénophobie du public, car en plus Cécile elle-même est une étrangère ? Cette parole de Cécile n'est-elle pas une projection de la xénophobie du public envers cet étranger qui, chez Abad, revêt la forme la plus extrême de la xénophobie, augmentée dans ce cas du racisme car il est étranger et noir ? On voit alors que par la métaphore de ce personnage d'Abad comme alter ego du public, ou par l'adresse directe de Cécile, il existe, comme dans la performance, une interpellation du public mais comme on l'a dit, il s'agit d'une adresse ni directe ni frontale mais oblique.

Il existe aussi d'autres signes de cette adresse oblique. Dans d'autres pièces de notre corpus, y a aussi dans l'organisation de la parole des moments où on se pose la question, non seulement de savoir qui parle – comme on le verra dans le chapitre sur la présence de l'auteur – mais aussi à qui on parle, à qui sont adressées les voix indistinctes qui traversent quelques-uns de nos textes, des voix qui, en quelque sorte, sont là non pas comme des didascalies prises dans le sens d'indications de mise en scène mais pour être entendues par le spectateur. Question qui ne peut que nous amener à constater qu'il s'agit aussi d'adresses au public, non pas directes mais obliques. Elles sont dirigées vers le public mais elles ne sont pas frontales, et le public le ressent ainsi. Voyons tout

[376] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 54.

d'abord, les prises de parole entre guillemets dans *Quai ouest*, qui pour Koltès sont destinés à être lues, comme lui-même l'écrit à la fin de la pièce dans les recommandations qu'il fait aux metteurs en scène :

> Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; et c'est là qu'ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée[377].

Cette recommandation nous la trouvons quelque peu ambivalente, car même si ces monologues, comme il le dit, sont là pour la lecture, ils sont cependant dans le texte et les metteurs en scène ne peuvent pas ne pas en tenir compte, ou en tout cas ils sont pour la plupart tentés de les introduire dans la mise en scène. Quoiqu'il en soit, même si ces monologues sont destinés à être lus, cela veut dire qu'ils s'adressent forcément au public ; car quand on lit à voix haute on adresse forcément le texte à quelqu'un d'autre. Il faut dire aussi que cette recommandation est un procédé qui est certainement très inspiré par la performance, dans laquelle le texte est toujours traité comme un matériau, précisément pour être lu et non pas interprété. Voyons donc ce texte prononcé, on le devine, par Abad.

> Qui es-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? J'essaie de le dire : je rentrais une nuit par le grand jardin avec le sac d'école sur le dos, je vis un homme sous le réverbère le dos tourné, je m'approchais de lui, il tourna la tête seulement la tête, il avait la peau rose et pelée et des yeux bleus, j'ai lâché mon sac et je me suis sauvé en courant jusqu'à la maison, j'essayais de le dire ; qui es-tu ? une idée met le temps que met une fourmi à marcher des pieds jusqu'aux cheveux pour me venir jusqu'à l'esprit mais j'essaie de le dire : une nuit mon père se leva comme il se levait pour mes frères lorsqu'ils toussaient et tremblaient de fièvre et je ne toussais pas et je n'avais pas de fièvre mais il m'a regardé, le matin il demanda aux femmes qu'elles ne me coiffent plus comme elles coiffaient mes frères ni qu'elles ne me nourrissent plus et que je n'habite plus sous le même toit que mes frères ; puis il m'arracha mon nom et le jeta dans l'eau de la rivière avec les ordures ; j'essaie de le dire…[378]

A qui s'adresse-t-il sinon au public ?

[377] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 104.
[378] *Ibid*., p. 19.

Il existe aussi d'autres petites voix romanesques comme des épigraphes au début de certaines scènes – qui se réfèrent dans la plupart de cas au temps –, qui sont plus directement des voix de l'auteur, des références qui sont là comme une sorte de clin d'œil au spectateur, comme une digression laissée à l'interprétation du spectateur. N'importe quel metteur en scène aura du mal à se priver de les introduire dans la mise en scène. On voit donc bien qu'elles s'adressent indirectement au public :

> Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrait dans la baie. Melville[379].

Dans *Le coin de la rue* de Victor Viviescas, on trouve aussi des paroles qui ne semblent être placées là que pour la lecture de la pièce et non pour être jouées. Des paroles qui, avec une autre typographie, s'incrustent et s'immiscent dans le déroulement du drame. Des voix didascaliques qui demandent pourtant aussi à être proférés et qui, comme on le verra dans le chapitre sur la présence de l'auteur, laissent apparaitre non seulement la question, qui est-ce qui parle ? Mais aussi, à qui parlent-elles, à qui s'adressent-elles ? Et à qui si ce n'est au public ?

> {Ils sont cinq. Il y en a un avec des jeans, des tennis Reebok, une chemise verte.
> Une autre a les mêmes jeans mais blancs…
> - Blancs?
> -Qu'est-ce qu'on peut bien faire à un coin de rue à attendre la mort en jeans blancs?
> …une chemise orange, une veste noire. L'autre défie la brume avec un débardeur, une ceinture à clous, une ancre tatouée sur le bras gauche, un bracelet de cuivre, un pantalon de cuir et des bottes de soldat. Un autre a des chaussures en toile beige avec des bouts verts, sans chaussettes, il a un pantalon de velours vert, une ceinture fine, une chemise à carreaux, un pull de coton bleu de marque Tennis, il a une casquette qu'il enlève parfois et garde dans sa poche arrière, et aussi une chaîne en or à médailles, Le dernier…
> - Dernier?
> - Ils sont tous derniers}[380].

---

[379] KOLTES, Bernard-Maire. *Quai ouest, op. cit.,* p. 25.

[380] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 62. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Hay cinco. Un viste pantalón blues jeans, tenis Reebok, camisa verde. Otro se viste con los mismos jeans pero blancos… – ¿Blancos? – ¿Que hace uno en una esquina esperando la muerte con blues jeans blancos?…camisa naranja, chaqueta negra. El otro desafía la bruma con camiseta esqueleto, correa de taches, tatuaje de ancla en el brazo izquierdo, manilla de cobre, pantalón de cuero y botas de militar. Un otro lleva zapatos de lona café con apliques verdes, no usa medias, tiene pantalón de pana verde, correa delgada, camisa de cuadros, buzo de algodón azul marca Tenis, tiene una gorrita que a veces se quita y guarda en el bolsillo trasero, también cadena de oro con dijes. El ultimo…– ¿Ultimo? – Todos son últimos».

Ces descriptions ne sont-elles pas des adresses presque directes de l'auteur au spectateur ?

Les recours récurrents au monologue ou au soliloque sont aussi des expressions de cette adresse oblique. Entre le pur discours autoréflexif du soliloque qui ne s'adresse à personne, mais plutôt à un « on indifférencié » et le monologue qui, pour Anne Ubersfeld, « s'adresse à un moi en projection, à un moi futur, en devenir », l'auteur rend encore une fois explicite cette présence du spectateur devenue depuis Brecht l'une des stratégies performatives servant aussi à ancrer le drame dans le réel.

> Au théâtre, où la communication entre la scène et la salle est soit camouflée (dialogue), soit explicitement affichée (adresse au public, chœur, personnage du prologue), le monologue et le soliloque sont des métaphores du système de communication que représentent la scène et la salle, le monologue et le soliloque ne sont pas des doubles du spectateur aux prises avec le réel, comme le propose Laroche, mais des doubles du spectateur dans sa relation théâtrale. Communications essentiellement artistiques qui s'affirment en tant que telles en camouflant/affichant l'acte de communication, le monologue et le soliloque posent un regard biaisé sur le fonctionnement d'ensemble du système ou un regard subjectif sur la place et le rôle des actants dans le système. Représentations d'une représentation, ces deux types de discours constituent un jeu de miroirs où le spectateur, habituellement muet, prend part à la communication (monologue) ou fait le bilan de sa participation au système (soliloque)[381].

On pourrait enfin parler d'une adresse directe chez Rodrigo Garcia et chez Tim Etchells. A la différence des autres auteurs de notre corpus, ces deux auteurs se veulent performeurs plutôt que dramaturges et à première vue il n'y a donc pas de doute sur le caractère direct de leurs adresses. De plus, cette façon de s'adresser au public est presque un geste primordial dans toute l'œuvre de Rodrigo Garcia et elle s'affiche d'entrée dans les titres de ces pièces : « *Je crois que vous m'avez mal compris* », « *C'est comme ça et me faites pas chier* » « *Fallait rester chez vous, têtes de nœud* », « *Vous êtes tous des fils de pute* ». Toutefois déjà pour Caroline Garand chez Rodrigo Garcia nous sommes dans une adresse paradoxale où comme elle le dit « …la question apparemment posée n'est pas « d'où ça parle ? » mais « comment l'entendre ? ».

[381] GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite celui du *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130-142., p. 134.

Dans la pièce que nous analysons et qui pour nous, comme nous l'avons signalé auparavant, est une des pièces qui permet de cataloguer Rodrigo Gracia d'auteur dramatique plutôt que de performeur, l'adresse, plus que paradoxale, est selon nous une adresse oblique et non pas frontale comme dans ses autres œuvres théâtrales. Dès le titre de la pièce il semble certes s'adresser au public : *Agamemnon. À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils.* Toutefois nous allons constater que les choses ne sont pas du tout ce qu'elles paraissent et que cette adresse est ambivalente ; elle prend déjà ici une autre forme. Elle n'a pas un caractère insultant comme nous le voyons dans les titres des pièces que nous citons plus haut ; ici elle prend plutôt la forme d'une confession ou celle d'un témoignage.

Le témoignage est une forme d'adresse que beaucoup de théoriciens du théâtre commencent à ranger parmi les procédés récurrents de la dramaturgie contemporaine. Le témoignage est certes une parole directe, une confession qui comme toute confession, peut être considérée comme une vérité, comme une révélation au public. On pourrait dire alors que nous sommes face à un procédé de la performance mais détourné. Autrement dit, le procédé de l'adresse directe acquiert ici une dimension dramatique, car un témoignage qu'il soit faux ou vrai cherche, au moins pour celui qui le profère, à faire sens.

Aussi dans le témoignage il y a forcément quelque chose de l'ordre de l'intime et ainsi un témoignage est à la fois objectif et subjectif. D'autre part, le public lui-même n'est pas pris en tant que public mais en tant que juge et dans ce sens, l'adresse s'écarte de la réalité. Certes, on pourrait dire que le personnage d'Agamemnon s'adresse sans aucun doute au public. Il apparait des le début comme un narrateur, comme un témoin de sa propre vie de consommateur. Mais il est cependant un narrateur singulier : par l'exagération de son récit, par les contradictions qu'il laisse entendre en racontant des actions d'une violence inouïe ou bien qui font preuve au contraire d'une grande sensibilité, on peut dire que son témoignage s'exprime de façon parodique et qu'il s'adresse au public non pas directement mais de façon oblique.

> Allez, on s'arrache, on va dîner dehors. Dans le McDonald's au bord de la route. Dans le McDonald's au bord de la route. Dans le McDonald's au bord de la route. On roule, en avant toute, moi et ma petite famille, ravie et ensanglantée. On écoute Bach à la radio. Radio Classique, Radio National. Bach à la radio.
> Et ma petite famille ravie et ensanglantée.

Cap sur le McDonald's[382].

Dans la pièce de Tim Etchells, *Sight is the Sense*, qui à notre sens possède une dimension dramatique qui nous permet de l'inclure dans notre analyse, la parole adressée au public garde une certaine distance. Tim Etchells a écrit cette pièce pour l'acteur Jim Fletcher. Ceci nous paraît d'entrée significatif puisque Jim Fletcher est un acteur très connu en Amérique. En travaillant avec lui, en écrivant la pièce pour qu'il l'interprète, l'auteur cherche à se rapprocher du théâtre. De plus lorsque cet acteur est face au public, même s'il semble s'adresser à lui directement, il dirige son discours comme si ce qu'il dit concernait non seulement le public mais aussi le monde extérieur :

> Les gens ont le droit d'avoir leurs opinions.
> Une opinion est un jugement ou une évaluation sur un sujet.
> Par exemple, c'est vrai ou pas, important ou pas, ça vaut quelque chose, ou pas.
> […]
> Les gens ne sont pas pareils que les machines.
> Les machines n'ont pas d'émotions et les gens n'ont pas de roues.
> Les machines ont besoin d'huile, mais les gens de nourriture.
> Les sentiments sont durs à décrire.
> L'homme n'est pas le seul animal qui puisse pleurer, mais c'est le seul qui se serve d'un mouchoir ou d'une manche[383].

Les gens ? N'est-ce pas une manière très impersonnelle de traiter le public ? C'est comme si deux personnes qui doivent absolument se parler se fâchaient et devaient pour communiquer passer par une troisième, par un traducteur. C'est une discussion à trois qui reste une manière de détourner l'interpellation directe et qui fait que, bien que l'on soit tenté de dire que cette pièce est seulement une pièce performative, elle joue avec des éléments dramatiques. Cette pièce comme toutes celles qu'on vient de voir sont l'expression d'un défaut dans l'altérité qui rend impossible l'adresse directe. Toutes sont l'expression de ce drame moderne qui pour Jean-Pierre Sarrazac consiste d'abord dans « …la rencontre catastrophique avec l'autre ». Même par ce détour de l'adresse oblique, les auteurs, comme on l'a dit auparavant, rendent une matérialité au temps qui continue à rapprocher le temps fictionnel du temps réel de la représentation et du spectateur.

---

[382] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon*, *op.cit.*, p.20.
[383] ETCHELLS, Tim. *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First*, *op.cit.*, p.11.

1.2. La stagnation du présent

Les auteurs utilisent d'autres procédés pour exprimer la matérialité du temps. En dehors, comme on vient de le voir, d'utiliser à leur manière des procédés performatifs, comme l'adresse (presque) directe et le temps du devenir, les auteurs font appel à des procédés déjà mis en œuvre par le naturalisme, le symbolisme ou encore ceux du théâtre épique, mais le drame qui en ressort n'est ni symboliste, ni épique, ni naturaliste, mais une forme hybride qui met en jeu librement tous les procédés pour élargir ses limites. La dramaturgie du *no man's land*, se situe dans les entre-deux non seulement au niveau de l'espace (chap. IV), mais aussi au niveau temporel car, comme le dit Gilles Deleuze, le devenir « … implique la notion topologique de milieu : le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite »[384]. Dans cette dramaturgie aucune certitude n'est donc possible ; le temps se présente ici comme un trou noir qui engouffre toute possibilité de sens définitif et comme l'espace, il ne donne aucun réconfort, aucun répit au spectateur.

Dans ce devenir où chaque instant porte sa fin, où chaque moment reste ouvert au hasard et à l'infini mouvement du devenir, les auteurs parviennent à tracer à côté de cette « ligne de fuite » qu'est le *no man's land*, une ligne de tension, en poussant à l'extrême un procédé déjà mis en œuvre par le drame moderne : la *stagnation du présent.* Ce procédé permet non seulement d'amplifier la matérialité du temps présent, mais aussi de donner à ce temps l'épaisseur métaphysique propre à toute pensée du temps. C'est par cette ligne de tension que cette *stagnation* crée dans le devenir. Les auteurs mettent en évidence la double dimension que le temps, comme l'espace, possède : il est à la fois concret et abstrait, physique et métaphysique, subjectif et aussi objectivement ancré dans le réel.

Comme le fait le drame moderne, nos auteurs parviennent à cette *stagnation* par l'utilisation de figures temporelles comme l'attente, le *manque de temps* ou l'anticipation. Par ces figures qui, comme on vient de le dire, sont utilisées de manière un peu différente de celles qui ont été utilisées auparavant par les initiateurs du drame moderne, le temps piétine sur le présent et se charge d'une concentration qui contribue à lui rendre plus de matérialité mais aussi sa dimension dramatique. Mais cette dimension dramatique ne signifie pas, comme on l'a dit plus haut**,** que le temps est porteur d'un

[384] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie.* Tome 2. Mille plateaux, ed Minuit, 1980, p. 360.

sens univoque et chronologique mais qu'il déstructure au contraire par sa *stagnation* toute possibilité de linéarité et de causalité.

Comme on l'a vu dans le premier chapitre, la figure de l'attente inaugurée par le théâtre naturaliste avec Tchekhov, contribue à ce que la fiction présentée sur scène souffre d'un dérèglement qui met en abîme la progression du ressort dramatique et donc de l'action ; la dimension dramatique jaillit alors, plus de la situation d'impossibilité d'agir que vivent les personnages que de l'action elle-même. L'attente produit une tension dramatique qui n'est pas liée à la montée et à la progression de l'action, comme on l'a vu auparavant, mais à la situation des personnages. L'attente ne bloque pas seulement l'action mais elle imprègne aussi un état d'impuissance et d'incertitude. Une incertitude qui provoque encore plus la participation active du public, car non seulement celui-ci ne peut plus s'abandonner au « fleuve tranquille de la fable » – en paraphrasant Brecht – qui lui permettait de suivre sans effort et sans sursauts l'intrigue de l'histoire, mais il est impliqué dans cette attente incertaine par cette incertitude.

Le spectateur est face à un fleuve qui semble endormi mais qui en profondeur est impétueux et même périlleux ; à n'importe quel moment il peut déborder de ses limites. Un fleuve enfin qui ne mène nulle part, car il est stagnant pendant un laps de temps indéfini dans ce *no man's land* englués, dans lequel tant le spectateur que les personnages sont attrapés. On pourrait dire que l'attente est un procédé presque performatif, car elle met en échec la représentation et laisse la place à la libre interprétation du spectateur. Toutefois l'attente est avant tout une figure qui nous maintient dans la limite du dramatique.

Car outre cette incertitude qui fait que l'attente participe à la dimension dramatique de l'œuvre bien qu'elle ne contribue pas au progrès de l'histoire et de l'action, nous savons que toute attente est liée au niveau métaphorique à l'attente de la mort (cf. chap. I). Celle-ci étant d'abord considérée comme la condition même de l'humain mais vue aussi par le drame moderne, comme un questionnement sur la réalité du XX^{e} siècle, marqué par une violence omniprésente. Ce n'est pas pour rien que ce procédé de *l'attente,* qui fait ressentir cette évidence de notre condition mortelle, participe pour beaucoup à mettre en œuvre la fragmentation constitutive du drame moderne. Cette fragmentation témoigne aussi d'une conscience aiguë de la mort ; elle exprime avant tout un doute, aussi bien sur le caractère définitif de toute vérité sur la réalité que sur toute vision unitaire du monde et du sujet. Par ce procédé, le drame moderne se rapproche davantage de la philosophie car, comme celle-ci, il pense non seulement le

temps et le caractère éphémère de toute chose et de la vie, mais aussi l'humain et ses limites ; la première de celles-ci étant la mort.

Dans la dramaturgie du *no man's land* dans laquelle le passé et l'avenir sont d'entrée incertains, l'attente est donc expérimentée, comme on l'a déjà dit, dans un sens encore plus extrême. Car si chez les personnages de Tchekhov l'attente est source de déception[385], elle n'a pas chez eux la dimension tragique qu'elle possède dans la dramaturgie du no man's land. Ici les personnages vivent dans une attente sans espoir et même s'ils en ont un peu, leur attente ne fait que les amener à une mort violente ou dans tous les cas, à la violence. Il n'y pas non plus chez ces personnages, de consistance dans leur présent trop bref, éphémère, et surtout sans aucun but précis : la plupart sont des errants qui ont tout perdu. Quoique les personnages se donnent parfois des objectifs et des buts à atteindre, ils savent dans le fond qu'ils n'ont que très peu de chances d'aboutir. Ils vivent alors dans un temps qui d'entrée les condamne à l'immobilisme parce qu'en réalité, ce temps n'avance pas, parce qu'il ne promet aucune délivrance. On peut ressentir cette lassitude dans ce dialogue de *Quai Ouest* :

> CECILE : […] Dis-moi, dans le secret, combien de fois déjà tu as rêvé, Carlos, aux paysages de notre pays, aux maisons de notre pays, à l'eau, aux orages, aux printemps de là-bas, dis-moi au moins cela.
> CHARLES – Ne m'appelle pas Carlos, je ne répondrai pas.
> CECILE – Réponds-moi, réponds-moi, je ne t'appellerai plus.
> CHARLES – Non, je n'y pense jamais.
> CECILE – Mais les rêves, est-ce que tu n'y rêves pas ?
> CHARLES – Jamais, non, je n'y rêve pas.
> CECILE – A quoi tu rêves, alors ?
> CHARLES – Je ne rêve pas.
> CECILE – Ne dors pas, ne dors pas.
> CHARLES – Je ne dors pas[386].

« Je ne rêve pas », dit Charles, alors même qu'il est en train de préparer sa fuite du hangar. C'est comme s'il se doutait déjà que son projet n'aboutira pas. Il est certain que tous les personnages n'ont pas cette conscience de la stagnation dans laquelle leur situation de marginalité les maintient. Quelle que soit l'action qu'ils imaginent, quel que soit leur rêve, l'angoisse qui naît de la peur de l'échec et même de la mort, est toujours présente, parce que cet espace du *no man' s land* est tout sauf un espace sécurisant ;

[385] Par exemple dans les *Trois sœurs* aucune ne part pour Moscou comme elles le voulaient.
[386] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 42.

comme *l'espace-performatif,* il contient une « haute valeur de risque »[387]. L'attente y est plus fortement liée qu'ailleurs à la pensée de la mort et donc plus lié au caractère dramatique. On pourrait dire que ce changement de paradigme, qui pour Jean-Pierre Sarrazac est constitutif du drame moderne, ce passage du drame-dans-la-vie au drame-de-la-vie, s'élargit ici jusqu'au « drame-de-la-mort ». Certes toute mort fait partie du drame-de-la-vie, mais ce qui fait la différence c'est que dans la plupart des pièces de notre corpus, il ne s'agit pas de la mort naturelle, de la mort qui fait partie de la vie, mais de la mort violente ou en tout cas de la violence du monde. Dans ce drame-de-la-mort, la mort est toute puissante, elle est traitée ici dans toute sa dimension tragique.

Le procédé de l'attente est alors dans cette dramaturgie beaucoup plus accablant. Car cette attente n'est pas seulement chargée de mort mais aussi chargée d'effroi, de cet effroi que provoque toute violence et toute mort violente. Dans ce sens les auteurs de la dramaturgie du *no man's land* parviennent à cette « catharsis détournée » dont on a parlé plus haut (cf. chap. 4), qui naît non pas de la pitié, mais de la terreur. C'est la terreur et l'effroi inhérents au présent et la violence que celui-ci présage, qui font que toute attente dans cette dramaturgie est vécue de manière encore plus oppressante que dans les pièces utilisées par Jean-Pierre Sarrazac illustrant le drame-de-la-vie.

Cette oppression et cette terreur, enfin cette mort violente et ce drame-de-la-mort, on peut les observer très directement dans *Le coin de la rue* de Victor Viviescas. L'auteur choisit de nous présenter des personnages qui n'habitent plus dans le présent, mais hors du temps et hors du drame[388], parce qu'ils sont déjà morts. Ce sont des revenants et pourtant la fiction se déroule pendant presque toute la durée de leur attente, dans un présent imminent. Les personnages aussi bien que les spectateurs sauront seulement à la fin de la pièce que les événements se sont déroulés dans le passé. Il serait même plus juste de dire que la pièce se situe carrément dans un présent stagnant, arrêté dans le moment de la mort.

L'attente des personnages dans ce présent stagnant augmente le caractère tragique de leur condition, car ils sont soumis à la répétition de la *moira* (destin selon les grecs). Leur présent, leur passé, voire leur avenir, se fixent dans cet arrêt du temps, dans ce précipice sans fond, c'est-à-dire dans le moment de la mort. L'actualité médiatique situe généralement le « fait divers » dans un temps présent, à consommation rapide, pour

[387] Cf. FERAL, Josette. *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif, op.cit*., p. 30. « la valeur de risque, 'l'échec', deviennent constitutifs de la performativité et doivent être considérés comme loi ».
[388] Selon Aristote, le drame est une action au présent.

permettre un oubli aussi rapide. Ici, au contraire, le temps est suspendu, le procédé de la stagnation du présent allonge et répète sans cesse le moment de la mort ce qui donne le temps de mieux comprendre les faits.

> {TROIS- Il y a combien temps que vous êtes ici ? Il y a combien temps que vous ne bougez pas? Il y a combien de temps que vous montez la garde? […]
> TROIS- Attendez un peu. Il y a combien de temps que vous ne mangez pas? Il y a combien de temps que vous ne descendez pas au centre? Il y a combien de temps que vous ne voyez pas la lumière du soleil? Que vous ne couchez pas avec une nana? Que vous ne vous branlez pas? Que vous n'écrasez pas un mec? Que vous ne bossez pas? Que vous ne faites pas de promesses? Que vous ne vous défoncez pas?
> |UN- Taisez- vous. Arrêtez.
> TRES- Qu'avez- vous? Que sentez-vous? C'est ça la question de la quantique?
> UNO- Je suis ici. J'attends. J'attends en fumant. Je fumais. Maintenant non. Depuis longtemps que non. Ca doit être la brume qui désoriente tout le monde. Je ne sais rien. Je suis ici, je peux vous l'assurer}[389].

L'attente est donc un moyen d'ôter au « fait divers» son immédiateté médiatique et permet ainsi que le spectateur ait le temps nécessaire pour l'observer non pas comme un produit de plus à consommer conçu pour satisfaire sa curiosité morbide, mais comme un fait de société révélant les conséquences catastrophiques de la marginalité et la violence de notre temps et celles du monde inhumain qui semble se créer sous nos yeux.

C'est alors que des personnages, comme ceux du *Coin de la* Rue de Victor {, font de l'attente un artifice, une invention créée pour montrer la vie misérable des exclus de la société. Une fausse attente inventée par l'auteur, car les personnages sont déjà morts, pour appréhender le simulacre de ce temps présent qui ne promet rien, sinon la violence. Une fausse attente car comme le dit Thoyer-Inoui Chikako en parlant des pièces de Beckett, ici aussi, dans ce *no man's land* urbain mortel, «…le temps ne passe plus, parce qu'il ne se passe rien dans cet univers de ruines. Il devient une éternité pour

[389] VIVIESCAS, Victor. *Le Coin de la Rue, op. cit.,* p. 15. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «TRES- ¿Cuanto hace que esta aquí? ¿Cuanto hace que no se mueve? ¿Cuanto hace que monta guardia? […] TRES- Espere un poco. ¿Cuánto hace que no come? ¿Cuánto hace que no baja al centro? ¿Cuánto que no ve la luz del sol? ¿Que no se tira una vieja? ¿Que no se hace una paja? ¿Que no estortilla a un man? ¿Que no labura? ¿Que no promete? ¿Que no mete? UNO- Cállese. Pare. TRES- ¿Qué tiene? ¿Qué siente? ¿Eso es lo de la cuántica? UNO- Estoy aquí. Espero. Fumando espero. Fumaba. Ahora ya no. Hace rato que ya no. Debe ser la bruma la que desorienta a todo el mundo. Yo que voy a saber. Yo estoy aquí, se lo puedo asegurar».

qui a trop attendu. Attendre n'est pas vivre. Attente sans espoir»[390]. Attendre sans raison, ce que montre bien ce dialogue dans *Le coin de la rue* :

> {UNO (En lâchant à TROIS)- Alors attendons.
> *Silence*
> TRES- Celui qui attend tombe dans le désespoir.
> CUATRO- Il ne faut pas tomber dans le désespoir.
> CINCO- Attendre ce n'est pas dur.
> UNO- Il faut attendre.
> CINCO- Attendons.
> CUATRO- Attendons
> TRES- Pourquoi attendre ?}[391]

Ce drame-de-la-mort apparaît avec une aussi grande évidence dans *Filiations,* de Carolina Vivas. L'auteur pousse à l'extrême la fragmentation du texte pour montrer la grande incertitude qui caractérise notre époque et le démantèlement moral et économique au cœur même de la société. L'incertitude naît certes de ce démantèlement et surtout de la violence et de la marginalité qui peut à tout moment frapper la plupart des humains qui survivent dans les formes extrêmes du capitalisme. Comme le disait déjà Bertolt Brecht dans *le poème aux jeunes,* « …c'est vrai : je gagne encore de quoi vivre. Mais croyez-moi : c'est pur hasard […] que ma chance me quitte et je suis perdu ». Les fragments qui composent *Filiations* témoignent, d'une manière presque journalistique, de cette précarité. L'auteur fait apparaître ces fragments comme des photographies qui immortalisent la vie périlleuse des personnages et les *faits violents* qui les hantent à tout moment. Mais encore une fois, à la différence des medias, Carolina Vivas se comporte comme une photographe qui sait prendre son temps, attendre et faire de sa caméra et de ses yeux une caméra invisible et discrète qui regarde le réel, non pas à la façon d'un journaliste qui pour mieux vendre rend compte de faits propres à satisfaire la curiosité morbide des lecteurs ou la boulimie de consommateurs d'information, mais avec la circonspection et la pudeur que méritent la douleur et l'horreur de ces drames mortels.

Le spectateur n'accède à l'image qu'après de longs noirs entre chaque flash photographique. Les signes de la violence et de l'horreur apparaissent sur scène par

---

[390] CHIKAKO, Thoyer-Inoui. *L`espace de l`écriture beckettienne : de l`écriture du fantasme au fantasme de l`écriture.* Lille 3. ANRT, 1987, p. 342.

[391] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue, op. cit.,* p. 21. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «UNO (Soltando a TRES) ─ Entonces esperemos. (Silencio).TRES ─ El que espera, desespera. CUATRO ─ No hay que desesperar. CINCO ─ Esperar no es duro. UNO ─ Hay que esperar. CINCO ─ Esperemos. CUATRO ─ EsperemosTRES ─ ¿Por qué esperar? ».

surprise et par ces flashes qui heurtent l'œil du spectateur pour qu'ainsi ces images restent plus longtemps dans son imaginaire et dans sa vie intérieure. Par ce biais Carolina Vivas, ajoute du temps et fixe ces photographies chez le spectateur, comme on le ressent bien à la fin du dernier fragment *Faucher deux :*

> {Surgit le bruit déchirant d'une moto sans pot d'échappement qui s'approche et subitement un éclair épais, adroit et assourdissant. Apparaissent derrière les balles une infinité de trous dans le plastique de l'abri de fortune le faisant saigner […] le chariot tremble, la main de Quelqu'un tombe ensanglantée […] les pleurs de l'enfant s'éteignent. Au fond, le halètement de la ville dormante. Noir. Silence}[392].

D'autre part, outre cette attente circonspecte de l'auteur, il existe aussi une attente secrète que partagent tous les personnages de *Filiations*. Car si cette attente ne fait pas partie de leur situation immédiate, si elle n'est pas évidente, elle est sous-jacente à chaque situation. Ainsi dans le premier fragment, *Faucher,* il y a deux attentes principales. La première c'est l'attente et l'espoir que gardent aussi bien la mère, Helena, que sa fille, Norma, de sortir de la situation de torture dans laquelle elles sont maintenues par leurs agresseurs ; la seconde c'est l'attente de Norma de devenir femme, qui se perçoit non seulement dans le fait que, comme le dit la didascalie « elle porte des chaussures à talon trop grandes pour elle »[393], mais aussi par l'importance qu'elle donne à ce rouge à lèvres qui lui fait justement courir le risque d'un châtiment de la part de ses agresseurs : « elle ôte sa chaussure à talon, le retourne et sort alors un rouge à lèvres qu'elle prend très contente avec l'intention de se maquiller […] Une lumière insistante signale le rouge à lèvres qu'elle tient dans sa main »[394]. Ces deux attentes, comme on le voit bien à la fin du fragment, finissent toutes les deux, par la mort annoncée à plusieurs reprises par leurs agresseurs.

Dans le second fragment appelé, *Sans Nom*, la femme qui vit dans la rue de cette petite « vignette » de la violence, est enceinte. Cette attente d'un enfant sans avenir et

---

[392] VIVAS, Carolina. *Filiations. op. cit.* Traduit de l'espagnol par Victor Viviescas. Version en espagnol : «Irrumpe el ruido desgarrado de una moto sin exhosto que se acerca y súbitamente un fogonazo espeso, certero y ensordecedor. Aparecen tras las balas infinidad de hoyos en el plástico del cambuche haciéndolo sangrar […] el carro tiembla, la mano de alguien cae ensangrentado […] El llanto del niño se apaga : Al fondo el jadeo de la ciudad durmiendo».

[393] *Ibid*. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : « Calza unos tacones de señora muy grandes para ella».

[394] *Ibid*. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : « Depronto se quita el tacón y lo voltea y va a pintarse la boca […] El foco señala acusador el pintalabios que sostiene en la mano".

qui sûrement répétera la violence de sa naissance est également révélatrice de ce drame-de-la-mort. Un drame qui se vit dans ce *no man's land* urbain, un *no man's land* qui ici prend la forme des rues dangereuses d'une ville où il existe beaucoup de pauvres obligés de vivre dans les intempéries. Dans cette rue, ils vivent toujours dans l'attente angoissante des assauts violents de la police, des attentats des groupes d'extrême-droite ou encore des attaques d'autres habitants. Pour ce personnage *sans nom* même la nature est hostile : le froid de la nuit et cet animal affamé qui ne peut même pas l'amener dans un lieu chaud où elle pourra accoucher. Le manque d'avenir pour cet enfant qui va naitre dans ce tableau peut aussi se mettre en parallèle avec l'attente présente dans le troisième fragment appelé, *Petite reine*. Ici aussi il s'agit d'une naissance déjà marquée par l'ignominie et la violence, qui pèseront sur l'avenir de l'enfant. Certes la mère de cet enfant est une fille qui en cherchant un meilleur avenir s'est mariée par intérêt à un homme dont nous savons par les descriptions qu'en font les didascalies, qu'elle ne peut attendre que de la maltraitance. Il s'agit encore d'attentes qui ne font qu'agrandir le cercle vicieux de la violence et de la mort d'un véritable amour. Il s'agit encore du démantèlement moral de la société.

Dans le fragment IV appelé *Une main sur la poitrine de mon père,* Lila, comme on l'a vu dans le résumé des fables, accuse en silence sa mère Doris, du suicide de son père. Elle attend inconsciemment que sa mère éprouve de la culpabilité et pour cela elle reste dans un état de dépendance presque totale, telle le montre Doris : « au moins tu devrais utiliser le petit vase de nuit et m'éviter ce travail »[395]. Lila cherche à faire faire par sa mère ce que celle-ci n'a pas voulu faire pour le père. Du côté de la mère, les attentes sont multiples. D'abord l'attente de la guérison de la maladie mentale de Lila ; ensuite l'attente de ce qui lui permettra de continuer à louer des chambres pour avoir les moyens de garder sa fille ; enfin l'attente liée à la peur que quelqu'un se rende compte que sa fille est cachée dans le garage. Il existe aussi une attente dans son passé dont les conséquences hantent encore son présent. Car elle a été très vite abandonnée par son mari et quand celui-ci revient après de longues années, pendant lesquelles il ne voyait que Doris, il n'est pas seulement malade, mais il est aussi prêt à se donner la mort :

[395] VIVAS, Carolina. *Filiations*, *op. cit*. Traduit par nos soins. Version en espagnol : « Al menos deberías usar la mica y evitarme este trabajo».

> {DORIS : Qu'est-ce que tu voulais que je fasse ? Il a passé 10 ans dehors. *Avec ironie*.- Seule Lila le voyait le dimanche et il prétendait cependant que je m'occupe de son cancer les dernier six mois}[396].

Toutes ces attentes résultent de l'abandon du mari, mais aussi des difficultés économiques qui obligent cette mère à cacher sa fille, l'empêchent de la soigner comme il le faudrait ; des attentes aggravées par la violence de l'abandon et par la mort violente du père, des attentes qui rendent encore compte d'un temps présent soumis à la stagnation et à l'impuissance aussi bien au niveau intime que social. C'est ce que confirme aussi le dernier tableau, *Faucher*, le plus cru de tous, dans lequel la mort et l'inhumanité nous frappent à l'estomac. En plus de l'horreur que montre ce fragment, là aussi il s'agit d'une attente, la plus basique de toutes, qui faute de pouvoir être satisfaite montre directement l'ampleur de l'ignominie de notre époque : l'impossibilité pour beaucoup d'être rassasiés.

On voit que dans *Faucher* il s'agit d'un habitant de la rue qui attend que la nuit tombe pour pouvoir ainsi, dans de la sécurité que lui donne l'obscurité, satisfaire la faim de son enfant ; un enfant qui est violemment assassiné, en même temps que celui ou celle qui le protège, avant même d'avoir fini de manger. Dans ces cinq fragments il s'agit donc d'attentes qui comme des fils de tension interviennent sur la marche ininterrompue du temps du devenir. Ainsi le devenir, performatif et matériel parce qu'il se succède instant par instant, se transforme ici, par l'effet de la stagnation que produit l'attente, en un temps dramatique, voire tragique, car il exprime le drame-de-la-mort qui est intemporel.

Carolina Vivas introduit alors de l'attente dans ces fragments presque statiques qui organisent la situation et la vie des personnages par le dispositif spatial, et par ce dispositif qu'elle met en œuvre pour nous faire ressentir le passage du temps. Par là elle trouve la façon de rendre poétique la condition insupportable des personnages. Ce statisme qui continue à mettre en question la progression du temps dans le drame classique, sert également à nous présenter ces personnages comme arrêtés dans le temps, comme figés dans une sorte de cadre, et ainsi nous faire mieux ressentir la fragmentation et la vie sans espoir d'une société qui va à sa perte. Les signes de la violence et de

[396] *Ibid*., Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : « Que querías que hiciera? Duro diez anos por fuera. *Irónica*. – Solo Lila lo veía los domingos y pretendía que yo le cuidara el cáncer, los últimos seis meses».

l'horreur apparaissent sur scène par surprise et par ces flashes qui heurtent l'œil du spectateur pour qu'ainsi ces images restent plus longtemps dans son imaginaire et dans sa vie intérieure, comme nous le voyons dans le Fragment III appelé *Petite reine* :

> {2. Un homme gros et très élégant qui porte un costume sombre, chapeau à plume et une petite fleur blanche au revers, sourit et dit adieu avec la main. A son bras marche Reinita vêtue de blanc, un grand voile et des fleurs dans les mains. Elle sourit, joyeuse. Au loin on entend des applaudissements, une valse et des feux d'artifice.
> Obscurité.
> Explosion. […]
> 6. La lumière sale tombe sur le ventre très gonflé de Reinita qui se trouve couchée et nue sur un canapé. Le ventre énorme cache son visage.
> Obscurité.
> Silence}[397].

Dans *Quai Ouest,* de Bernard-Marie Koltès, il s'agit aussi d'attentes qui se terminent dans la mort ; elles participent ainsi à ce que le paradigme du drame-de-la-vie devienne, dans la dramaturgie du no man's land, plus irréversible par ce drame-de-la-mort. Koch, l'étranger dans ce « hangar disparu », vient pour se suicider. Toutefois, il devra attendre non seulement que les autres personnages lui permettent de le faire mais aussi que ce soit finalement un autre qui le fasse pour lui, ce qu'il souhaite inconsciemment depuis le début. Outre cette attente de Koch, un des fils de tension les plus importants qui traversent la pièce, il existe aussi les attentes, liées ou non à Koch, de tous les autres personnages.

D'abord tous espèrent tirer un profit de l'arrivée de ces deux étrangers riches qui ont osé pénétrer dans le hangar. Comme Cécile le dit à Charles, Koch, « il est venu pour nous tous »[398]. Ensuite, chacun des personnages a ses propres attentes liées à sa propre histoire, même s'il est certain que la venue de Koch fait remonter ces attentes à la surface. Mais, en tous cas, ces attentes finissent toutes par des calamités : dans le cas de Charles et de Koch, elles finissent par une mort violente et, pour le reste des personnages, par une déception très amère ou dans l'ignominie. C'est le cas par exemple du traitement que Fak fait subir à Claire, car il profite de sa jeunesse et de son

[397] VIVAS, Carolina. *Filiations. III Tableau : Reinita, op. cit*. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «2. Un hombre obeso muy elegante que lleva un traje oscuro, sombrero de pluma y una florecita blanca en la solapa, sonríe y dice adiós con la mano. De gancho va reinita de blanco, un gran velo y flores en la mano. Sonríe feliz. A lo lejos se escuchan aplausos, un vals y pólvora. Oscuridad. Explosión […]. 6. La luz sucia cae sobre el vientre muy inflamado de Reinita que se encuentra acostada y desnuda sobre el camastro. El inmenso vientre no le deja ver el rostro. Oscuridad. Silencio».
[398] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit*., p. 40.

inexpérience. Claire qui sait que « les misères et les malheurs [qui] font grossir les filles » ne l'épargneront pas, finit par céder aux attentes de Fak ; consentante, elle perd non seulement son innocence, car elle est encore « un peu petite », mais aussi la possibilité d'un amour véritable.

C'est en effet dans un trou noir, dans la précipitation et sans aucune considération de la part de Fak, que Claire perdra sa virginité. Elle signe ainsi son entrée dans une vie qui en quelque sorte, est la répétition fatale de la vie dissolue de sa mère. Tout le temps qu'elle a demandé à Fak pour pouvoir prendre la décision d'aller avec lui, toute l'attente de Fak pour qu'elle se décide, ne l'empêchent pas d'aller finalement avec lui dans ce trou. Elle y est directement amenée « au milieu » du rien – de la prostitution ? – :

> …CLAIRE.- C'est tout ?
> FAK.- Oui.
> CLAIRE.- Qu'est-ce que je fais, maintenant ?
> FAK.- Rien.
> CLAIRE.- Combien de temps je ne fais rien ?
> FAK.- Pas très longtemps.
> CLAIRE.- J'ai peur.
> FAK.- ça te passera.
> CLAIRE.- J'ai peur quand même.
> FAK.- C'est normal.
> *Rafale de coups de feu sur la jetée ; Fak baise Claire ; cri de Monique sur l'autoroute ; Fak lâche Claire.*
> FAK.- C'est fait. Il faut que j'y aille.
> CLAIRE.- Maintenant que tu m'as amenée là au milieu, tu ne peux pas me laisser seule là au milieu.
> FAK.- Je n'ai pas que cela à faire.
> CLAIRE.- Qu'est-ce que je deviens, alors, moi, là au milieu ?
> FAK.- Je n'en sais rien, tu dois savoir toi-même, rien.
> CLAIRE.- (s'accrochant à Fak)- Ne me laisse pas toute seule maintenant.
> FAK.- Ne crie pas. (Il la frappe et s'éloigne)
> *Claire regarde Fak disparaître par la porte de la jetée*[399].

L'attente du père, Rodolfe, n'est pas moins ignominieuse que celle de Fak. Il n'attend que la mort de son propre fils, même s'il dit à Charles, « comment est-tu sûr que je sois ton père, toi, alors que je ne le suis pas moi-même ? ». On peut dire que son attente, comme celle de Fak n'est pas vaine car Abad tue finalement Charles. Toutefois, Rodolfe ne va rien gagner de cette ignominie, car c'est Fak qui profitera de toute la situation. Il n'est jamais, depuis le début, qu'un vieux militaire rongé par la haine et la violence de son passé guerrier, sans aucune gloire, sans aucun courage, comme il le dit

[399] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 89.

lui-même, dans ce qui n'est presque qu'un long monologue, lorsqu'il il demande à Abad de tuer Charles :

> Rodolfe – […] Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; un coup ici, un coup là, prends ton temps, qu'il en chie ; fais-le pour moi, mon fils, je te le demande, parce que moi, je ne peux pas le faire moi-même. *(Il pleure*) J'ai la main foutue, la cervelle bousillée, j'ai ma foutue main qui tremble, regarde ça, mon fils, regarde ; jamais je n'y arriverais, je suis sûr de le rater, et sa foutue grosse tête n'éclaterait pas. Toi tu peux le faire, mon fils. Aie pitié de moi, aie pitié d'un vieil homme qui s'est tout gelé, d'un vieil homme tout seul, ne le laisse pas s'en tirer, tue-le[400].

L'attente de Cécile, la mère de Charles, n'est aussi qu'une violente déception. Elle attend comme tous dans ce hangar, de sortir un profit de la venue de Koch, car comme elle-même le dit, « tout le monde sortira pour trafiquer et moi, on me laissera dans mon coin sous prétexte que je suis trop vieille et malade ? Je trafiquerai quand même »[401]. Et comme tous, elle espère que cette attente finira le plus vite possible, avant, comme elle continue à le dire à Charles, « qu'il file avec la poule et toutes nos espérances et tout le gâteau sans nous laisser une part »[402]. Mais de toute cette nuit mouvementée où elle essaiera de trafiquer comme tous les autres, il ne lui restera que des pertes : celle de sa fille qui sans sa surveillance commence à traîner comme elle-même a traîné ; celle de son fils Charles, qui l'abandonnera avant d'être assassiné. Enfin la perte de sa propre dignité par la confirmation une fois de plus, de la défaite qu'est sa vie, comme on le voit dans cet extrait où elle se rend compte que tout est perdu :

> CECILE – Qu'est-ce que tu crois que tu serais, sans lui ? qui t'a engraissé, petite pute ? (Bas) Je ne veux pas être sale, je ne veux pas sentir mauvais et que personne ne me le dise. De l'eau mon trésor, ma fleur, mon soleil, apporte-moi
> De l'eau. (En colère) Appelle Rodolfe, immédiatement, que llames a Rodolfo, te digo, Idiota.
> CLAIRE – Qu'est-ce que tu dis ?
> CECILE – Que venga pronto, no, que no venga, que desaparezca, que se muera, ya bastante me jodió toda mi puta vida.
> CECILE – Arrête, maman, arrête. (Elle pleure)
> CECILE – Ese impotente me hizo echar raíces en este país de salvajes, ese castrado me metió en la cama con los salvajes, me hizo fornicar con las larvas, hizo que se acoplara la orquídea con el cardo, y heme aquí reventando en medio de esta mierda.

[400] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 76.
[401] *Ibid*., p. 40.
[402] *Ibid*., p. 38.

CLAIRE – Papa, papa, viens vite. Je ne comprends rien à ce qu'elle dit[403].

Enfin, Charles, le personnage qui se donne le plus du temps pour arriver à son objectif, celui qui sait le plus attendre, finit assassiné. Dans la scène finale, scène prémonitoire où l'auteur montre qu'un marginal n'a rien à attendre ni de la vie, ni de la mort, on voit que par rapport aux autres personnages Charles est le plus conscient qu'il ne sert à rien d'attendre quelque chose :

> CHARLES – Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer. Ils examinent aussi les habits. (Examinant le costume de Koch) C'est un Cerruti.
> *Abad ramasse la kalachnikov, la met en position du coup par coup, tire un coup sur le fleuve. Rugissement d'une vague en réponse. Fak fait basculer le corps dans l'eau. Sirène d'un bateau au loin.*
> FAK – Je suis fatigué. (Il s'allonge et ferme les yeux)
> CHARLES – (regardant le corps de Koch flottant sur l'eau) Au ciel, il y a des villas riches gardées par des dobermans, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant le repas et même les anges, qui sont les serviteurs, sont chaussés avec des Weston. En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (Il rigole) Foutaises.
> FAK – Je sais maintenant pourquoi il n'était pas si lourd que cela ; j'ai oublié de remettre les pierres dans ses poches. Il doit flotter[404].

Ce moment de la mort de Charles et de Koch est ici, comme une rupture brutale qui réveille les spectateurs de leur attente inconsciente d'une fin heureuse pour ces personnages que l'auteur a su si bien rendre sympathiques et humains, même s'ils ne le sont pas tellement. Une attente qui finit alors par la déception que provoque l'assaut violent des coups secs des revolvers sur lesquels se termine la pièce. Encore une fois, c'est une pièce de notre corpus qui montre comment dans ces *no man's land* urbains et mortifères, les personnages ne peuvent rien attendre ni de la part des autres, ni de l'extérieur ; personne – et le temps lui-même – ne peut apaiser leur souffrance ou leur épargner l'échec.

---

[403] KOLTES, Bernard-Marie. Les phrases en espagnol en *Quai Ouest*, traduits dans les annexes. p. 98. « Appelle Rodolfe, je te dis, idiote – Qu'il vienne tout de suite ; non, qu'il ne vienne pas, qu'il disparaisse, qu'il crève, il m'a assez fait chier toute ma putain de vie – Cet impuissant m'a fait pousser des racines dans ce pays de sauvages, ce châtré m'a poussée dans le lit des sauvages, il m'a fait forniquer avec les larves, il a fait s'accoupler l'orchidée avec le pissenlit, et me voilà à crever au milieu de cette merde ».
[404] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 101.

Au spectacle de l'impossibilité d'agir des personnages, figurée par la manière dont ils occupent l'espace, certains auteurs ajoutent l'effet produit par des dialogues qui se répètent ou qui tournent en rond. Dans *No man's land*, Harold Pinter met en œuvre un temps qui, comme dans le théâtre d'Anton Tchekhov, ne s'écoule pas. Ainsi les personnages sont pris dans une situation qui ne peut pas s'améliorer puisqu'elle ne bouge pas, elle n'avance pas.

Dans une scène qui semble tout à fait anodine, dans laquelle le spectateur ne soupçonne rien d'extraordinaire, le traitement du temps ainsi arrêté et allongé, introduit toute l'inquiétude et le malaise que cache la situation. Cette apparente normalité est perturbée par un temps qui devient de plus en plus un temps de cauchemar dans lequel les personnages sont installés pour toujours. Une organisation du temps qui accentue le désordre et la déchéance dans laquelle ils vivent ; leur temps est celui de l'errance et d'une vie dissolue et sans règles en dehors du temps ordinaire auquel les gens normaux sont forcés de se soumettre, mais surtout où ils sont tombés de manière fatale ou comme le dit Briggs, par erreur ou par distraction :

> Briggs : …la seule chose qui préoccupe les gens c'est de profiter de leurs biens mal acquis. J'ai envoyé une lettre au 'Times' à ce sujet. Intitulée 'La vie dans une impasse'. Autant cracher dans l'eau. Quoi qu'il en soit, je lui ai dit que ce qu'il avait de mieux à faire, c'était de renoncer à cette escapade à Bolsover Street. Je me rappelle lui avoir dit : 'cette balade que vous avez en tête, laissez-la tomber, ça risque d'être fatal[405].

Dans le temps propre au *no man's land*, dont l'alcool le plus souvent déforme la sensation, comme c'est le cas aussi dans *Le coin de la rue*, de Victor Viviescas, les frontières entre le réel et l'imaginaire sont d'entrée difficiles à discerner.

Dans *Chaise,* d'Edward Bond, les personnages sont aussi dans une attente qui finit par une mort violente : le suicide d'Alice. Mais il s'agit ici d'une attente à vie et elle est moins évidente que dans les autres pièces que l'on vient d'analyser. Certes Alice qui garde cet enfant enfermé et caché depuis des années, espère un jour pouvoir le délivrer, soit parce que le régime totalitariste dans lequel elle vit finira pour tomber, soit parce qu'elle pourra un jour trouver une issue pour échapper au contrôle des services sociaux, soit enfin parce qu'elle trouvera une façon dont Billy pourra s'échapper. Billy de son côté, n'attend que de pouvoir fuir pour connaitre enfin un monde auquel il n'accède que

[405] PINTER, Harold. *No man' s land, op. cit.*, p. 41.

par son imagination et ses pinceaux. Ces deux attentes illustrent aussi ce drame-de-la mort, dans un *no man's land* situé dans une banlieue de la ville inhumaine et futuriste.

Enfin dans *Grand et petit*, de Botho Strauss, il s'agit encore d'une autre forme d'attente : celle de Lotte qui espère récupérer l'amour de Paul ou au moins retrouver la possibilité de communiquer avec les autres. Une attente qui se termine encore dans l'injustice et la cruauté de sa solitude, de sa folie et de son errance, dans l'indifférence d'une ville inhumaine. L'attente n'est donc que stagnation du présent, un présent trop lourd en conséquences, qui montre comment le temps s'échappe par son inconsistance, comment dans ces *no man's land* urbains, il n'est pas possible d'avoir des repères temporels certains. Donc un temps flou qui fait qu'il existe toujours un petit décalage entre le temps fictionnel et le temps réel de la représentation. Une fissure temporelle par laquelle se glisse le drame. C'est la stagnation du présent provoquée par l'attente qui permet que, le drame, se situe entre le réel et l'imaginaire, entre « l'être-là » et « l'être dans un ailleurs », cet ailleurs de la pensée et de la subjectivité que l'attente provoque de la même façon.

Mais cette stagnation du présent et la concentration qu'elle produit sont aussi atteintes par d'autres figures temporelles, comme le « manque de temps » et « l'anticipation ». Ces deux figures n'empêchent pas non plus que le temps présent puisse vraiment s'élaborer, car les personnages courent toujours vers un présent impossible à saisir ou à accepter, un présent qui par cette sensation de manque ou par l'anticipation, déborde, saute, glisse entre les mains et acquiert par là sa dimension dramatique mais aussi une matérialité qui lui donne plus de performativité. Le « manque de temps » s'exprime clairement et de manière constante dans *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès. On le voit bien dans l'extrait qui suit, lorsque Claire essaie de convaincre Charles de rester auprès d'elle :

> Charles – Laisse-moi tranquille, je n'ai pas le temps de te parler. *(Il regarde Fak.)*
> Claire – Pas le temps, pas le temps, tu n'as rien à foutre du tout et tu dis : pas le temps.
> Charles – Je suis très occupé, je ne peux pas te parler.
> Claire – Alors donc je cours dire à maman que tu files à l'anglaise avec cette voiture et ce sera un drame terrible.
> Charles – Je n'ai pas dit : je pars avec cette voiture ; je n'ai même pas dit : je pars ; je n'ai rien dit du tout et tu es trop petite.

> Claire – Je ne suis déjà plus petite. J'ai commencé hier matin à boire du café et j'en ai bu jusqu'au soir. Jamais je n'avais passé une nuit entière sans dormir. Comment fais-tu pour sans effort ne jamais dormir ni le jour ni la nuit ?
> Charles – Le jour, la lumière me tient réveillé et la nuit, comme il fait noir, il faut ouvrir les yeux en grand pour voir ce qui se passe, et on ne peut pas dormir les yeux ouverts.
> […]
> Claire. – Si tu partais, comment je me défendrais, moi, toute seule ?
> Charles. – Tout le monde doit apprendre à se défendre seul.
> Claire – Toi, apprends-moi ; un frère doit apprendre à sa sœur.
> Charles – Je n'ai pas le temps d'apprendre
> […]
> Claire – Est-ce que c'est très très long, pour apprendre à se défendre toute seule ?
> Charles – Assez long, oui ; très très long.
> Claire – Alors donc commence à m'apprendre, on a juste le temps[406].

Les conditions précaires dont souffrent les personnages, la stagnation du présent dans cette attente impossible qu'on vient d'analyser, tout ceci contribue à ce que, non seulement Charles, mais presque tous les personnages ont la sensation de n'avoir pas de temps, la certitude qu'il leur en reste en tous cas très peu pour vivre ce qu'ils ont à vivre. Même pour Claire ou pour Fak qui sont les plus jeunes de la pièce et qui pourraient ne pas se rendre compte du temps qui passe, celui-ci leur fait déjà problème, les empêche déjà de se parler sans hâte, de se faire la cour sans précipitation :

> *En courant, le long du hangar encore légèrement ensoleillé.*
> Claire – J'ai pas le temps.
> Fak – Moi non plus.
> Claire – Je ne veux pas que tu me parles.
> Fak – Je ne peux pas te parler puisque j'ai pas le temps.
> Claire – Je ne veux pas que tu me regardes, même à toute vitesse je ne veux pas[407].

Cette sensation de ne pas avoir le temps, ce qui pour ces personnages est aussi une réalité, car ils sont à chaque minute en danger, voire en danger de mort, est aussi une métaphore de la vitesse et de la façon dont le temps est perçu aujourd'hui. C'est aussi par cette métaphore que le temps de la fiction rattrape le temps réel du spectateur, car la terrible réalité fictionnelle des personnages n'imite pas le réel mais elle est une réalité en soi, parallèle à celle du spectateur. On revient ici aux réflexions de Marc Augé sur la

[406] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 32.
[407] *Ibid*., p. 55.

contemporanéité et la *surmodernité* quand il dit que « nous avons l'histoire sur les talons ». Un temps qui va trop vite et ne laisse pas la possibilité de percevoir les changements. C'est ainsi en tout cas pour les personnages de cette dramaturgie. Comme le dit Charles à Abad :

> On est tellement vieux moricaud, tellement vieux, déjà, et on a tellement de retard, mon vieux. A plusieurs, on perd trop de temps. Il faut essayer de rattraper tout seul. Regarde le gars de quinze ans, aujourd'hui, il fait a quinze ans ce que nous on faisait à vingt-cinq, et il a déjà plus de pognon que nous. Quand nous on travaille avec les poings nus, les morveux de quinze ans travaillent au poing américain ; quand on découvre le poing américain, ils en sont au couteau, et quand nous, on se met tranquillement au couteau, eux, ils en sont déjà à l'arme à feu. Tous, ils sont partis, les uns après les autres, et quand ils reviendront, ils seront les rois et on sera leurs esclaves. Alors, je préfère dégager. L'avenir, mon vieux, c'est le travail honnête. Finalement, c'est bien, l'honnêteté. Finalement, moi, j'aime bien. En tout les cas, c'est là qu'est le pognon[408].

Comme le dit encore Marc Augé, on vit dans une époque qui nous oblige à courir dans tous les sens et nous maintient dans un état constant de précipitation. Une époque où l'accélération des moyens de transport, les exigences chaque fois plus grandes de la vie professionnelle, les démarches administratives sans fin et la bureaucratie rongent notre énergie et notre vie. Le développement des médias et de l'information à la fois merveilleux et monstrueux et qui mène vers cet « excès événementiel » dont parle Marc Augé, ne fait qu'augmenter la sensation que nous n'avons pas le temps de vivre, de savourer un peu la vie tranquille à laquelle aspire la plus grande partie de l'humanité. Le personnage de Koch qui est un peu l'alter ego du spectateur, exprime bien ce manque de temps, synonyme d'éloignement de la vraie vie :

> Koch – Est-ce que je n'avais pas l'âge d'avoir la paix ?- Est-ce que je n'avais pas l'âge de la retraite ? L'âge où un homme ordinaire et innocent tranquillement termine ses jours avec ses économies et qu'on n'embête pas avec l'argent des autres ? […] Combien d'années de paix j'ai eues, dans ma vie ? d'années où on m'a fichu la paix avec les affaires des autres ? six ? huit ? à quel âge est-ce que l'on sait compter ? [409]

Ce que sent Koch c'est aussi ce que ressent le spectateur dans sa vie ordinaire : intellectuels, commerçants, médecins, nous sommes tous pris au piège du manque de temps ; esclaves des jours, des heures, des minutes qui passent. On peut penser que c'est

[408] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 61.
[409] *Ibid*., p. 67.

pour cela que Koch a choisi ce hangar pour y mourir. Là, il entre dans une sorte de limbes qui échappent aux horaires et à l'organisation ordinaire du temps, dictée par le système créé par la société autour du travail et de la vie productive. Être dans ce hangar est pour lui un lieu de passage, un lieu qui lui permet avant de mourir d'être symboliquement en « dehors », enfin délivré des contraintes de cette vie gouvernée par la seule productivité qu'il méprise.

Toutefois il n'est pas dispensé de la peur que « cet interstice »[410], que cette sortie du temps compté provoque chez lui. Dans ce temps vide, il perd définitivement ses repères. Cela se perçoit d'une manière très évidente et très concrète par l'importance qu'il donne à sa montre et par le temps qu'il consacre à en parler, lui qui parle peu. Certes, la montre est l'objet fétiche qui maintient un lien avec la vie du dehors. C'est pour cela qu'il lui est tellement difficile de s'en séparer : cela équivaut à signer définitivement la sortie du monde dont il vient. Mais c'est aussi l'objet concret qui lui montre qu'il va bientôt être l'heure de traverser la rivière qui l'amènera de l'autre côté, dans le monde des morts où il n'en aura plus besoin. L'ôter de sa main est alors le signe qu'il lui reste très peu de temps à vivre. Même si c'est lui qui a décidé de se donner la mort, cet attachement à sa montre traduit sa peur – notre peur à tous – de mourir :

> KOCH – …la montre je n'ai pas envie de la poser n'importe où ; n'importe qui pourrait marcher dessus. C'est une rolex, ça marche avec une espèce de pile, je ne sais pas vraiment, je n'y connais rien, rien du tout ; c'est une des plus chères, en tous les cas, et pas besoin de la remonter.
> (*Il l'ôte de son bras*) Je vous jure que celle-là, j'ai du mal à me l'ôter. Je crois que c'est parce que c'est moi-même qui me la suis achetée, moi tout seul, sans raison, un jour quelconque, à Genève, en passant devant une bijouterie, non pas comme cette bague ou tout le reste, cadeaux, foutaises. C'est pourquoi je vous assure que cela m'ennuie de la poser par terre. (*Il tend la main. Bruyant envol d'oiseaux, tout près de lui*) Faites attention, alors, je vous prie, faites attention de ne pas marcher dessus. *(Il avance, pose la montre par terre, revient à sa place*.) Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi[411].

On voit alors comme il est difficile pour lui de se séparer de cet objet, ce qui reviendrait à décider de se donner la mort. « Aidez-moi » dit-t-il, ce qui équivaut à dire : aidez-moi à mourir maintenant que je ne peux plus contrôler le temps. L'urgence avec

[410] « La marge n'appartient ni au monde de la présence, ni à celui de l'absence. Sa nature interstitielle… » DESIRE KANE, Norma. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, *op. cit.*, p. 22.
[411] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 16.

laquelle il va chercher sa montre vers la fin de la pièce, quand il abandonne pour « un moment » son intention de se suicider, est sûrement liée à ce qu'elle signifie : c'est l'objet qui lui permettrait de reprendre le contrôle de sa vie. L'auteur fait que tous les personnages ont quelque chose à voir avec cette montre : à un moment quelconque de la pièce tous sont pressés de la trouver, pour Koch, mais inconsciemment c'est aussi pour récupérer le contrôle de leur propre vie.

Car ces personnages, dont on pourrait penser qu'ils n'ont rien à perdre, ont, comme Koch, peur de mourir. Ils ont peur de manquer de ce temps qui est précisément la condition d'une réussite à laquelle ils ne peuvent pas accéder sinon, croient-ils, par la violence. Ils ont besoin, pour allonger un peu leur vie, aussi misérable soit-elle, de cette montre dont les aiguilles tournent sans même qu'il soit nécessaire de la remonter. Finalement, quand Koch se rend compte qu'il ne peut plus échapper à la mort, il abandonne la recherche de la montre. A partir de là, la seule chose qu'il veut, c'est en finir le plus vite possible, ce qui répond à ce réflexe qui consiste à redouter le manque de temps ; il pense qu'il n'a même pas le temps de mourir lentement :

> KOCH : Dépêchez-vous, dépêchez-vous, vous avez l'air du genre lent à comprendre pourquoi vous faites quelque chose. Vous n'avez en tout les cas rien à perdre à me laisser faire. Ce n'est pas à vous, c'est à cette arme, là, que je m'accroche […]
> Par quels chemins passe votre réflexion pour mettre tant de temps ? Où en est-elle maintenant ? à la ceinture ? à la poitrine ? Accélérez si vous plaît[412].

Ce manque de temps, cette précipitation sont communs à presque tous les personnages de cette dramaturgie : tous se trouvent dans une situation identique de marginalité et de violence, confrontés constamment et de si près à la possibilité et à la réalité de la mort, le plus souvent violente. Ceci est encore plus évident dans *Le coin de la rue* de Victor Viviescas que dans Quai Ouest, car comme on le sait déjà l'événement de la pièce est la course vertigineuse vers le massacre de cinq jeunes qui attendent dans un coin de rue fantasmagorique. De même dans *Filiations*, de Carolina Vivas, comme on l'a déjà vu, les personnages des différents fragments vivent dans un danger constant, dans des situations intenables, enfants sans futur et « fils de la misère », qui ne disposeront sans doute jamais de temps pour vivre.

[412] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 86- 87.

Agamemnon de Rodrigo Garcia nous montre un autre aspect, non moins évident, de ce manque de temps et de cet état de précipitation dans lequel vivent les personnages. Le titre de la pièce porte déjà le nom d'un personnage qui, dans la tragédie grecque, arrive de la guerre, où il a tué, où il a exercé sa violence et où il y a eu du temps que pour la mort et non pour la vie. Bien qu'il s'agisse dans la pièce, d'un personnage qui n'arrive pas de la guerre mais du supermarché, et qui n'a pas de morts sur la conscience, il porte en lui cependant toute la violence du héros grec. Métaphoriquement, il reflète la violence de notre époque dont le manque du temps est un des principaux traits. Une époque où il y a de moins en moins de temps pour l'amour, pour la famille, où l'on ne sait même plus apprécier la beauté d'une nuit étoilé en prenant son temps.

Tout est vécu dans la précipitation comme pour Agamemnon, débordé un dimanche par toutes les choses qu'il aurait pu faire plus tranquillement s'il en avait eu le temps dans la semaine. C'est ce manque de temps qui est une des causes d'une violence identique à celle d'Agamemnon à l'encontre de sa famille et que l'on retrouve dans les lieux dans lesquels le personnage perd son humanité : le supermarché, le Macdonald, ces routes qui n'amènent nulle part, enfin ce monde tragique, de « consommation rapide » que Rodrigo Garcia représente par un espace encombré de nourriture, d'ailes de poulet, de poubelles, de gobelets de coca cola :

> … alors mon fils entre dans le Kentucky avec deux énormes sacs bourrés d'ordures.
> Et on se met tous à déverser sur les tables autour de la nôtre
> des kilos d'os de cuisses de poulet,
> des os de poitrine de poulet,
> des os d'ailes de poulet,
> des bouts de peau,
> des croquettes de poulet à moitié rongées,
> des petits pots de sauce pour le poulet,
> des serviettes sales pleines de bouts de poulet,
> des verres de Coca-Cola,
> des pailles mâchouillées,
> des glaces en train de fondre…[413]

D'autre part, la concentration du temps et la stagnation dans le présent se font aussi, comme on l'a dit auparavant, par une figure que nous observons surtout dans *Chaise* d'Edward Bond : l'anticipation du présent. Dans *Chaise*, le présent est en quelque sorte stagnant dans le futur ; le futur est déjà dans le présent ; il est quelque part

[413] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.,* p. 34.

un miroir grossissant où on peut voir mieux les abus et ignominies qui se cachent dans le présent, un miroir qui rend visibles les lignes de tension et les déroutes et horreurs auxquels est déjà condamné le présent tel qu'il est. Il n'y a pas dans ces pièces un moment pour l'utopie, semblable à celle exprimé par Lotte dans *Grand et petit*, lorsqu'elle imagine un monde sans hommes et en paix. Dans une espèce de délire mystique, elle dit alors ce texte presque halluciné :

> *Elle parle d'une façon exaltée*
> Voici que l'homme
> va s'en aller de cette terre,
> et c'en sera fini de lui
> et de toutes ses œuvres.
> Derrière lui le sol rougira
> de honte, et de fertilité.
> Les jardins et les champs entreront,
> dans les villes désertes,
> les antilopes brouteront l'herbe dans les maisons
> et le vent tournera les pages de livres ouverts.
> La terre n'aura plus d'équipage et portera des fleurs.
> Alors, les chaînes de l'espérance enfin délivrée de ses prophètes tomberont
> Et elle agira en silence puissamment.
> La mer se balance sans rien sur elle,
> on ne marche plus sur la terre, elle se promène, et l'air
> joue avec les tiges des fleurs.
> Il en sera ainsi pendant mille deux cent soixante jours…[414]

A travers ses pièces, Edward Bond construit plutôt des « dystopies » en reprenant l'expression de Céline Romand. Pour lui, «…à l'opposé de l'utopie qui imagine un monde parfait, la dystopie présente le pire qui soit[415]. Beaucoup plus que dans les autres pièces de notre corpus, dans les pièces d'Edward Bond, il n'y a pas du tout d'espace pour le rêve mais plutôt pour le cauchemar que la réalité elle-même est devenue. Ce qui semble inattendu chez un dramaturge qui parle avec insistance de l'importance de l'imagination, pour retrouver le sens de l'humain et pour arriver, grâce à elle, à construire un présent meilleur. Mais il faut savoir que, pour Edward Bond, l'imagination n'a rien à voir avec l'imaginaire qui pour lui n'est que fantasme et évasion irresponsables face au réel. L'imagination sert au contraire dans ses pièces non à rêver mais justement à mettre les pieds sur terre, à être complètement dans la réalité. Comme

[414] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 20-21.
[415] ROMAND, Céline. Master recherche Juin 2008. *Comprendre Edward Bond dans les mises en scène de ses pièces Chaise et Naitre par Alain Françon, op. cit.,* p. 13.

le dit Georges Bas, l'imagination chez Bond « est elle-même réel » car, explique-t-il dans le glossaire de l'essai sur le théâtre d'Edward Bond, *La trame cachée :*

> Il convient en second lieu de comprendre que l'imagination bondienne ne relève pas tant de l'inventivité que (paradoxalement) de l'entendement. Elle est un instrument de connaissance, prolongeant la perception sensorielle, et complètement du raisonnement, servant à appréhender et interpréter, donc « créer », le monde extérieur. Et, « comme nous agissons avec humanité quand nôtre imagination reconnaît l'imagination chez autrui » et « qu'il nous faut nous imaginer les uns et les autres », elle est fondamentalement altruiste et est donc en cela la source primordiale de « l'humain »[416].

Ainsi, autant dans *les pièces de guerre* que dans les pièces qui accompagnent *Chaise*, dans les éditions de l'Arche, comme *Si ce n'est toi* et *Existence,* on assiste à des cauchemars, à la terreur et à l'horreur. Comme Edward Bond le dit, « nous ne pouvons comprendre la raison que si nous pénétrons à l'intérieur des déformations de la démence »[417]. Devant la sauvagerie de ses personnages, devant ces situations d'une extrême violence, de persécution, de folie, de meurtre, d'infamie et de cruauté, le spectateur ne peut être que bousculé, voire violenté, secoué de force, enfin obligé non seulement, comme le prétendait Brecht, à se demander «… que ferons nous ?-mais, d'abord, qui sommes nous ? »[418].

« Ce qu'on appelle société, ça n'existe pas. M. Thatcher », écrit Edward Bond en épigraphe de sa pièce *Le crime du XXIe siècle*[419]. Ici, une femme se réfugie comme un animal, dans un *no man's land* non loin de la ville, complètement dévasté par la guerre où il n'y a ni eau ni un véritable abri. Arrivent l'un après l'autre plusieurs personnages qui fuient l'armée. Sa fille arrive de son côté ; depuis de longues années celle-ci cherche sa mère pour la tuer et se venger de son abandon. On ne comprend pas comment ces personnages qui devraient s'entraider ne cherchent au contraire qu'à se détruire les uns et les autres. C'est une pièce qui ne laisse aucun espoir, l'avenir comme le présent, il ne réserve que le désespoir, la faim et la guerre. Même le petit rêve que parfois les personnages entretiennent, celui d'arriver un jour à la ville, semble complètement irréalisable parce que la ville est déjà, comme notre présent soumise à la violence.

Dans *Rouge, noir et ignorant* et dans *La furie des Nantis* qui font partie de l'œuvre *Les pièces de guerre,* il s'agit de sept survivants d'une guerre qui a tout détruit sur son

---

[416] BOND, Edward. *La trame cachée, op. cit.,* p. 309.
[417] *Ibid.,* p. 48.
[418] *Ibid*., p. 283.
[419] BOND, Edward. *Le crime du XXIe siècle*. Ed. L'arche, Texte Français de Michel Vittoz, Paris, 2000.

passage. Ils arrivent à se nourrir avec des boites de conserve qu'ils ont trouvées dans les détritus laissés par les bombes et qui semblent être la seule nourriture non contaminée. Arrive enfin un dernier homme que les personnages appelleront le Premier. Ils cherchent à l'aider mais peu à peu commencent à mourir les uns après les autres, ils pensent alors que c'est le Premier homme qui est contaminé. Ils finissent pour le tuer. Non seulement il y a moins de survivants mais ils n'espèrent plus beaucoup s'en sortir. On voit enfin comment dans *Chaise,* Alice ne peut même pas sauver sa mère, elle n'a même pas la force de continuer à vivre et à lutter pour celui qui est devenu son enfant. Elle sait qu'elle ne pourra rien devant l'aveuglement d'une société paranoïaque et pour cette raison cruelle. Elle sait qu'elle doit disparaître et faire que Billy oublie son existence :

> ALICE – Quand tu te seras lavé les mains va-t-en. N'essaie pas de revenir ici. Tu ne retrouverais pas la maison. De toute façon si tu le dis l'aide sociale te prendra. Oublie le temps que tu as passé ici. Oublie ma figure. Personne ne me connaîtra. De toute façon des étrangères m'emporteront. Des étrangères me mettront dans la chaudière. Un étranger apportera la boîte. Il n'y aura pas de fleurs. Pas de musique. Pas de file de gens. Pas d'herbe. Pas de pierre. Rien qu'ils puissent avoir dans les mains et dont ils pourraient dire que c'est à eux. Même pas un bout de poussière. Rien. Je n'ai jamais été ici. Je n'ai jamais été nulle part. Je n'ai jamais été[420].

L'horreur qu'Edward Bond imagine est si violente qu'il paraît complètement incompréhensible que quelqu'un puisse imaginer et écrire ces horreurs. Mais dans une époque où les gens sont tellement obsédés par la recherche de plaisir, en refusant la souffrance à n'importe quel prix, cette exagération est peut être la seule manière pour que l'être humain et la société se réveille et se remette en question. Car les événements terribles qu'il annonce sont déjà dans le présent : il suffit de regarder ce qui se passe dans les pays en guerre, mais aussi dans les pays riches qui ont peur de perdre le confort dont ils jouissent et qui deviennent obsédés par la recherche d'une solution à tous les problèmes sécuritaires. Cette anticipation montre alors le présent, un présent figé dans le confort à tout prix, dans lequel la soif du profit peut amener jusqu'à des abus dramatiques au niveau économique, écologique, éthique et humain. C'est pour cela que comme le dit Edward Bond, « l'art vient de l'avenir, [et] cela fait peser une lourde responsabilité sur nos épaules[421].

[420] BOND, Edward. *Chaise, op. cit.*, p. 112.
[421] BOND, Edward. *La trame cachée, op. cit.,* p. 49.

1.3. Démultiplication et simultanéité du présent :

Comme nous le constatons, dans cet espace du *no man's land,* le temps du devenir est un temps ininterrompu qui ne se divise pas en présent, passé et futur, et qui ne se mesure pas non plus en secondes, minutes, heures. C'est un temps qui demande au spectateur de lâcher prise, pour se laisser entrainer dans l'imprévisible, dans la relativité de ce temps de l'entre-deux. Pour un occidental, cela n'est sûrement pas facile. Pour la pensée rationnelle qui est celle de l'Occident le temps conçu comme un devenir est ressenti avec appréhension car c'est accepter que le temps échappe au contrôle du calendrier, de l'horloge, à tous les instruments artificiels par lesquels l'homme occidental qui se veut objectif cherche à le maîtriser complètement. Accepter le devenir, c'est perdre complètement les repères sociaux qui permettent de mettre des limites à l'immensité de la nature et au flux infini du temps, c'est comme être entraîné dans un torrent. C'est comme si la théorie de la relativité d'Einstein ou encore la pensée de Bergson sur la durée qui ont révolutionné la conception occidentale sur le temps n'avaient pas vraiment été incorporées dans la culture. Ce n'est pas le cas dans la culture orientale.

Les orientaux conçoivent le temps du devenir comme le temps de la transformation silencieuse, comme la preuve du mouvement constant qui est au cœur de la vie. Si un jour un occidental se lève, se regarde dans la glace et trouve un cheveu blanc, il va se dire : mais à quelle heure est-ce arrivé ? Pour lui, ce cheveu blanc est arrivé à un moment précis. Chez les orientaux ce n'est pas ainsi. Pour eux, ce cheveu blanc fait partie de la transformation silencieuse du devenir, le résultat du temps ininterrompu qui passe et qui fait vieillir voire mourir. Le cheveu blanc était là avant même qu'il se manifeste devant ses yeux dans ce temps du devenir qui s'écoule dans l'invisible, dans les entre-deux des secondes et des minutes, des mois et des jours, dans les entre-deux du temps chronologique, dans ce temps imprévisible face auquel l'occidental se sent complètement impuissant.

Or le temps du devenir est au cœur de cette dramaturgie car précisément l'espace du *no man's land* urbain est un lieu imprévisible et un lieu de l'entre-deux. L'insistance des auteurs à rester dans ces interstices vient de ce qu'ils lui permettent de transformer le drame en un processus d'expérimentation constante qui va à l'encontre d'une idée préconçue et artificielle du temps et du drame. Plus encore dans ce présent perpétuel que

par les figures de l'attente, le manque de temps et l'anticipation amplifient la perception subjective et en conséquence la relativité inhérente à toute idée de temps.

Dans ce drame où la mort est si proche, où l'individu est plus dans un processus de déstructuration que de structuration, le temps est comme le devenir, insaisissable et multiple. Comme dans la performance cette conception du temps sert à casser chez le spectateur la nécessité permanente de repères fixes et uniques. Sans limites temporelles les auteurs se sentent libres d'aller plus loin dans la fragmentation du drame, à travers la démultiplication du présent et la simultanéité des événements. Comme le dit Maria Ricarda Bignamini, Botho Strauss, qui fait du temps une catégorie essentielle de sa dramaturgie, utilise ces procédés :

> Au lieu de raconter en une succession linéaire, de viser la totalité d'un déroulement, il ménagera des espaces à la diversité et saisira, au lieu de la stratégie d'une histoire, les strates de l'instant, l'événement simultané. Il installera ou fera naitre, au lieu d'épopées ou de nouvelles, des théâtres d'opération et d'alvéoles de temps[422].

Dans *Grand et petit,* c'est une multiplicité d'événements qui croisent la vie errante de Lotte. Chacun de ses pas amène le spectateur à une réalité différente, à des fragments de vie, aux vicissitudes d'un devenir chaotique. Car le spectateur n'accède à ces réalités que pendant un petit intervalle de temps. Il en est ainsi du personnage de *la femme :* ni le spectateur, ni Lotte, ne pourront la connaître plus d'un instant, le temps d'un intervalle qui laisse toutes les questions sans réponse. Même l'insistance de Lotte d'en connaître un peu plus, d'allonger ce moment, ne peuvent convaincre *la femme*. Celle-ci ferme la fenêtre et comme Lotte, les spectateurs n'ont qu'à compléter dans l'imagination son portrait à peine esquissé. Il en va de même pour Paul dont on ne perçoit que l'impossibilité d'écrire ou les signes de sa brutalité envers Lotte. Face à toute la panoplie de personnages, de situations et d'événements que Lotte croise, on est toujours face à des esquisses, des fragments épars qui ne font que montrer la schizophrénie du temps présent dans tous ses aspects. Il s'agit d'un geste de démultiplication du présent que Botho Strauss mais aussi d'autres auteurs de notre corpus amplifient par le procédé de la simultanéité.

---

[422] BIGNAMINI, Maria Ricarda. *Eléments du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard : du texte à la scène, op. cit.*, p. 244.

Le parcours chaotique de Lotte ne dit pas seulement son drame à elle mais il dit aussi le drame de tous les personnages qu'elle croise. Nous percevons ainsi le drame de la *Femme*, le drame contenu dans chacune des dix chambres dans lesquelles déambule Lotte, ou le drame de son frère dans une famille dans laquelle celui-ci est tenu pour un voleur ou encore d'autres drames : celui de son ancienne compagne Meggy, ou celui du couple que forment le turc et sa femme qui ne parlent pas la même langue, ou celui d'Alf, son ami momentané. Il y a donc un amoncellement de situations qui font partie de l'excès d'événements par lesquels les auteurs poussent la démultiplication du présent, la relativité du temps et l'avalanche de catastrophes que subit notre époque.

Quai Ouest joue aussi avec la simultanéité et la démultiplication du présent suspendu du hangar. Toutes les actions qui constituent la pièce sont aussi importantes les unes que les autres. Le plan d'évasion de Charles, le suicide de Koch et l'argent qu'il a volé, la perte de la virginité de Claire, les malheurs de Rodolfe et de Cécile, la vie secrète d'Abad, les tromperies de Fak, l'amour non réciproque de Monique pour Koch, voire l'histoire de ce hangar désaffecté, montrent la volonté de l'auteur de multiplier le présent et de jouer avec la simultanéité des événements pour exprimer la relativité de l'histoire et du temps. Comme le dit Bernard-Marie Koltès lui-même :

> Je me suis beaucoup posé la question, en écrivant *Quai ouest*, de savoir si une pièce pouvait commencer sur un « sujet » et terminer sur un autre. Il m'a paru que oui, pour la bonne raison que, dans la vie, on peut changer de point de vue sur une même question, donc changer la question. C'est ainsi que le début de la pièce tourne autour de : Koch parviendra-t-il à se jeter dans le fleuve ? alors qu'à la fin, lorsqu'il meurt finalement, on ne s'en soucie qu'à travers le destin d'Abad, et c'est Charles et Abad qui terminent la pièce. Dans *Quai ouest*, j'ai tâché d'être le plus clair possible sur les enjeux ; ce qui m'a poussé à volontairement assombrir les faux enjeux[423].

De même dans *Agamemnon,* Rodrigo Gracia joue avec la démultiplication du présent. Déjà dans le choix du titre, *Agamemnon,* il y a un aller et retour permanent entre le héros de la tragédie grecque qui sacrifie sa fille Iphigénie afin d'obtenir des dieux des vents favorables qui permettront à son peuple de gagner la guerre et cet Agamemnon de la pièce qui, au retour du supermarché, donne sans raison une raclée à son fils. Mais cette journée tragique est aussi l'occasion d'aborder de nombreux sujets : la société de

[423] KOLTES, Bernard-Marie. *Une part de ma vie, Entretiens*. Entretien avec Alain Prique, *op. cit*., p. 50.

consommation, l'injustice, le manque d'amour et la violence de ce monde qui s'exprime aussi bien dans l'intimité des maisons que dans les lieux publics.

D'autre part le personnage passe du supermarché à sa maison, de l'entrée de sa maison à la cave, d'une nuit étoilée à la route, d'un « nulle part » au Macdonald et encore d'une temporalité à une autre. On dirait que dans ce dimanche dans lequel le personnage se situe, plusieurs jours se succèdent ; que ce présent est complètement démultiplié parce qu'il est encombré d'événements, de paroles, de centres d'intérêt. De façon évidente, *Filiations* de Carolina Vivas démultiplie le présent : ce sont sept tableaux qui composent la pièce et rien ne s'oppose à ce qu'ils soient joués simultanément. Enfin chaque phrase, dans *Sight is the Sense* de Tim Etchells est une démultiplication du présent, le texte en soi est une démultiplication à l'infini.

En définitive, de la même façon que tous nos auteurs travaillent avec un espace vide, le temps des personnages qu'ils créent est également vide. Ils nous entraînent dans ce devenir qui peut changer de direction, qui peut s'ouvrir à plusieurs événements et à la simultanéité des temporalités. On est dans ce temps zéro dont parle Edward Bond qui pousse le spectateur à s'interroger sur le sens, à se remettre en question, à créer pour lui-même de nouveaux repères dans l'espace et dans le temps.

Mais le passé et l'avenir font aussi partie de cette démultiplication et de cette simultanéité. En effet, dans ce *no man's land*, dans ce temps du devenir, tout se joue dans le présent, aussi bien l'avenir que le passé. Certes les personnages n'ont pas d'avenir à long terme : les attentes de chacun d'entre eux terminent, comme on l'a vu plus haut, dans la mort ou dans la violence. L'avenir conçu par l'auteur est une sorte de simulation qui permet à ses personnages d'entretenir leur présent perpétuel, l'instantanéité de leur vie. En ce qui concerne le passé on peut reprendre ce que dit Anne-Françoise Benhamou sur le théâtre contemporain :

> Le passé aujourd'hui tel que le théâtre le met en scène, n'est plus une épine dans le flanc du présent, pas plus que le présent n'est le piège critique où le passé livre son sens. […] Le passé s'affirme comme contemporain du présent. Le temps ne se veut plus hiérarchique encore moins progressif[424].

Le passé n'est plus comme au début du drame moderne, par exemple chez Henrik Ibsen ou August Strindberg, une temporalité qui empêche de vivre le présent ou qui lui

[424] BENHAMOU, Anne-Françoise. . « Les accordéons du temps ». *Art press hors série.* « Le théâtre, art du passé, art du présent », numéro coordonné par Georges Banu, Paris, Automne, 1989, p. 7.

donne du sens, mais plutôt une temporalité qui rend compte de la déchéance du présent et de la perte de repères des personnages. Comme l'avenir, le passé s'amalgame à ce présent hasardeux et reste figé dans ce lieu chaotique du *no man's land* urbain. Un lieu décentré et fait pour l'errance où, comme on l'a vu au cours de cette analyse, tout est relatif, soumis à la précarité de l'instant.

Comme l'avenir, le passé se mêle à ce présent trop immédiat qui ne possède aucune consistance. On pourrait alors dire que l'avenir et le passé sont traités comme des données aléatoires qui ne changent en rien la situation présente. Toutefois les auteurs utilisent des procédés qui donnent, aussi bien à l'avenir qu'au passé, un rôle dans le présent, un rôle qui sert à amplifier l'épaisseur et la densité du vide du présent, afin de le rendre plus dramatique. S'ils utilisent les figures de l'attente, de «l'urgence» **et** de « l'anticipation » pour actualiser et matérialiser l'impossible avenir des personnages, le passé peut également exprimer la ruine et le vide du présent.

En premier lieu, le passé apparaît toujours comme un mystère ; ce mystère permet aux auteurs d'employer l'un des premiers procédés utilisés par le naturalisme ou par le réalisme – le retour au passé – non pas pour entrer dans la psychologie d'un personnage mais pour montrer la déchéance dans laquelle il vit. En second lieu, le mystère du passé leur permet d'appliquer un autre procédé qui consiste à jouer avec les limites floues entre vérité et mensonge**.** Car la frontière du *no man's land* est aussi une frontière où la vérité et le mensonge se confondent. Nous sommes ici face à un procédé qui est au cœur de la performance. Comme le dit Josette Féral, «…les œuvres performatives ne sont ni vraies ni fausses. Elles surviennent simplement »[425]. Mais encore une fois, ce procédé est aussi utilisé dans cette dramaturgie à une double fin : donner de l'épaisseur et de la matérialité au temps, mais aussi le rendre dramatique par la tension et la multiplicité de sens qu'il délivre.

Cette confusion entre vérité et mensonge que le mystère du passé introduit dans le drame est aussi un positionnement de l'auteur par rapport à ce qu'il cherche à dire dans le texte dramatique**.** Harold Pinter par exemple explore les limites entre la vérité et le mensonge dans une grande partie de ses œuvres. Comme il le dit lui-même dans une interview donnée lorsqu'il a reçu le prix Nobel :

[425] FERAL, Josette. *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif, op. cit.,* p. 30.

> La vérité au théâtre est à jamais insaisissable. Vous ne la trouvez jamais tout à fait, mais sa quête a quelque chose de compulsif. Cette quête est précisément ce qui commande votre effort. Cette quête est votre tâche. La plupart du temps vous tombez sur la vérité par hasard dans le noir, en entrant en collision avec elle, ou en entrevoyant simplement une image ou une forme qui semble correspondre à la vérité, souvent sans vous rendre compte que vous l'avez fait. Mais la réelle vérité, c'est qu'il n'y a jamais, en art dramatique, une et une seule vérité à découvrir. Il y en a beaucoup. Ces vérités se défient l'une l'autre, se dérobent l'une à l'autre, se reflètent, s'ignorent, se narguent, sont aveugles l'une à l'autre. Vous avez parfois le sentiment d'avoir trouvé dans votre main la vérité d'un moment, puis elle vous glisse entre les doigts et la voilà perdue[426].

On voit ainsi comment la catégorie du temps est au centre de cette dramaturgie et même l'un des principaux vecteurs de sens. En ce qui concerne l'expression de ces limites dans le traitement du passé, on peut commencer pour dire que les souvenirs des personnages s'avèrent généralement liés à des inventions. Ils semblent servir à cacher ou un passé déjà oublié ou un passé qui n'est pas si glorieux que les personnages le voudraient, ou un passé douloureux qu'ils veulent oublier ou embellir. Dans *No man's land*, chaque fois que les personnages parlent de leur passé on a l'impression qu'ils en parlent d'une manière détournée, voire qu'ils l'inventent. Il semble à chaque fois que les personnages traitent leur passé avec ironie ou d'une manière ludique. Parfois même on a l'impression qu'ils l'utilisent uniquement pour « frimer », par autodérision ou pour récupérer un peu de leur dignité :

> Hirts : J'ai connus jadis des gens remarquables. J'ai un album de photos quelque part. Je le retrouverai. Ces visages vous impressionneront. Beaucoup de chic. Assis sur le gazon, avec des paniers d'osier. Je portais la moustache. Bon nombre de mes amis portaient la moustache. Des visages remarquables. Qu'est-ce qui éclairait ces tableautins ? Une certaine tendresse humaine, peut-être. Le soleil brillait. Les jeunes filles avaient des cheveux magnifiques, châtains, parfois roux. Leurs corps, sous la robe, étaient blancs. Tout cela, je l'ai dans mon album. Je vais le retrouver. Vous serez frappés par le charme de ces jeunes filles, leur grâce, l'aisance avec laquelle elles s'assoient, versent le thé, se prélassent. Tout cela est dans mon album[427].

Leurs souvenirs sont tellement confus, que les limites entre la vérité et le mensonge ne sont jamais nettes. Parfois ces personnages sont entre la réalité et la mythomanie ou encore entre ce que les personnages croient avoir vécu et ce qu'ils ont vécu en réalité. Parfois ces personnages parlent du passé comme si celui-ci appartenait à

---

[426] PINTER, Harold. *Art, vérité & politique.* Conférence Nobel le 7 décembre 2005.
[427] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 30.

une autre personne ; leur situation d'aliénation ne contribue sûrement pas à rendre ces souvenirs plus crédibles ou plus incontestables. Hirst, qui a soutenu une longue conversation avec Spooner dans la première scène, ne le reconnaît plus dans la deuxième scène et le traite comme un inconnu ; pareillement il n'est même pas sûr non plus que le passé dont il parle lui appartient vraiment :

> Foster : Il prétend être un ami à vous.
> Hirst : Mes vrais amis me regardent d'entre les pages de mon album/ J'avais un monde à moi. Je l'ai. N'allez pas croire, sous prétexte qu'il a disparu, que je songe à en ricaner, à le révoquer en doute, à me questionner sur son authenticité ? Non. Il s'agit de ma jeunesse, et jamais elle ne pourra me quitter. Non. Elle a existé. Elle était solide, les gens qui la peuplaient étaient solides, et en même temps…sensibles à tous les …changements de lumière.
> Elle. Quand je me suis levé, mon ombre est tombée sur elle. Elle a levé les yeux vers moi. Passez-moi la bouteille. Passez-moi la bouteille
> *Briggs lui apporte la bouteille de whisky. Il boit au goulot*.
> C'est fini. Est-ce que ça a existé ? C'est fini ? Ca n'a jamais existé. Et pourtant cela me reste[428].

Ce trouble et cette amnésie provoqués sans doute par les grandes quantités d'alcool absorbés par Hirst, pousse à ce que, pour ces personnages, le passé n'ait pas de consistance ; il ne sert qu'à rendre encore plus profonde cette brèche dans le temps d'errance dans le *no man's land*, là où toute certitude s'écroule dans ce présent pérenne et précaire qui ne promet rien dans l'avenir et dans lequel les souvenirs du passé se confondent avec les cauchemars et les rêveries alcooliques du présent. C'est encore un autre piège pour le spectateur, pour lui faire perdre ses certitudes ou ses envies de tout savoir et de tout comprendre sur la psychologie et l'identité des personnages. Car ceux-ci peuvent toujours accommoder la vérité ou le mensonge à leur guise. Comme le dit Spooner à Hirts :

> Hirts : Vous parlez avec tout le poids de l'expérience sur vos épaules.
> Spooner : Et sous mes talons. L'expérience est chose dérisoire. Tout le monde l'a ou l'a eue, et chacun en propose sa version. Je laisse l'expérience aux décrypteurs de la psychologie, ce royaume des rêves polluants. Je pourrais moi même tracer la courbe de n'importe quelle expérience pour qu'elle soit à votre convenance ou à la mienne. Un jeu d'enfant. Le présent ne doit pas être déformé. Je suis un poète. Ce qui m'importe, c'est d'être là où je serai perpétuellement présent et actif[429].

[428] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 31.
[429] *Ibid*., p. 15.

N'oublions pas que dans cette dramaturgie le réalisme n'est qu'une vérité apparente pour pénétrer aussi bien dans les failles de l'identité des personnages que dans celles de notre rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire. Les minces limites entre la vérité et le mensonge dont parle Pinter permettent aussi d'entrer dans ces failles. Mais comme il le dit, l'important dans ce jeu équivoque c'est surtout la quête de l'individu pour la vérité, non pas la vérité en elle-même. Car la vérité est multiple dans le sens où elle est différente pour chacun :

> Briggs : Jack et moi, on est de vieux amis. On a fait connaissance à un coin de rue. Autant vous prévenir qu'il démentira cette histoire. Sa version à lui sera différente. J'étais planté à ce coin de rue quand une voiture s'est arrêtée. C'était lui. Il m'a demandé où était Bolsover Street […] Je me rappelle lui avoir dit : ″Cette balade que vous avez en tête, laissez-la tomber, ça risque d'être fatal″. Mais il m'a expliqué qu'il avait un colis à livrer. Quoi qu'il en soit, si je me suis donné cette peine c'est parce que je lui trouvais un visage franc et ouvert. La tête d'un homme toujours prêt, lui aussi, à rendre service à autrui. Normalement, j'en ai rien à branler. Mais je dois vous prévenir qu'il démentira cette histoire. Sa version à lui sera différente[430].

Cette version de Briggs, qui comme il le dit, n'est sûrement pas celle de Jack, ne nous montre peut-être pas la vérité des faits, mais elle nous permet de connaître ce que Briggs ressent à son entrée dans ces *no man' s land* urbains de perdition –marqués par la consommation d'alcool ou de drogue – non pas pour entrer dans la psychologie d'un personnage mais pour montrer la déchéance dans laquelle vivent les personnages. Il sera le premier à ne pas pouvoir en sortir. Si les souvenirs que possède Briggs sur sa rencontre avec Jack -Jack Foster- ne sont ni exacts et sûrement ni sans doute tout à fait vrais, ils font partie en tous cas d'un positionnement inconscient pour ne pas perdre la face, pour ne pas montrer complètement le vide de sa mémoire. C'est aussi pour lui de montrer des traits de sa personnalité qui le distinguent des autres ou qui au contraire l'en rapprochent – « lui aussi, comme moi », dit-il – non pas pour entrer dans la psychologie d'un personnage, mais pour montrer la déchéance dans laquelle vivent les personnages. Ce passé exagéré, inventé ou imprécis est aussi une manière qu'utilise l'auteur pour rendre à ces personnages un peu de leur humanité et de leur identité même dans leur violence et leur méchanceté. Vérité, mensonge c'est un jeu qui comme tout le reste cherche à piéger le spectateur et à lui enlever toutes ses certitudes :

---

[430] PINTER, Harold. *No man' land, op. cit.*, p. 40-41.

> Hirst : Mais j'entends des oiseaux chanter. Vous ne les entendez pas ? Chanter comme jamais je ne les ai entendus. Je les entends, ils chantent comme ils devraient chanter alors, quand j'étais jeune, et pourtant je ne les entendais pas, alors, et pourtant c'était pour nous, leur chant parlait de nous.
>
> *Un temps.*
>
> Oui. Voilà la vérité. Je suis en train de marcher. Vers un lac. Quelqu'un me suit, entre les arbres. Je lui échappe, sans peine. J'aperçois un corps, qui flotte à la surface de l'eau. Je suis étrangement excité. Je regarde de plus près et je m'aperçois que je me suis trompé. Il n'y a rien à la surface de l'eau. Je me dis à moi-même : j'ai aperçu un corps, un noyé. Mais c'était une erreur. Il n'y a rien[431].

D'autre part ce passé pris entre la vérité et le mensonge est aussi l'occasion pour Harold Pinter – ou encore pour Victor Viviescas – non pas d'entrer dans la psychologie d'un personnage mais de montrer la déchéance dans laquelle vivent les personnages, d'amener les personnages et le spectateur à être de la même façon piégé par les frontières entre la vérité et le mensonge. Tous doivent aussi traverser une frontière temporelle dont, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, le *no man's land* est aussi l'expression : celle entre le temps des morts et le temps des vivants.

Certes dans *No man's land* de Pinter, comme dans *Le coin de la rue* de Victor Viviescas, les fantômes peuplent aussi la scène. Soit parce qu'ils sont convoqués par les souvenirs des personnages, comme dans *No man's Land*, soit parce qu'ils sont déjà là présents comme dans *Le coin de la rue*, leur présence accentue l'atmosphère étouffante et angoissante du présent et laisse voir, dans les réminiscences des personnages, des remords cachés ou le poids d'un passé qui témoigne de toutes les pertes qu'ils ont subies. Ainsi dans la maisonnette labyrinthique de No man's land, où se prolonge la débâcle des quatre personnages qui l'habitent, *Hirts* dans le délire obsessionnel produit par l'alcool confond les vivants avec les morts, les amies avec les fantômes d'un passé oublié qui n'apparait que dans ses cauchemars, comme dans cette scène où le personnage – et même le lecteur – ne sait plus s'il dort, s'il rêve, et même s'il est encore vivant :

> Je ne me souviens de rien. Je suis assis dans cette pièce. Je vous vois tous, je vois chacun d'entre vous. Une soirée entre amis. Tout est pour le mieux.
> Est-ce que je dors ? Il n'y a pas d'eau. Personne n'est en train de se noyer.
> Oui, oui, allez, allez-y, allez-y, accouchez, parlez, parlez, parlez donc, vous vous foutez de ma gueule, vous êtes des salauds, des fantômes, des fantômes longs, vous faites du bruit, je vous entends bourdonner, je vais au « Ritz » avec une chemise bleu empesée…celui-là le connais bien, le sommelier,

[431] PINTER, Harold. *No man' land, op. cit.*, p. 62.

> Boris, Boris, il y a des années qu'il est là, des ombres fulgurantes, et puis l'eau tombe en cascade[432].

Ce délire alcoolique nous introduit dans le drame d'Hirts. Lui qui selon les indications des autres personnages a été jadis un écrivain reconnu n'arrive plus à distinguer les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre le passé et le présent. Ce vide dans la mémoire, cette confusion, le laisse à la merci des autres, lui qui est le maitre de la maison et, au niveau métaphorique, le maitre du langage. C'est pour cela qu'il s'accroche à cet album dont on ne sait même pas s'il existe, dans lequel figurent les preuves d'un temps où il était encore maître de lui et maître de ces morts qui, sur l'album, le regardent encore, aussi invalides que lui dans son fauteuil.

> J'irai peut-être jusqu'à vous montrer mon album de photos. Vous y découvrirez peut-être un visage qui pourrait vous rappeler le vôtre, tel qu'il a été jadis. Vous y découvrirez peut-être, dans la pénombre, d'autres visages (certains se détournent-ils ?), des joues, des mâchoires, des nuques, des yeux, obscurcis par l'ombre du chapeau, qui pourraient vous rappeler des visages que vous avez connus autrefois et que vous croyiez morts depuis longtemps, mais qui vous lanceront encore un regard à la dérobée, si vous osez affronter vos fantômes . Ces fantômes, acceptez leur amour. L'émotion qui survit en eux…captive…accueillez-la. Assurément, ils ne seront pas délivrés pour autant, mais qui sait…quel soulagement…cela peut leur apporter… ? Qui sait si cela ne les ranimera pas…dans leurs chaînes…dans leurs urnes de cristal… ? Peut-être trouvez-vous cela cruel…de les ranimer alors qu'ils sont figés, prisonniers ? Non. Au fond, tout au fond d'eux-mêmes, ils brûlent de répondre à vos regards, à votre main…et si vous souriez, leur joie est…infinie. C'est pourquoi je vous dis : il faut choyer les morts, comme vous aimeriez être choyé vous-même, aujourd'hui, dans ce que vous appelez votre vie[433].

Ce franchissement de la frontière entre le personnage et les morts se fait plus explicite dans *Le Coin de la Rue.* En laissant de côté le fait que les personnages de cette pièce sont morts, on peut dire que pendant le temps où les personnages et les spectateurs l'ignorent, il existe des moments dans ce présent pérenne des personnages dans lesquels le passé prend le visage des fantômes. Comme Hirts dans *No man's land*, les personnages du *Coin de la rue,* sont aussi sous l'effet narcotique de l'alcool et en plus de différentes drogues. Le sentiment de culpabilité inconscient qu'ils éprouvent par rapport aux assassinats qu'ils ont commis auparavant, fait que le passé prend la forme de présences invisibles qui les guettent. Le personnage *Deux* par exemple, est assailli par

[432] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.*, p. 32.
[433] *Ibid*., p. 51.

les voix de sa conscience qui l'enfoncent encore plus dans sa peur du présent, une peur qui est celle du passé, dans cette pièce où le passé et le présent sont complètement imbriqués :

> {DEUX- Je sens des présences rusées qui nous regardent, nous surveillent, nous guettent ? Quelque chose d'aqueux comme les yeux des poissons qui se glissent sur ma peau, qui m'enlèvent la peau, qui dénudent mon cadavre][434]
> […]
> [UN-La moitié du temps on vit perplexe. L'autre moitié on ne se rend pas compte.
> DEUX- Si j'étais immortel, rien ne m'intéresserait, rien. Tuer quelqu'un c'est ce qui m'a le plus rapproché de l'immortalité}[435].

Mais dans cette pièce les personnages sont eux-mêmes des fantômes qui à la différence de *No man's land* où ils restent muets, possèdent une parole et une existence propre en dehors de la personne qui les projette sur la scène. Les fantômes viennent pour ainsi dire témoigner et juger ; comme le fait *Karim* qui continue à être une âme en peine cinq ans après avoir été assassiné :

> {SILENCE
> KARIM – Je sais que vous m'écoutez. Vous m'écoutez et vous ne dites rien. Vous voulez que je vous perde de vue, que je vous oublie, que je vous laisse seul. Et pourtant le doute vous ronge, vous consume, vous met en alerte, vous laisse sur le gril chaud. Vous vous estompez. Je dois partir, je suis pressé, maintenant tout se répète comme dans un double cinéma. Je dois arriver là-bas, là-bas où je suis en train de mourir. Je suis en train de mourir, je vous l'avais dit ? Je continue à mourir, je meurs encore. Vous l'avez pensé ? Quelqu'un vous joue un mauvais tour et ça vous impose ce destin. Quelqu'un de pervers jouit de tant de symétrie, d'autant de dédoublement}[436].

Dans *Le coin de la rue* ce sont alors les fantômes qui peupleront la scène et qui remontent aux faits passés : ils traversent la frontière en même temps que les vivants

---

[434] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue*, *op. cit.*, p. 101. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "DOS- Percibo presencias ladinas que nos observan, nos vigilan, ¿nos acechan? Algo acuoso como ojos de pescado que se desliza por mi piel, que me quita la piel, que desnuda mi cadáver".

[435] *Ibid*., p. 68. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "UNO-La mitad del tiempo vivimos perplejos. La otra mitad no nos damos cuenta. DOS- Si yo fuera inmortal, nada me importaría, nada. Matar a alguien es lo que más cerca me ha puesto de la inmortalidad".

[436] *Ibid*., p. 76. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "SILENCIO. KARIM – Se que me oye. Me oye y no dice nada. Quiere que lo pierda de vista, que lo olvide, que lo deje solo. Y sin embargo la duda lo remuerde, lo consume, lo deja en ascuas, lo bota a la plancha caliente. Se esfuma. […] Tengo que irme, tengo prisa, ahora todo se repite como en un cine doble. Debo llegar allá, allá donde estoy muriendo. Estoy muriéndome, ¿si se lo dije? Sigo muriendo, vuelvo a morir ¿Si lo ha pensado? Alguien nos hace una judía, nos obliga a esta Moira, alguien perverso goza con tanta simetría, con tanto desdoblamiento […]"

mais dans l'autre sens. Ils viennent avec leurs mots et leurs nostalgies à la rencontre du monde réel qu'ils ont perdu et s'éloignent ainsi de l'objectivité que devrait leur procurer leur statut de morts, détachés émotionnellement du monde. Ils vivent au contraire avec une grande intensité cette répétition de leur destin, leur parole est subjective et s'éloigne du procédé épique distancié. Le fantôme a conscience du fait que son retour ne fera qu'accroître l'impossibilité de mourir en paix, mais il recommence malgré lui à faire une reconstitution de sa mort. Alors on voit bien comment l'imbrication des frontières entre la vérité et le mensonge participe aussi à l'imbrication encore plus fondamentale, entre les morts et les vivants mais aussi entre le présent et ce passé qui s'actualise dans le présent.

Dans *Grand et petit*, de Botho Strauss, il s'agit aussi, en ce qui concerne le passé, de frontières floues entre vérité et mensonge, réel et imaginaire, présent et passé. On a toujours un doute sur ce passé dans lequel Lotte voudrait à tout prix revenir, comme si en réalité elle voulait seulement fuir d'un présent en ruine qu'elle n'arrive pas à assumer. A travers sa parole agitée et ses longs monologues, à travers son errance et son désespoir, on peut se demander si tous ces personnages du passé qu'elle essaie de recontacter sont de vraies relations. On sait en tout cas que cette femme qu'elle a osé aborder par la fenêtre ouverte ne lui est connue que de vue :

> LA FEMME : Qui êtes-vous ?
> LOTTE : Je vous connais de vue.
> LA FEMME : Vous êtes ?
> LOTTE : Je suis Lotte
> […]
> LA FEMME : vous ne seriez pas infirmière à la clinique du professeur Tischner ?
> LOTTE : Non, je suis dessinatrice. Mais indépendante. Avant cela j'ai été kinésithérapeute, vous n'étiez pas si loin quand même. Mais à l'hôpital civil, et j'étais employé.
> LA FEMME : Je connais, j'y ai été déjà.
> LOTTE : Mon mari c'est le publiciste Paul Liga.
> Vous connaissez ?
> LA FEMME : Non.
> LOTTE : Il écrit aussi sous le nom de Smoky.
> Ça ne vous dit rien ?
> LA FEMME : Je ne vois pas »[437]

[437] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 30.

On voit bien que cette femme n'est pour elle qu'une excuse qui lui permet d'échapper à sa solitude, une stratégie pour créer un contact avec quelqu'un qui pourrait l'aider à oublier un instant l'état d'errance, le désarroi dans lequel elle se trouve. Elle fait appel justement à la mémoire et aux souvenirs de la femme pour profiter le plus possible de cette fuite hors du présent. Par chance cette femme est disponible comme Lotte et elle est à la recherche de son passé glorieux, elle fuit aussi un présent trop douloureux ; on pourrait dire qu'elle est un alter ego de Lotte ou encore un fantôme projeté par celle-ci dans le cadre de cette fenêtre ouverte à son imaginaire, à ses rêves d'autrefois :

> Elle va vers l'armoire, en sort un vêtement
> Ça ?
> LOTTE : Non. Ce n'était pas ça.
> Regardez, là, près de la robe plissée vert mousse.
> LA FEMME : ça ?
> LOTTE : Non. Celle d'avant.
> LA FEMME : ça ?
> LOTTE : Oui, c'était ça ! C'était ça !
> LA FEMME : Mais ce n'est pas beige.
> LOTTE : Mettez-la, je vous prie, juste un moment, juste pour moi…
> LA FEMME : La robe foncée de Misoni.
> Jamais de la vie je n'ai porté ça au tournoi de tennis.
> LOTTE : Si, si, je vous jure.
> Ce ton discret…
> LA FEMME : Je pourrais vous le prouver en reprenant mon journal : je n'ai plus porté cette robe depuis la naissance de Martine.
> LOTTE : ça ne fait rien. Je voudrais la voir. Je vous en prie[438].

On finit même par se demander si sa relation avec Paul a été vraiment aussi longue qu'elle le croit. Paul qui la traite avec tellement peu de considération. Et si c'est vrai qu'il a autant partagé avec elle on voit en tout cas qu'il n'est qu'un homme qui l'a enfoncée dans la souffrance et l'errance mentale dans laquelle elle est aujourd'hui :

> Partout le désordre depuis des années
> Le désordre et la déveine,
> mensonges et infidélités – je parle de Paul à Saarbruken –
> une vie dans la séparation, et puis des hommes comme Frieder et Pasfrieder,
> cette amitié[439].

Lotte est alors toujours à la limite de la vérité et du mensonge ou en tout cas, si ce n'est pas dans le mensonge, dans l'invention inconsciente. Son désordre mental fait

[438] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 32.
[439] *Ibid*., p. 16.

que, peu à peu elle perd le sens de la réalité, des limites entre ce qu'elle a vécu et ce qu'elle vit. Cette confusion fera que le passé qu'elle cherche à rejoindre se dissipe progressivement dans son errance, fera aussi qu'elle pourra oublier Paul pour entrer enfin dans le vide de son présent :

> Et de quoi parlaient-ils, là, tout de suite, dis-moi, sœurette.
> Bon Dieu, de quoi parlaient-ils… ?
> Que dire ?
> Des rapaces.
> Des assoiffés.
> Mais ne me demandez pas
> De quoi.
> Je ne suis pas du genre qui retient tout.
> Je ne suis pas un prodige de mémoire, jamais été[440].

Dans *Quai Ouest,* le passé possède à travers les personnages toutes les caractéristiques dont on vient de parler. Parfois à la limite de la vérité et de l'invention, parfois comme un manque, parfois troublé et assombri par des souvenirs douloureux ou encore presque oublié et enterré, le passé ne sert qu'à échapper ou cacher le présent ; il ne cesse pas de dire la souffrance et la dégradation du présent. Le hangar possède lui-même un passé glorieux qui ne fait qu'amplifier la débâcle du présent ou accentuer la rapidité avec laquelle le passé gagne le présent. Comme le dit Monique :

> Autrefois il y avait des lampadaires, ici ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des parcs avec des arbres ; il y avait des voitures ; il y avait des cafés et des commerces, il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes ; les anciens entrepôts du port servaient de parkings et certains, de marchés couverts. C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps[441].

« Il n'y pas si longtemps » : la déchéance de la ville s'accentue de plus en plus, le passé rattrape le présent, il ne fait qu'un avec lui et par tout ce qu'il semble contenir de bon, de positif, fait apparaitre encore plus terrible l'échec du présent. Il en va de même pour les personnages qui pour sentir que quelque chose leur appartient encore, semblent exagérer ce qu'il y avait de bon dans leur passé. Aussi parce qu'ils ont du mal à accepter leur présent et surtout le passage du temps, ce temps du devenir qui d'un jour à l'autre

[440] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 14.
[441] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit*., p. 13.

nous montre la fragilité et la vulnérabilité de la vie ; ce que l'on voit bien dans cet extrait où Cécile parle avec Abad :

> Cécile – Avant le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil, et la nuit le temps du sommeil ; les portes fermaient à clé, les fenêtres fermaient avec des vitres, et des robinets coulait de l'eau ; mais vous avez bu jusqu'à la dernière goutte de l'eau de nos robinets et vous n'en avez laissé pour personne. Avant, tout était bien ici ; il n'y avait ni douleur dans les jambes ni douleur dans le dos, dans le cou, dans les yeux, pas de fièvre qui empêche de dormir, pas de mal de ventre ni mal de poitrine. Alors nos corps à nous marchaient bien dressés, les épaules en arrière et le dos souple. Mais votre honte a courbé lentement nos épaules et baissé notre tête, et ça a été le commencement de notre malheur. Je ne veux plus te voir, je ne veux plus rien voir. (Se tournant ver le plafond) Couché !
> *Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat. Cécile sort*[442].

Mais les personnages peuvent aussi oublier le passé pour ne pas reconnaitre les fautes du présent, la responsabilité de chacun dans ce qui lui arrive. Koch fait bien semblant de ne pas s'en souvenir pour que personne ne puisse continuer à le gêner en lui parlant de l'argent qu'il a dépensé comme s'il avait été le sien. Enfin chaque personnage invente ce passé parce qu'il y a un manque, ou un poids, qui écrase leur présent immédiat :

> Charles : Pourquoi tu ne files pas à l'étranger, avec cet argent ?
> KOCH : Quel argent ? Je vous dis que je ne sais pas ce qu'il est devenu. (Après un temps) Je n'arrive pas à me souvenir. Au jour le jour, peut-être. Tirer un peu un jour, un peu un autre jour, peut-être. Je ne me souviens pas de grosses dépenses[443].

Ou encore un passé douloureux qui vient simplement quand le présent terrifie, quand la peur de l'enfance revient dans d'autres formes :

> MONIQUE – Dan ma famille, figurez-vous, j'avais la réputation de voir claire la nuit, au point que l'on a renoncé à m'enfermer dans la cave pour me faire peur. Mais tant de noir, ça, non, je n'avais jamais vu[444].

Tous ces procédés sont ceux utilisés dans la performance mais ils sont détournés, comme on vient de le voir, car dans la dramaturgie du *no man's land*, l'auteur est proche du spectateur et du réel, mais il n'abandonne jamais le champ fictionnel. Il y a donc une ambivalence et le temps s'inscrit dans cette double approche.

---

[442] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 55.
[443] *Ibid*., p. 22.
[444] *Ibid*., p. 13.

2. La durée et le devenir

On vient de voir combien les auteurs accentuent la matérialité du temps, soit en s'adressant indirectement au spectateur, soit par l'actualité des thèmes qui rejoignent le temps présent de celui-ci, ou encore en mettant en jeu une simultanéité aléatoire d'événements qui amplifient la fragmentation et la déconstruction de la fable. Les diverses attentes des personnages correspondent à un temps mort qui renforce la matérialité du temps présent, de l'instant, rapprochant le *temps fictionnel* du *temps réel de la représentation* et donc du *temps performatif*. Par ailleurs, cet état d'attente déclenche un processus subjectif dans la perception du spectateur : il installe le *temps fictionnel* dans un « *point d'incertitude* » – en reprenant le titre du livre de Claude Régy – qui suspend le sens, libérant la subjectivité aussi bien des personnages que du public. Ces aspects de l'attente mettent immédiatement en abyme, comme on l'a vu dans l'introduction de ce chapitre, la durée harmonieuse (ni trop longue, ni trop courte) et complète (comportant un début, un milieu et une fin) que prônait le drame classique. L'instantanéité et le temps subjectif[445] vécu dans l'attente ne peuvent que nous amener à une durée indéterminée qui est toujours de l'ordre de l'imprévisible : un instant peut durer alors une seconde ou une éternité. Elle nous amène également à un œuvre incomplète, inachevé à compléter dans l'instant de la rencontre avec le public. La durée comme l'œuvre est d'entrée hasardeuse, identique au déroulement hasardeux de la vie des personnages et à l'incertitude suscitée par leurs attentes. Comme dans l'art de la performance, *le temps fictionnel* dans cette dramaturgie est, en conséquence, une sorte de temps zéro, suspendu entre l'être là et le devenir, entre « l'ici et maintenant » du moment présent et l'ailleurs que chaque personnage vise à atteindre. C'est donc un temps qui n'avance ni ne s'écoule normalement car l'angoisse produite par cette attente aussi bien que par la situation d'errance des personnages change constamment sa perception par le spectateur.

[445] M. Guyau (1885, 1890), Bergson (1889) avaient différencié le temps chronique, quantitatif, mesurable, proche du temps physique et cosmique, du temps humain, temps subjectif et endogène, qualitatif, non mesurable et non assimilable à l'espace ; temps appelé par Bergson : durée ; un temps non perçu mais saisi par intuition, entre le temps immanent et le temps transitif (immanente und transeunte Zeit). La notion d'immanence renvoie à l'intériorité, à ce qui est endogène, propre à l'homme : domaine du qualitatif. Le temps transitif est celui qui peut se percevoir, se mesurer, se quantifier : le temps des horloges et des calendriers, le temps chronique. Le temps chronique est un temps humain aussi, construit conventionnellement, en fonction des données acquises dans le domaine physique et cosmique, temps objectif, extérieur auquel les hommes sont appelés à s'adapter.

En dehors de l'attente, les auteurs font appel à d'autres moyens pour rendre la durée et la fin indéterminée : ils la rattachent au processus qui déclenche la subjectivité du personnage chez le spectateur. Tout d'abord, comme on l'a déjà vu, les personnages ne savent presque rien de leur passé et de leur avenir : ils n'ont que l'instant présent pour vivre. Le temps perd sa linéarité et cette confusion dans ses catégories intervient aussi sur la perception de sa durée et sur la manière artificielle et rationnelle de le mesurer. Les auteurs mettent ensuite l'accent sur la perte de la notion du temps par les personnages. Ils les amènent aux limites de l'aliénation, de la paranoïa ou de la schizophrénie pour aggraver encore la perte de tout repère temporel. Ils rendent enfin impossible pour le spectateur, d'avoir des repères exacts l'aidant à évaluer le temps.

C'est par cette perte de repère temporel que les auteurs arrivent à mettre en œuvre un temps fictionnel, un temps dramatique identique à celui de la performance : le temps du devenir. On peut distinguer deux expressions du devenir : celui qui passe instant par instant dans le temps présent et réel de la représentation, et le devenir de ce temps immédiat, figé des personnages, par lequel les auteurs entretiennent un climat de tension entre la salle et la scène, entre le réel et l'imaginaire. Le sentiment d'immédiateté et l'angoisse que provoque chez le personnage la stagnation du présent augmente le caractère subjectif du temps et sa relativité. Dans un espace-temps « labile » à l'image de la postmodernité, les histoires racontées n'ont pas d'issue : elles ne commencement ni ne finissent d'une façon claire, passé, présent et avenir se mélangent, la durée ne dépend plus que de sa perception subjective, d'abord par le personnage, ensuite par le spectateur.

Aucun événement spécifique ne marque le commencement de la plupart des pièces de notre corpus. La plupart des fils conducteurs, à part ceux qui conduisent à la mort, ne débouchent sur rien : la circularité et la répétition, voire l'état de stagnation où sont ces personnages, contribuent à perturber encore la perception de l'œuvre comme totalité finie. On retrouve toujours la volonté des auteurs de faire en sorte que le spectateur fasse lui-même la part des choses dans ce voyage incertain à travers ces zones d'exclusion du *no man's land,* où se joue sans fin*, dans un presque anti- récit,* ce drame fragmenté et performatif, fait des instantanés d'une vie impossible à comprendre dans sa totalité : le drame de la vie marginale.

2.1. La perte de la notion du temps par les personnages

La perception subjective et la relation particulière que chaque personnage entretient avec le temps empêche une perception objective de la durée. Les auteurs mettent en œuvre des stratégies pour caractériser cette relation singulière et cette conception individualisée du temps. Ils utilisent d'abord les troubles d'identité dont souffrent la plupart des personnages, aggravant leur perception bizarre de l'espace et du temps. Bien qu'ils ne soient pas fous, comme on l'a déjà remarqué, le dérèglement provoqué par leur marginalité et leur errance frôle des états pathologiques : la schizophrénie, surtout chez les personnages de Pinter et de Rodrigo Garcia, la paranoïa dans *Le coin de la rue*, le délire mystique chez Lotte dans *Grand et petit*, l'enfermement sur soi ou en tout cas une difficulté immense à se situer par rapport à l'autre, comme chez Koltès ou chez Carolina Vivas. Les auteurs s'appuient sur cette instabilité psychique des personnages pour augmenter le caractère subjectif du temps et la fragmentation qui est au cœur de la conception des personnages.

Dans *No man's land,* Pinter poursuit la fragmentation qui est au cœur de son écriture et qui s'exprime aussi en mettant en évidence la façon schizoïde dont les personnages ressentent le temps. La schizophrénie crée chez les personnages un sentiment d'étrangeté face au réel qui accentue ou provoque la fragmentation de l'identité et la dissociation entre les différents plans de la réalité. Comme le dit Sylvie Steppe **:**

> La schizophrénie est marquée par la brisure et la discordance entre les diverses formes de temps. […] Plus qu'un piège de l'ordre ou une discontinuité en fonction du tempo et de la vitesse comme dans la mélancolie ou dans la manie, nous assistons, dans la schizophrénie, à un éclatement discordant entre les divers feuillets du temps où règne la non-correspondance[446].

Le passé et le présent ne sont plus liés, chaque moment apparaît comme un fragment séparé et incomplet : le temps ne possède ni linéarité, ni causalité, il n'est pas non plus une totalité finie et cohérente, il n'est qu'un fragment où la durée ne dépend que de l'intensité de l'instant présent. La durée est ici une notion complètement

[446] TOURNEBISE, Thierry. De l'espace et le temps : Existence, paranoïa et schizophrénie. Article avril 2009. Page internet consultée le 05/02/2013, à partir de : http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/espace_temps.htm

subjective : dans ce *no man's land* les personnages finissent par vivre dans un temps anachronique voire même « multi chronique ». Le passé et le présent ne sont plus liés, chaque moment apparaît comme un fragment séparé et incomplet : le temps ne possède ni linéarité, ni causalité, il n'est pas non plus une totalité finie et cohérente, il n'est qu'un fragment dont la durée ne dépend que de l'intensité de l'instant présent. Comme dans la schizophrénie les personnages sont toujours en décalage. La dissociation qu'ils font entre les différents plans de la réalité et leur difficulté à s'accommoder de leur présent, ou à se rappeler de leur passé, montre combien ils se sentent hors de tout, exclus, à côté du réel. La schizophrénie n'est pourtant pas ici, comme on l'a dit plus haut, de l'ordre de la folie : elle établit une frontière entre la réalité et la fiction. Dans la schizophrénie il y a certes l'idée d'une désagrégation psychique et de la perte de contact avec la réalité qui aboutit précisément à cette autre réalité, à cet « ailleurs-ici » que sont les *no man's land* urbains, ces trous noirs, ces abîmes dans lesquels toutes les certitudes s'engouffrent :

> Hirst : […] *Il s'assoit. Briggs lui apporte le verre qu'il vient de servir*. Juste ciel, c'est pour moi ? Comment avez-vous deviné ! Vous êtes très intuitif. Tchin. Le premier de la journée. Quel jour sommes-nous ? Quelle heure est-il ? Il fait encore nuit ?[447]

Cette indétermination ne fait qu'augmenter la dimension subjective de la durée, elle ne dépend alors comme *le temps performatif*, que du temps « in situ » de la rencontre avec le spectateur, du temps vécu instant par instant dans cette expérience du vide. Le temps du personnage est dans l'immédiat, c'est un temps vide qui comme le temps du devenir, suit sont cours, dans un présent pérenne : « …et moi je reste dans ce fauteuil, à tout jamais »[448], dit Hirts dans *No man's land.*

.

Dans *Le coin de la rue,* le danger extrême de la situation et la consommation de drogues augmentent l'angoisse des personnages et leur perception confuse du temps et de sa durée: « La moitié du temps on vit perplexe, l'autre moitie on se rend pas compte »[449], dit le personnage Un. Cet état mental aux limites de la paranoïa permet d'entrer dans le temps indéterminé de la fiction et de pénétrer encore plus profondément dans le temps subjectif des personnages, dans leurs hallucinations et les dérèglements

[447] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 29.
[448] *Ibid*., p. 32.
[449] VIVIESCAS, Victor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 68. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «La mitad del tiempo vivimos perplejos la otra mitad no nos damos cuenta».

provoqués par les drogues qu'ils consomment, et qui à leur tour les consomment. « Le drogué semble se mouvoir [aussi] dans un monde parallèle où l'espace et le temps sont perçus autrement qu'en état de sobriété »[450] . Dans la paranoïa, la clarté et l'ordre de la pensée sont, comme dans la schizophrénie, conservés.

Toutefois comme le dit encore Thierry Tournebise, « contrairement au schizophrène qui perd contact avec la réalité, le paranoïaque réfléchit, observe, analyse, interprète avec finesse et performances [même s'] il le fait le plus souvent avec un délire de persécution, de grandeur ou de jalousie »[451]. Cet état obsessionnel produit comme chez le schizophrène un décalage qui interroge le réel et qui fait que les personnages finissent par perdre complément leurs repères temporels :

> {TROIS – Il y a combien de temps que vous êtes ici ? Il y a combien de temps que vous ne bougez pas? Il y a combien de temps que vous montez la garde? {…}
> TROIS – Attendez un peu. Il y a combien de temps que vous ne mangez pas? Il y a combien de temps que vous ne descendez pas au centre? Il y a combien de temps que vous ne voyez pas la lumière du soleil? Que vous ne couchez pas avec une nana? Que vous ne vous branlez pas? Que vous n'écrasez pas un mec? Que vous ne bossez pas? Que vous ne faites pas de promesses? Que vous ne vous défoncez pas?
> UN – Taisez- vous. Arrêtez.
> TRES – Qu'avez-vous? Que sentez-vous? C'est ça la question de la quantique?
> UNO – Je suis ici. J'attends. J'attends en fumant. Je fumais. Maintenant non. Depuis longtemps. Ca doit être la brume qui désoriente tout le monde. Je ne sais rien. Je suis ici, je peux vous l'assurer}[452].

Comme ceux de No man's land, ces personnages ne perdent pas seulement la notion des limites entre la réalité et la fiction mais aussi entre la vérité et le mensonge : cela permet au spectateur de faire encore une fois l'expérience du vide, de ce trou noire du no man's land de faire encore une fois l'expérience du vide, de ce trou noir du *no*

---

[450] DESIRE Kane, Norma. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, *op. cit.*, p. 163.

[451] TOURNEBISE, Thierry. De l'espace et le temps : Existence, paranoïa et schizophrénie. Article avril 2009. Page internet consultée le 05/02/2013, à partir de : http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/espace_temps.htm

[452] VIVIESCAS, Victor. *Le Coin de la Rue*, *op. cit.*, p. 15. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «TRES – ¿Cuànto hace que está aquí? ¿Cuánto hace que no se mueve? ¿Cuánto hace que monta guardia? […] TRES – Espere un poco. ¿Cuánto hace que no come? ¿Cuánto hace que no baja al centro? ¿Cuánto que no ve la luz del sol? ¿Que no se tira una vieja? ¿Que no se hace una paja? ¿Que no estortilla a un man? ¿Que no labura? ¿Que no promete? ¿Que no mete? UNO – Cállese. Pare. TRES - ¿Qué tiene? ¿Qué siente? ¿Eso es lo de la cuántica? UNO – Estoy aquí. Espero. Fumando espero. Fumaba. Ahora ya no. Hace rato que ya no. Debe ser la bruma la que desorienta a todo el mundo. Yo que voy a saber. Yo estoy aquí, se lo puedo asegurar».

man's land où la durée devient répétition, divagation sans fin dans les limbes des âmes en peine complètement désorientées:

> {DOS – Non, vous m'avez menti. Vous nous avez menti à tous. Depuis quand ? Je commence à savoir, à déduire qu'on ne peut pas vous faire confiance. Il y a combien de temps que vous êtes ici ? Combien de temps depuis que nous sommes arrivés? Combien depuis que nous sommes partis ? Parce que vous n'êtes jamais partis, pas vrai ? Vous êtes restes ici en attendant. Depuis combien temps vous attendez ? Qu'est ce que vous attendez ? Que savez-vous et que nous cachez-vous ? Que cachez-vous ? Avec quel but ? Avec quel propos ?}[453]

Dans *Quai ouest* les personnages se sentent dépassés par le temps. Pour la plupart celui-ci est dèjà passé ou passe trop vite et la venue de Koch ne fait que l'accélérer davantage. Charles se sent déjà « trop vieux pour parler aux femmes ». Sa manière insistante de dire à Abad qu'il se sent vieux, « tellement vieux moricaud, tellement vieux, déjà, et on a tellement de retard, mon vieux », ne fait que témoigner de sa relation conflictuelle avec la réalité ou d'un décalage qui le sépare de celle-ci. Même s'il n'est pas dans le temps du paranoïaque ou du schizophrène, le temps est pour lui aussi source d'angoisse : comme il lui dit à sa mère il ne dorme pas. Comme il sent qu'il n'a pas de temps, que c'est trop tard pour lui, il essaie de le rattraper et de le contrôler. On peut dire que pour lui ce qui est important ce n'est pas d'arriver à son objectif le plus vite possible, mais de se donner ce temps qui lui semble s'échapper, d'avoir enfin la sensation que le temps lui appartient même si cela semble trop long pour les autres. Ainsi, comme le dit Koltès :

> S'il y a des coupures à faire, ce n'est pas obligatoirement dans les longs monologues. On pourrait bien sûr se dire : au début du monologue, Charles est ici, à la fin il en est là, dépêchons-nous donc d'aller d'un point à un autre. Ce qui est un mauvais calcul, car Charles, qui ne vient de nulle part et ne va nulle part, prendre de tout façon tout son temps ou, si on l'en empêche, on l'empêche tout simplement d'exister ; et ce qu'il y a voir avec Charles, c'est précisément le temps qu'il met à aller d'un point à l'autre, et la démarche qu'il prend[454].

---

[453] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 63. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «No usted me ha engañado. Nos ha engañado a todos. Desde cuándo? Empiezo a saber, a corroborar que en usted no se puede confiar. Cuanto tiempo hace que usted está aquí? Cuanto desde antes de que todos llegáramos? Cuanto desde que nosotros nos fuimos. Porque usted no se ha ido, verdad? Usted se ha quedado aquí esperando. Desde cuando espera? Qué espera? Que tanto es lo que sabe y nos oculta? Nos oculta? Qué nos oculta? Con qué fin ? Con que proposito ?»

[454] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 105.

Abad vit depuis le début dans l'intemporalité : il ne voit que très rarement le jour, enfoui dans l'obscurité du hangar. Sa perception du temps ne peut qu'être faussée dans la nuit illimitée dans laquelle il vit. Pour lui, le temps ne se mesure pas par le temps chronologique d'une horloge mais il est rythmé par ses rencontres avec Charles. En dehors de la présence de celui-ci, le temps s'arrêté même quand les autres viennent lui rendre visite pour lui demander des faveurs. Comme Charles, Rodolphe aussi se sent déjà trop vieux. Son malheur et sa vie difficile lui font perdre complètement la notion du temps : il a même oublié depuis combien temps il a émigré en France : « depuis un bon bout de temps », dit-il. Pour Fak, au contraire, le temps n'est pas un obstacle : il profite de chaque instant et essaie toujours d'en retirer un profit, et comme il le dit, il n'a pas de temps à perdre mais à gagner. Koch qui ne rencontre que des obstacles à son projet ne voit dans le temps qu'une autre source d'ennuis, car plus il passe de temps dans ce hangar, plus il a de temps à devoir donner des explications : ce qu'il veut c'est de finir le plus vite possible. Ceci ne fait qu'accentuer la perception subjective du temps. Claire, elle, n'y voit qu'un obstacle à son désir de grandir, de se sentir adulte : elle veut que le temps passe vite et pour cela elle boit du café et fait des choses qui ne font que lui faire perdre trop vite tous ses repères : « C'est parce que j'ai bu du café, maman, tellement de café que je ne sais plus si c'est le jour ou la nuit ou autre chose (…) »

Chez Lotte la perception du réel est liée à la douleur de sa séparation : le temps ne lui fait pas oublier sa blessure d'amour, la séparation avec Paul. Elle ne peut ressentir le temps que dans la discontinuité de ses souvenirs et dans ses rapports sporadiques avec les autres.

> Mille deux cent soixante jours…
> Pourquoi ça ? Qu'est-ce qui me fait dire
> mille deux cent soixante jours ?
> Cela représente quatre ans.
> Quatre ans, pas tout à fait. Quatre ans de quoi ? [455]

Ce temps discontinu, haché, éphémère car sans aucun "avenir" pour elle, n'a jamais la durée qui lui permettrait de se reconstruire. Le temps est pour elle le contraire de permanence, il n'est qu'un moment de déstructuration, de déroute, de perte de son passé, de sa mémoire, de sa vie qui glisse entre ses mains comme de l'eau. Il ne crée pas

[455] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit*., p. 20.

de sens, il n'est jamais lié à des moments heureux, il ne révèle que sa perte, sa vie sans queue ni tête, les heures infinies de désarroi et de solitude:

> Seulement quand ils seront vraiment dans leurs lits,
> alors je serais sûre
> que la journée d'aujourd'hui pas plus que celle d'hier
> n'a rien apporté de neuf
>
> Encore onze jours à Agadir
> Le temps passe.
> Je n'ai fait jusqu'ici que grossir.
> C'est bien simple : rien ne marche.
> Le temps passe, mais mal[456].

Dans *Chaise*, Billy ne peut pas avoir la même perception du temps que les autres, il est complètement hors du temps dans cette chambre dont il n'est jamais sorti. Il ne s'en rend compte que quand Alice lui raconte qu'elle l'a trouvé tout bébé et que depuis elle le cache :

> Billy : Il y a combien temps que tu m'as trouvé?
> Alice : Tu as vingt-six ans.
> Billy : Pourquoi je ne grandis pas ?
> Alice : Parce que tu n'as jamais quitté cette pièce[457].

2.2. Le temps ininterrompu du devenir

Nous abordons maintenant à une autre façon d'accentuer l'indétermination de la durée. Comme on l'a dit dans l'introduction de ce chapitre, le temps dans le *no man's land* est, comme le *temps-performatif*, un temps du devenir. Dans cet entre-deux, le temps est un devenir dans lequel l'idée du présent est proche de ce qu'évoque l'idée de performance : le fait d'être là. Car dans ce lieu décentré du *no man's and*, comme dans l'art de la performance selon Thierry Agullo : «il n'y a [pas non]plus de centre, [le centre] c'est là où tu vis[458].

Ce verbe conjugué au présent, « *où tu vis* », donne l'idée d'un présent absolu qui est celui des personnages errants des no *man's land* urbains. Traversés par le manque et sans avenir, soumis à une précarité totale, leur identité, leur passé, leur toit et enfin ces

[456] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit*., p. 12.
[457] BOND, Edward. *Chaise, op. cit*., p. 99.
[458] In DONGUY, Jacques. *La performance comme catégorie artistique, op. cit*.

no man's land qui les accueillent de manière transitoire, les personnages de cette dramaturgie n'ont que l'instant présent pour vivre. Cette extrême vulnérabilité renforce chez eux le sentiment que chaque instant qui passe est un pas vers l'abîme. Ainsi comme l'espace, le temps et la sensation qu'il produit, ne rassure ni le spectateur ni les personnages.

Cette précarité des personnages augmente la sensation du temps qui passe et surtout la sensation de ne pouvoir ni le contrôler, ni le mesurer. Dans leur situation, tous les personnages mettent en jeu leur survie instant après instant, jour après jour. Leur marginalité les empêche de vivre la vraie vie ou celle qu'ils rêvent de vivre et à laquelle ils n'accèdent jamais.

Un temps déjà là

Lorsque Jean-Pierre Sarrazac parle du temps dans le *no man's land* beckettien, il parle d'un « séjour » dont il nous rappelle l'une des significations :

> Rappelons qu'un « séjour », ce terme qu'on retrouve sous la plume de Blanchot à propos du camp de concentration d'Antelme et sous celle de Beckett pour désigner le dépeupleur, qu'un séjour donc, dans la définition du dictionnaire, c'est « le fait se demeurer un certain temps en un lieu ». Ce temps consacré, pour reprendre la formule de Beckett, à « mourir de l'avant[459].

Un « séjour », ou un « certain temps », pour mourir « avant l'heure » qui certes chez Beckett ne peut que rappeler, le « séjour » dans les camps de concentration. Un séjour qui ne dure pas comme le dit encore Jean-Pierre Sarrazac, un « certain temps », mais qui mène à la mort. Quand nous avons défini les écarts entre le *no man's land* beckettien (cf. chap. III) et celui qui a débuté avec l'œuvre d'Harold Pinter, nous avons dit que chez Beckett on est encore trop proche du désastre de la deuxième guerre mondiale. Toutefois dans cette dramaturgie, qui traite d'un autre *no man's land*, un *no man's land* urbain, il s'agit aussi de mort « avant l'heure ». Ces *no man's land* où « séjournent » les personnages de cette dramaturgie, sont aussi, quoique plus indirectement**,** la conséquence de la deuxième guerre : les mégapoles et les villes aujourd'hui, au niveau métaphorique sont devenues et deviennent chaque fois plus des « camps de concentration » urbains humains et inhumains, parfois aussi violents et

[459] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 145.

mortifères que les camps nazis. Ces *no man's land* urbains sont comparables aux espaces dévastés, à ces non-lieux produits par la catastrophe de la deuxième guerre, ils succèdent aussi à la catastrophe économique et politique des années 1980 lorsque le triomphe presque absolu du capitalisme, et en conséquence, celui de la marginalité et de la violence arrive à son comble. Comme le dit Charles dans *Quai Ouest*, dans ce *no man's land*, il est impossible de descendre plus bas :

> De l'autre côté, là bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut de bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller là-bas ; je préfère être là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. Cherche pas à comprendre[460].

Tout dans ces récits montre la catastrophe de cette invention du capitalisme sauvage que sont les mégapoles : le danger constant et la solitude profonde dont souffrent leurs habitants et le peu d'espoir que gardent ceux, maintenus comme le dit Charles, dans les « zones du bas ». Du monde d'après la catastrophe, l'auteur nous montre donc à travers ces *no man's land* urbains et marginaux la pointe de l'iceberg qui montre aussi la violence permanente et toujours actuelle du monde. C'est ce qu'exprime le personnage de l'Homme, dans la deuxième scène de *Grand et petit,* de Botho Strauss :

> Je ne peux plus m'arrêter désormais devant une vitrine sans avoir toujours peur que quelqu'un ne vienne par derrière me cogner la tête contre la glace.
> L'HOMME : Ce n'est probablement que la pointe de l'iceberg dans l'hystérie générale de l'époque…
> LOTTE : La pointe de l'iceberg ? Ho, Ho !
> LA FEMME : Une expression bien choisie Egbert !
> LOTTE : La pointe de l'iceberg ! Ho, Ho !
> LA FEMME : Une heureuse comparaison, Egbert.
> LOTTE : Oui[461].

Dans ce *no man's land* urbain la catastrophe vient alors de loin. Elle a déjà eu lieu, on est, pour ainsi dire, dans ce qu'il en reste. L'action, le ressort dramatique est certes dans cette dramaturgie ce qui est impliqué en premier lieu. Ici tout a été joué d'avance**.** Comme dans un roman policier les auteurs ne font que déployer, à partir de traces, de fragments, de déchets, la déflagration de la catastrophe du monde sur la scène.

---

[460] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 60.
[461] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 31.

L'action ne se conçoit pas comme le passage du bonheur au malheur ou comme une montée dramatique, mais comme le constat, pas à pas, des indices de cette catastrophe. On peut dire que dans toutes les pièces comme le dit Anne Ubersfeld de l'œuvre de Koltès, dès le début « la fatalité est déjà là ». Comme elle le dit de Koltès toute cette dramaturgie « s'inscrit dans un temps déjà là, rien le marque, aucun événement. Le passé sera évoque par les discours et sera toujours une épaisseur du mystère […] Tout ne peut commencer que par le manque, la blessure ou la privation »[462]. Le spectateur doit abandonner donc l'idée que quelque chose va se passer : tout s'est déjà passé. Il n'a rien à attendre, il n'a plus qu'à être là et vivre cette expérience du vide, cette expérience du devenir sans progression dramatique, et dans laquelle à chaque pas on ne trouve que des débris épars.

Par exemple *Lotte*, le personnage de *Grand et petit*, qui cherche à échapper au présent en essayant de trouver dans son passé catastrophique une dernière possibilité de rencontre et de communication avec les autres, finit par se laisser enfermer dans les rues désertes de la ville. Plus qu'une action proprement dite, on ne voit que les traces du crime que Paul a commis en abandonnant Lotte à son sort**.** C'est bien un crime *contre l'amour* (comme le dit Jean-Pierre Sarrazac en parlant du théâtre d'Ibsen), qui ne cesse jamais de se répéter et de dire la catastrophe du monde. Dans *Filiations*, aussi la catastrophe est incontournable depuis le début. Le spectateur voit les fragments et les indices à travers les instantanés photographiques de ces ruines semblables à celles qui restent après la catastrophe d'une guerre. Ce sont encore des pistes répandues sur la scène afin que le spectateur puisse reconstruire ce que le monde est devenu.

Dans *Le Coin de la Rue*, les personnages sont déjà morts. C'est ce qui montre de façon incontestable que la catastrophe a déjà eu lieu. Cependant, l'auteur veut que les personnages et les spectateurs l'ignorent. Les indices apparaissent au fur et à mesure sans aucune précipitation. Ce n'est que lorsque les signes commencent à devenir indistincts, quand l'attente commence à être trop longue à force d'un ralentissement provoqué (et qui va au delà des limites de l'étendue de la fable aristotélicienne), ou encore lorsque l'interprétation des faits par les personnages devient incohérente ou que l'action tarde à démarrer, qu'alors aussi bien les personnages que le spectateur se

[462] UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Conservatoire Nal. D'Art dramatique. Paris, Actes Sud-Papiers, 1999, *op. cit.*, p. 119.

rendent compte qu'il s'agit de la reconstitution d'un crime. Les personnages prennent alors conscience de leur mort et deviennent des témoins de leur propre tragédie, des revenants venus en témoigner.

> {UNO- Karim, Karim, où êtes-vous? Vous êtes mort une fois de plus? Tout est mensonge. Je me suis trompé. Moi. Vous. Je ne suis pas là-bas. Je ne vois pas une voiture s'approcher avec les lumières éteintes […] Je ne me sens pas tomber, je ne m'écroule pas avec quatre autres « N.N. »[463] qui bavardent au coin d'une rue de quartier […] Je ne suis pas en train de saigner à cause d'une rafale de je ne sais quelle putain de diable. Je ne suis pas étendu sur le lieu des faits. Il n'y a pas de faits. Dans n'importe quel moment j'aurais 18 ans. Pendant, je ne suis pas en train de regarder la nuit pleine d'étoiles couché par terre et interrogeant le ciel sur les motifs cachés qui auront amené les auteurs à commettre ce crime atroce}[464].

Dans ce cas au lieu d'assister au déroulement logique d'une action on en voit, la réorganisation. Mais une réorganisation qui tourne en rond parce qu'elle n'arrive jamais au dénouement, elle n'offre pas de réponses. Au contraire, c'est une interrogation à l'infini. De cette façon, l'auteur, comme Sherlock Holmes, nous étonne non pas parce qu'il trouve l'assassin, mais par les stratégies qu'il met en place pour l'attraper. En se situant donc dans *ce no man's land* urbain, les auteurs de notre corpus abordent alors un réel qui est déjà catastrophique, un réel impossible à modifier, sans issue, où n'existent que les vestiges de toutes les catastrophes du XX^{e} siècle. Ils explorent ces « no man's land » pour isoler et fouiller dans les restes car il est une des preuves cruelles qui nous montre que la postmodernité est, comme le dit Luis de Tavira :

> {… probablement, plus qu'autre chose […] l'expression vague et athématique d'une sensation catégorique : quelque chose se finit ; nous assistons à l'épuisement d'un certain idéalisme ; nous entrons dans un changement subtil qui nous réveille, mais qui plus que nous situer nous montre où nous ne sommes plus : la modernité. Plus que découvrir quelque chose, c'est nous rendre compte qu'on a commencé à voir, d'une nouvelle manière, la même chose : le monde transformé par la modernité. La

[463] N.N= des morts non identifiés.

[464] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue*, *op. cit.*, p. 135. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «UNO – Karim, Karim, ¿donde esta? ¿Ya está otra vez muerto? Es todo mentira. Estaba equivocado. Yo. Usted. Yo no estoy allí. Yo no veo acercarse a un carro con las luces apagadas.[…] Yo no me siento caer, yo no me desplomo junto con otros cuatro NN que departían en una esquina de un barrio […]Yo no me estoy desangrando a causa de una ráfaga de ni putamierda. Yo no estoy tendido en el lugar de los hechos. No hay hechos. En cualquier momento voy a cumplir 18 anos. Entretanto no estoy mirando la noche estrellada desde el piso de tierra como interrogando al cielo por los recónditos motivos que llevaron a los autores a cometer tan atroz crimen».

> différence est subtile, presque ineffable mais définitive. Elle s'inscrit entre l'avant séduit et l'après désenchanté}[465].

Les auteurs de notre corpus montrent ainsi les indices de la catastrophe, en rassemblent et en donnent les preuves, mais sans volonté d'intervenir pour donner des réponses ou des issues. Ils ne promettent aucun dénouement et par là, ils invitent le spectateur à être entièrement impliqué dans cette expérience de déstructuration, dans cette descente aux enfers dont chacun doit en tirer, par son vécu, ses propres conclusions. Sans cette montée dramatique qu'implique l'attente de la catastrophe, sans aucune attente, le spectateur peut enfin s'abandonner au hasard de chaque instant. Le devenir implique dans ce sens une présence immédiate : l'expérience sensible et corporelle de « l'être là », dans « le maintenant ».

Plus encore dans ce lieu imprévisible, dans ce non-lieu où tout est suspendu, hors jeu et aucune action ne peut se concrétiser ni durer, il faut être là. Ce « maintenant » perpétuel, ce laps ininterrompu du présent et du devenir qui s'exprime dans ce lieu possède la même incertitude du temps de la vie et c'est alors là que le *temps fictionnel* et le *temps réel du spectateur* se rejoignent ; car ce devenir dans lequel se présente la fiction se rapproche du temps ininterrompu et incertain qui est propre au temps « hic » et « nunc » de la représentation. Cela ne veut pas dire que *le temps fictionnel* et *le temps de la représentation* soient totalement identiques comme dans la performance, mais le devenir participe de ce temps ininterrompu qu'est le théâtre, comme le disait déjà Bernard-Marie Koltès :

> Et puis j'aurais voulu tout essayer : les flash-back, les sauts dans le temps, les « quelques mois plus tard » ; jusqu'au moment où il m'a semblé qu'impérativement, au théâtre, le temps s'écoule de manière linéaire et sans interruption du début à la fin de la pièce, et qu'on ne peut pas changer de décor sans raison. Bref, j'ai découvert la règle des trois unités, qui n'a rien d'arbitraire, même si on a le droit aujourd'hui de l'appliquer autrement. En tous les cas, c'est bien la prise en compte du temps et de l'espace qui est la

[465] DE TAVIRA, Luis. "Acercamientos al teatro actual *(1970-1995) " Teoría y Práctica del Teatro*. Fernando De Toro y Alfonso de Toro (editores). 1998, p. 19. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Probablemente, más que otra cosa sea la expresión vaga y a-temática de una sensación categórica : algo se acaba ; asistimos al agotamiento de cierto idealismo ; entramos al tránsito sutil que nos despierta, pero que mas que ubicarnos nos revela donde ya no estamos : la modernidad. Más que descubrir algo, es percatarnos de que hemos comenzado a ver, de un nuevo modo, lo mismo : el mundo transformado por la modernidad. La diferencia es sutil, casi inefable pero definitiva. Se inscribe entre el antes seducido y el después desencantado».

> grande qualité du théâtre. Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol[466].

Quand Bernard-Marie Koltès parle du temps linéaire, il précise tout de suite qu'il convient de l'appliquer autrement, car dans ses pièces – comme d'ailleurs dans toutes les autres pièces de notre corpus – il ne s'agit pas d'un temps linéaire objectif et causal dans lequel tous les spectateurs peuvent se sentir rassurés et peuvent suivre sans sursauts les pistes leur menant à l'issue. Il s'agit plutôt du devenir en tant que flux ininterrompu entre la scène et la salle ; du devenir comme un temps hasardeux qui peut à chaque moment changer de direction et de forme (comme les différentes formes que prennent les nuages quand ils passent). Le devenir n'est alors pas causal et comme le *temps-performatif,* il est ouvert à la constante fluidité et à l'imprévisibilité de la vie ; il est indivisible et ne s'arrête jamais. C'est pour cela que Koltès critique l'usage trop artificiel du temps dans la conception classique qui cherche à tout contrôler de la représentation, même le temps. Comme il l'exprime :

> Par exemple, quand je vois l'usage qu'on fait des noirs (de lumière!) sur un plateau, j'ai toujours envie de quitter la salle : la lumière s'allume, les personnages sont là, ils discutent ; la lumière s'éteint, le plancher grince, la machinerie fait du bruit, on met de la musique, rien ne se passe pendant ce temps, on doit se mettre en vacance d'attention ; et tout à coup la lumière se rallume, on est passé ailleurs avec les mêmes, ou on est resté là avec d'autres ; il faut trois répliques pour savoir si on est une heure après ou dix ans plus tard, et il faut qu'on s'intéresse à l'histoire jusqu'au prochain noir. Si on a vraiment le droit de faire cela au théâtre, le théâtre sera toujours inférieur aux autres techniques. Et dans ce cas-là, moi, je préfère aller au cinéma : les moyens sont mieux maitrisés, on ne met pas cinq minutes à changer de bobine, et on n'entend pas les acteurs se cogner dans l'obscurité contre les meubles[467].

Ces interruptions ne font que séparer le théâtre de la vie, ne font que faire de la scène une illusion et non une réalité en soi. Libérés de la montée dramatique, d'être obligés de centrer le drame sur l'intrigue et sur l'action linéaire qui mène vers une catastrophe, les auteurs peuvent donc se donner à l'expérimentation de ce devenir constant qui englobe la salle et la scène, le texte et sa représentation, le réel et l'imaginaire.

---

[466] KOLTES, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989).* Entretien avec Alain Prique, *op. cit.*, p. 57.
[467] *Ibid.*, p. 57.

La fin : plutôt répétition ou discontinuité

On peut dire que dans la plupart des pièces de notre corpus le commencent comme la fin des pièces se dérobe dans le vide, la répétition ou l'indétermination. Mais cela ouvre précisément l'espace au spectateur et à sa subjectivité comme nous le montre Liza Kharoubi en parlant du théâtre de Pinter :

> Le temps du drame ne s'oriente pas en fonction de sa fin – il n'y a d'ailleurs pas plus de fin que de commencement dans le théâtre de Pinter – mais à partir de l'Autre. […] En dehors de cette relation à autrui, il est impossible de déterminer le temps pour soi-même. Au théâtre, cette conception du temps qui s'éloigne à la fois d'Heidegger et de Bergson, prend un sens fécond. Le temps du drame ne se définirait pas seulement à partir de l'intrigue des personnages mais à partir de la relation au public[468].

De même que Pinter la plupart de nos auteurs ignorent toute contrainte temporelle empêchant ce dialogue « oblique » avec le spectateur. Ils se débarrassent de toute ce qui puisse entretenir l'illusion d'une réalité complète et finie et qui de manière artificielle marque d'emblée une distance trop grande avec le temps hasardeux du temps réel. Ils ne font plus dépendre la durée de la progression dramatique, du découpage classique de scènes qui dépendent l'une de l'autre et qui font avancer précisément le temps de cette manière artificielle qui empêche l'indétermination nécessaire à la propre vision et le propre ressentir du spectateur.

Au moins en apparence ou lorsque il s'agit des didascalies, *No man's land* d'Harold Pinter se déroule au cours de deux scènes, une qui commence, « *le soir* » et l'autre « *le lendemain matin* »[469]. Toutefois rien n'empêcherait dans ce « séjour » qui s'avère peu à peu inextricable, dans ce moment indéterminé qui se déroule dans cet appartement où les jours et les nuit se succèdent sans interruption, de jouer d'abord la première scène et ensuite la deuxième. L'auteur se permet même d'ironiser sur cette coupure artificielle qui fait passer de la première scène à la seconde. Comme on peut l'observer dans cet extrait, il souligne le caractère ludique de cette division :

---

[468] KHAROUBI, Liza. *L'autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Levinas.* Thèse d'études anglophones. Université Paris IV. Sous la direction d'Elizabeth Angel-Perez, Paris, 2OO9. Page internet consultée le 08/11/2012, à partir de : *http://www.academia.edu/802992/Le_visage_de_la_scène_Lautre_monde_dHarold_Pinter_et_Emmanuel_Levinas*

[469] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 38.

SPOONER : Il pleuvait ?
FOSTER : Non ; il faisait un soleil magnifique. J'ai failli lui demander ce qu'il avait derrière la tète, mais je me suis abstenu.
SPOONER : Pourquoi ?
FOSTER : Eh bien, j'ai compris qu'il devait être une sorte de lunatique. Je me suis dit que ça m'embrouillerait encore plus.
Il fait quelques pas à travers la pièce, s'arrête à la porte.
Ecoutez. Vous savez comment ça fait lorsqu'on est dans une pièce avec la lumière et que tout d'un coup la lumière s'en va ? Je vais vous montrer. Ça fait comme ça.
Il appui sur le bouton de l'interrupteur.
Noir[470].

Dans l'univers de Pinter, survivre n'est plus lié à une quête d'unité, mais à une conscience de chaque fragment qui nos entoure : des fragments de territoire, de propriété, d'amour ou de souvenir. Tout est voué à la désintégration, absence de clôture définitive du texte. Avec Pinter, ce phénomène n'est pas confiné à la fin des pièces, l'ouverture se glisse entre deux répliques, deux mots ou deux lexèmes.

Suivant cette posture ironique, Victor Viviescas va aussi détourner la cassure du temps qu'implique le système des scènes. Selon les didascalies, *Le coin de la rue* se déroule en une nuit. Toutefois le texte ne se divise pas en scènes mais s'organise dans un temps ininterrompu qui va de l'attente des personnages jusqu'à leur massacre par les groupes paramilitaires, voire jusqu'à l'éternité car ils sont déjà morts. On pourrait dire que la pièce est une sorte de fresque ou de peinture dans laquelle les personnages sont collés au mur sur lequel ils s'appuient, dans un temps pérenne et dans un cadre unique.

{SILENCE
KARIM – Je sais que vous m'écoutez. Vous m'écoutez et vous ne dites rien. Vous voulez que je vous perde de vue, que je vous oublie, que je vous laisse seul. Et pourtant le doute vous ronge, vous consume, vous met en alerte, vous laisse sur le gril chaud. Vous vous estompez. […] Je dois partir, je suis pressé, maintenant tout se répète comme dans un double cinéma. Je dois arriver là-bas, là-bas où je suis en train de mourir. Je suis en train de mourir, je vous l'avais dit ? Je continue à mourir, je meurs encore. Vous l'avez pensé ? Quelqu'un vous joue un mauvais tour et ça vous impose ce destin.

[470] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.,* p. 37.

> Quelqu'un de pervers jouit de tant de symétrie, d'autant de dédoublement …}[471].

Cette longue attente dans la pièce *Le Coin de la Rue,* fait en effet que la pièce soit conçue comme une répétition sans fin qui tourne en rond et que fait que la durée s'éloigne de la forme tangible et fermé du drame classique, de sa forme précise, chronologique et mesurable.

Egalement dans *Chaise,* d'Edward Bond, on observe la volonté de l'auteur d'en finir avec un texte divisé en scènes. Tout se joue dès le premier jour, quand Alice ose descendre et sortir de sa maison pour offrir une chaise au soldat débout dans l'arrêt de bus en face de chez elle, afin d'aider sa mère. Plus qu'un découpage qui organise l'histoire en parties causales, il s'agit ici d'un décompte du parcours qui mène directement au drame de deux personnages : Alice qui se suicide et Billy qui est tué par balles. Un décompte proche de celui que fait l'arbitre dans un ring de boxe quand l'un des boxeurs se trouve par terre : chaque nombre paraît être le dernier. Ainsi au lieu de diviser le texte en première scène, deuxième scène, etc., l'auteur énumère sept moments fatidiques ce que signale la didascalie : « UN, DEUX, TROIS, QUATRE, CINQ, SIX, SEPT… ».

Les événements qui se produisent dans *Quai Ouest,* de Bernard-Marie Koltès, ont lieu aussi en deux jours et le passage d'une scène à l'autre se fait par les changements de la lumière dans le hangar ou par la simultanéité des situations. L'auteur recommande même de se défaire de toute psychologie dans la parole des personnages pour rester le plus près possible du temps réel de la représentation et ceci ne fait qu'accentuer le sentiment de précipitation, d'accumulation d'événements.

Le passage d'une scène à l'autre n'est signalé que par une étoile(*), parfois par deux ou par trois. Ainsi la pièce se donne plus comme une suite d'événements que comme une histoire unique qui va dans un seul sens et qui est divisé en parties. *Quai ouest* commence à la tombée d'une nuit pour échouer au crépuscule du lendemain. Mais

[471] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue, op. cit.,* p. 76. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «SILENCIO. KARIM – Se que me oye. Me oye y no dice nada. Quiere que lo pierda de vista, que lo olvide, que lo deje solo. Y sin embargo la duda lo remuerde, lo consume, lo deja en ascuas, lo bota a la plancha caliente. Se esfuma. […] Tengo que irme, tengo prisa, ahora todo se repite como en un cine doble. Debo llegar allá, allá donde estoy muriendo. Estoy muriéndome, ¿si se lo dije? Sigo muriendo, vuelvo a morir ¿Si lo ha pensado? Alguien nos hace una judía, nos obliga a esta Moira, alguien perverso goza con tanta simetría, con tanto desdoblamiento …».

tout tend à élargir ce moment qu'est le moment de la mort aussi bien de Koch que de Charles. L'auteur marque délibérément l'alternance fatale des heures de la journée et les longues heures de la nuit et accentue par là le danger qui est présent à chaque pas des personnages.

> *Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête.*
> *Il pleut.*
> Charles.- Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (*Il rigole, regarde Abad*).
> Fak (*ouvrant les yeux*).- Il flotte. (*Envol bruyant d'oiseaux ; tout près d'eux*).
> *Abad dirige l'arme sur Charles et tire*[472].

Agamemnon de Rodrigo Garcia, participe aussi d'un continuum on pourrait dire multiple : les événements hasardeux de la journée tragique que vit le narrateur. Aucune didascalie ne signale le passage d'une scène à l'autre mais c'est plutôt le personnage qui annonce les changements de lieux et de situation. On distingue le passage d'un moment à un autre par le temps de verbes et par ce que dit le personnage mais ces changements se succèdent sans suivre un ordre chronologique. Ainsi il y a un « premier moment » quand il est dans sa maison : « A mon retour du supermarché, j'ai flanquée une raclée à mon fils »[473] ; un second moment quand il est dans le supermarché ; un troisième moment quand il décide de faire un tour ailleurs avec sa famille : « Et on sort tous les trois de la maison, parce qu'on va diner dehors, bordel ils entrent dans la voiture et moi je les fais ressortir à coups de pied au cul. Parce qu'ils sont en train de me tacher les housses, bordel de merde»[474]. Un autre encore, lorsqu'ils descendent de la voiture : « On était partis pour un McDonald au bord de la route et on se retrouve dans un putain de vignoble, bordel de merde. On était parti pour un McDonalds et on se retrouve quelque part. On écoute les grillons et on se faufile au milieu des vignes »[475] et enfin, comme le personnage le signale, le moment où ils arrivent au restaurant McDonald : « on se laisse porter là où « on a ses habitudes », là où il n'y a pas des grillons, ni de lune, ni des raisins, ni des étoiles. Il s'agit on le voit bien d'un continuum, d'un parcours hasardeux que, depuis le début, instant par instant, le personnage construit devant le spectateur. L'épilogue n'est pas une fin en soi ; il continue à dire comme l'ensemble du texte, l'instant, la relativité du temps et son ressenti subjectif par chacun des personnages :

---

[472] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 102.
[473] GARGIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.*, p. 9.
[474] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.*, p. 19.
[475] *Ibid.*, p. 21.

> Ce matin j'ai vu des gouttes de rosée
> Prises dans une fine toile d'araignée, à la campagne.
> Comme des perles suspendues dans les airs.
> J'ai touché prudemment la toile d'araignée et j'ai
> Vu les gouttes trembler et briller.
> Comme des larmes refusant de plonger dans le
> Vide.
> J'ai pensé à certains amis
> Et à certaines femmes que j'ai aimées
> Et à des gens que j'aime
> Et à des gens qui m'ont fait du mal
> Pendant que je regardais, médusé, ces gouttes de
> Rosée
> Tremblant sur cette toile qu'une araignée avait
> Tissée
> Parmi les mauvaises herbes, à la campagne.
> Ensuite j'ai pensé à ceux
> Qui n'ont même pas le mérite de se laisser tomber
> Comme une goutte de rossée sur une fine toile
> D'araignée
> Et qui disparaissent maladroitement sous nos
> Yeux.
> Absorbées par la terre.
> Ce gens-là n'ont rien foutu[476].

Chaque pièce se présente ainsi comme un devenir où, le présent, le passé et l'avenir s'actualisent dans l'instant unique, éphémère et irréversible de la rencontre avec le spectateur. L'ordre hiérarchique et chronologique du temps organisé par l'horloge se détruit dans un temps présent qui n'est qu'un devenir d'instants, sans logique séquentielle, pouvant toujours prendre des directions inattendues. Plus qu'une dramaturgie de l'espace comme le dit Jean-Pierre Sarrazac nous sommes face à une « dramaturgie du temps »[477] parce que le temps est un instrument à travers lequel l'auteur atteint l'imaginaire du spectateur et par là le temps présent de la performance. Plus qu'une donnée qui situe la fiction, le temps est alors ici déclencheur, temps potentiel de sens et un moteur essentiel pour donner le mouvement à ce drame kaléidoscopique. C'est ce qu'exprime Daniel Charles lorsqu'il énonce :

> Qu'a-t.il fait cependant, sinon distribuer au public les éléments d'un puzzle et organiser un bricolage généralisé qu'il renonce de toute façon, et dès le départ, à contrôler? Qu'a-t-il voulu, sinon monter une machine susceptible d'être manipulée par les spectateurs, et dont les utilisations lui seront imprévisibles par définition? John Cage compare l'œuvre-processus,

[476] *Ibid*., p. 42.
[477] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 145.

> irréductible à l'œuvre-objet, à une caméra : elle permet toutes les prises de vue. Créer, c'est inventer des caméras inusables ! [478]

Dans *Grand et petit* de Botho Strauss aussi bien que dans *Filiations* de Carolina Vivas, nous sommes dans un autre système proche du « drame station »[479], car il s'agit plus d'un chemin de croix, d'un parcours avec des arrêts du personnage, ou dans le cas de *Filiations*, de différents personnages. Rien ne relie par exemple les dix scènes de *Grand et petit*, ni les cinq fragments qui constituent *Filiations*. Dans les deux œuvres, la seule chose en commun entre les fragments c'est qu'ils font partie d'un kaléidoscope. Un kaléidoscope montrant que la violence et la solitude de la ville finissent par engloutir les personnages marginaux qui en sont les victimes.

> Le Médecin : On ne vous a pas appelée ?
> Lotte : Non.
> Je suis seulement venue comme ça.
> Le Médecin : Vous aviez pris rendez-vous pour ce matin ?
> Lotte : Non. Je suis seulement venue comme ça. Je n'ai rien de tout.
> Le médecin : Allez-vous-en, s'il vous plaît.
> Lotte : Oui.
> *Lotte sort lentement. Le médecin ferme la porte derrière elle. Va dans son cabinet, ferme la porte*[480].

D'ailleurs, dans ces deux pièces, de façon presque semblable, nous sommes en face d'un procédé épique : l'idée de Brecht du « tableau », comme une partie de la totalité mais qui est une totalité en soi, comme on l'a vu (chap. I). Les brusques interruptions de la lumière ne sont pas des coupures mais s'inscrivent dans un seul mouvement : comme dans un diaporama il n'existe ni chronologie ni causalité, seulement une succession où les noirs inscrivent le passage d'une instant à un autre, d'une situation à une autre.

Enfin dans Tim Etchells l'auteur de notre corpus le plus proche de la performance, le temps est un vrai continuum de mots et de phrases, chaque phrase s'intègre au flux ininterrompu et hasardeux de la pensée. Ici, on ne peut pas être plus éloigné du système de découpage par scènes et comme Agamemnon ou les personnages

---

[478] CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance*, *op. cit.,*
[479] Jean-Pierre Sarrazac appelle « drame à stations » une dramaturgie métaphore du chemin de la vie. Une forme pour lui sans commencement ni fin retraçant le paroxysme d'une crise, née dans le carrefour « naturalo-symboliste ».
[480] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 158.

du *Coin de la rue*, l'acteur n'abandonne jamais la scène. Les noirs qui pourraient séparer un groupe de phrases d'un autre groupe n'existent pas. L'acteur ne marquera un temps de pause que dans la mise en scène par exemple lorsqu'il s'arrêtera pour boire de l'eau. Il reprend ensuite cette suite de mots ininterrompus et aléatoires qu'on peut prendre dans n'importe quel ordre et arrêter à n'importe quel moment. La mise en page faite par la traductrice rend compte de ce bavardage déstructuré, comme le montre l'extrait suivant :

> Les jeunes ont des espoirs pour l'avenir.
> Les vieux ont une mauvaise mémoire.
> On peut ajouter une pierre à des chatons non désirés pour fermer le sac qu'on jette dans le fleuve
> L'entropie est ce qui fait que tout a une fin.
> Il fait mauvais l'hiver.
> La pression peut arrêter le sang qui coule
> La vue est le sens qu'un mourant a tendance à perdre en premier.
> « La nourriture cuite est plus moderne
> que la nourriture crue.
> La nourriture rapide
> est la plus moderne de tous les temps.
> L'histoire, c'est toutes les choses
> qui ont eu lieu dans le passé.
> Un lit est un truc
> pour dormir dedans.
> Personne ne peut dormir
> avec les yeux ouverts.
> Les drogues sont mauvaises
> pour la santé.
> Un docteur est quelqu'un
> qu'on va voir si on est malade.
> Le mal de tête
> est une douleur à la tête.
> Mal au cœur,
> c'est lié à l'amour[481].

Les relations entre les différents catégories du temps (présent, passé et avenir) ne se montrent ni fixes, ni causales mais animées par un mouvement hasardeux comme la vie elle-même. La multiplicité d'instants et donc de petits événements ou encore comme le dit Joseph Danan « le micro actions » qui composent les textes, ne font que dire sans cesse que le drame « n'est que fragments, morceaux, débris, qu'il avance vers des précipices toujours plus profonds et que de vertige en vertige, il nous entraine vers l'infranchissable, vers la béance (fatale) »[482]. Comme chez Beckett ce processus peut prendre la dimension

[481] ETCHELLS, Tim. *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First, op.cit.*
[482] BIGNAMINI, Maria Ricarda. *Eléments du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard, du texte à la scène, op. cit.*, p. 40.

d'une éternelle agonie, d'une impossible fin, faisant assister sans cesse à quelque chose « qui suit son cours » sans réelle possibilité de mettre un terme :

.

> Hirts : Est-ce que le sujet est l'hiver ?
> Foster : Le sujet est maintenant l'hiver. Par conséquent, ce sera l'hiver à tout jamais.
> Briggs : Et pour la dernière fois.
> Foster : C'est-à-dire qu'il durera toujours. Si le sujet c'est l'hiver, par exemple, le printemps ne viendra plus jamais.
> Hirst : Je voudrais savoir…j'ai besoin de savoir…
> Foster : L'été ne viendra plus jamais.
> Briggs : Les arbres…
> Foster : …ne bourgeonneront plus jamais.
> Hirst : J'ai besoin de savoir…
> Briggs : La neige…
> Foster : …tombera toujours…à tout jamais. Parce que vous avez changé de sujet. Pour la dernière fois.
> Hirst : L'avons-nous vraiment changé ? Voilà ce que je veux savoir. L'ai-je changé ? Avons-nous vraiment changé de sujet ?
> Foster : Bien sûr. Le sujet précédent est clos.
> Hirst : Quel était le sujet précédent ?
> Foster : Il est oublié. Vous avez changé de sujet.
> Hirst : Et maintenant ? Quel est le sujet…présent ? »[483]
> Foster : C'est…qu'il n'est plus possible de changer de sujet puisque le sujet, maintenant, a été changé.
> Briggs : Pour la dernière fois.
> Foster : Si bien que rien d'autre ne pourrais plus jamais arriver. Vous allez tout bonnement rester dans ce fauteuil, assis à tout jamais.
> Briggs : Mais pas seul.
> Foster : Non. Nous serons auprès de vous. Briggs et moi.
> Un temps
> Hirst : Il fait nuit.
> Foster : Et il fera nuit à tout jamais.
> Briggs : Parce que le sujet…
> Foster : …ne pourra plus jamais être changé…
>
> Silence
>
> […]
> SPOONER : Non, vous êtes au cœur du no man's land. Qui jamais ne bouge, ni ne change, ni ne vieillit, et à jamais demeure…glacé et…silencieux
> HIRST, *levant son verre* : Au no man's land.
>
> Il boit
> Les lumières baissent lentement[484]

Jusqu'ici on pourrait comparer le temps tel qu'il s'exprime dans cette dramaturgie et dans cet espace à « un manège ». Le manège c'est ce présent stagnant pendant lequel le temps tourne à vide ; le devenir, c'est ce qui résulte du fait que ce

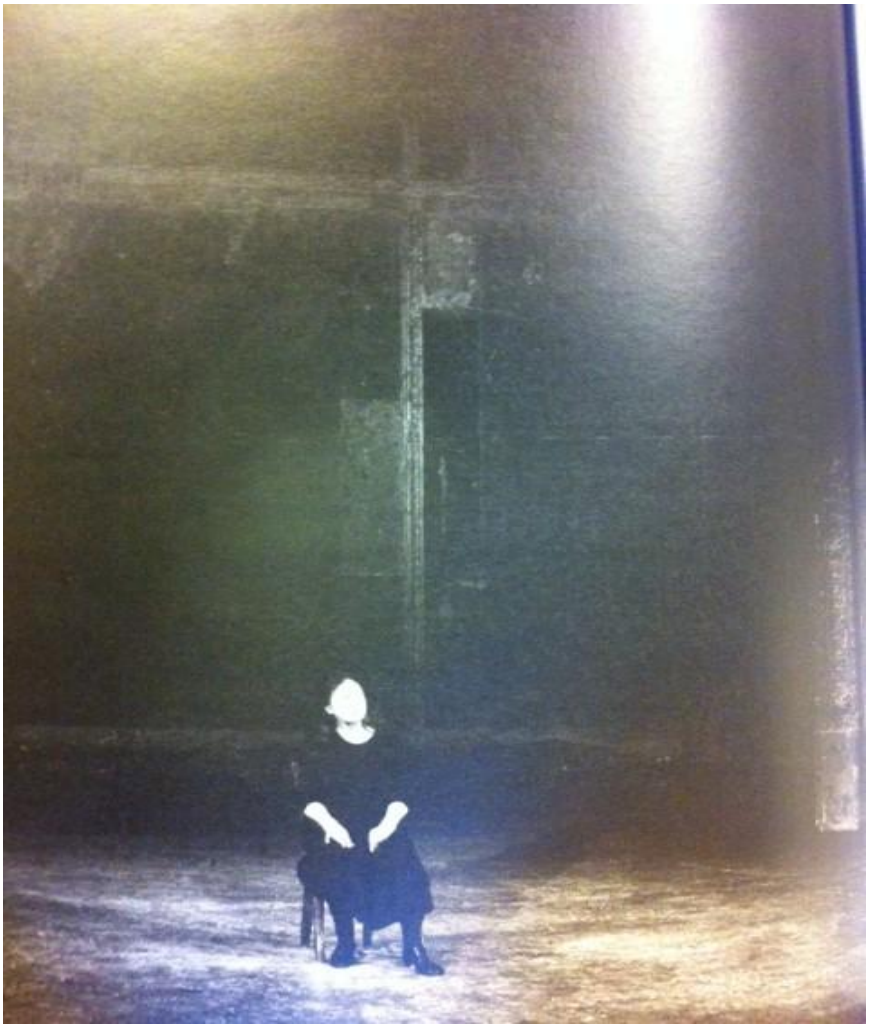
[483] PINTER, Harold. *No man's land, op.cit.*, p. 62.
[484] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.*, p. 63.

manège et ce présent stagnant sont animés d'un mouvement continuel ; l'avenir et le passé sont parties intégrantes du manège et le présent, ce sont les animaux ou les objets en bois qui montent et descendent, qui se mettent à tourner et à défiler au moment où le manège se met en marche. Ce moment, c'est l'instant présent de la représentation lorsque le spectateur est brutalement confronté à la violence du réel comme l'est Billy, le personnage de *Chaise*, quand il doit sortir pour la première fois de son abri :

> *Atmosphère d'un grand parking la nuit.*
> *Bruits de pas de Billy sur la surface rugueuse*
> *Le bruit de pas s'arrête.*
> *Carton déchiré pour ouvrir.*
> *Couvercle métallique dévissé-grince.*
> *Froissement doux d'une main dans la cendre.*
> *Murmure indistinct du vent quand les cendres sont*
> *Dispersées.*
>
> Billy, *doucement*. Whouuuu….
>
> *Bruit de la boîte, du pot, du couvercle et du papier*
> *Froissé jetés dans une poubelle métallique.*
> *Vêtements brossés énergiquement.*
> *Pas de Billy traversant le parking.*
> *Diminuent.*
> *Silence.*
> *Atmosphère de toilettes vides.*
> *BYLLY entre-bruit de pas avec écho.*
> *Arrêt.*
> *Robinet ouvert.*
> *Écoulement d'eau.*
> *Robinet fermé.*
> *Mains frottés pendant une seconde*.
> UN ETRANGER. Vous faites quoi là ? On vous a surveillé.
> Billy. Elle m'a dit de jeter les –
>
> *Coup de feu*
> *Coup de feu*[485].

[485] BOND, Edward. *Chaise*, *op. cit.*, p. 115.

Fragments/ Berceuse de Samuel Beckett
Mise en scène de Peter Brook (2000).



486

[486] *In Théâtre Public No* 21, juillet-septembre 2011.

Chapitre VI. Présences

A travers l'importance que l'auteur donne aux trois catégories essentielles de la performance – l'espace, le temps et la présence – nous tentons de montrer dans cette recherche, en quoi la dramaturgie du *no man's land* est expérimentale, ouverte à la dimension matérielle de la scène et de la représentation, c'est-à-dire à sa dimension performative. Les catégories dramatiques comme l'espace, le temps, le personnage et le dialogue continuent à être mises en œuvre et à produire du sens mais elles sont fragilisées, détournées ou inachevées pour donner de l'espace à la vision du spectateur.

Nous venons ainsi de voir qu'en ce qui concerne l'espace et le temps, l'auteur les traite avec un double statut : ce sont aussi bien des données concrètes qui permettent de situer le drame dans le réel du spectateur, que des pièges tendus à celui-ci pour l'introduire dans le monde subjectif et parfois halluciné des personnages, voire de l'auteur. Celui-ci joue d'une manière ambivalente avec ces deux catégories et reste ainsi dans cet entre-deux qui pour nous situe ce drame au plus prés du performatif sans perdre pour autant son caractère dramatique car comme le dit Joseph Danan :

> Il me semblera possible de continuer à parler de forme dramatique dès lors que quelque chose (même de brisé, d'ironique ou de spectral) des catégories dramaturgiques issues de la *mimèsis* continuera d'être à l'œuvre dans l'écriture, et qu'une dramaturgie, au sens premier du terme, continuera à organiser ces éléments, si disjoints, si fragmentaires soient-ils, de dramaticité, c'est-à-dire ayant pour vocation d'enclencher des actions. De quelle nature seront ces actions ? Là est la question[487].

En ce qui concerne la présence, nous allons voir maintenant que cette catégorie est traitée aussi dans cette dramaturgie de manière ambivalente comme le temps et l'espace. Précisons tout d'abord que le mot « présence » se rapporte ici, comme dans la performance (cf. chap. IV), à la fois à la *présence* physique de l'artiste et à celle, physique et active, des spectateurs. En premier lieu, la présence renvoie donc à « l'être-là ». L'œuvre performative naît d'une rencontre dans un espace-temps resserré entre l'artiste et le public. Le créateur qu'il soit sculpteur, danseur, vidéaste, musicien, acteur, metteur en scène, peintre ou encore artiste pratiquant tous ces arts, doit « être là », car il

[487] DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Actes sud-papiers, 2013, p. 69.

offre une œuvre inachevée et non pas un objet fini ; une œuvre à compléter par lui et par le spectateur au moment de leur rencontre. On pourrait dire aussi que l'artiste produit un ou plusieurs « motifs déclencheurs », servant plus à un processus d'expérimentation individuel et collectif qu'à un résultat. Un processus individuel car l'artiste fait partie intégrante de l'œuvre et s'adresse personnellement au public, mais aussi un processus collectif, car l'œuvre performative fait du public un co-auteur et exige sa présence et sa participation active.

Ceci nous amène à un deuxième aspect de la *présence* qui concerne surtout celle de l'artiste. Pour celui-ci, la *présence* renvoie à celle physique et réelle de « l'être-là » mais aussi à la qualité de cette présence. Cette qualité, Josette Féral la désigne sous le nom d'*« effet de présence* ». Comme elle le dit, ce qui importe dans la performance, c'est de faire ressentir par les spectateurs un effet réel de la *présence* de l'artiste :

> La constante repérable dans ces diverses conceptions de la notion de présence est que, d'un cas à l'autre, cette « présence », quelle que soit la forme qu'elle prenne, dit le sentiment de présence d'un corps – corps vivant généralement – dont le sujet regardant a l'impression, voire la sensation, qu'il est présent dans son propre environnement. A cette expérience, nous avons donné le nom d'effet de présence, notion étroitement liée à celle de présence[488].

Le performeur parvient à ces *effets de présence* par divers moyens. Comme on l'a vu (chap. 4) dans le *théâtre-performance,* et chez les metteurs en scène qui s'inscrivent dans la ligne d'Eugenio Barba, l'acteur ou le danseur sont physiquement *présents* mais ils cherchent aussi à produire chez le spectateur le sentiment très fort de leur *présence,* par une corporalité et une gestuelle extra-quotidienne, autrement dit, non quotidienne. C'est ce « *en plus »* qui fait vraiment leur *présence*. Mais celle-ci peut être aussi suscitée par l'absence puisque l'absence peut faire ressentir davantage la *présence* : quelqu'un qui est absent est parfois plus présent que s'il était là corporellement. Dans la définition que Josette Féral donne de *l'effet de présence,* l'absence aussi bien que la présence sont cependant nécessaires. Elle cite la proposition de Weissberg :

> …définir la présence comme un état parmi des propositions variées d'apparitions et de disparitions des nappes multiples qui constituent l'état de présence. C'est l'alternance de ces moments de présence et d'absence qui créerait ainsi l'effet de présence[489].

---

488 FERAL, Josette. *Présence et effets de présence. Essai de définition, op. cit*., p. 12.
489 *Id*.

Cette double dimension de la *présence performative*, entre *présence* et absence, et qu'on a aussi esquissée plus haut (chap. 4), nous sert maintenant, dans cette étude qui cherche à élucider l'investissement des procédés performatifs par les auteurs de la dramaturgie du *no man's land,* à constater comment l'auteur de cette dramaturgie performe aussi sa *présence*, celle du personnage et celle d'autres présences qui se croisent dans cette frontière qu'est le *no man's land*. Dans cette alternance entre la *présence* et *l'absence,* en accord avec la double dimension propre au *no man's land*, les auteurs maintiennent la même ambivalence que celle qu'ils ont par rapport au temps et à l'espace. Dans leur constant dépassement des limites, ils jouent avec l'alternance entre l'«être-là » et l'« être-absent » de la performance et créent des effets réels et performatifs de leur présence. Leurs expériences et leurs réminiscences leur servent comme une matière active pour introduire dans le drame leur subjectivité et déclencher celle du public.

En ce qui concerne la présence du personnage les auteurs jouent aussi dans l'entre-deux : ils n'effacent pas complètement une certaine dimension psychologique du personnage mais le dotent surtout d'une parole et d'une corporéité qui comme dans la performance font appel à la dimension physique et à l' « être-là » du performeur. Autrement, ils jouent aussi avec l'absence performative. Si la *présence* peut se rapporter dans le drame à l'humanité que le personnage et l'acteur incarnent, il s'agit dans la frontière du *no man's land*, de dépassements constants entre la *présence* et *l'absence* de l'humain, entre l'humain et le non-humain voire entre la *présence* des vivants et celle des morts, comme c'est surtout le cas dans la pièce de Victor Viviescas, *Le coin de la rue*.

Nous analyserons dans ce chapitre les *effets de présence* – ou d'absence – qui se manifestent dans la matière textuelle et plus spécifiquement dès l'organisation des diverses voix que l'auteur fait intervenir. Car si dans la performance, la présence est d'abord liée à la *présence* physique et plus exactement à la *présence* du corps (celui du performeur) nous pourrions dire que dans le texte dramatique, c'est la voix et les voix qui le constituent qui renvoient directement à la *présence* – ou à l'absence – d'un corps, qu'il s'agisse de celui de l'auteur, du personnage, du narrateur, ou de l'acteur voire d'un autre corps étranger à la fiction. En effet la voix, même si elle peut être enregistrée et devenir virtuelle, provient obligatoirement d'un corps. Comme le constate Sandrine Le Pors :

> Comme beaucoup l'ont rappelé, de Roland Barthes (*Le grain et la voix*) à Jacques Derrida (*La voix et le phénomène* et *De grammatologie*), le texte, entre phoné et voix littéraire, se perçoit comme encodage d'une voix physique[490].

Sandrine Le Pors dans son étude sur le théâtre des voix[491], nous rappelle aussi que, pour Patrice Pavis, cet aspect physique et concret de la voix c'est ce qui fait qu'elle soit un des lieux privilégiés du passage du texte à la scène. Comme l'espace-temps du *no man's land,* la voix en elle-même possède donc une double dimension : elle produit dans sa dimension physique un *effet réel*[492] mais en même temps elle porte aussi un *logos,* une vision du monde :

> …la voix est à la jonction du corps et du langage articulé : elle est une médiation entre la pure corporéité non codifiable et la textualité inhérente au discours[493].

Les auteurs de la dramaturgie du *no man's land* gardent toujours cette dimension double de la voix, mais accroîtraient sa dimension physique et maintiennent l'ambivalence dans le discours pour rapprocher davantage le personnage de la *présence performative.* Ainsi, d'une part ils font que celle-ci soit fortement en relation avec l'espace en travaillant sa dimension sonore et phonétique et d'autre part ils gardent la vision du monde qu'elle porte mais ils la montrent toujours comme une vision subjective qui cherche surtout à renvoyer chaque spectateur à son histoire singulière.

Nous distinguerons trois types de voix et de présences dans les textes de notre corpus. D'une part la voix de l'auteur ; d'autre part, la voix du personnage, voulue par l'auteur à la fois comme matière sonore et vecteur de signification. Enfin d'autres voix, indifférenciées, qui selon nous font partie de la voix de cet « auteur-performeur » ou d'une stratégie de celui-ci pour inclure la voix du spectateur par l'utilisation de l'intertextualité et de la choralité.

---

[490] LE PORS, Sandrine. *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines.* Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 22.
[491] *Id*.
[492] Comme l'explique Joseph Danan « l'effet réel » est différent de « l'effet de réel » qui pour lui est *l'illusion* par excellence. DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte, op. cit*., p. 31.
[493] LE PORS, Sandrine. *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines, op. cit.,* p. 19.

En ce qui concerne la voix de l'auteur, on verra qu'elle est présente dans la fiction, c'est-à-dire qu'elle fait partie de l'histoire racontée. Ce qui a à voir avec *l'auteur-rhapsode* dont on a parlé dans le premier chapitre, cet auteur qui pour Jean-Pierre Sarrazac réalise l'hybridation entre l'épique et le dramatique. A la différence de *l'auteur-commentateur* et distancié du théâtre épique, rappelons-nous, *l'auteur rhapsode* fait beaucoup plus que raconter l'événement : il le subjectivise. Entre le social et l'intime, la petite histoire et la grande histoire, il se maintient dans une frontière souple entre l'objectivité et la subjectivité**.**

Un auteur que nous appellerons plus qu'un *auteur rhapsode, un auteur-performeur,* tant il s'approche du rôle plurivalent du performeur, tant il se fait corps dans la scène par l'introduction de sa propre voix, et dépasse les limites non seulement entre les genres littéraires (épique, lyrique, dramatique) mais aussi entre les arts. Les *effets de présence* que les auteurs de notre corpus créent par la manière ambivalente dont ils traitent les données spatio-temporelles de la fiction, aussi bien que par la subjectivité des didascalies et l'utilisation ambigüe de la première personne (le « je » chez Rodrigo Garcia ou chez Tim Etchells par exemple), ou encore par l'introduction de commentaires ou de textes qui jouent avec l'intertextualité, montrent comment ces auteurs amplifient les *effets de présence* de *l'auteur-rhapsode*. Ils sont plus prés de l'oscillation que le performeur maintient entre sa présence et son absence.

Ensuite nous verrons les *effets ambivalents de la présence* que portent les voix des divers personnages. On montrera comment le personnage, plus que par une identité psychologique précise, se construit par des *effets de présence* qu'anticipent déjà dans le texte l'implication physique et sensorielle de l'acteur et du public : le rythme, l'oralité, la musicalité du langage ou la poétique de la parole, tout participe pour que la voix soit liée au corps et au travail physique de l'élocution. La conception du personnage par l'auteur crée des limites équivoques entre l'acteur et le personnage, ou entre l'acteur et le performeur car le personnage est conçu comme une double entité ; entre sa *présence* et son absence, entre le réel et la fiction, entre son humanité et son inhumanité. L'acteur est alors amené à dépasser les frontières de son interprétation et à devenir par là un acteur-performeur.

1. La voix de l'auteur

> …ce qu'ont en commun tous les exclus de la Poétique, c'est que leur œuvre ne consiste pas en l'imitation, par récit ou représentation scénique, d'une action, réelle ou feinte, extérieure à la personne et à la parole du poète, mais simplement en un discours tenu par lui directement et en son propre nom[494].

La présence et la voix de l'auteur dans cette dramaturgie ne reste plus à la marge comme le souhaitait le drame classique. L'auteur qui, dans le drame classique, devait disparaître, pousse loin dans cette dramaturgie, sa volonté d'intervenir sur le déroulement du drame. Il est là, entre les « voix » qui parcourent l'espace-temps du *no man's land.* Comme on l'a dit dans l'introduction, les *effets de présence* s'intensifient et dépassent la présence encore un peu distancié de *l'auteur-rhapsode*. Comme *l'auteur-rhapsode*, nos auteurs font appel aux procédés épiques comme le montage, qui signalent déjà leur présence et leur point de vue, c'est-à dire leur subjectivité dans la manière d'agencer les fragments. Toutefois ils amplifient le geste de *l'auteur-rhapsode* car ils remémorent et recréent l'événement (ou les événements) à partir de leur propre expérience, c'est-à dire qu'ils s'impliquent davantage dans les faits qu'ils racontent. Ils sont encore plus hardis et plus libres dans la manière dont ils déconstruisent et détournent toutes les données de l'histoire : ils jouent de manière ambivalente avec l'espace-temps mais aussi, comme on le verra par la suite, avec la voix didascalique, la voix des personnages ou encore avec les voix d'autres *présences* qui traversent le texte.

Nos auteurs subjectivisent aussi comme *l'auteur-rhapsode* le drame. Toutefois, comme dans la performance, la subjectivité est ici non seulement un moyen d'accentuer le caractère personnel et singulier de l'œuvre, mais aussi de nier d'emblée toute prétention d'universalité, toute prétention de vérité absolue, voire toute intention idéologique-pédagogique de la part de l'auteur. Cela ne signifie pas – comme le pensait l'auteur épique – que l'auteur souhaite rester coupé du public, ou qu'il donne cours à un psychologisme et à un intimisme qui laisse au deuxième plan l'être social. Cette vision personnelle et subjective est vue ici dans le sens voulu par Mallarmé et par Artaud, c'est-à-dire comme une subjectivité en révolte et non pas comme un psychologisme complaisant ou narcissique. Comme pour le performeur, l'altérité, le dialogue – soit-t-il

[494] GENETTE, Gérard. « Frontières du récit ». *Comunications No 8*, Seuil, Paris, Seuil, 1966, pp. 160-161, p. 159.

violent – ou du moins le rétablissement d'une relation avec le spectateur moderne, chaque fois plus individualiste et isolé, sont primordiaux. Comme dans la performance la subjectivité est donc un geste d'ouverture vers la salle et non pas de fermeture, car cette subjectivité de l'auteur appelle à son tour la subjectivité du spectateur. Comme le précise Chloé Déchery :

> …si l'écriture performative est subjective et emphatique, elle ne tombe pas nécessairement pour autant dans le piège du solipsisme. Bien souvent, l'écriture performative est de nature dialogique ; elle cherche à favoriser la mise en relation[495].

Comme on l'a vu jusqu'à maintenant, cette dramaturgie ne reste certainement pas ni dans la pure subjectivité, ni dans la pure abstraction comme chez Samuel Beckett mais dialogue avec l'histoire et le réel. Nos auteurs, comme les performeurs, cherchent ce dialogue en suscitant une expérience réelle et bouleversante de la part du spectateur. Une expérience qui n'a rien à voir avec l'improvisation du happening et ses intentions de provoquer ou de partager une action mystique ou révolutionnaire. Ici, il s'agit plutôt de traverser cette frontière dangereuse du no man's land et d'apprendre à survivre à ce « no man's land [qui] n'est pas un lieu où l'on peut entrer et d'où l'on peut sortir mais plutôt un espace d'apparition et, surtout, de disparition »[496]. Les espaces violents et marginaux des *no man's land* que les auteurs donnent à voir et à percevoir sont des lieux de déstructuration qui loin de permettre une expérience collective ou individuelle unificatrice, perturbent le spectateur. Comme les *no man's land* beckettiens, la rudesse et le vide des *no man's land* urbains, la solitude et l'aliénation des personnages qui le traversent – ces types de personnages dominants dans la plupart des pièces de notre corpus – constituent des abîmes où ils entraînent le spectateur moderne dans une expérience déstabilisante qui lui rappelle sa propre condition d'isolement et d'aliénation. Dans cet entre-deux du *no man' s land* urbain la vision personnelle et subjective de l'auteur est confrontée à l'actualité et à la réalité immédiate et « plate » des faits réels. Il s'agit alors ici, comme le dit Rodrigo Garcia d'un dialogue violent :

---

[495] DECHERY, Chloé. *L'écriture performative*. Page internet consultée le O8 /O1/2011, p.p. 1-7., p. 5, à partir de : *www.chloedechery.com/wp-content/.../ecriture-performative.doc*

[496] MÜLLER, Heiner, *In* Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, Le Théâtre et le sens de l'humain, op. cit*., p. 7.

> …le théâtre est un lieu pour dialoguer. Mais il ne m'intéresse pas de dialoguer de façon pacifique. J'AI ENVIE d'instaurer un autre dialogue, peut-être brutal[497].

Entre l'objectivité et la subjectivité, cet entre-deux du *no man's land* permet aux auteurs un dialogue brutal, aussi violent que la réalité du présent qu'ils traitent. Toutefois cet entre-deux leur permet aussi de s'approcher de cette réalité violente du présent en conservant, par les détours et les ellipses de leur perception subjective et de leur expérience personnelle, une zone de mystère et une voie ouverte à l'imaginaire.

Cependant la présence de l'auteur, cet élément essentiel de la performance, est dans cette dramaturgie du *no man's land*, différente de la présence du performeur plastique ou des metteurs en scène du *théâtre-performance*. « L'être là » de la performance dans le devenir du *no man's land* est une présence *autre.* Ici l'auteur ne se donne pas à voir, ne se donne pas en représentation, il ne prétend pas interpeller directement le spectateur comme le fait le performeur. La façon dont l'auteur est présent peut être parfois implicite, parfois explicite, mais elle n'est pas complètement directe. On pourrait dire qu'à quelques exceptions près – comme chez Rodrigo Garcia – dans cette dramaturgie l'auteur est *pratiquement absent* mais il est quand même là. Disons que sa *présence*, même anonyme, est identique à celle des personnages qui franchissent cette frontière du *no man's land*. Les dramaturges trouvent des détours, des fissures dans le texte pour prendre parfois la parole mais surtout ils sont là, soit pour accompagner le spectateur dans l'horreur de la scène, dans ce voyage en enfer, soit pour mieux le pousser à assumer son rôle dans la construction de sens.

Ainsi si la didascalie devient une voix de l'auteur qui peut être proférée dans l'espace, elle constitue toujours une voix parmi les autres voix. Elle ne se donne pas sous le nom d'une identité précise, celle d'un individu qui porterait le nom d' « auteur », ou de « narrateur ». Il s'agit plutôt d'une voix subjective qui reste aussi indéterminée que l'espace et le temps. Certes cette voix dit sa présence physique mais il ne s'agit pas de la présence physique du performeur mais d'une *présence* invisible et pourtant sensible. L'auteur occupe l'espace un peu comme le personnage de Koltès :

> Le Client. Et je suis ici, en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent – pour ainsi dire pas là – car dit-on d'un homme qui traverse l'Atlantique en avion qu'il

[497] LACI, Zenel. *La performance dans le théâtre de Rodrigo Garcia*. Mémoire sous la direction de Jean-Louis Besson. Centre d'études théâtrales, faculté de philosophie et lettres, université catholique de Louvain. 2006, p. 33.

> est à tel moment au Groenland et y est-il vraiment ? Ou au cœur tumultueux de l'océan (…)[498].

Mais les auteurs de notre corpus introduisent non seulement leur subjectivité et leur propre voix dans l'écriture mais aussi leur vécu, l'utilisation de leur propre expérience comme matière du drame Nous verrons ainsi comment leurs voix s'expriment de manière explicite à travers la voix de la didascalie et sa subjectivisation mais aussi, d'une manière plus sous-jacente, à travers les silences et les pauses – selon leur durée et leurs différentes fonctions – entre les dialogues des personnages ; c'est encore la voix de l'auteur qui s'exprime à travers des voix indifférenciées, voix off ou voix chorales, par lesquelles il montre sa volonté d'ouvrir le dialogue, de sortir par l'intertextualité du solipsisme du drame et d'arriver, comme le fait le performeur, à interpeller et à troubler à sa façon le spectateur . On verra enfin que l'auteur propose un exercice de vraie altérité, un dialogue polyphonique entre le spectateur-lecteur, l'auteur, le metteur en scène et l'acteur ; plus que de communication, il s'agit ici d'échange ou en termes performatifs : d'interactivité entre toutes ces voix.

1.1. Réminiscences : l'expérience ou le vécu

> …le concret vécu n'est que le point de départ de l'écriture, l'écriture est cela précisément qui transforme le vécu en métaphore, c'est-à-dire en pensée[499].

On peut rappeler ici la réflexion sur le théâtre contemporain d'Anne-Françoise Benhamou[500], qui écrit qu'à partir des années 1980, l'aile la plus critique de la dramaturgie contemporaine dont fait partie celle que nous analysons, reste dans un entre-deux entre l'autobiographie et l'Histoire. Toutefois comme on vient de le voir en parlant de la subjectivité de l'auteur, l'expérience et le vécu de l'auteur dans la dramaturgie du no man's land ne vont pas tout à fait dans le sens de l'autobiographie comme c'est le cas dans d'autres déclinaisons de cette dramaturgie. Des auteurs comme Wajdi Mouawad ou Jean-Luc Lagarce maintiennent certes un rapport très étroit – bien que métaphorique – avec leur propre histoire. Dans le *no man's land* violent et marginal urbain de notre corpus qui d'entrée brouille et altère la perception du vécu, du réel et de l'Histoire, nos auteurs font appel à leur expérience et à leur vécu, non pas pour révéler leur propre

[498] KOLTES, Bernard-Marie *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1990, p. 19.
[499] UBERSFELD, Anne. « Bernard-Marie Koltès » *L'annuaire théâtral*, N° 29, Printemps 2001, p. 186.
[500] Cf. BENHAMOU, Anne-Françoise. « Les accordéons du temps ». *Art press hors série.* « Le théâtre, art du passé, art du présent », numéro coordonné par Georges Banu, Paris, Automne, 1989.

identité ou leur histoire personnelle, mais comme une matière sensible qui, pareille au fil d'Ariane, leur permet de sortir du labyrinthe de leur histoire pour rejoindre le vécu du spectateur**.**

Si on se rapporte à ce qu'écrit Bernard-Marie Koltès sur sa vie, on voit combien l'expérience de ses voyages et de ses rencontres, son travail avec le plateau et la scénographie, ou encore ses préoccupations de voyageur, de cinéphile et de lecteur de Melville ont été importants dans son œuvre et comment il les utilise ou point d'en faire la matière même de ses pièces. Comme le dit Anne Ubersfeld, la réalité extérieure devient chez lui le miroir d'une expérience intérieure. Toutefois, il le dit lui-même, il n'utilise pas ses voyages et ses rencontres comme des expériences personnelles servant de matière à un roman, à une chronique de voyages, à un journal intime ou encore à une biographie.

Ces rencontres avec des endroits du monde qui pour lui sont privilégiés lui ont servi surtout à accomplir un pas définitif dans l'invention de son espace « contenant » dont on a parlé auparavant (cf. chap. IV). Comme il le dit lui-même, c'est cette rencontre avec « une réalité aussi complète, parfaite et cohérente que celle qu'on découvre parfois au hasard des voyages de l'existence, [et qu'] aucune imagination ne peut inventer »[501] qui déclenchera ce changement dans sa conception du lieu scénique. C'est l'expérience vécue quelques jours dans ce hangar désaffecté à New York, ou encore dans ce chantier en Afrique où il est resté quelques semaines – et où se déroule une de ses pièces *Combat de nègre et de chiens* – qui lui permet d'inventer cet espace du hasard et du rêve mais surtout de l'obscurité et du crime constituant cet « espace contenant », ce lieu paradigmatique de son théâtre. C'est la rencontre avec ces paysages concrets, et en même temps chargés d'une dimension secrète, qui est alors à la source de ces espaces géographiques et architecturaux, de ces *no man's lands*, de ces espaces psychologiques et ouverts à la perception subjective :

> Imaginez qu'un matin dans ce hangar vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle et puis en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr inquiet, nerveux venu là pour chercher de la came ou autre chose avec un grand type qui s'amuse à le terroriser […] et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis très vite vous comprenez que les deux événements sont indissociables,

[501] BENHAMOU, Anne-Françoise. *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op. cit.*, p. 25.

> qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir : quelle est l'histoire qu'on va mettre devant le plateau et quelle autre deviendra le décor ; et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor[502].

Cet « espace contenant », comme le dit Anne Benhamou, devient paradigmatique à partir de Quai Ouest, du drame Koltèsien. Il le devient aussi dans toute cette dramaturgie qui se déroule dans les no man's land oubliés du monde, dans ces lieux où tout peut arriver. Ces lieux du monde qui ne reproduisent pas exactement l'expérience de l'auteur mais sont, comme Koltès l'écrit, « une sorte de métaphore de la vie ou d'un aspect de la vie ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple, les rivières qui montent dans la jungle »[503]. Chez lui, il s'agit donc d'une expérience personnelle qui relève toujours du social mais surtout qui témoigne de la violence du monde, de la difficulté de communication, de la solitude ou encore du manque d'amour. Le vécu et l'expérience auxquels la plupart des auteurs font appel ont surtout à voir avec l'histoire du XX^{e} siècle qui leur est commune quant aux domaines de l'esthétique et qu'ils partagent aussi avec le spectateur quant aux faits historiques. En explorant avec une vision personnelle les limites du dramatique déjà analysées par Hélène Kuntz mais aussi les limites du performatif, cette dramaturgie a permis la circulation de mythes à la fois individuels et sociaux qui rendent compte de la réalité disparate que nous vivons.

Certes, l'héritage de la *négation esthétique* traverse de manière implicite tous les textes de notre corpus. Comme on l'a dit auparavant (cf. chap. 2) on peut inscrire nos auteurs dans cette lignée de la *négation esthétique* qui commence avec Mallarmé et qui se prolonge dans ces deux pensées et dans les pratiques longtemps irréconciliables d'Artaud et de Brecht, voire de Beckett. Chaque auteur de notre corpus a été initié à la vie artistique nourri de la révolte et de la réflexion esthétique de ces auteurs. Leurs lectures, leurs premières rencontres avec le théâtre se nourrissent des expériences de ces auteurs déclenchant en eux le désir d'expérimenter, de continuer à « changer les formes » – comme le dit Jean-Pierre Sarrazac – de faire un théâtre critique. C'est grâce enfin à cet héritage, à toutes ces expérimentations produites par la *pensée négative* qui sont à la base du drame moderne que nos auteurs peuvent appliquer librement, dans leur propre écriture, aussi bien la déconstruction, l'hybridation et la fragmentation du texte

[502] KOLTES, Bernard-Marie. In BENHAMOU, Anne-Françoise. *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op. cit*., p. 32.
[503] *Ibid*., p. 33.

que le travail sensible de la scène, voire réconcilier ces trois tendances celle d'Artaud, de Brecht et de Beckett dans cette sorte de synthèse qu'est la dramaturgie du no man's land.

Cet héritage est aussi à l'œuvre d'une manière subliminale, dans l'un des enjeux principaux de la dramaturgie du *no man's land* qui est pour nous central dans cette étude, la représentation de la marginalité et de la violence. La représentation de *l'effet violent*, des frontières entre l'humain et l'inhumain, de la cruauté dont parle Artaud, a été expérimentée par les mouvements d'avant-garde et chez tous les artistes qui s'inscrivent dans cette lignée de la *négation esthétique*. Mais outre cet héritage qui nourrit de manière indirecte l'expérience de chacun de nos auteurs dans la représentation de la violence et de la marginalité, il existe aussi des expériences qui ont à voir plus directement avec le vécu de chacun de nos auteurs. La première est l'expérience de la guerre qui certes est commune à tous nos auteurs mais qui est vécue par chacun d'entre eux de manière différente ; la seconde a à voir aussi avec la violence car elle relève de l'expérience, fragmentaire et multiple mais toujours violente, de la ville, c'est-à dire de l'expérience urbaine ; enfin l'expérience de vivre dans un système capitaliste, fondé sur l'argent. Toutes ces expériences de la violence et de la marginalité font partie de la vie des auteurs – et du spectateur – et elles traversent d'une manière implicite tous les textes de la dramaturgie du *no man's land*.

Si nous commençons par l'expérience et le vécu de la guerre, il est certain que la deuxième guerre mondiale fait partie de notre expérience à tous. Nous avons tous été touchés directement ou indirectement par la violence, l'inhumanité et l'injustice qui se sont exprimées dans cette guerre. Si Edward Bond et Harold Pinter ont vécu cette expérience de la guerre, celle-ci a marqué toutes les générations d'après-guerre. On pourrait dire avec Edward Bond que les auteurs nés après cette guerre sont « les fils d'Hiroshima » mais on peut dire aussi qu'ils sont les fils des guerres suivantes, qu'il s'agisse des guerres issues des mouvements indépendantistes en Afrique, en Orient ou en Amérique latine, de celle souterraine et silencieuse de la guerre froide, ou encore de celles issues de la misère liées au trafic de drogues ou d'armes dans tous les coins de la planète.

On peut voir qu'Edward Bond (né en 1934) et Harold Pinter (né en1930) les deux auteurs les plus âgés de notre corpus, ont vécu directement la violence de la deuxième guerre mondiale. « D'origine juive, Pinter a été confronté au chômage, à la misère, au

racisme et à l'antisémitisme »[504] ; né comme Bond dans un milieu modeste, il a connu aussi la marginalité, l'injustice et le désarroi encore aggravés par cette guerre. Il n'est donc pas gratuit qu'Harold Pinter aussi bien qu'Edward Bond se soient rapprochés du mouvement anglais « Jeunes gens en colère » qui sous l'influence de John Osborne a cherché à exprimer le désespoir de la jeune génération d'après-guerre et l'injustice subie par les classes les plus marginales de la société. C'est dans ce contexte que tant Harold Pinter qu'Edward Bond ont écrit et ont exprimé dans leur théâtre toutes ces injustices et ces violences inscrites en eux. C'est ce qu'exprime Bond dans ce texte qu'il intitule, *L'histoire d'un écrivain :*

> Je suis né à 8 heures 30 le soir du mercredi 18 juillet 1934
> Pendant un orage
> Une heure avant d'entrer en travail ma mère frottait l'escalier de l'immeuble pour que la sage femme trouve des marches propres
> Dans le quartier où vivait ma mère le corps médical était considéré comme agent d'autorité
> J'ai été bombardé pour la première fois à cinq ans
> Les bombardements ont continué jusqu'à ce que j'en aie onze
> Plus tard l'armée m'a enseigné dix façons de tuer mon ennemi
> Et la communauté m'a enseigné cent façons de tuer mon voisin
> J'ai vu qu'il n'y avait pas de justice entre les différentes parties de la communauté
> Une injustice est comme un galet lâché au centre de l'océan
> Quand les rides atteignent les rivages elles sont devenues des raz de marée qui noient les villes
> La nécessité règle nos jours selon la loi de la cause et de l'effet […]
> J'arpentais les rues plein de rage
> Je voulais que les pierres dans le cimetière militaire pleurent les morts sous elles
> Je voulais que le crâne rêve de justice
> Et puis je me suis souvenu du cerf-volant de fer qui vole dans l'esprit de l'enfant
> Et j'ai vu les vieillards toucher leurs cheveux blancs aussi doucement qu'un moineau fait son nid sur le flanc d'un iceberg
> Alors à vingt ans j'ai écrit une pièce
> La loi d'écriture des pièces doit être la cause et l'utile
> Pour casser la nécessité et montrer comment la justice est possible
> Comme tous ceux qui vivaient au mitan de ce siècle ou qui sont nés plus tard
> Je suis un citoyen d'Auschwitz et un citoyen d'Hiroshima
> De ce lieu où les méchants ont fait le mal et de ce lieu où les bons ont fait le mal

[504] Pinter est né dans une famille d'origine russe et de religion juive du faubourg populaire d'Hackney à Londres. Durant sa jeunesse, l'auteur a été confronté au chômage, à la misère, au racisme et à l'antisémitisme qui sévissaient au Royaume-Uni à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. *Wikipedia, l'encyclopédie libre***.** Page internet consultée le 10/12/2012, à partir de : *http://fr.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter*

> Tant qu'il n'y a pas de justice il n'y a pas d'autres lieux sur terre :
> Il n'y a que ces deux là
> Mais je suis aussi citoyen d'un monde juste encore à faire. (1997)[505].

Toutes les pièces d'Edward Bond prennent racine dans cette expérience des bombardements, dans cette violence palpable et physique de la guerre qui marque sont histoire et celle de sa génération. *Les pièces de guerre*, mais aussi d'une manière plus souterraine, *Chaise*, la pièce que nous analysons, transmettent toute la violence de la guerre qu'il a vécue dans son enfance ; comme le dit l'introduction du volume, il s'agit dans cette pièce de « suspicion, surveillance extrême, personnages énigmatiques, des mouvements au ralenti, évoque[a]nt le système d'un régime totalitaire jusqu'à l'acte de sabotage ». Parfois on peut même dire que c'est Bond qui parle à travers ses personnages ; dans *Chaise* on pourrait dire que c'est lui qui s'exprime lorsqu'Alice, sans militer directement, fait un acte révolutionnaire en cachant Billy le fils d'une rebelle. Mais il parle surtout à travers le personnage de Billy qui faute de ne pouvoir entrer dans le système scolaire doit – comme Bond lui-même – être autodidacte et se réfugier dans son imagination, ce qui permet à l'auteur, comme le dit notre épigraphe, de faire de sa propre expérience une métaphore. Billy est quelque part un des résultats de ce vœu d'écrivain, il est comme ce cerf-volant de l'imagination dont parle Bond car, par ses histoires, il transforme la cruauté du réel. Soit qu'il dessine, soit qu'il raconte des histoires à Alice, on peut affirmer que quelque part Edward Bond parle à travers lui :

> BILLY : […] Regarde pas par la fenêtre. Viens par ici – tu aimeras encore mieux l'histoire ici. Tu pourras voir les dessins. Devine ce qui se passe après. L'homme arrive à la mer. […] sors-toi de la fenêtre. Ne regarde plus dehors. Ecoute l'histoire. Après, tu te sentiras mieux. L'homme marche pendant des kilomètres et des kilomètres. Toute la journée. Quand il regarde autour de lui tout ce qu'il peut voir c'est la mer. Alors il ne sait plus dans quelle direction marcher. Il pourrait marcher en rond. Il n'y a pas de bateaux qui naviguent par-là alors il ne peut pas demander son chemin. Il est perdu. Je l'ai dessiné comme un tout petit point au milieu de la page. Ce qui arrive après est vraiment bien. Devine ! Essaie ! L'homme dit : « Il va falloir que je refasse tout le chemin en revenant sur mes pas et que je reparte. » Donc il fait demi-tour et suit les traces de pas qu'il a laissées. Ca c'est ses traces de pas sur l'eau. Ca c'est l'homme en train de marcher sur elles –et ça c'est son ombre qui lui court après pour le rattraper…[506]

[505] BOND, Edward. *La Trame cachée, op.cit*., p. 13.
[506] BOND, Edward. *Chaise, op. cit.,* p. 92.

Ce fragment n'est-il pas une réminiscence de l'auteur ? N'est-ce pas ces traces, ces traces d'humanité qu'il cherche dans son théâtre? Et cette ombre qui le poursuit ne serait-ce son passé et son vécu de la guerre ?

Pour Pinter aussi l'expérience des bombardements est cruciale. Comme il le dit « L'expérience des bombardements ne m'a jamais lâché ». Ceci marquera non seulement son œuvre mais aussi ses choix politiques. L'engagement contre la guerre d'Irak et contre la suprématie mondiale des Etat Unis qu'il exprimera avec vigueur au moment de recevoir le prix Nobel, c'est le prolongement de toute cette rébellion contre une société capitaliste qui ne fait qu'augmenter dans le monde la violence et la marginalité et par conséquent, les risques de déclencher de nouvelles guerres. Le titre de la pièce que nous analysons, *No man's land*, est déjà une métaphore de cet état de tension permanente, de la violence qu'il provoque. Chaque personnage est ici un ennemi potentiel, chaque mot prononcé un moyen d'écraser l'autre, chaque goutte d'alcool de plus la possibilité de faire déborder la haine :

> FOSTER : …écoute bien. Salis pas la moquette. Tu me suis ? N'essaie pas de mettre le grappin sur un homme aussi riche et puissant. C'est pas dans tes cordes, louveteau. Comment te faire comprendre ? C'est la classe au-dessus. C'est pas un terrain de manœuvre pour toi. […] C'est pas du toc. On vend pas de la copie, ici. Pas de camelote, pas d'ersatz, on boit pas n'importe quel cognac en réclame. Attention où tu mets les pieds, il y a des sables mouvants. Et si je lui défonçais le crâne à coup de bottes, qu'on finisse ?
> SPOONER : J'ai le même âge que votre maître. Moi aussi j'allais en pique-nique à la campagne, en même temps que lui.
> FOSTER : Ecoute, vieux. L'homme qui est assis dans ce fauteuil, c'est un créateur. C'est un artiste. Sans nous, sa vie serait impossible. Nous occupons un poste de confiance. Ne viens pas mettre de bâtons dans les rouages harmonieux de cette maisonnée. Tu comprends ? Ne viens pas mettre la pagaille dans notre vie de famille[507].

Carolina Vivas et Victor Viviescas (1958) ont aussi expérimenté directement la peur produite par l'aggravation de la guerre du trafic de drogues en Colombie durant les années 1980. Le bruit des bombes surtout à Medellin (où Victor Viviescas a grandi), les coups de revolver entendus la nuit (ceux des groupes d'extrême droite qui ont commis des massacres de jeunes de la rue pendant cette même période ou ceux des règlements de comptes entre gangs) ou encore la peur ou la paranoïa produite par les avertissements que ces groupes d'extrême droite, voire la mafia – tolérés par l'État – ont envoyé à des

[507] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.*, p. 33.

groupes du théâtre engagé, comme celui de *la Candelaria* (théâtre où a travaillé Carolina Vivas pendant 15 ans), toutes ces expériences ont influencé directement leur vie et leur écriture. *Le Coin de la rue* est ainsi une reconstitution d'un de ces massacres et *Filiations,* décrit la répercussion de ces guerres dans lesquelles, un jour ou l'autre, tout Colombien peut être abattu même par erreur. Dans *Le coin de la Rue*, la voix didascalique qui décrit les bruitages quand les personnages sont tués peut être la voix de l'auteur : celui-ci aurait pu être témoin d'une violence similaire dans les nuits de la ville ou en entendre l'écho :

> {…résonne très fort le moteur d'une voiture -elle venait tout doucement, ses phares éteints-. Elle entre violemment dans le cadre. CRIIISHINNGGGG – bruits de freins – !TROOOOM !! !!TROOOOM !! TROOOOM On entend un autre moteur féroce comme un animal qui attaque. Le Taxi jaune étaient deux !!CRINCCHHH !!CRIIISHINNGGGG !! Deuxième bruit de freins. Soudain les lumières s'allument, les lumières aveuglent. Les deux taxis jaunes, d'un côté et de l'autre du coin de la rue encerclant leurs victimes, garçons paniqués, maintenant paniqués alors qu'il n'y a pas longtemps ils rigolaient de la souffrance des autres, avec le mépris des garçons qui ne font pas attention, qui ne savaient pas, qui savaient (pourtant) que d'un taxi jaune quelqu'un allait les abattre ;!!TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA ; du taxi on tire sur eux TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA les tueurs n'économisent pas leurs munitions TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA !! Miniingram, neuf millimètres, miniuzzi, tout l'armement entre en jeu, tout l'arsenal TRACA TRACA TRACA TRACA !! On tire de tous les côtés TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA Un, deux, trois et jusqu'à dix. Ils n'économisent pas le personnel}[508].

Botho Strauss (né en 1944) grandit pendant la guerre froide en RFA. Il a été injustement accusé par ses contemporains d'avoir des idées fascistes, parce qu'il se

---

[508] VIVIESCAS, Victor. *Le coin de la rue*, *op. cit.,* p. 138. Traduit de l'espagnol par nos soins, versión espagnol : «Suena fuerte el motor de un carro – venia bajito, con luces apagadas –. Entra a cuadro con ímpetu, emprimerado. CRIIISHINNGGGG – sonido de los frenos – ¡!TROOOOM !! !!TROOOOM !! TROOOOM !! Entra otro motor en celo, fiera que ataca. EL TAXI AMARILLO ERAN DOS !!CRINCCHHH !!CRIIISHINNGGGG !! segundo freno. De una encienden las luces, las luces enceguecen. Los dos taxis amarillos al lado y lado de la esquina, acorralando a sus víctimas, muchachos con pánico, ahora con pánico, cuando no hace nada se reian del mal ajeno, con el desden de muchachos descuidados, que no sabían, que si sabían, que de un taxi amarillo los iban a disparar. !!TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA ; disparan de los taxis TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA!! No ahorran municion. !!TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA !! Miniingram, nueve milimetros, miniuzzi, sale todo el armamento, todo el arsenal. ¡! TRACA TRACA TRACA TRACA !! Disparan de todos lados. !!TRACA TRACA TRACA TRACA TRACA !! Uno, dos, tres y personal».

proclamait lui-même de droite[509] et critiquait ouvertement la faillite du système communiste en Allemagne de l'est et en Russie. Pourtant il s'est aussi élevé contre la droite incarnée par les néo-nazis et s'est déclaré complètement en accord avec le parallèle qui s'établira plus tard entre nazisme et stalinisme. Sa position manifeste plutôt sa méfiance à l'égard du politique. Son refus va dans le sens du postmodernisme de Lyotard et de la méfiance de celui-ci vis-à-vis des métarécits, vis-à vis des idéologies qui veulent s'approprier du politique pour manipuler les individus et les rendre dépendants d'un système. Ce refus représente aussi pour nous un prolongement de la *négation esthétique* ; il est à la base du théâtre contemporain qui dans les années 1980 et 1990 est désigné sous le nom de théâtre de la « nouvelle subjectivité », dont Strauss fait partie et auquel la dramaturgie du *no man's land* peut être aussi rattachée.

L'œuvre de Botho Strauss, *Grand et petit,* va donc dans le sens de ce refus du politique. Lotte, ce personnage en perdition incarne en quelque sorte les individus qui, comme elle, n'ont que très peu de probabilités de s'en sortir. Puisque ces individus sont toujours plus nombreux, Lotte devient une métaphore pour montrer combien il est difficile de se soustraire individuellement à l'engrenage d'un monde gouverné par des intérêts égoïstes et par les apparences**,** un monde dans lequel l'argent est la valeur suprême. La pièce est imprégnée de l'expérience du refus du politique de l'auteur et de sa propre difficulté – moindre que celle de son personnage – à être en dehors de cet engrenage.

Mais cette pièce traduit aussi d'autres expériences communes aux auteurs qui, comme on l'a évoqué plus haut, ont à voir avec l'expérience urbaine dans les mégapoles et plus généralement dans les villes contemporaines, avec l'essor du néo-libéralisme et du système capitaliste. Lotte est aussi une métaphore de l'indifférence qui règne dans la ville, de la difficulté à y établir un vrai contact avec les autres et de la solitude, à laquelle, de nos jours, la ville condamne beaucoup d'individus. Comme nous l'avons déjà dit, beaucoup de nos auteurs ont grandi dans les villes et connaissent aussi bien les

[509] Selon Philippe Wellnitz, Strauss répond ainsi quand il reçoit des critiques par rapport, à « son texte *Anschwellender Bocksgesang* [titre qu'on pourrait traduire par *Dithyrambe croissant* et qui correspond au sens littéral de la *tragoedia* grecque] qui suscita un débat médiatique en Allemagne lors de sa publication dans le magazine politique *Spiegel* du 08 février 1993. Dans le contexte de l'unité allemande et des débats sur la nation allemande, ce texte se proposait de substituer le tragique au politique : ce tragique naîtrait alors d'une faculté d'imagination qui ne peut jaillir qu'à droite, puisque les rêves de révolution sociale de la gauche avaient pour lui échoué. Cf. WELLNITZ, Philippe. *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre. Autoréférentialité théâtrale dans Trilogie du revoir, Grand et petit, Kalldewey, farce.* Orizons, Paris, 2010, p. 10.

bonnes choses qu'on peut encore y trouver que les difficultés qu'on vient de mentionner. Comme Carolina Vivas l'écrit,

> Nous appartenons à une nouvelle génération d'acteurs et d'auteurs, qui s'est développée dans l'espace citadin, nous avons regardé notre entourage, et heureusement nous avons trouvé une masse qui bien que bruyante, fragmentaire, contradictoire, impersonnelle et revêche est celle qui nous appartient et à laquelle nous appartenons[510].

Comme elle, tous nos auteurs sont marqués par une vie urbaine qui s'avère toujours plus impersonnelle, anonyme et surtout violente. Car la ville de nos jours répond de plus en plus aux dérapages de la société capitaliste fondée sur le profit et la consommation : les centres commerciaux, les énormes supermarchés, les grandes avenues mais aussi le manque d'emplois, la dégradation de la vie de quartier, la surpopulation et l'émigration massive vers les villes, tout concourt à la rendre toujours plus monstrueuse et inhumaine. La plupart des auteurs ont aussi expérimenté la banlieue à un moment de leur vie, ils ont connu les quartiers défavorisés, miroirs agrandis des difficultés et de la violence de ces villes contemporaines. Edward Bond et Harold Pinter, mais aussi Tim Etchells (1962) ont grandi dans des quartiers populaires ouvriers de Londres ; Rodrigo Garcia (1962) dans les quartiers pauvres de la périphérie de Buenos Aires, Carolina Vivas et Victor Viviescas dans des villes très violentes comme Medellin et Bogota en Colombie ; une grande partie de la carrière de Bernard Marie Koltès s'est déroulée dans la banlieue parisienne. Le choix d'un *no man's land* urbain témoigne de cette expérience des lieux marginaux de la ville qui a marqué nos auteurs.

Enfin tous ces auteurs, comme nous l'avons déjà dit, subissent chaque jour l'expérience d'une société fondée sur la consommation, dans un système qu'on peut aller jusqu'à qualifier de mafieux car il donne trop de pouvoir aux multinationales et aux banques et provoque la course au profit individuel, la dictature des apparences et l'amour de l'argent facile au prix de la souffrance des autres. Un mode de fonctionnement à l'origine de la violence et de la marginalité dans le monde.

> Il existe un lien de causalité direct entre la perte de cette densité morale et l'essor des "pathologies sociales" : crime, délinquance, divorce, qui sont autant d'expressions de la présence à l'état endémique d'une marge sociale dont le principe directeur est la jouissance de soi, la non-participation á la

[510] VIVAS, Carolina. *Interview revue Gestus. No spécial avril 1998.*

> production matérielle de la collectivité et le recours à la violence ou à la force pour bénéficier de ses avantages[511] .

Tous les auteurs de notre corpus de Koltès à Tim Etchells et à Rodrigo Garcia, ont fait de cette expérience la matière même du drame. Elle leur permet d'exprimer leur condamnation des effets désastreux du capital et de la société de consommation. Rodrigo Gracia (né en 1964) qui est le plus radical de nos auteurs fait de cette critique sa matière première en s'appuyant sur son propre vécu. Ses pièces, *Borges, Goya* et d'une autre façon, *Agamemnon,* s'inspirent de sa propre vie. Toutefois Rodrigo Garcia ne cesse de brouiller les pistes pour faire de son expérience personnelle, une métaphore ou plus exactement, une parodie. Comme il le dit,

> Toute mon œuvre est une autobiographie déformée. Je parle des choses que j'ai vécues mais je ne veux pas raconter ma vie à personne. Je pars de quelque chose de biographique mais c'est le matériau je ferai une œuvre d'art[512].

Sa propre vie de consommateur, le piège de la consommation dans lequel nous tombons tous, mais aussi son expérience de publiciste qui lui a fait éprouver personnellement le pouvoir et le mensonge cachés derrière chaque marchandise, sont ainsi à la base de sa pièce *Agamemnon*. Il connait son sujet de l'intérieur.

1.2. La voix didascalique : subjectivité et intertextualité.

Nous venons de voir que l'expérience personnelle de l'auteur fait partie intégrante, bien que dissimulée, du drame. Voyons maintenant comment sa présence s'exprime aussi sous une forme plus explicite, quoique toujours indirecte. Indirecte, car à aucun moment il n'y a dans la liste liminaire des personnages une voix se nommant *l'auteur* et non plus *le narrateur,* et aussi parce que la présence de l'auteur, comme tout dans cette dramaturgie, se maintient dans l'ambivalence de l'entre-deux propre au *no man's land.* Si le caractère dramatique du drame classique dépend de l'effacement de l'auteur et de sa voix qui selon Aristote n'ont aucune place dans la représentation, ce drame se situe bien effectivement dans les limites du dramatique – comme on l'a déjà dit – car l'auteur joue sur le fil du rasoir avec sa présence. Nous retrouvons tout à fait ici cette voix de

---

[511] DESIRE KANE, Norma. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones, op. cit.*, p. 159.

[512] BOST, Bernadette. « Le théâtre de Rodrigo Garcia : un autoportrait à la dynamite », *Recherches & Travaux***,** 75 | 2009, [En ligne], mis en ligne le 30 juin 2011. Page internet consultée le 27/08/2012 à partir de : *http : //recherchestravaux.revues.org/index381.html*

l'auteur rhapsode qui pour Jean-Pierre Sarrazac, « s'infiltre dans toutes les failles de l'action, tous les interstices de la fable […] chevauchant la voix des personnages »[513] ou d'une manière plus implicite par son travail comme « narrateur ou monteur – de plus en plus donné à voir et/ou à entendre au spectateur dans le temps de la lecture ou la représentation – »[514]. Nous pouvons même dire qu'on est ici chez un auteur très proche du performeur car dans cette dramaturgie du *no man's land,* l'auteur est aussi impliqué ; il s'investit émotionnellement et physiquement dans le drame par la subjectivisation de la voix didascalique[515] et par les différentes formes grâce auxquelles il crée, anime ou commente (toujours dans l'anonymat) d'autres sens du drame et d'autres points de vue. De plus les auteurs confèrent à cette voix didascalique une double fonction : ils l'utilisent d'une part comme une simple indication scénique qui souligne sa neutralité et son côté impersonnel et d'autre part comme une voix subjective parmi les autres voix. Comme le dit Michel Azama dans son anthologie des auteurs dramatiques français, nous sommes bien dans une dramaturgie où :

> …les indications scéniques peuvent se rapprocher d'une écriture romanesque ou poétique, se développant comme un texte enchâsse dans le dialogue, au point que certains metteurs en scène en ont fait une composante du spectacle ; s'amenuiser jusqu'à disparaître totalement, sans fournir aucune signalisation spatiale ou temporelle, ou au contraire, prendre tout la place, au point que le texte n'est plus qu'un enchaînement d'indications d'espace, de – temps, d'images, d'actions, de mouvements, de sons, sans que l'acteur ait la moindre parole à prononcer[516].

Chez Koltès par exemple, l'utilisation de la voix didascalique est multiple, et même si elle ne se réfère pas toujours à la voix de l'auteur, elle est au moins un effet de sa présence. Dans *Quai Ouest* on trouve tout d'abord une voix didascalique qui, avec la forme cursive d'une simple indication scénique, est pourtant une voix subjective car par son lyrisme et sa poésie elle demande à être proférée dans l'espace de la scène. On sent bien que cette forme de la voix didascalique n'est pas là pour véhiculer un sens caché au

---

[513] SARRAZAC, Jean-Pierre. (dir) « Fable (crise de) ». In *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Etudes théâtrales* 22, Université Paris III, 2001, p. 47.
[514] *Ibid.,* p. 48.
[515] « La « construction à deux étages » du texte dramatique – pour reprendre la formule de Michael Issac Haroff – combine un « texte fictif » (dialogues pris en charge par le personnage-acteur) et un « texte non-fictif » (didascalies assimilées à la voix autoriale).Voix du narrateur d'un côté, voix de l'auteur de l'autre » http : //www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/urdician.pdf
[516] AZAMA, Michel. De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. Volume 1. Continuité et renouvellements. Ed. Théâtrales, Paris, 2004, p. 21.

metteur en scène, mais plutôt pour susciter et éveiller sa subjectivité et surtout celle du spectateur :

> *Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar et l'autoroute déserte sur laquelle tombe une pluie de feuilles silencieuse ; puis l'obscurité revient, et il reste le clapotis de l'eau contre les murs*[517].
>
> *Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat*[518].

Ces voix didascaliques subjectives amplifient la perception et les sensations de l'environnement et produisent immédiatement *un effet de présence* de l'auteur dans le drame. En prenant la forme d'un poème, la didascalie dépasse déjà la pure indication spatio-temporelle. Elle rend compte aussi de la sensibilité et de la vision personnelle de l'auteur, voire de sa propre expérience, de son propre vécu de cet espace-temps. Cette voix didascalique se laisse alors percevoir comme une réminiscence que celui-ci nous fait partager et par laquelle il participe non seulement à la phénoménologie de la scène mais aussi à la transcription poétique des émotions suscitées chez lui par la rencontre et l'expérience de ce lieu. C'est donc une voix qui dit l'expérience de l'auteur et qui s'approche par là de la subjectivité du performeur faisant de son vécu une matière pour son œuvre.

Mais Koltès intercale dans le tissu textuel de *Quai Ouest* d'autres formes de la voix didascalique qui demandent aussi à être proférées dans la scène, même s'il déclare à la fin de *Quai Ouest* les avoir écrites seulement pour la lecture de la pièce. Ces voix didascaliques créent en tout cas, non seulement l'ambivalence sur le statut et l'objectivité de la didascalie mais aussi le doute sur l'identité présente derrière cette voix. Nous le constatons dans cette voix narrative que l'on entend avant même que la pièce commence :

> *Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu'il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige, qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi. Il s'en approcha ; lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants et avec une calotte de*

[517] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest*, *op.cit.*, p. 14.
[518] *Ibid*., p. 55.

> *neige sur la tête ; elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles, qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis, car il était d'excellente humeur, il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui découvrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y disposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et, après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigne en sifflotant et rentra chez lui*[519].

Qui parle à travers cette voix didascalique ? On pourrait dire que cette question est inutile ; cette voix prend la forme d'un récit et dans un récit, « personne ne parle, en ce sens qu'à aucun moment nous n'avons à nous demander qui parle, et quand, etc. »[520], comme Benveniste le dit. Dans ce sens on pourrait dire qu'il s'agit ici d'une voix qui fonctionne comme l'indication scénique traditionnelle, c'est-à dire comme une précision objective faite par l'auteur à l'intention du metteur en scène et non pas comme une voix subjective. Cependant la place prépondérante qu'elle occupe et le fait qu'elle soit traitée comme une voix qui raconte le passé et des événements antérieurs au drame incitent aussi à la prendre comme une voix – bien qu'anonyme – qui doit être entendue et incarnée. Elle n'est pas sans rappeler cette voix du personnage du coryphée qui dans la tragédie grecque introduisait l'histoire passée du héros ou encore la voix du narrateur épique qui remonte aux faits et aux causes pouvant expliquer la conduite de Koch et les relations complexes qui l'unissent à Charles. L'ambivalence de la didascalie qui laisse entrevoir ces présences et qui s'implique par là dans le drame plus que le texte ne le laisse paraître, est encore un effet de la présence de l'auteur.

Cette même ambivalence nous la retrouvons aussi dans d'autres voix didascaliques lorsque Koltès, par le procédé de l'intertextualité[521], fait aussi appel à sa propre subjectivité en faisant entendre la voix des auteurs qui font partie de son expérience de

---

[519] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op.cit.*, p. 9.

[520] « Dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes» In GENETTE, Gérard. « Frontières du récit », *op. cit.*, p.160.

[521] GENETTE Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Le Seuil, Paris, 1982, pp. 7-14, p. 10. Gérard Genette définit plusieurs types d'intertextualité. Un qu'il définit « d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat. Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte :* titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable), et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.

lecteur. Comme on l'a déjà vu, Koltès place tout au long de *Quai Ouest* des citations qui, même si elles semblent tout à fait étrangers aux événements de la pièce, disent comment son expérience du hangar réel, lui a permis de comprendre plus profondément et autrement ces auteurs et ces lectures :

> « Tout à coup il regarde à ses pieds.
> Ses pieds ont disparu.
> Victor Hugo »[522].

> « La nuit souffla, souffla doucement…
> Melville »[523].

> « Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse.
> London »[524].

> « Vers sept heures et demi l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé.
> Conrad »[525].

Ces voix extérieures au drame de *Quai Ouest* sont certes comme des échos, des résonances de *no man's land* semblables au hangar. Elles contribuent à cet élargissement des frontières entre l'espace intra-scénique et l'espace extra-scénique qui ouvre le drame à la pluralité des points de vue du public. Certes le fait que ces voix extérieures soient incluses dans le tissu textuel confirme à son tour l'entrée dans la chaîne des sens produits par le texte, la propre vision du spectateur et sa propre subjectivité. Déjà ouvert à cette pluralité des sens et des voix différentes, ce texte s'approche de la polyphonie qui inclut par extension la voix du spectateur, les références et le propre vécu de celui-ci. On pourrait dire que ce geste de l'intertextualité est aussi un procédé performatif qui permet à Koltès, et aux auteurs de notre corpus qui l'utilisent, d'ouvrir le texte à un processus constant d'interprétation et de reproduction toujours rénovée. Certes on peut reprendre l'idée de Roland Barthes, de productivité dans l'intertextualité :

> Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable,

[522] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 11.
[523] *Ibid*., p. 43.
[524] *Ibid*., p. 62.
[525] *Ibid*., p. 77.

> d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*[526].

L'intertextualité est certes une porte ouverte à la pluralité qui permet que le texte soit toujours en train de produire et de susciter de nouveaux sens. Pour ce procédé cette dramaturgie continue à détourner et à contourner la mimèsis car, ouvert à l'expérimentation, elle devient une matière vivante toujours prête à être modelée par le spectateur, par le metteur en scène ou par l'acteur.

Victor Viviescas joue dès le titre : *« Yellow Taxi…ou Le coin de la rue ou comment meurent les footballeurs qui ont tué Karim »,* avec l'ambivalence de sa présence ; Il crée également des effets de sa présence, soit par le procédé de l'intertextualité, soit par la subjectivisation de la voix didascalique. Ce triple titre relève en quelque sorte du procédé de l'intertextualité de second type car il fait partie de l'entourage du texte. De plus dans les sous-titres, l'auteur joue plus directement avec ce procédé tout au long de la pièce. Celle-ci est constituée de deux actes ; plus que diviser chaque acte en scènes, l'auteur utilise de sous-titres semblables à des métaphores ou à des jeux de mots. Ceux-ci peuvent suivre le fil de sa pensée, « Cercle de feu » [Circulo de fuego, p. 40] « L'échelle » [La escalera, p. 68], « Silence » [Silencio, p.76], « Galerie de miroirs » [Galeria de espejos, p. 78], « Le retour du labyrinthe » [El regreso del laberinto, p. 85], « Bestiaire » [Bestiario, p. 100], « Les yeux de Bette Davis » [Los ojos de Bette Davis, p. 121] ; ils peuvent aussi se rapporter au déroulement du drame : « Ce garçon était une fille » [Ese man era una hembra, p. 123], « Le taxi jaune était deux » [El taxi amarillo eran dos, p.137], « La trahison » [La traición, p. 127], « Des comptes clairs » [Cuentas claras, p.133].

Mais surtout ces expressions sont des références à tout ce qui fait partie de la culture du trafic de drogues en Colombie : ainsi la phrase d'un auteur très connu des colombiens, Andrés Caicedo, l'un des premiers à parler de la culture urbaine et des dérives de la « rumba » (la fête) et de l'usage de la drogue dans les années 1970 : « Prenez de la cocaïne et vous verrez que vous aurez le vice de prendre des taxis », [Meta perico y verá que queda con el vicio de montar en taxi », p. 29] ; il peut s'agir aussi de phrases populaires véhiculant la morale catholique ou païenne, comme « l'Ange

[526] BARTHES Roland, 1973, « Texte (théorie du)». *Encyclopédie Universalis*. Selon Barthes « l'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ».

du Seigneur a annoncé à Marie » [El ángel del señor anunció a María I, p. 24, 37, 53], «L'ange du seigneur a annoncé à Marie II , « L'ange du seigneur a annoncé à Marie III» ; « Les fantômes ne se reflètent pas dans les miroirs » [Los fantasmas no se reflejan en los espejos, p. 50] ; « Le plus fort n'est pas celui qui détient le plus de pouvoir » [El mas fuerte no es el mas poderoso, p. 135] ; ou encore des chansons de chanteurs connus « En fumant j'attends… » [Fumando espero…(chanson de Gardel)]. L'auteur reprend aussi des titres en anglais qui dans la culture de l'argent facile entretenue par la mafia de la drogue, traduit le fantasme du rêve américain d'une vie pleine de dollars : "is this the real life ? / is this just fantasy ? (Queen) p. [63] ; mais aussi « but it's no sacriphase » [p. 18], « I killed man » [p. 83], « Is this juste fantasy ? [p. 108].

Outre que cette intertextualité utilisée par l'auteur met en œuvre dans les interstices du texte et qui rend compte de manière indirecte de sa présence, l'introduction de voix amplifie les points de vue et les opinions comme la voix didascalique. Ces voix commentent la scène, mettent en doute la réalité des personnages ou viennent ajouter une autre réalité qui dépasse celle de la fiction. En effet, avec une typographie qui n'est pas celle cursive, utilisée d'ordinaire pour les voix didascaliques, le texte est traversé par des voix anonymes destinées aussi à être proférées dans l'espace et prises en compte dans le tissu *dialogique* et dans la représentation,

> {Il y en a deux. Un qui fume penché. L'autre qui tourne en rond, parcours fermés de tous côtés, qui n'avancent pas. Il y en a deux, en aucun cas pareils, qui ne se ressemblent pas du tout. Ils se reproduisent comme des rats. Le brouillard joue avec les espoirs. Des rats, enfantés par la lune. Se dédoublent. L'un et l'autre et l'autre et l'un. Ou est-ce le même? Quand ils bougent ils laissent une trace d'étoile, un trou, une photographie. Ou bien est-ce qu'ils sont davantage ? Ils se reproduisent comme des cobayes. Ou sont-ils une image spectrale ? Il faut entrer avec précaution, ne regarder ni en haut, ni en bas, ne pas s'arrêter à des signaux particuliers. Il n'existe qu'un mort. […] Tous les morts sont pareils. Ils finissent par se rassembler […]
> - Je ne peux pas, je ne dois pas cligner les yeux
> - Mes yeux se ferment par fatigue
> - Cette ampoule, cette ampoule…}[527]

[527] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue, op. cit.,* p. 17. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Hay dos. Uno que fuma recostado. El otro dando vueltas, recorridos rotos, avances para ningún lado. Hay dos, en ningún caso iguales, no se parecen para nada. Se reproducen como ratas. La niebla juega con las esperanzas. Qué ratas, los parió la luna. Se desdoblan. Uno y el otro y el otro y el uno. O es el mismo otro? Cuando se mueren dejan una estela, un hueco, una fotografía. O es que son más? Se reproducen como curíes. O son imagen especular? Hay que entrar con tino, no mirar para arriba, ni para abajo, no detenerse en señales particulares. Solo existe un muerto […] Todos los muertos son iguales. Terminan por parecerse…»

Qui parle ? Une seule personne ? Plusieurs ? On est encore dans l'ambivalence parce que l'on ne sait pas s'il s'agit de la présence d'un narrateur, d'un ou plusieurs témoins des événements, ou de ceux qui ont donné l'ordre de tuer ou encore de celle de tueurs qui, hors de l'espace intra-scénique de la pièce, attendent l'heure de sortir de leur cachette. Dans cette pluralité de sens, dans toutes ces présences possibles qui amplifient l'ambivalence de la voix didascalique peut se trouver aussi la voix de l'auteur. On trouve par exemple à la fin de la pièce un texte didascalique qui, par sa longueur, sa subjectivité et le fait qu'il soit présenté comme une séquence cinématographique est presque un commentaire de l'auteur ou une façon pour lui de dire son point de vue sur les faits violents qu'il raconte :

> {Qu'est-ce qui peut être plus fort que l'amour ? La haine. La haine par amour. L'amour de la haine. Qu'est-ce qui peut être plus fort que la mort ? Etre mort. Se savoir mort et être en vie. Vivre mort. La mort et l'amour de la mort. La haine d'être vivant. Et la haine de vivre en aimant la vie et en faisant attention à ne pas être mort. Quand on est déjà mort. Quand on vivait dans la mort. Qu'est-ce qui peut être pire que le manque d'attention ? Trop d'attention. Celui qui ne veille pas à prend soin de lui. Celui qui tombe. Celui qui tombe par excès d'attention […]
> Plan séquence.
> Ils ont encore du plaisir à se moquer de la souffrance d'autrui. Le sang dans le sang et les deux dans le pavé. Mais non pas pavé, gravier, terre poussiéreuse, terre rouge, poussière la plus pourrie, celle que tu es, celle que tu vas devenir.
> Se moquant encore de la souffrance d'autrui, du sang d'autrui, du couteau d'autrui, de la mort d'autrui. Ils ont encore une veste de jean bleu, une chemise blanche, un t-shirt rayé, un t-shirt vert, une veste noire et un débardeur. Encore des jeans blancs, jeans noir, bleu jean, des tennis Reebok, des chaussures noires, des botes noires, une boucle d'oreille dans l'oreille gauche, un bracelet d'esclave au poignet.
> Encore}[528].

Il existe d'autres exemples se rapportant toujours de façon ambivalente **à** la voix de l'auteur. Cette voix prend la forme d'un dialogue intérieur, qui peut être celui que

[528] VIVIESCAS, Victor . *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 137. Traduit de l'espagnol par nos soins. Versión en espagnol : «Qué puede ser más fuerte que el amor ? El odio. El odio por amor. El amor del odio. Qué puede ser más fuerte que la muerte ? Estar muerto. Saberse muerto en vida. Vivir muerto. La muerte y el amor de la muerte. El odio de estar vivo. Y el odio de vivir amando la vida y cuidándose de estar muerto. Cuando ya se está muerto. Cuando se vivía muerto. Qué puede ser peor que el descuido? El cuidado. El que se descuida de cuidarse. El que cae de bruces. El que tropieza por cuidarse. […] – Plano secuencia. Están todavía de plácemes riéndose del mal ajeno. La sangre en la sangre y las dos en el pavimento. Pero no pavimento, cascajo, tierrero, terrón colorado, polvo del mas podrido, del que eres, del en que te vas a convertir. Todavía gozando del mal ajeno, de la sangre del otro, del cuchillo del otro, de la muerte del otro, de la muerte del otro. Todavía tienen chaqueta azul de jean, camisa blanca, camiseta de rayas, camiseta verde, chaqueta negra y camiseta esqueleto. Todavía blue jean blanco, blue jean negro, tenis Reebok, zapatos negros, botas negras, arete en la oreja izquierda, esclava en la muñeca. Todavía».

l'auteur soutient avec ces personnages. A travers ce dialogue on voit combien l'auteur essaie de les rendre plus humains, comme s'il tentait de les soustraire à la vision trop rapide et manichéenne qu'en donnent les médias. Une voix dans laquelle on sent l'effort de l'auteur pour aller à l'encontre de cette vision simpliste vendue par les marchés de l'information, une vision qui fait une marchandise de l'histoire tragique de ces garçons, victimes de la guerre et de la violence, miroirs des conditions injustes créées et entretenues par la société :

> [¿Ils sont en train de tomber ? Ou est-ce que j'ai les yeux qui se ferment ? Ils sont là. Ils continuent là. Ils sont devenus plus petits, plus émaciés maintenant, plus rabougris. Ou est-ce qu'ils s'éloignent ? C'est ce qui arrive avec les spectres, ils se diluent, avec le temps ils deviennent transparents : Mais il faut fixer le regard, les prendre en photo pour qu'ils restent dans la rétine, qu'ils s'y fixent, entre sourcil et sourcil, pour que la mémoire les enregistre. Ils sont deux. Il y en a un. Il y en a cinq][529].

Mais il existe aussi chez Victor Viviescas une voix didascalique subjective écrite en italique qui, comme chez Koltès, prend des formes multiples pour dire la scène, pour rythmer les événements ou pour suggérer l'espace. L'auteur se fait présent dans le drame ou donne en tout cas des effets de sa présence à travers cette subjectivisation de la voix didascalique. Celle-ci joue aussi avec les propres réminiscences de l'auteur pour traduire l'état des personnages, ou son propre vécu de la violence de la ville et du climat sordide de l'espace marginal des rues, les «coupe-gorges» dans lesquels n'importe quel habitant de la ville peut aussi devenir une victime :

> {*Brouillard. Brouillard dense. Exhalation de l'enfer, souffle d'un endroit glacial, promenade à trois heures du matin avec sortie à heure fixe du « Alto de Ventanas ». Nuit impassible, sombre, fermée. Nuit noire. Brume épaisse. Paysage désolé. Poussière rouge par terre. Buée des égouts. Tout le smog de la ville confondu avec la vapeur d'une nuit fermée. Cul de sac étoilé. Froid sans lune. Silence et désolation. L'immobilité des deux hommes. Qui de loin se ressemblent beaucoup. Loin de celui qui regarde. Point de vue de*

---

[529] VIVIESCAS, Victor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 52. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : « – ¿Están cayendo? ¿O se me están cerrando los ojos? Están ahí. Ahí siguen. Se han empequeñecido, más escuálidos ahora, mas encogidos. ¿O se están alejando? Es lo que ocurre con los espectros, se diluyen, con el paso del tiempo se transparentan. Pero hay que fijar la vista. Tomarles una foto para que se prendan a la retina, para que se fijen ahí, entre ceja y ceja, para que se registren en la memoria. Hay dos. Hay uno. Hay cinco».

> *l'observateur. Comment ils parlent. Semblable, mais différents. L'un d'eux fume. Ils ne sont pas du tout pareils}*[530].

Comme l'espace et le temps, le caractère plurivalent de cette voix sert à Victor Viviescas, de même qu'à nos autres auteurs, aussi bien à déclencher, par ses signifiants et ses formes multiples, la subjectivité de chaque spectateur ou de chaque lecteur que la dimension concrète de la scène**.**

Chez Pinter le caractère allusif du titre *No man's land,* mais aussi l'usage singulier des pauses et des silences ou le constant appel de la didascalie à boire de l'alcool, sont des *effets de présence* qui montrent sa volonté de participer à la dynamique de la représentation. Dans cet appel constant de la voix didascalique à casser la logique du dialogue par ces digressions, ces silences, ces prises d'alcool, l'auteur est là comme un chef d'orchestre qui nourrit par sa présence la dynamique de l'œuvre. Ces effets de la voix didascalique cassent la continuité et la cohérence du dialogue et provoquent dès le début de la pièce un regard suspect sur la situation apparemment normale des personnages. Comme le dit Brigitte Gauthier qui nomme Pinter « le maitre de la fragmentation », chez celui-ci « on assiste à une fragmentation des mots, des êtres et des relations »[531]. Les pauses et les silences dans le dialogue participent de cette fragmentation et l'apathie des personnages en paraît d'autant plus marquante **;** ces interruptions permettent à l'auteur de souligner la conscience que les personnages eux-mêmes ont de la décadence du monde et de l'être humain, comme on le voit dans ce dialogue discontinu de Spooner et Hirts :

> …***Un temps***
> Si je vous parle avec cette foudroyante sincérité, c'est parce que vous êtes à l'évidence de nature réticente, ce qui me captive, et parce que vous m'êtes étranger, et parce que vous êtes à l'évidence la bonté faite homme.
>
> ***Un temps***
>
> Vous arrive-t-il de traînailler du côté du parc ?
> HIRST : Non.

[530] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue, op. cit.,* p. 17. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : "*Niebla. Niebla densa. Exhalación del infierno, respiro del páramo, paseo de las 3 de la madrugada con salida a hora fija por el alto de Ventanas. Noche impasible, oscura, cerrada. Noche negra. Bruma densa. Paisaje desolado. Polvo rojo en el piso. Vaho de alcantarillas. Todo el smog de la ciudad confundido con el vapor de una noche cerrada. Boca de lobo estrellada. Frio sin luna. Silencio y desolación. Estar quieto de dos hombres. Muy parecidos en la distancia. En la distancia de quien mira. Punto de vista del observador. Como hablan. Parecidos pero distintos. Uno fuma. No son para nada iguales"*

[531] GAUTHIER, Brigitte. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. L'Harmattan, Paris, 2003, p. 13.

SPOONER : Mais au cours de vos excursions…si rares soient-elles…au cours de rares excursions…vous n'espérez pas guère rencontrer de gens de ma farine ? Du moins, je l'imagine ?
HIRST : Guère en effet.
SPOONER : Je traînaille souvent par ici, entre les demeures policées et les frondaisons du parc, mais je n'espère rien. J'ai passé le temps des espérances, vous ne croyez pas ?
HIRST : Si.
SPOONER : Traquenards et chausse-trappes que tout cela ! Mais j'observe beaucoup, naturellement, et il m'arrive de guigner entre les branches le spectacle de l'humaine comédie. Un bel esprit m'a baptisé un jour le guigneur des guignols. Une formule bien maladroite, à mon sens.
HIRST : Malencontreuse.
SPOONER : Mon Dieu, comme vous avez raison.

Un temps.

HIRST : Le bel esprit que voilà.
SPOONER : Vos avez indubitablement raison. Il ne nous reste que le langage. Peut-il encore être sauvé ? Telle est ma question.
HIRST : Si je vous comprends…d'où viendra son salut ?
SPOONER : Si l'on veut.
HIRST : Son salut ne peut venir que de vous.
SPOONER : Vous êtes infiniment bon de le dire. Mais il viendra de vous aussi, peut-être, bien que les éléments d'appréciation me manquent, pour l'instant.

Un temps

HIRST : Si je vous comprends, je n'en ai pas encore assez dit ?
SPOONER : Vous êtes peu loquace. C'est une bénédiction. Vous nous voyez jabotant tous les deux autant que moi ? Ce serait intolérable.

Un temps[532].

La présence de l'auteur lorsqu'il s'exprime à travers ces pauses et ces silences met l'accent sur les failles du langage et de la communication et témoignent du vide dans lequel tout discours piétine : aujourd'hui aucun discours ne peut rendre compte d'une vérité unique. Comme on l'a déjà vu dans le chapitre sur le temps, les limites étroites qui, pour Pinter, existent entre la vérité et le mensonge s'expriment aussi dans ces pauses et dans ces silences. Le texte, dit-il, ne peut être porteur d'une signification ou d'une vérité unique mais il doit engendrer au contraire « toute une gamme d'hypothèses ». Ces pauses et ces silences qui ralentissent le dialogue et insufflent des vides qui cassent sa logique font basculer la vérité que tout discours vise à transmettre du côté du mensonge. La conviction ou l'affirmation qu'un personnage croit être en train d'exposer tombent à l'eau. Ces interruptions sont donc l'expression d'une voix de

[532] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.*, p. 13.

l'auteur imprégnant tous les dialogues des personnages d'une ironie rendue perceptible dans leur ton souvent sarcastique, voire violent :

> SPOONER : Alors parlez-moi de votre femme.
> HIRST : Quelle femme ?
> SPOONER : Combien elle était belle, et combien tendre et combien fidèle. Parlez-moi de son jeu de jambes, dites-moi quel effet elle donne sur son revers, si elle trouvait le lob aisé en fond de court, si elle renvoyait à la volée l'amorti de l'adversaire, si ses boyaux résistaient à l'humidité du gazon, si elle n'était pas trop molle au second service. En d'autres termes, est-ce qu'elle servait bien ?
>
> ***Silence***.
>
> Vous ne voulez pas me le dire. Eh bien moi, je vais vous dire que…ma femme avait…tout. Des yeux, une bouche, des cheveux et des dents, un derrière, des seins, absolument tout. Et des jambes.
> HIRST : Avec lesquelles elle est partie.
> SPOONER : Partie ? Qui ? La vôtre ou la mienne ?
>
> ***Un temps.***
>
> Est-elle ici en ce moment ? Votre femme ? Tapie dans une chambre cadenassée, peut-être ?
>
> ***Un temps***
>
> A-t-elle jamais vécu ici ? A-t-elle jamais vécu là-bas, dans votre cottage ? J'ai le devoir de vous informer que vous n'avez pas su me convaincre. Je suis un homme honnête […]
>
> ***Un temps***
>
> Ses yeux, je suppose, étaient couleur noisette ?
> *Hirst se lève, laborieusement. Il se dirige vers le buffet, d'un pas vacillant, se sert un whisky et l'avale.*
> HIRST : Merde à la noisette.
> SPOONER : Seigneur, Seigneur, est-ce que je ne détecte pas un rien de pleurnichard ?
>
> ***Un temps***
>
> Merde à la noisette. Je m'interroge : ai-je jamais vu de la merde noisette ? Et même, si on va par là, des yeux noisette ?
> *Hirst tente de lui lancer son verre au visage, sans succès. Le verre retombe sur la moquette.*
> Est-ce que je ne détecte pas un rien hostile ? Est-ce que je ne détecte pas – en tout bien tout honneur – un rien de bière en trop, suivi d'un rien de trop de ce grand vieux malt qui ravage ? Qui ravage ?
>
> ***Silence***
>
> HIRST : Ce soir mon ami…vous me trouvez à la derrière étape d'une course…que j'avais depuis longtemps oublié de courir.
>
> ***Un temps.***
>
> SPOONER : Une métaphore. Les choses s'arrangent.
>
> ***Un temps***[533].

D'autre part dans ces pauses et ces silences, la voix didascalique prend une forme musicale qui, comme une partition, agit sur le rythme du texte et de la

[533] PINTER, Harold. *No man's land*. *op. cit.*, p. 21-22

représentation. L'auteur est présent dans ces interruptions : tel un chef d'orchestre il anime ce dialogue, il participe à ce que le texte exprime, comme les différents mouvements d'une œuvre musicale, la pluralité de sens que ces pauses ouvrent pour le spectateur.

Chez Botho Strauss, le minimalisme de la voix didascalique correspond aussi à une forme de présence de l'auteur. Une présence discrète qui ne cherche pas à imposer un sens à déchiffrer mais qui, au contraire, laisse place à une libre interprétation. Elle traduit aussi le fait que Strauss, pour aller à l'encontre de tout principe intégrateur, rend perceptible l'incohérence structurelle. Par le procédé du montage déjà mis en œuvre par l'auteur épique, Strauss introduit des ruptures dans l'action et par ce geste il détermine les différents tableaux qui composent le parcours hasardeux de Lotte. Comme on l'a dèjà vu (Cf. chap. VI), cette pièce est proche du « *drame à stations* » et on assiste à travers ces tableaux à une sorte de chemin de croix du personnage. Lotte finira par être crucifiée par l'indifférence de la ville, par sa propre aliénation et en conséquence par sa propre difficulté à établir un lien durable avec les autres : cette fragmentation au cœur du personnage se reflète alors dans cette fragmentation de l'action. Le montage, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, fait que « la fiction se transforme en réflexion »[534], c'est-à-dire que l'auteur affiche son propre point de vue car c'est lui qui choisit la façon d'agencer les morceaux. Mais surtout la présence de l'auteur se fait sentir par les titres suggestifs qu'il donne à ces tableaux et qui font partie de ce geste subjectif de l' auteur « monteur »: « Au Maroc », « Veille de nuit », « Dix chambres », « Grand et petit », « Station » « Famille au jardin », « C'est une erreur », « Dictée », « L'ange répugnant », « En compagnie », des titres que, comme les titres chez Victor Viviescas, le metteur en scène pourrait être tenté de proférer dans l'espace de la scène, tant il s'agit bien d'une « voix » qui, comme les autres voix, dit le parcours de Lotte et le monde disparate qu'elle croise.

C'est aussi par le montage et par les titres suggestifs que Carolina Vivas donne aux différents fragments qui composent sa pièce *Filiations*, qu'elle rend explicite sa présence dans le drame. Ces titres pourraient, comme chez Strauss et chez Viviescas, devenir également une voix destinée à être proféré dans la scène : « *Cegar* » « *Sans nom* » « *Petite reine* » « *Une main sur l'autre sur la poitrine de mon père* » « *Cegar II* ».

[534] SARRAZAC, Jean-Pierre. (dir). *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p. 43.

Outre ce geste subjectif du montage et des titres, chez Carolina Vivas la voix didascalique est un effet de sa présence. Même si dans *Filiations* la didascalie garde toujours une forme impersonnelle**,** la place prépondérante que cet auteur lui donne – le dernier tableau n'est qu'un texte didascalique – montre comment la scène est à l'origine de cette pièce qui est à la base une pièce de création collective à partir des improvisations des acteurs.

Rodrigo Garcia est celui de nos auteurs qui affiche le plus directement sa présence. En commençant par les titres de ses pièces *(J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe)*, ou en la proclamant dès le texte liminaire de cette pièce où il écrit qu'il s'agit d'« un récit fragmenté d'événements personnels », ou encore, comme dans *Vous êtes tous des fils de pute*, dont une des parties se veut en effet « biographique, comme les pages libres d'un journal intime »[535], on pourrait dire qu'il rend sa présence ostentatoire. Dans *Agamemnon,* la voix didascalique s'intègre complètement au récit à travers le personnage qui la crée lui-même et la prend en charge. La présence de l'auteur est alors en quelque sorte dissimulée par le personnage. Cependant une fois de plus l'ambivalence est mise en œuvre car cette voix didascalique ou la voix du personnage lui-même est aussi parfois une voix d'auteur, ou plus exactement la voix de l'individu moderne qu'est l'auteur, ce qui est manifeste dans cet aveu qui n'a rien à voir avec le personnage :

> Je n'ai rien inventé.
> Je n'ai participé à la création de rien de ce qui m'entoure
> Ni des verres dans lesquels je bois de l'eau tous les jours.
> Ni de l'avion qui m'amené jusqu'ici.
> Je suis nul en cartographie
> Je ne sais pas comment marche mon ordinateur
> Je n'ai pas construit ma maison de mes propres mains.
> J'ai tout trouvé tout fait.
> Je ne sais pas comment on fabrique le papier des livres que j'ai lus.
> Je n'ai pas produit le vin…[536]

Certes la forme grammaticale du « je » qu'utilise le personnage est ici, et à d'autres moments de la pièce, ambivalente. C'est un « je » qui se rapporte plus à un « on »

[535] BOST, Bernadette. « Le théâtre de Rodrigo Garcia : un autoportrait à la dynamite », *Recherches & Travaux*, 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011. Page consultée le 27/08/2012, à partir de: http : //recherchestravaux.revues.org/index381.html
[536] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.*, p. 27.

indéterminé qu'à une identité précise. Un « on » qui rend compte de l'identité éclatée du personnage d'Agamemnon : d'abord il fait référence à l'Agamemnon de la tragédie grecque ; ensuite il renvoie aussi à un individu quelconque qui, comme l'Agamemnon de la pièce de Rodrigo Garcia, revient dans sa maison chargé du poids de la violence vécue ; enfin, cet Agamemnon est aussi, comme on vient de le dire, un alter ego de l'auteur, ou en tout cas de l'individu critique qu'est celui-ci. En définitive, il s'agit d'un « je » qui se confonds avec l'« on » impersonnel car il est constitué par les fragments d'autres histoires passées et par l'histoire de ses contemporains en général. Tous les pronoms qu'utilise le personnage, le « moi », le « je », le « ils », le « on » font partie de son identité fragmentée et multiple qui est aussi celle fragmentée et multiple de l'individu contemporain :

> Le mot habitude.
> L'habitude, **moi**, je m'en branle.
> Et même dans la routine **je** trouve des chemins
> Dignes d'être appelés QUELQUE PART
> **On** se laisse porter
> Là où « **on** a ses habitudes »
> Là où il n'y a ni grillons, ni lune, ni raisin, ni étoiles
> Depuis les mêmes endroits
> Parmi les mêmes gens
> Pour finir au même point
> Dans la même misère
> […]
> On part faire un tour QUELQUE PART, **ils** disent.
> Mais c'est faux :
> **On** part toujours du même endroit pour se rendre
> Aux mêmes endroits.
> Ils disent **qu'ils** partent
> Faire un tour QUELQUE PART
> Alors qu'en fait
> **Ils** vont au cinéma.
> **Ils** croient qu'ils sont partis
> Faire un tour
> QUELQUE PART
> Alors qu'en fait
> **Ils** sont au restaurant
> En train d'attendre le deuxième plat.
> Et c'est ce qu'ils appellent :
> Aller QUELQUE PART.
> Ils partent en vacances armés de cartes et de guides.
> Mais ils assurent qu'ils sont allés
> Traîner QUELQUE PART[537].

[537] GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon, op. cit.*, p. 22.

Comme on vient de le constater dans ces extraits de pièces de notre corpus, on observe que, même si la didascalie garde parfois une forme descriptive, elle n'est plus, dans la plupart des cas qu'une indication scénique **;** qu'elle prenne la forme soit d'un poème, d'un récit, ou d'un silence, elle est en même temps une voix subjective de l'auteur. Elle demande, on l'a vu, à être proférée comme les autres voix du texte dans l'espace de la scène, ou en tout cas, à faire partie de la chaîne de sens nés entre la salle, le texte et la scène. En outre, on a donc pu constater combien cette voix didascalique aide les auteurs à donner à leur texte une dimension rythmique et concrète qui participe de la phénoménologie de la scène,

La voix didascalique subjective par laquelle la présence de l'auteur est effective dans le drame, n'est plus alors cette voix didascalique directive et objective de l'auteur classique[538], cette « voix absente **»** chargée de transmette le sens théologique d'un auteur omniprésent, d'un « dieu auteur » qui ordonne et contrôle dans l'ombre l'ensemble de la représentation ; elle n'est pas non plus cette voix analytique et distanciée du narrateur épique qui cherche à donner des leçons. Encore une fois, les auteurs se situent dans l'entre-deux. En se servant de la voix didascalique comme d'une indication spatio-temporelle aussi bien que d'une voix subjective, les auteurs la dotent d'un double statut qui d'entrée leur permet de continuer à jouer avec l'ambivalence des données. Comme on l'a vu pour l'espace et le temps, ils cherchent à ouvrir le texte au monde des possibles de la scène et de la représentation et surtout à éveiller la subjectivité du spectateur. On observe que par l'intermédiaire de cette voix didascalique l'auteur ne renonce pas à affirmer sa présence au profit de celle du personnage, mais au contraire, il dédouble et multiplie la sienne.

Les auteurs utilisent donc la voix didascalique comme cette voix off dont parle Sandrine Le Pors, qui pour ne pas avoir « les allures d'une instance omnisciente, instaure dès son apparition une ambiguïté quant aux présences en scène »[539] et donc quant à leur propre présence. Certes on ne peut pas toujours assurer que c'est l'auteur qui parle à travers la voix didascalique. Comme cherchant à se situer dans cette double dimension de la présence performative, c'est-à-dire entre la présence et l'absence du performeur, il

[538] « …L'objectivité du récit se définit par l'absence de toute référence au narrateur : « A vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes ». UBERSFELD, Anne**.** *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 69.

[539] LE PORS, Sandrine. *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines.* Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 17.

trouble les pistes et joue avec l'ambigüité de sa présence par l'introduction de cette voix didascalique qui joue avec l'intertextualité, par différentes typographies ou qui, comme chez Koltès, peut prendre la forme d'un long récit.

Si on suit les travaux de Jean-Pierre Sarrazac sur ce «devenir rhapsodique» qui en « creusant la notion de polyphonie, signale la présence de voix multiples au sein d'une voix unique tenue par ce qu'il appelle la voix du « rhapsode »[540], on pourrait affirmer que tous ces gestes de l'auteur sont finalement des expressions de sa voix, ou au moins des effets réels de sa présence effective et affective dans le drame. On peut aussi aller plus loin et affirmer que par cette ambivalence de sa présence l'auteur se rapproche encore du performeur. Par la subjectivité et le procédé de l'intertextualité, le texte est comme la performance, selon ce que Barthes souhaitait « un *espace* à dimensions multiples où se marient et se contestent des écritures variées, [des subjectivités] dont aucune n'est originelle »[541], pas plus d'ailleurs que celle du spectateur ni celle de l'auteur lui-même. La dimension à la fois personnelle et impersonnelle de la didascalie, et en même temps subjective mais qui ne se réfère pas à une identité précise car elle garde son caractère anonyme, permet aux auteurs de participer d'une manière suggestive et non directive, à cette polyphonie et à cette pluralité de sens, en accord avec la complexité même des relations qui se tissent dans le monde d'aujourd'hui.

[540] Concept initié et développé par Jean-Pierre Sarrazac dans son livre, *L'avenir du drame.* Partant du rhapsode qui selon les sens ethimologique litteral signifie coudre « rhapetein », Jean-Pierre Sarrazac devellopera la notion de rhapsodie d'emblée lié, comme il le dit : « au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le repiéçage, la choralité. SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), « Rhapsodie ». *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p. 105.

[541] In MOUNSEF, Sonia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 54

Pièces de guerre I et II d'Edward Bond

Mise en scène d'Alain Françon

542

[542] Baccalauréat théâtre. Avril / 2006. Théâtre de l'Europe, 1995.

2. L'absence-présence du personnage :

Dans cette dramaturgie, le personnage reprend, par rapport à l'abstraction dans laquelle Beckett l'a plongé, des attributs qu'on pourrait qualifier de réalistes. Cependant comme on l'a vu pour l'espace, le réalisme est ici un piège visant à faciliter l'adhésion du spectateur avant de l'introduire au monde à la fois concret et abstrait du *no man's land.* Ainsi même les *effets réels* de la présence du personnage, ceux qui permettent de déceler aussi bien son identité que le rapport qu'il établit avec les autres, se présentent une fois de plus – comme tout dans cette dramaturgie – de manière incertaine[543]. S'il existe, à la différence de Beckett, quelques traits physiques et si le corps est présent tout entier, la relation avec celui-ci et la manière de le présenter ne manquent pas d'être conflictuelles. La biographie du personnage est lacunaire, son identité ne semble que provisoire et même si elle lui permet encore d'avoir parfois les élans d'un personnage agissant ce n'est jamais à la manière du drame classique.

Or, bien qu'il existe des effets de la présence du personnage – parfois le nom, le prénom, certains traits de sa psychologie, les mouvements de son corps dans l'espace et avant tout sa parole – ces effets se présentent toujours sous une forme imprécise laissant des vides qui font surtout percevoir les effets de son absence : absence ou oubli du passé, absence de profondeur psychologique ou en tout cas absence de traits de caractère particuliers ou d'indications sur le statut social de ce personnage. Enfin, malgré *l'adresse oblique* vers le spectateur que nous avons décrite (cf. chap. V), on sait déjà qu'il n'y a jamais de véritable altérité ou en tout cas une grande difficulté à la constituer.

Toutes ces *absences* qui empêchent de distinguer aisément l'identité du personnage sont d'abord des métaphores sur l'impossibilité pour l'homme contemporain de se construire une identité dans la masse indifférenciée et uniforme dans laquelle le plongent la publicité, les médias ou encore l'économie de marché. L'image de l'homme véhiculée par la publicité et les médias veut ignorer la faille, les contradictions, la maladie. L'uniformisation médiatique du visage et du corps par exemple, qui ne sert qu'à endormir les esprits – car elle cherche à effacer les différences et à uniformiser aussi

[543] Comme le dit R. Abirached du personnage le plus contemporain : « Il porte, comme le voulait la mimèsis aristotélicienne, la marque du réel, mais il s'agit de traces d'une monde envahi de toutes parts par l'irrationnel et dont la vérité est irréductible à la conscience, à l'identité et au principe de non contradiction.» ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le Théâtre Moderne, op. cit.,* p. 393.

bien les rêves que les désirs de chacun – continue à entretenir la vision de la culture occidentale, déjà dénoncée par Artaud, qui, entre autres, conçoit le corps comme séparé de l'esprit, et les gestes séparés du langage, privant l'être humain de tout pouvoir effectif sur le monde et sur les choses.

Cette vision du corps est à la source de la crise identitaire qui, depuis Artaud, ne cesse d'être au centre de tout l'art moderne et contemporain, comme le dit bien Sylvie Roques :

> Un même phénomène de décentrement concerne le corps et l'identité. Il conduit les personnages à s'inscrire dans les marges, dans un monde de l'entre-deux, qui les rend susceptibles de basculer tantôt au centre, tantôt sur les bords. Comme nous l'avons montré précédemment, le face-à-face avec le corps, inclut un sentiment d'étrangeté puisqu'il est perçu à la fois comme un leurre et comme l'incarnation du désir de sortie vers l'ailleurs […] Dans cette perspective, les personnages sont confrontés à une inquiétante étrangeté qui les conduit à une déroute intérieure puisqu'ils ne savent plus qui ils sont[544].

La société contemporaine fondée de plus en plus sur la réussite personnelle, la compétition et la consommation ne peut qu'amplifier cette crise d'identité. Cette image du corps rend manifestes les paradigmes que cette culture invente pour se protéger de la chute, de la peur et de la solitude. L'essor de la chirurgie plastique est un bon exemple de la façon dont la culture occidentale centre les objectifs de l'individu sur un moi artificiel ; elle uniformise le visage de l'humain et efface son vécu qui lui donne précisément sa singularité. Anna Magnani disait à ses maquilleuses « ne couvrez pas mes rides, j'ai passé une vie à me les créer ».

Ces images artificielles de l'être humain qui finalement relient tout à la chaîne sans fin entre l'argent, la production et la marchandise (le corps-objet) et qui fait subir chaque fois davantage au corps et au visage, donc à l'identité, des blessures profondes qui amputent son humanité et menacent la stabilité physique et psychique d'individus déjà dans la fragilité. Lotte, le personnage de *Grand et petit,* ressent cette débâcle intérieure et la traduit sans réserve comme une évidence :

> « L'homme perd l'image de l'homme… »
> La terre en mue ou remue.
> « Un moment », dit Frieder,
> « La chose mérite qu'on s'y arrête… »
> *Mécontente*.
> La terre en mue ou remue.
> C'était peu. Ils se taisent une fois de plus.

[544] ROQUES, Sylvie. VIGARELLO, Georges. *Enjeux et limites des performances, op. cit.,* p. 19.

C'était à peu près…
Qu'un homme a perdu une image.
Ou un visage ?
Image ou visage, je peux me tromper.
Ce n'était rien de bouleversant.
Une image, bon.
Perdu d'accord »[545].

Cette perte de « visage de l'homme » est aussi celle de l'humanité que le visage incarne, ou l'un des signes de la perte de ce qui caractérise l'humanité, car c'est bien le visage qui permet de distinguer l'humain du non-humain. Comment apparaît l'humain? Par son visage et par sa parole, dit Levinas : « L'épiphanie du visage, comme visage, ouvre l'humanité […] en tant qu'il atteste la présence de tiers, de l'humanité tout entière »[546]. Toute cette problématique de l'identité, qui renvoie à la problématique des limites entre l'humain et l'inhumain fondamentale dans cette dramaturgie. Tous les paradigmes véhiculés par les medias et qu'on a mentionnés plus haut se retrouvent ici de manière inversée et avec plus d'intensité car ce drame explore ces terres du *no man's land* urbain qui n'appartiennent à personne, à l'aide de personnages errants et marginaux. Des personnages qui, pour survivre, doivent accommoder chaque fois leur identité à des situations passagères, comme par exemple les personnages de *Quai Ouest*, ou ceux en train de perdre leur identité comme Lotte dans *Grand et petit*.

Comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, dans cette dramaturgie c'est le personnage « qui traîne, qui erre, l'homme – ou le non-homme – par excellence du no man's land »[547]. Il est représentatif de « ce monde – cette « humanité » *no man's landalisée* »[548]. La relation conflictuelle que les personnages de cette dramaturgie ont avec leur image passe par la vision déformée qu'ils ont d'eux-mêmes, de leur visage, de leur corps ou de leur sexualité ; leur impossibilité d'aimer et leur inaptitude à communiquer sans violence avec les autres, montrent de manière significative leur difficulté à se définir. Pour les auteurs ces personnages montrent comment les conditions de violence et de marginalité créées par une société qui finit par éloigner les individus les uns des autres et les oblige à la marginalisation, à la mort, à la disparition ou la solitude, influencent le vécu du corps et augmentent encore cette crise d'identité.

[545] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 17.
[546] LEVINAS, Enmanuelle. *Totalité et infinie*. Martinus Nijhoff, 1971, pp. 234-235.
[547] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 136.
[548] *Ibid*., p. 137.

Cette zone hors la loi, propice au trafic, à la fuite, à la cachette qu'est le *no man's land* urbain est bien la scène qui convient à cet homme errant, anonyme et presque invisible pour les autres. Au milieu de ce paysage dévasté il est celui qui, pour Jean-Pierre Sarrazac, « est toujours peu ou prou l'homme de la désolation, de la perte d'ancrage »[549]. Sa condition marginale met en jeu son humanité : faute de mourir dans ce que Ruben Blades appelle « la jungle de ciment des rues de la ville»[550], il doit, n'ayant aucun repère, être attentif à chaque pas et se servir, pareil à un animal, de son instinct, et si nécessaire, de ses griffes. L'artifice, le mensonge, l'apathie ou la violence semblent aussi être les seuls moyens lui permettant de survivre. L'inhumanité provoquée par sa condition précaire et à laquelle le condamne le regard des autres est le reflet « dans le miroir brisé de la modernité », de la cruauté décrite par Bernard-Marie Koltès :

> L'absolue cruauté […] n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal et de l'homme, une erreur du regard, une erreur de jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date[551].

Cette négation et cette déchéance du sujet sont amplifiées par les auteurs. De ces personnages qui ont à peine un nom, qui ont parfois un prénom, ou qui n'ont quelque fois ni l'un ni l'autre, les auteurs nous donnent seulement des pistes incomplètes permettant de les identifier. Il s'agit donc bien dans cette dramaturgie de personnages qui, toujours anonymes, finissent par perdre leur identité ou tout au moins la rendre indéchiffrable. Ce sont des personnages inachevés, à l'image de ces errants (sans papiers, SDF, mendiants...) dont l'identité est niée. Leur état mental est aussi confus que l'espace qui les entoure. L'errance, la marginalité et la solitude les dépouillent aussi bien de leur passé que de leur avenir. Honteux de leur condition marginale, ils ne s'aiment pas et savent qu'ils suscitent le mépris car, même dans leur dénuement ou dans leur marginalité, ils partagent les mêmes rêves de fortune et de réussite sociale que ceux qui les méprisent. Ainsi en témoigne par exemple Charles dans *Quai Ouest :* «… regarde comme je suis habillé ; regarde mes chaussures ; elle verra tout de suite que je suis un

[549] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.* p. 136.
[550] Ainsi appelle Ruben Blades le chanteur de salsa à la rue dans la ville.
[551] KOLTES, Beranr-Marie. *La solitude des champs de coton*. Editions de minuit, 1986, p. 31.

minable…cela je ne veux pas »[552]. Il dit encore «… quelqu'un qui est mal fringué, c'est comme une bagnole de luxe, sans moteur, abandonné dans un coin. (*Temps*) C'est pour moi que je parle »[553].

On pourrait dire alors que tous les personnages de cette dramaturgie sont très proches de ces personnages *au degré zéro* que Robert Abirached décrit dans son livre, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* :

> Ionesco Beckett, Adamov et Tardieu, pour ne citer qu'eux, réduisent le personnage à son squelette social, moral et psychologique, d'autant plus sûrement qu'ils le privent de tout passé et de tout avenir, l'arrachent à l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient, lui suppriment toute possibilité de commerce avec autrui qui ne soit radotage, échange de clichés ou interrogation impuissante[554].

Cependant, malgré ces absences et ces vides dans leur identité, les personnages de cette dramaturgie ne tombent pas dans l'abstraction des personnages de Beckett. Tout d'abord leur situation, les dangers concrets propres à l'errance dans laquelle ils vivent dans ce *no man's land* urbain, les ancre dans le réel. C'est par cela aussi que les personnages récupèrent une corporalité que n'ont pas les personnages de Beckett. Ensuite et ceci marque en grande partie la différence avec les personnages de Beckett, les personnages de cette dramaturgie retrouvent une parole logique. Anne Ubersfeld en parlant de Bernard-Marie Koltès, dit que les personnages possèdent tous un « idiolecte » qui non seulement leur permet de récupérer un peu de leur individualité mais aussi de rétablir le dialogue même si celui-ci, comme tout dans cette dramaturgie, est inverti ou détourné. D'autre part, les auteurs nous montrent que lorsqu'ils agissent ils sont plutôt dans le simulacre que dans l'action véritable. Pour ces raisons, nous sommes dans cette dramaturgie plus proches de la neutralité et du vide qui constituent l'« *impersonnage* » que Jean-Pierre Sarrazac met en évidence chez Beckett, chez Pinter ou chez Adamov et qu'il définit comme « un personnage totalement dés-identifié, vacant, impersonnel, transpersonnel. Personnage devenu Impersonnage »[555]. Les auteurs de cette dramaturgie du no man's land font intervenir par ailleurs d'autres caractéristiques que Jean-Pierre Sarrazac définit ainsi :

---

[552] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 45.
[553] *Ibid*., p. 49.
[554] ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le Théâtre Moderne*. (Voir chapitre « Tout ce qui est réel est irrationnel») Grasset et Fasquelle , Paris, 1978, p.p. 391, 397, p. 392.
[555] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.* p. 142.

> …sentiment d'étrangeté à soi-même, perte de soi, catalepsie, absence aux autres et à soi-même. L'impersonnage est en décalage avec le personnage individuel et psychologique : il est sa différence. Sans être dépersonnalisé, il est celui qui reste ouvert à tous les possibles, aux virtualités de la vie, à la succession de masques différents à interpréter. L'impersonnage est multiple, « transpersonnel », tout à la fois incarnant l'humaine condition, mais aussi le « singulier pluriel »…[556]

Mais ces caractéristiques ne sont pas non plus très loin de celles qu'on peut dégager chez le performeur. Jean-Pierre Sarrazac montre comment la multiplicité et la pluralité propre à l'*impersonnage,* le font sortir « définitivement du cadre de la mimèsis (il n'imite plus une figure) ». Sortir de la mimèsis n'est-ce pas l'un des premiers mouvements pour entrer dans le performatif ? Non seulement sa neutralité mais aussi sa multiplicité ne rendent-elles pas cet *impersonnage* proche de l'intermédiaire entre la scène et la salle qu'est le performeur ?

Pourtant, souligne encore Jean Pierre Sarrazac, l'*impersonnage* reste dans les limites du dramatique car il n'est pas totalement dépersonnalisé ; même s'il est difficile de reconnaître sa singularité, il reste aussi complexe que le suppose toute identité. Il en est ainsi dans la dramaturgie du no man's land mais nos auteurs repoussent encore plus loin ces limites et jouent toujours avec l'ambivalence. Cet « homme [errant] sans qualités » constitue pour eux un champ neutre pour expérimenter aussi bien la problématique de l'identité, du corps et des limites entre l'humain et le non-humain, que cette performativité que le drame cherche à approcher. Il s'adapte à diverses situations et peut adopter plusieurs visages et plusieurs identités en restant finalement ouvert à un monde de possibles peuplé de mouvements, d'actions, de paroles, de forces et de pulsions.

La dépersonnalisation provoquée d'abord par le fait que les autres détournent leur regard de lui, ne veut cependant pas dire qu'il abandonne complètement sa quête identitaire. Malgré sa condition qui ne lui offre aucune possibilité d'accéder à une personnalité stable, il essaie toujours de se construire une identité même si celle-ci n'a qu'une existence éphémère. Cependant cette identité le mène toujours du côté de la multiplicité, et donc de la perte d'individualité. Un mouvement contradictoire dans lequel le personnage finit par ne plus savoir ce qu'il est vraiment ou ce qu'il a été. Les auteurs continuent donc à jouer de cette ambivalence, de ce manque de précision qui leur permet de repousser aussi bien les limites du dramatique que celles du performatif et de

---

[556] GARCIN-MARROU, Flore. Ma recension du livre de Jean-Pierre Sarrazac : *Poétique du drame moderne.* Page internet consultée le 25/11/2012, à partir de : *http : //floreblog.com/publications-revues/le-drame-emancipe/*

créer un drame et un personnage inachevé, indéfini et ouvert aux multiples possibilités qu'offre la scène. Ils nous proposent ainsi un personnage à la fois impersonnel et singulier, concret et indéterminé, physique et psychologique, ou encore dramatique et performatif.

2.1. Fluctuations de l'identité

Cette indétermination de l'identité des personnages est manifeste non seulement dans le minimalisme de la liste liminaire et dans la subjectivité de la voix didascalique mais aussi dans les informations apportées, soit par les personnages soit, comme c'est le cas chez Koltès, par l'auteur lui-même. Elle est renforcée par la relation incertaine que les personnages entretiennent avec leur passé et avec leurs souvenirs. On a vu dans le chapitre sur le temps comment les souvenirs des personnages se présentent, de telle façon par exemple chez Pinter ou chez Koltès, que la limite entre la vérité et le mensonge n'est pas facile à déterminer. Leurs souvenirs sont embellis pour magnifier un présent en ruine ou désastreux mais ne constituent jamais des repères permettant d'expliquer leur situation actuelle :

> CECILE (à Koch) – Car a nous voir comme cela, n'importe qui nous prendrait pour des chiens errants ; mais nous nous reconnaissons pour ce que nous sommes et c'est notre consolation. Au pays, nous sommes des notables et si nous rentrions demain, les meilleures familles des Lomas Altas nous baiseront la main[557].

Ce passé embelli ne fait qu'amplifier le vide qui entoure le personnage et qui l'empêche d'y voir clair dans son présent. Or si l'identité dans une de ses assertions signifie « La relation d'unité à soi »[558], le personnage dans cette dramaturgie ne dispose que de bribes de vie imprécises à partir desquelles il lui est impossible de se construire une personnalité unifiée et cohérente. Sans passé, ni avenir, en passe de perdre son identité ou l'ayant déjà perdue, il n'est plus qu'un individu égaré, errant dans les nuits obscures et dangereuses des villes.

Dans *Chaise* d'Edward Bond, d'emblée la liste liminaire des personnages est succincte. Aucune indication sur la psychologie des personnages ou sur les traits

[557] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 69.
[558] L'Identité désigné en philosophie. Wikipedia, l'encyclopédie libre. Page internet consultée le 27/12/2012.

physiques permettant de déceler un signe particulier de leur identité**.** Alice est présentée comme « une femme d'une quarantaine d'années » ; Billy comme un « homme de vingt-six ans ». Les autres personnages n'ont même pas de prénom ; ils sont désignés par le rôle qu'ils jouent dans la pièce. Ainsi Nesbit est « une prisonnière », une autre femme est « l'officier d'un service d'aide sociale », « un étranger », et un objet, « le répondeur » accentue encore le caractère impersonnel de la liste.

Il est certain que l'auteur donne plus de détails sur Alice et sur Billy à travers leur dialogue mais toujours dans une imprécision qui empêche d'en savoir plus sur les particularités de leur identité. On sait par Alice que Billy est enfermé dans ce deux pièces depuis son enfance, qu'elle le cache des services sociaux, car il n'est pas son enfant mais le fils d'une rebelle qui le lui a donné avant d'être prise par la police. On sait aussi que Billy trouve dans les histoires qu'il raconte et dans ses dessins une façon d'échapper à son enfermement ; ou encore on devine qu'Alice s'est éloignée depuis longtemps de sa famille car elle a énormément de mal à reconnaître sa propre mère dans la femme que le soldat amène en prison. Mais comme leur présent, à force de l'oublier leur passé finit aussi par devenir confus :

> BILLY. Pourquoi tu as pas vécu avec ta mère ?
> ALICE. Ce n'est plus
> BILLY. Ch !
> ALICE *chuchote*. – recommandé. Elle vivait de l'autre côté de la rue.
> BILLY. Tu ne la rencontrais pas quand tu faisais tes courses ?
> ALICE. Y a plus de rencontre. On oublie. On connaît personne[559].

Dans *Grand et petit* il n'y a pas de liste liminaire des personnages. Ils sont désignés au début de chaque scène. Cette absence de liste liminaire est, comme le dit Philippe Wellnitz, significative d'une absence de réels rapports sociaux car « chaque scène par le biais de chaque liste des personnages qui lui est propre, établit de *nouveaux* rapports de Lotte à *d'autres* personnages et [en]redéfinit à chaque fois les contours»[560]. Seuls les personnages qui sont en quelque sorte des alter ego de Lotte, ou en tout cas, des personnages qui lui sont chers, possèdent un prénom. Paul, son ex-mari, sa copine d'enfance, Meggy, et les membres de sa famille, ou Alf avec lequel elle a vécu « à peine quinze jours » et qu'elle croit aider, ne font que refléter sa propre identité fragmentée et

[559] BOND, Edward. *Chaise, op., cit*., p. 97.
[560] WELLNITZ, Philippe. *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre : autoréférentialité théâtrale dans trilogie du revoir. Grand et petit, Koldewey, farce, op. cit*., p. 26.

en perdition, car on devine qu'eux-mêmes ont du mal à s'en construire une. Paul n'arrive pas à écrire, Meggy a changé de nom et elle ne sait plus ce qu'elle est devenue, Alf parle dans son dictaphone ; ce sont tous les trois des personnages qui vivent dans la même solitude, dans le même abîme intérieur, dans la même absence de rapports et la même perte d'identité que Lotte. Enfin son frère Bernd vit dans une famille où les relations sont tellement dégradées que tout est permis, le déni, le vol, la violence et tous sont perdus, quelque chose en eux comme chez Lotte, est à tout jamais détraqué :

> L'INTERPHONE : Tu es tellement…
> LOTTE : Comment me traites-tu, hein ?
> L'INTERPHONE : Tu es tellement…
> Nerveuse.
> LOTTE : écoute, hein, moi je fais attention…
> L'INTERPHONE : Tellement nerveuse.
> Tu marches nerveusement et ta façon
> D'entrer déjà est nerveuse,
> Et de t'asseoir
> Et de rester assise nerveusement
> Sur mon petit banc.
> LOTTE : Je bavarde avec toi et tu dis
> Que je suis nerveuse. Je fais attention
> De ne pas m'endormir chez toi là-haut
> Et tu dis que je suis nerveuse.
> Comme voilà peu d'amitié, Meggy !
> Je fais attention et je bavarde avec toi, je m'assieds sur ce
> Petit banc incommode, où il n'y a pas de risque que tes fesses
> S'endorment,
> Parce qu'en plus il est boiteux, et je bavarde avec toi sans m'arrêter une seule fois,
> Tranquille comme une chatte, et sans dormir.
> L'INTERPHONE Mais on avait bien l'impression
> Que tu aurais préféré aller dormir.
> LOTTE : Où donc ? Où donc ?
> *Musique de la fanfare de mineurs qui défile en sourdine derrière la scène*[561].

Les autres personnages qui interviennent dans la pièce n'ont pas de prénom et, comme dans *Chaise* d'Edward Bond, ils sont désignés de façon impersonnelle comme pour accentuer l'impossibilité d'en définir l'identité. Dans la liste du second tableau, les personnages sont nommés : « L'homme » et « la femme » ; dans la liste, plus longue, du troisième tableau, ils sont désignés par un trait caractéristique mais non moins imprécis : *la grosse femme, la vieille, le vieux, le joueur de guitare, le turc, la femme dans la robe*

[561] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 87.

au col fermé, l'assistant et l'assistante à la faculté des sciences ; même un objet, *la tente,* figure dans la liste, et comme *la chaise et le répondeur* dans *Chaise* d'Edward Bond, elle en souligne encore le caractère impersonnel. L'identité du personnage reste aussi vague dans toutes les autres listes. Ainsi dans le tableau IV *le turc, sa femme, un homme jeune, le garçon ;* dans le tableau VI, *un homme en canadienne* et enfin dans le dernier tableau, *le médecin, les patients.* Des personnages sans nom ni prénom, ce prénom qui permet de passer de la troisième personne, « il », à la première personne, « je » ; un « je » qui peut alors se référer à un « moi », avec une histoire et une identité qui le distinguerai des autres. Des figures, des entités abstraites qui dépersonnalisent donc le personnage et qui le démultiplient.

Les didascalies ne donnent pas non plus de précisions qui puissent contribuer à identifier le personnage de Lotte. Toutes les caractéristiques physiques qu'elles annoncent, ses parures par exemple, sont fausses : « un faux chignon noué sur la nuque, de grands pendants d'oreilles, faux cils et faux ongles. »[562]. On sait aussi qu'elle n'a pas beaucoup d'argent et qu'elle ne fait que se cacher, par ce voyage en touriste qu'elle ne peut pas s'offrir, sa propre indigence : une «tenue très soignée, une touriste le soir dans un pays du Sud. Pantalon clair, chemisier de couleurs vives »[563] ; elle cherche par cette image factice à se sentir quelqu'un de semblable aux autres pouvant se permettre par un voyage de se réconforter d'un chagrin d'amour. Cependant elle sait au fond qu'elle n'a rien de commun avec les autres comme elle l'exprime à travers ce dialogue qu'elle dit entendre :

> Désir, envie, indifférence,
> rapacité et curiosité aveugle,
> voilà les passions principales,
> celles qui empoisonnent le plus
> notre groupe.
> Et la soif.
> Et…
> Ça, tu l'oublies chaque fois,
> Frieder,
> Dès que nous abordons ce sujet,
> Il y a un manque
> De logique ici…
> Et, disais-je, la différence
> Entre ceux qui ont les moyens,

[562] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 9.
[563] *Id*.

Les moyens pour absolument tout, et ceux
Qui n'ont pas les moyens, ceux que d'une façon générale,
De tout le programme de la fête
Ne peuvent se permettre que
Le minimum nécessaire
Et par conséquent pas d'extras.
Ils parlent comme cela. Dément. Exactement comme cela.
C'est leur façon de parler en gros[564].

La didascalie nous dit aussi qu'elle a « environ trente-cinq ans » et qu'elle est « seule » mais cela est trop général et ce n'est pas non plus une indication sur son identité et son individualité. On apprendra son état d'esprit et son indigence par son récit des circonstances difficiles qu'elle traverse, même si on ne peut pas se fier à son discours puisqu'elle est sous le coup d'un choc émotionnel. On sait cependant combien elle se sent démunie, déracinée, perdue. D'autre part le passé vers lequel elle tente de revenir pour trouver des opportunités lui permettant de rebondir n'est pas moins décevant que son présent : il l'est même plus. Que ce soit Paul, Meggy ou son frère, tous la méconnaissent ou la rejettent et cela ne fait qu'amplifier son désarroi :

LOTTE : C'est moi, Lotte-Kotte…
[…]
LOTTE : Bon je monte te voir, hein ?
L'INTERPHONE : Je ne suis pas très en forme.
LOTTE : Tu es malade ?
L'INTERPHONE : Possible, j'en sais rien.
LOTTE : Simplement un petit bonjour, un petit bonjour seulement.
L'INTERPHONE : Je ne sais pas.
LOTTE : Tout ce qu'on va se raconter !
Meggy ! Pense un peu
L'INTERPHONE : Raconter…hum
Tant que ça ?
LOTTE : Ben, voyons. Et comment !
[…]
L'INTERPHONE : Si tu es fatiguée, tu devrais d'abord dormir.
LOTTE : Toi, alors ! Je croyais que ça te ferait plaisir qu'on bavarde un peu, que tu serais contente.
L'INTERPHONE : Bavarder, Bavarder
Et après ça ?
Après ça, tu t'endors chez moi, hein ?
LOTTE : Ecoute, Meggy !
L'INTERPHONE : Je ne peux pas fermer l'œil quand quelqu'un dort dans l'appartement.
LOTTE : ça va Meggy, n'en parlons plus.
L'INTERPHONE : Même Wittich ne dort plus ici.
LOTTE : N'en parlons plus.

[564] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op.cit.*, p. 16.

Salut[565].

Ce désarroi ne fait qu'amplifier son impossibilité de communiquer avec les autres ; ici encore, la schizophrénie est latente. La perception de la réalité et des autres se déforme, s'agrandit ; cette rupture entre elle et la réalité ne fait que la renvoyer à la perte de Paul, ce qui ne fait que la démolir davantage chaque fois que, dans son parcours, elle essaie de se rapprocher des gens qui l'ont aimée. Le retour en arrière qu'elle fait dans ce voyage jusqu'à la maison de son frère, et son passage dans la maison de Meggy sa copine d'enfance, ne montrent que son incapacité de rebondir et de grandir seule. Son refus n'est que le reflet de son incapacité à accepter que l'amour de Paul n'est plus, que le passé est passé, que personne ne répond dans la maison qui n'est plus la sienne :

> *Pendant ce temps on entend sa voix sur une bande magnétique.*
> LOTTE : Cher Paul :
> Puissent ces lignes te retrouver en bonne santé en dans de bonnes dispositions pour ton travail. Me voilà à présent loin de toi (mais seulement en apparence). […] Les souvenirs de nos premières années à Saarbrûcken seront toujours pour moi les plus beaux de ma vie. Je fais parfois notre numéro de téléphone de la rue du 13-Janvier, et je laisse sonner dans le vide longtemps [… Tout recommence exactement comme après la guerre. Quelquefois je me dis : peut-être qu'il est arrivé quelque chose et je n'en sais rien. Les gens de la région sont tous partis, on ne voit plus personne. Les frontières se sont déplacées et je me trouve depuis longtemps dans un autre pays[566].

Cette extrême désolation, ce sentiment d'étrangeté qu'a Lotte par rapport à elle-même et aux autres confirme le vide présent dans ce personnage mais qui permet cependant l'expérimentation par l'acteur d'un monde de possibles.

Dans *No man's land* d'Harold Pinter, les personnages n'ont pas de prénoms et les noms qui les désignent ne font qu'accentuer, comme dans les autres pièces que nous analysons, le caractère impersonnel et anonyme que l'auteur leur donne. Là encore la liste liminaire est succincte et ne donne que très peu de détails : « *Hirts, sexagénaire* ; *Spooner, sexagénaire, Foster, environs 35 an*s, *Briggs, plus de 40 ans* ». Ces généralités participent de la volonté affirmée de l'auteur de ne pas donner une idée trop précise des personnages car comme le dit Brigitte Gauthier, Pinter cherche toujours à créer « … des êtres fragmentés, incapables de rassembler les fragments épars de leur identité ou de leur

[565] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op.cit*., p. 85.
[566] *Ibid*., p. 103.

passé »[567]. On a dèjà vu par exemple, dans le chapitre sur le temps, combien les souvenirs des personnages se présentent de telle façon que la limite entre la vérité et le mensonge n'est jamais claire. On ne peut pas savoir si leur passé leur appartient vraiment ou s'il n'est qu'un moyen de créer un repère ne serait-ce que passagère ou une façon de récupérer un peu de dignité face aux autres, de créer des liens avec eux :

> SPOONER : Quand nous avions notre cottage…lorsque nous avions notre cottage…nous offrions le thé à nos visiteurs, sur la pelouse.
> HIRST : J'en fais autant.
> SPOONER : Sur la pelouse ?
> HIRST : Le thé sur la pelouse.
> SPOONER : Que sont-ils devenus ? Que sont devenus nos cottages ? Que sont nos pelouses devenues ?
>
> *Un temps*
>
> Soyez franc. Racontez-moi. Vous venez de révéler quelque chose. Vous venez de faire référence à votre passé, sans aucune équivoque. Ne faites pas machine arrière. Nous partageons quelque chose. Un souvenir de la vie bucolique. Nous sommes aussi anglais l'un que l'autre[568].

D'autre part on sait aussi que, selon Brigitte Gauthier, chez Pinter la vérité n'est pas logique mais psychologique. Pinter crée et décrit ses personnages sous l'angle de leur subjectivité et ce choix indique que leurs motivations ou leurs vérités sont toujours changeantes ou éphémères. L'identité des personnages se heurte chaque fois à un abîme insurmontable, à un cauchemar qu'il vaut mieux oublier dans l'alcool, dans la nuit, dans l'obscurité que procurent les rideaux fermés de ce *no man's land* intérieur, ou du *no man's land* clos, dans cet appartement de la banlieue de Londres.

Dans *Le coin de la rue* de Victor Viviescas, la difficulté à saisir les personnages passe autant par le manque d'une liste liminaire que par le manque de prénoms et de noms. Les personnages sont désignés par un numéro, comme ont été désignés les NN (c'est ainsi qu'étaient appelés en 1980, en Colombie, les jeunes assassinés par les groupes d'extrême droite qui surgissaient dans les rues, sans papiers personnels, sans identité et sans histoire). *Un, Deux, Trois, Quatre, Cinq,* ces numéros renforcent encore leur statut d'*impersonnages* et cette identité anonyme qui est pourtant pour ces jeunes une manière de survivre car ils peuvent ainsi se confondre, se perdre dans la masse des villes, faire leurs petits trafics au nom d'autres identités usurpées ou empruntées. Mais à force de jouer avec leur identité, tout finit par se confondre, l'identité vraie avec la fausse,

[567] GAUTHIER, Brigitte. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, *op. cit.*, p. 13.
[568] PINTER, Harold. *No man's land, op. cit.*, p. 20.

l'innocent avec le coupable, le mort avec le vivant. Une identité en miettes que Victor Viviescas pousse jusqu'à nous présenter des personnages qui sont morts, sans qu'eux-mêmes et le public le sachent avant la fin de la pièce. Indiquée par la didascalie, l'obscurité de l'espace pendant toute la représentation renforce encore l'indétermination de leur existence. Il s'agit bien de confondre le spectateur, de lui donner de fausses pistes. De plus, Victor Viviescas détourne toutes les caractéristiques réalistes des personnages de « fait divers » en leur donnant certains traits des personnages du « film noir » ou du roman policier. Dans ces bas-fonds de la Colombie, les films de gangsters américains ou les films policiers ont une grande influence sur l'imaginaire de ces jeunes qui accèdent très tôt aux armes ou, par la drogue et les trafics, à d'énormes sommes d'argent. A la différence des clochards, ces «*enfants terribles* » ne renoncent pas à appartenir à la société et ils tuent et volent pour s'emparer de tout ce qu'ils ne pourraient pas avoir sans ces moyens violents :

> {Ils sont cinq. Il y en a un avec des jeans, des tennis Reebok, une chemise verte.
> Un autre a les mêmes jeans mais blancs…
> - Blancs?
> -Qu'est-ce qu'on peut bien faire à un coin de rue à attendre la mort en jeans blancs?
> …une chemise orange, une veste noire. L'autre défie la brume avec un t-shirt squelette, une ceinture à clous, une ancre tatouée sur le bras gauche, un bracelet de cuivre, un pantalon de cuir et des bottes de soldat. Un autre a des chaussures en toile beige avec des bouts verts, sans chaussettes, il a un pantalon de velours vert, une ceinture fine, une chemise à carreaux, un pull de coton bleu de marque Tennis, il a une casquette qu'il enlève parfois et garde dans sa poche arrière, et aussi une chaîne en or à médailles, Le dernier…
> - Dernier?
> - Ils sont tous derniers}[569].

Ces vêtements coûteux et stéréotypés avec lesquels ces petits gars à visage d'ange s'habillent sont un moyen parmi d'autres pour se construire une identité qui efface les traits de la misère de leurs parents et par lesquels ils espèrent appartenir un jour à la société qui les chasse. C'est aussi une sorte de masque qui leur permet d'aller

[569] VIVIESCAS, Víctor. *La esquina, op. cit.,* p. 62. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Hay cinco. Un viste pantalón blue jeans, tenis Reebok, camisa verde. Otro se viste con los mismos jeans pero blancos… – ¿Blancos? – ¿Que hace uno en una esquina esperando la muerte con blue jeans blancos?…camisa naranja, chaqueta negra. El otro desafía la bruma con camiseta esqueleto, correa de taches, tatuaje de ancla en el brazo izquierdo, manilla de cobre, pantalón de cuero y botas de militar. Un otro lleva zapatos de lona café con apliques verdes, no usa medias, tiene pantalón de pana verde, correa delgada, camisa de cuadros, buzo de algodón azul marca Tenis, tiene una gorrita que a veces se quita y guarda en el bolsillo trasero, también cadena de oro con dijes. El ultimo…– ¿Ultimo? – Todos son últimos».

jusqu'au bout des dangers et hors des limites comme le font les personnages des films de James Bond ou d'Al Capone avec leurs vêtements de luxe, leurs voitures rapides et leurs amours passionnées. Mais le film n'a qu'un temps et, à la différence de leurs héros, ils meurent ou sont pris très vite. Ils prennent modèle sur ces films mais le paient d'une mort presque toujours précoce : ce sont des antihéros d'un instant, leur vie est forcément très courte : « Épopée à l'envers, dont les personnages sont des 'antihéros' vaincus par leur propre histoire, projetés dans un monde qu'ils ne comprennent plus »[570]. Des enfants jouant aux westerns et aux grands malins qui ignorent qu'ils jouent avec le feu. Ce que Victor Viviescas sait montrer par les moments où ses personnages prennent conscience que leur réel commence à devenir trop illusoire, voire irréel :

> {CINQ – Encore pire. On rentre dans la quatrième dimension. On pourrait se voir, tu te rends compte ? Tant de brouillard, de buée, de silence. Ce quartier n'a jamais été si brumeux.
> QUATRE – On ne s'est pas trompé de croisement?
> […]
> CINCO – Je crains que nous soyons des figurants.
> CUATRO – Figurants?
> CINCO – Chut! Parle doucement !
> CUATRO – Figurants ?
> CINCO – Ceci ne nous arrive pas pour de vrai. Ça a un petit air de comédie, de parodie}[571].

En dehors des *voix en off* qui, tout au long du texte, perturbent la perception des personnages, Victor Viviescas va utiliser les effets de la drogue pour rendre encore plus floue la perception de la réalité par les personnages. Celle-ci aggravée et rendue incohérente par les hallucinations que la drogue provoque, fait que les personnages doutent d'eux-mêmes, de leur identité et de ce qu'ils sont. Sous l'effet de la drogue ils saisissent mal leurs limites. Elle provoque une confusion et une méconnaissance de soi qui les mène à la vulnérabilité, à l'angoisse et à la méfiance vis-à-vis des autres et vis-à-vis d'eux-mêmes et de leur perception de la réalité. Ce délire auquel la drogue les amène ne leur permet pas de distinguer les limites entre la réalité et la fiction, entre leur réalité intérieure et celle de l'extérieur. De même, la confusion et la séparation des plans de la

[570] DESIRE, Norma. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones, op. cit.,* p. 210.
[571] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 92. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «CINCO – Algo peor. Entramos en la cuarta dimensión. Nos podríamos ver, ¿si notas? Tanta bruma, tanto vaho, tanto silencio. Este barrio nunca había sido tan brumoso. CUATRO – ¿Nos habremos equivocado de esquina? […] CINCO – Me temo que somos figurantes. CUATRO – ¿Figurantes? CINCO- ¡Chiss! ¡Habla bajito! CUATRO – ¿Figurantes? CINCO – Esto no está pasando de veras. Me huelo un tufito de comedia, de parodia».

réalité que la drogue provoque, la fragmentation extrême à laquelle elle conduit l'individu, ne peuvent que perturber la vision du corps et de ses limites comme on le voit dans ce fragment (dont le personnage qui ignore qu'il est mort mais qui se voit comme le cadavre qu'il est) :

> {UNO – Pour quoi je ne vois rien ?
> KARIM – Ça te ferait plus peur de te trouver seul sous une couverture?
> UNO – Ou est-ce que j'ai les yeux fermés?
> KARIM – Te trouver tout seul, ça te ferait plus peur?
> UNO – Ou est-ce que je ne les ai plus?
> KARIM – Tu es seul maintenant?
> UNO – Ils sont sortis de leur trou?
> KARIM – Mes yeux?
> UNO – Quoi?
> KARIM– Mes yeux?
> UNO – Mes yeux?
> KARIM – Qu'est ce qui se passe avec tes yeux?
> UNO – Qu'est ce qui se passe? Ils sont sortis de leurs trous? }[572]

L'identité du personnage est détruite immédiatement par ces dysfonctionnements de la perception, par la paranoïa ou la schizophrénie. Elle éclate en visages multiples : ces cinq jeunes désorientés qui attendent leurs tueurs sont aussi les jeunes homophobes qui ont tué Karim ; ces garçons nerveux et paranoïaques sont aussi des morts, les figurants d'un thriller ou encore « des farceur ; ils sont également, comme le dit un des personnages, « des projections, des prolongations…tous des spectres mais avec des peaux, avec un crâne, avec des bras»[573]. Ils ne sont pas cinq, ils ne sont pas quatre comme le dit l'auteur mais dix ou cinq, c'est pareil : tous restent dans l'indétermination comme des photos dispersées dans un journal de faits divers.

Chez Koltès, le personnage n'échappe pas non plus à une identité problématique. A part l'idiolecte qui leur est propre, les définit et les individualise – Koltès leur donne même des prénoms : Charles, Fak, Cécile, Abad, Rodolfe, Claire – ils ne cessent d'être des silhouettes aussi anonymes et impersonnelles que celles des jeunes du *Coin de la rue*

[572] VIVIESCAS, Víctor. *Le Coin de la Rue, op. cit,.* p. 50. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «UNO – ¿Por qué no veo nada? KARIM – ¿Te daría más miedo encontrarte solo debajo de una frazada? UNO – ¿O es que tengo los ojos cerrados? KARIM – Encontrarte solo, ¿te daría mas miedo? UNO – ¿O es que no los tengo? KARIM- ¿Estas solo, ahora? UNO – ¿Han saltado de su cuenca? KARIM- ¿Mis ojos? UNO – ¿Qué? KARIM – ¿Mis ojos? UNO – ¿Mis ojos? KARIM – ¿Que pasa con tus ojos? UNO – ¿Qué pasa? ¿Han saltado de sus cuencas?».

[573] *Ibid*., p. 52. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Todos farsantes, proyecciones, prolongaciones, todos espectros pero con piel, con cráneo, con miembros superiores».

de Victor Viviescas. Comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, « pris dans le no man's land, l'être Koltèsien est aussi un personnage sans repères, impossible à localiser et à identifier »[574]. A part leur parole rythmique et performative que nous évoquerons plus loin, le personnage Koltèsien nous reste étranger. On voit bien que son passé et son avenir sont confus, son présent trop précaire et comme le dit Anne Ubersfeld ils ne se définissent que par leurs manques, leurs absences :

> Leur situation ? Tous vivent un manque ; manque d'argent pour la plupart, manque d'amour quasiment pour tous, manque d'avenir pour la plupart, manque de certitudes dans le passé et dans le futur qui les attend. De là leurs positions diverses[575].

Il n'y a donc pas non plus dans *Quai Ouest* une liste liminaire globale, ni au début de la pièce ni dans d'autres parties du texte. L'auteur ne donne pas d'indices clairs sur le personnage, la pénombre du plateau ne nous permet de voir que sa silhouette. Rien n'est dit sur le physique des personnages à part l'âge de Charles, de Claire et de Fak et le fait qu'Abad est noir et qu'il a une complicité sans réserves avec Charles comme Charles avec lui. On sait aussi que ce sont des déracinés, mais il s'agit toujours de généralités. Entre les commentaires que l'auteur donne sur les personnages, les opinions que chaque personnage a des autres personnages ou de lui-même et la manière dont se déroulent les événements, tout rend compte d'une identité multiple, changeante et contradictoire, comme Koltès lui-même le laisse entrevoir :

> Le pire qui peut arriver à Koch, c'est qu'on le fasse douloureux et profond, alors qu'il est capricieux et secret. La vraie profondeur de Koch, s'il en est une, vient de la multitude des barrières qu'il a élevées entre ce qu'il révèle et son secret ; au point que, quand on croit avoir découvert enfin le cœur du problème, on peut être certain que ce n'est encore qu'une barrière façonnée pour empêcher qu'on pénètre davantage, au point qu'il n'est pas sûr du tout qu'à la fin il y ait un secret, sinon que Koch se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner l'infini mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens[576].

---

[574] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 139.
[575] UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Actes sud-papiers, Conservatoire National d'Art dramatique, Paris, 1999. p. 129.
[576] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest*, *op. cit.*, p. 106.

Chaque personnage accommode son identité aux circonstances. Ce changement constant, ces multiples visages finissent par estomper son identité, par lui faire perdre son image – d'homme – ou en tout cas, par augmenter sa vacuité ou les blessures dont on ignore l'origine.

Dans *Agamemnon* de Rodrigo Garcia, c'est le personnage lui-même qui introduit les autres personnages, sous une forme aussi impersonnelle : la caissière, son fils, sa femme. Comme chez Tim Etchells, il n'y a ni liste, ni noms, ni prénoms, même pas de numéros ; il n'y a qu'un personnage avec une identité éclatée à travers les voix multiples qui habitent son récit. Aussi bien dans *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First* que dans *Agamemnon,* on est dans l'un de ces « modèles extrêmes de présentation » qui, pour Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, dans leur étude consacrée au personnage théâtral contemporain, posent « ouvertement la question de leur appartenance au genre théâtral » par ce renoncement à « présenter les locuteurs supposés ». Ces deux auteurs repoussent au maximum les caractéristiques de *l'impersonnage* et, plus encore que les autres auteurs de notre corpus, ils le font basculer en dehors des frontières du genre dramatique, et plus précisément, dans le cadre de notre étude, du côté du performeur. *Agamemnon* ce n'est pas un personnage mais c'est une identité multiple, comme le performeur. On ne peut pas distinguer jamais des caractéristiques nettes : Agamemnon c'est le titre de la pièce, pas forcément le nom du personnage ; il est à la fois humain et inhumain car il peut aussi bien admirer un ciel étoilé que donner des coups violents à sa femme ou regretter de ne rien avoir créé. Le « je » qu'utilise le personnage est multiple car il contient aussi bien le « il » que l'« on » ou encore le « nous ». Son identité s'estompe dans ces multiples discours et les diverses identités qu'il revêt et qui font qu'il est plutôt, comme le performeur, un médiateur dans le processus de communication qui s'établit entre la scène et la salle.

Dans *Filiations* de Carolina Vivas, il n'existe pas non plus de liste liminaire globale, mais chaque fragment possède sa propre liste. Dans cette pièce complètement fractionnée, dans ce montage de fragments de la vie misérable de femmes pauvres, dans ce patchwork – comme l'appellerait Jean-Pierre Sarrazac – la relation et l'identité s'estompent complètement. Plus que dans les autres pièces, les personnages sont dans un anonymat effroyable, une dépersonnalisation extrême. La liste liminaire du premier fragment par exemple, est certes très détaillée mais elle ne nous permet pas non plus de déceler une

identité précise du personnage. On peut se rendre compte, que comme Lotte, les personnages sont vêtus d'une façon que ne nous dit rien de leur singularité : les vêtements qu'ils portent ne leur appartiennent pas. De même, les rares traits de caractère que l'auteur leur donne ne sont que le résultat des moments cruels que les personnages vivent :

> {Helena : Une femme qui a vieilli trop tôt couverte d'un châle déchiré, presque nue et avec des chaussures d'homme ; bien coiffée et avec les lèvres très rouges. Sa seule action en toute circonstance c'est de regarder nulle part. Elle est assise dans une chaise métallique hors d'usage.
> Norma : Une fille d'environ 14 ans. Elle porte une robe de coupe infantile trop courte, serré et qui s'arrête au-dessus des genoux. On voit qu'elle a lâché au maximum les ourlets et les coutures latérales. Elle porte des chaussures à talons de grande dame trop grandes pour elle.
> Eux : nous ne connaissons leur existence que par ce que nous révèlent les effets de lumière}[577].

On observe aussi les mêmes faux semblants dans cette liste liminaire du fragment III, *Petite Reine* :

> {Une fille de 14 ans habillée avec une robe d'organdi blanc qui s'arrête aux genoux et qui porte un ruban rouge sur lequel est écrit « FIRAVITOVA ». Talons de souliers vernis blanc, bas résille ; maquillée elle paraît plus grande. Une lumière « presque divine » tombe sur elle, qui porte une couronne sur la tête et rigole heureuse ; d'une main elle fait un signe d'adieu, de l'autre elle soutient le sceptre. On entend au loin des applaudissements, des feux d'artifices et des rires.
> La couronne se penche et elle sans cesser de sourire bouge un peu la tête pour que cette couronne ne tombe pas. Finalement, elle tombe}[578].

Dans le second fragment, *Sans nom*, la liste liminaire est aussi détaillée mais cela n'aide pas non plus à distinguer une identité particulière car les habits de la femme peuvent être ceux de n'importe quelle paysanne désorientée et seule dans la ville. L'anonymat et la précarité extrême du personnage ne font que rendre évident qu'il s'agit

---

[577] VIVAS, Carolina. *Filiations*, *op.cit*. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : « Helena : Mujer avejentada cubierta con un chal hecho jirones, semidesnuda y con unos zapatos de hombre ; bien peinada y con los labios muy rojos. Su única acción en toda circunstancia es la de mirar a ninguna parte. Esta sentada en una silla metálica inservible. Norma : Muchacha de unos 1' anos, Lleva un vestido de corte infantil que le queda pequeño, apretado y bastante arribe de las rodillas ; se nota que le ha soltado al máximo el ruedo y las costuras laterales. Calza unos tacones de señora muy grandes para ella. Ellos : De quienes sabemos que existen por la presencia de la luz».

[578] *Ibid*. Traduit de l'espagnol par nos soins ; version en espagnol : «Una muchacha de 14 anos vestida con un traje de organdí blanco a la rodilla y una cinta roja que dice "FIRAVITONA". Tacones de charol blanco, medias de malla. Maquillada pareciera un poco mayor. Una luz "casi divina" cae sobre ella, que con la corona en la cabeza sonríe feliz diciendo adiós con una mano y sosteniendo en la otra el cetro. A lo lejos se escuchan aplausos, música de banda, pólvora y risas. La corona se ladea y ella sin dejar de sonreír mueve levemente la cabeza tratando de mantenerla en su lugar. La corona finalmente cae».

de limites entre l'humain et l'inhumain et plus précisément entre l'humain et l'animal. Dans cette liste l'animal est présenté comme un personnage supplémentaire, il est humanisé. La femme, elle, ressemble presque à un monstre marin :

> {OTILLA : Une femme humble habillée avec une jupe longue et un tablier genre marchande. Un ventre volumineux qui montre une grossesse très avancée. Elle porte des bottes avec des cordons en caoutchouc noir et imprégnés de boue.
> La petite : Une ânesse brune, maigre et pas très grande}[579].

Dans les deux derniers fragments les listes liminaires sont complètement impersonnelles et la description des personnages est encore minimaliste. Ainsi dans le fragment IV, « Doris : Mère ; Lila : fille ; Madame Maria : colocataire »[580]. Dans le dernier fragment, la liste se limite au pronom impersonnel, « quelqu'un ».

On voit alors combien dès la liste liminaire les auteurs mettent en question d'une manière quasi radicale l'individualité et l'identité du personnage et prolongent ainsi la déconstruction du personnage inaugurée dans le drame moderne. Nous l'avons vu, on ne trouve plus un personnage unitaire, complet, mais un personnage à l'existence hasardeuse. Les personnages ne peuvent être garants d'une identité précise dans une réalité spatiale et temporelle aussi indéfinie et indéterminée.

Nos auteurs ne nous présentent pas à proprement parler des personnages mais des esquisses, des ébauches, ce qui, en accord avec les préoccupations contemporaines sur le statut aléatoire des personnages. Nous nous trouvons bien ici en face de personnages dont la conception est libérée des contraintes formelles classiques. Inachevés et sans repères, les personnages de cette dramaturgie sont livrés à une polyphonie de voix qui les environnent sans rompre leur solitude. Ces caractéristiques, l'absence pour l'acteur de directives formelles, créent un vide propice à l'expérimentation. L'acteur s'approche ainsi de plus en plus de la présence du performeur :

---

[579] VIVAS, Carolina. *Filiations, op. cit.* Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : « Otilia: Mujer humilde vestida de falda ancha y delantal tipo marchanta. Vientre muy abultado de avanzada preñez. Lleva zapatos bota de amarrar en caucho negro y untados de lavaza. La nena : Una burra parda, flaca y no muy grande».

[580] *Ibid*. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol « Doris : madre ; Lila : hija ; señora María : inquilina».

> A travers de ces personnages qui, sans être des abstractions, sont à peu près dénués de caractérisation, elles mettent en jeu la « nudité de l'exister », comme en deçà de toute fiction et de tout personnage. Ce sont des pièces du moins de fiction et du moins de personnage possibles, qui ne peuvent qu'inviter l'acteur à être lui aussi dans le moins de composition qui soit, au plus près de lui-même, de la réalité de sa présence et, par contrecoup, de celle du spectateur[581].

2.2. Le simulacre de l'action

L'indétermination ou la perte d''identité du personnage ne correspondent pas à l'image d'un personnage agissant. L'action ici ne naît pas d'une volonté, il n'y a ici qu'un antihéros errant et marginal qui ne cherche qu'à survivre. Ce personnage-*impersonnage* se présente comme un être vide, impersonnel, qui, plus que vouloir ou ne pas vouloir agir, est conduit (et même obligé) à n'agir que par l'intermédiaire d'un autre personnage ou par la situation extrême ou exceptionnelle à laquelle il est confronté. De même que le texte liminaire et les idées que les personnages ont d'eux-mêmes ou des autres, leurs actions n'aident pas non plus à les individualiser.

Chez Koltès, c'est l'arrivée de Koch au hangar qui déclenche l'envie d'agir des autres qui jusque là ne demandaient pas à sortir de leur situation. Koch ne sert ici « qu'à tromper le regard », il n'est qu'une excuse que se donnent tous les autres personnages de *Quai Ouest* pour exister, ne serait-ce que le temps de leur rencontre, le temps de « mourir de l'avant » pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac parlant du *Dépeupleur* de Beckett. Tous les personnages veulent alors s'approprier la voiture de Koch, sa carte de crédit ou les faveurs de cet inconnu qui leur est tombé du ciel pour les aider à sortir de l'enfer de ce hangar dans lequel ils sont coupés du monde et de la vie. Tous font alors preuve de hardiesse et peuvent aller jusqu'au meurtre pour y arriver. On pourrait dire que l'action et le personnage agissant sont à nouveau sur la scène mais ni leurs actions ni leurs motivations ne sont exemplaires ; le personnage n'en est pas vraiment un, car comme on vient de le voir, son identité est multiple, voire diffuse. Plus que d'un personnage agissant il faudrait plutôt parler ici d'une « activation de l'action » qui tourne à vide car, depuis le début, ce *personnage-impersonnage* est dans l'incapacité d'agir : il ne peut surmonter sa propre aliénation. Comme le dit Koltès :

---

[581] DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte, op. cit.,* p. 33.

> Charles n'est pas un faible, ni un mou, ni un indécis. Il est tout simplement « empêché » ; je veux dire par là que le léger décalage entre lui et la vie est la vraie cause de l'inachèvement de ses projets[582].

Le décalage existant entre ce que veut le personnage et la possibilité infime qu'il a de l'accomplir produit d'entrée, chez lui, une sidération l'empêchant d'agir ; chez le spectateur ceci accentue l'incertitude quant à l'identité de ce personnage. Ce décalage c'est aussi ce qui fait que lorsque la plupart des personnages semblent agir, ils ne réalisent qu'un « simulacre d'action ». Koch, par exemple qui dans *Quai Ouest* paraît être le plus déterminé – il vient au hangar pour se donner la mort – est celui qui pourrait le mieux correspondre à un personnage animé par le désir d'accomplir une action de façon cohérente et définitive, mais il n'y arrive pas. Il arrive au hangar avec Monique qu'il sait toujours prête à le sauver, ce qui montre bien qu'en réalité il n'est pas venu dans cet endroit pour se suicider mais plutôt pour en effectuer le simulacre. Il ne cherche qu'à fuir l'obligation de répondre de la disparition de l'argent que Monique lui réclame. Ce simulacre, il le joue aussi devant les autres. C'est précisément devant Charles auquel il a presque demandé la permission de se suicider qu'il se jette à l'eau en sachant que celui-ci le sauvera ; c'est en effet ce que fait Charles. Toute cette comédie pour déclarer à la fin qu'il veut retourner chez lui le plus tôt possible, comme si rien ne s'était passé : « Ne m'embêtez pas avec vos histoires. Je veux rentrer »[583]. Tout ce simulacre et c'est finalement un autre qui le tuera.

Mais Monique aussi simule devant Koch et devant les autres comme le montre cette recommandation de l'auteur :

> Le vrai travail de l'actrice qui joue Cécile serait de montrer qu'elle n'est pas en train de faire ce qu'elle a l'air d'être en train de jouer, ni de désirer ce qu'elle est en train de demander ; mais qu'elle est comme un miroir qui reflète ce qu'on attend d'elle, et le reflète avec une lumière si puissante qu'elle parvient à éblouir le partenaire[584].

Elle se donne des airs de dame distinguée mais en fait elle est la plus « baratineuse » de tous. Ceci est vrai pour elle et pour Koch mais aussi pour tous les autres personnages. Adolphe simule devant Abad. Il lui fait tout un numéro de vieil homme humilié et martyrisé par son propre fils, Charles, mais il lui cache les vraies

[582] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 105.
[583] *Ibid*., p. 64.
[584] *Ibid*., p. 107.

raisons pour lesquelles il lui demande de le tuer ; des raisons qu'il méconnait lui-même mais qui sont plutôt de l'ordre de la jalousie car Charles, lui, pourrait encore changer de vie et avoir l'opportunité qu'il n'a jamais eue et qu'il n'aura jamais. Ce que Charles lui fait remarquer : « Tu peux bien ne plus espérer conduire une voiture […] abandonner l'idée de baiser une femme. On ne peut plus t'empêcher de faire cela, puisque tu le feras pas de toute façon »[585]. C'est encore un simulacre que joue Fak devant chaque personnage. Il va toujours au devant des autres, que ce soit Claire, Koch, Monique, ou Abad, pour mieux les tromper ou les duper. Seul Charles qui le connait se méfie : «... pour te voir venir comme je sais que tu as l'habitude de venir, en te glissant comme un petit dragon et en parlant de quelque chose avec autre chose en tête, je connais ta technique »[586].

Charles aussi parade devant tous et passe tout son temps à se demander comment il va récupérer la voiture, baratiner Monique, aller au bout de son plan, un plan qu'il n'arrive même pas à élaborer. Tous ces simulacres qui annoncent son départ bien qu'il sache, depuis le début, qu'il ne peut pas partir ou que ce qu'il veut au fond c'est que quelqu'un l'en empêche. Enfin la petite Claire résiste pour ne pas rentrer dans le « trou noir » avec Fak, alors qu'elle finira par y entrer. Tous ces « simulacres de l'action » ne font enfin que révéler les contradictions, la vie aléatoire de ces personnages qui doivent toujours improviser, qui ne suivent jamais une ligne droite : leurs actions, leurs pas n'ont d'égal que les vicissitudes de leurs vies.

C'est cependant par ces simulacres et ces actions hasardeuses que les auteurs mettent encore en œuvre des procédés performatifs. Car dans le fait de simuler il y a tout d'abord, au moins de façon implicite, trois des quatre opérations qui, selon Richard Schechner sont en jeu dans la performance :

> Être (« being »), c'est-à-dire se comporter ("to behave")
> Faire ("doing"). C'est l'activité de tout ce qui existe, des quarks aux êtres humains
> Montrer le faire (« showing doing », lié à la nature des comportements humains). Celle-ci consiste à se donner en spectacle, à afficher (ou s'afficher)[587].

[585] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 92.
[586] *Ibid*., p. 35.
[587] In FERAL, Josette. *Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif, op. cit*., p. 30. Josette Féral souligne aussi, comme appartenant plus précisément à la performance, « une dimension analytique, qui n'est pas toujours présente : l'explication du « showing doing », champ des chercheurs et des critiques, qui consiste à réfléchir sur le monde de la performance et sur le monde comme performance (performativité) ».

D'autre part, on peut dire aussi que tous ces allers et retours des personnages, ces doubles jeux, ces simulacres, dispersent l'action et font que, face à cette dramaturgie, on est plus dans un « mouvement » que dans une histoire. On peut se rapporter à Sylvain Diaz lorsqu'il écrit que l'action, dans une pièce comme « les prétendants » de Jean-Luc Lagarce (et pour nous dans les pièces de notre corpus):

> … ne se présente pas dans son unité immuable et monumentale, mais dans sa multiplicité moléculaire : elle relève précisément du mode infra-dramatique qui témoigne d'une réévaluation et d'une redéfinition de l'action déjà à l'œuvre chez les dramaturges modernes. En ce sens, plutôt que d'action, il serait peut-être plus pertinent de parler, avec Joseph Danan, de « mouvement » […] des ondulations, consistant avant tout en une confrontation multiple des personnages nombreux contraints, l'espace d'un instant, au vivre ensemble[588].

Ce qui importe dans *Quai Ouest* c'est donc bien le mouvement qui déclenche la venue de Koch dans le hangar et non pas sa propre histoire. Tout ce mouvement, tous les subterfuges que chacun doit trouver pour l'emporter sur les autres, finissent par tromper les personnages eux-mêmes, par leur faire perdre une idée claire de ce qu'ils veulent, de leurs fins et de leurs motivations. Comme dans la performance ces actions simulées n'échappent donc pas à leur immédiateté et à leur disparité et nous mettent, plus que face à un personnage agissant, face à un personnage qui s'« agite » dans ce mouvement et dans ces multiples confrontations. Comme leur errance, ce mouvement qui dépasse les personnages est une raison de plus pour faire éclater ou par effacer leur identité. Les personnages se rapprochent cependant par cette identité éclatée et confuse du caractère impersonnel du performeur.

De plus cette confrontation constante faisant de l'action un mouvement sert aussi à rapprocher le texte de cette scène qui dans la performance, selon Tim Etchells est un lieu où entrent « en collision » diverses motivations mais aussi diverses formes d'expression. Mais surtout on peut noter que par ce biais la scène devient, comme le dit Rodrigo Garcia – qui compare la scène du théâtre à un ring de boxe – le lieu d'un combat : un combat gagné par le plus instinctif, celui qui s'approche au plus près des frontières entre l'humain et le non humain, entre l'homme et l'animal. Certes dans cette frontière, ces limites sont toujours étroites et dans la plupart des pièces de notre corpus

[588] DIAZ, Sylvain. « L'action, mise en crise dans Les Prétendants ». In *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique : colloque de Paris III.* Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain. Les solitaires intempestifs, Les Besançon, Paris, 2008, p. 38.

ont voit combien l'instinct animal est présent, ou comment la cruauté de la situation fait basculer les personnages du côté de l'animal. Le saut, l'odorat, les grognements, chaque personnage pour pouvoir survivre doit approcher l'autre avec appréhension et une grande dose d'animalité : toute personne différente qui entre au hangar est perçue comme un ennemi ou une menace. Par rapport aux personnages de Beckett, ceux de Koltès ou des autres auteurs de notre corpus ne peuvent plus être fixés au sol ou morcelés. Ils bougent dans l'espace, mesurent les distances, restent tendus entre le sol et leurs proies. Tout au long de *Quai Ouest,* ils comparent les autres et eux-mêmes à des animaux enfermés et c'est bien parce qu'ils possèdent cette animalité :

> « Pendant que toi, larve pourri au soleil, tu dors alors que tu devrais dèjà être accroché à lui comme une chauve-souris dans ses cheveux»[589].
> « Et je continuerai à pleurnicher aux pieds de ce crocodile que tu as pêché dans l'eau et qui sèche là-bas et qui, si tu continues de dormir comme un hippopotame, va se tirer d'ici sans notre récompense »[590].
> « …Il faudrait être plus rat qu'un rat pour se plaire ici »[591].
> « Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire pour en tirer, très vite, tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon, pour saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang avant qu'il n'ait pu, à force de trahisons et de complicités, remettre son automobile en marche et qu'il file avec la poule… »[592].
> « Finalement, il est bien plus facile de s'habituer aux poux que de s'en débarrasser »[593].
> « MONIQUE – Brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains ; j'en ai tellement marre de ces fous mal lavés, je préférerais vivre avec des rats et des chiens »[594].

On ne peut pas oublier qu'à la base un *no man's land* est un champ miné où « tout intrus sera abattu » et où pour survivre il faut posséder la sagacité et la rapidité de l'animal sauvage. En tout cas, dans ce *no man's land* urbain, c'est celui qui est le moins humain, qui suit son instinct plutôt que la raison, qui a le plus de chances d'en sortir vivant. Dans *Quai Ouest* c'est Fak le grand gagnant, car il n'a ni scrupules, ni pitié : « Mais vous avez oublié que les rats sont beaucoup plus malins que les hommes. Je parle surtout pour moi »[595] ; ce qu'il veut, il finit par l'avoir : il a sa technique. Il est, comme le dit Koltès, le vrai dur :

---

[589] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 38.
[590] *Ibid*., p. 41.
[591] *Ibid*., p. 19.
[592] *Ibid*., p. 38.
[593] *Ibid*., p. 46.
[594] *Ibid*., p. 81.
[595] *Ibid*., p. 17.

> Il serait bien d'en arriver à déduire, en ce qui concerne Fak, qu'il est asiatique, d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable ; mais ce dont il faut absolument être convaincu, c'est qu'il pourrait, s'il le voulait, vous étaler tout ce petit monde d'un coup de savate. Mais il a le goût du jeu ou de la compétition ou de la réussite ; il saute de tactique en tactique et, sur ce terrain, il faudrait tâcher de le suivre ; car c'est cela, et cela seulement, qui fait durer la pièce. Il vaudrait mieux ne pas donner à Fak une épaisseur émotive qu'il n'a pas ou qu'on est loin de comprendre. C'est, lui, un vrai dur[596].

C'est pourtant cette animalité qui engage la corporalité des personnages et les rend aussi physiques et vivants car elle influence leur relation avec leur corps. Celui-ci, comme celui d'un animal dans une zone dangereuse, est en tension permanente. Comme dans la performance, le corps est donc pour les acteurs « à la fois le sujet et l'objet du travail » car ses tensions créant le mouvement dans l'espace et cette animalité ont un effet sur la représentation du personnage par l'acteur. Mais il faut bien tenir compte du fait que dans cet espace du *no man 's land*, le corps n'est pas indemne comme dans la performance ; le personnage est à bout de force, épuisé. Comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac : « Dans ce paysage, c'est bien la transformation de l'homme en « non-homme » – en corps de plus en plus épuisé – qui nous est donné à voir »[597]. Un corps usé par la misère et par la vie errante et marginale de la rue où ce personnage épuisé doit pour survivre être dans une tension constante. Comme le dit Koltès, cette animalité fait aussi que c'est dans le corps, et par le corps, et non pas par la psychologie, que l'acteur peut parvenir à comprendre les diverses pulsions habitant les personnages :

> En fait, les personnes et les personnages m'apparaissent d'une toute autre manière. L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tous constitués par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. On a donné parfois à l'une le nom de Destin, mais cela me paraît trop schématique – et trop facile ! Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs. Bien au delà d'un caractère psychologique petit, changeant, informe, il me semble y

[596] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.*, p. 106.
[597] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit*., p. 137.

> avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd, qui modèle avec force et inévitablement une matière première fragile[598].

On trouve aussi dans *Grand et petit* l'expression de tout ce qu'on vient de montrer chez Koltès. Le parcours de Lotte est aussi divers que celui des personnages qui croisent son chemin. Comme elle, tous les autres personnages sont à la dérive et aucun ne pourrait être qualifié de personnage agissant. Lotte, de même que les personnages de Koltès est plus qu'un personnage agissant, un personnage bousculé, entraîné dans un mouvement qui depuis le début s'annonce incertain. Comme le dit Philippe Wellnitz : « son aspect se dégrade progressivement (ses habits reflètent sa déchéance grandissante), ceci semble totalement anecdotique au regard de la difficulté qu'elle a dès le départ à se constituer en tant que personnage »[599]. Quoi qu'elle essaie de faire pour recommencer une vie sans Paul en allant tout d'abord à la rencontre des êtres qui peuvent l'aider à reconstituer son identité, elle ne réussira pas à aller au bout de sa démarche. Elle finira au contraire chaque fois plus seule et perdue, et la communication avec les autres ne sera pour elle qu'un simulacre constant devant le vide qu'ils provoquent chez elle.

Tous les autres personnages sont dans un mouvement identique au sien et ceci ne fait qu'augmenter le caractère décousu de la pièce et l'ambivalence des personnages qui simulent pour ne pas paraitre aussi désolés et ignorés des autres qu'ils le sont ; comme le dit Bernd, le frère de Lotte, il faut cacher ce que l'on est vraiment :

> BERND : être pessimiste…ce n'est pas si facile aujourd'hui.
> C'est plutôt l'idée que l'homme a du bon qui rassemble partout les gens. C'est comme un lien.
> Mais si tu es sceptique et que l'humanité t'apparait au contraire sous des couleurs un peu sombres, comme ça, en général, tu vas voir comme tes meilleurs amis te laissent tomber l'un après l'autre. Même si tu n'as offensé personne. Ils craignent l'idée pessimiste en soi, la vérité dernière. Tu peux être personnellement un type très bien, c'est le pessimiste qu'ils laisseront tomber. Dommage. Cela devrait être possible, un pessimisme qui ne méprise pas forcément les hommes. On devrait pouvoir être pessimiste et très sociable, justement[600].

Il s'agit encore d'une simulation qui repousse les frontières aussi bien entre la vérité et le mensonge qu'entre l'humain et le non humain, entre l'homme et l'animal. Comme

---

[598] KOLTES, Bernard-Marie. *Lettres*. Minuit, Paris 2009, p. 115.
[599] WELLNITZ, Philippe. *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre. Autoréférentialité théâtrale dans Trilogie du revoir, Grand et petit, Kalldewey, farce, op. cit.*, p. 127.
[600] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.*, p. 118.

chez l'animal la simulation sert ici aussi à survivre dans une société où seules comptent les apparences.

Dans *No man's land* de Pinter, le personnage-impersonnage se compose – et se décompose – de façon très similaire. Dans ce monde parallèle du hangar de Koltès, le personnage survit aussi dans un *no man's land* métaphoriquement miné dans lequel le comportement animal, l'action simulée (ou le simulacre qu'est l'action), tout concourt à ce que le personnage se maintienne en vie. Les personnages de Pinter, bien qu'issus de milieux apparemment plus aisés, possèdent les mêmes manques que ceux de Koltès. La liste liminaire minimaliste par laquelle Pinter présente les personnages de *No man's land* n'aide pas, comme on l'a vu plus haut, à identifier le personnage ; leurs actions hasardeuses ne nous y aident pas non plus. D'Antigone on pourrait dire par exemple qu'elle est la fille du roi Œdipe et qu'elle s'oppose à la loi de Créon qui lui interdit, sous peine de mort, d'enterrer le corps de son frère. Mais dans *No man's land* quelle est l'histoire ? A-t-on les mêmes certitudes que pour l'histoire d'Antigone ? On ne peut pas dire non plus qu'il s'agit dans *No man's land* de personnages agissants : ils n'ont pas un objectif aussi précis qu'Antigone et ne se distinguent pas non plus par une action aussi exemplaire qu'elle.

Comme chez Koltès et dans la plupart de pièces de notre corpus, l'existence des personnages dans *No man' s land* tient beaucoup à leur langage, même si celui-ci est généralement plus sarcastique chez Pinter dont le *no man's land* est moins mortifère que celui des autres pièces de notre corpus. Le danger est donc chez celui-ci plus métaphorique : ce n'est pas pour rien que dans *No man's land* tous les personnages ont à voir avec l'écriture, avec la poésie. Le maître de maison, écrivain renommé, les deux secrétaires eux-mêmes poètes, et Spooner, le présumé visiteur de la maison, « défenseur ardent de tous les arts, notamment l'art de la poésie, et un guide pour la jeunesse […] les jeunes poètes viennent à moi »[601], comme il se présente lui-même. Tous se présentent cependant en se faisant passer pour plus que ce qu'ils sont en réalité : des poètes certes, mais errants et méconnus. La répétition, tous les autres signes, les silences, les pauses montrent que, plutôt que dans la maison d'un personnage important on est dans un *no man's land* « qui jamais ne bouge ni ne change, ni ne vieillit, et à jamais demeure…glacé et… silencieux »[602]. Il ne s'agit donc que d'un simulacre.

[601] PINTER, Harold. *No man's land*, *op.cit.*, p. 19.
[602] *Ibid*., p. 62.

Nous avons donc toujours affaire à des personnages inachevés restant dans une indétermination, qui permet précisément de multiples réponses (des hypothèses comme disait Pinter lui-même), des personnages ouverts à tout un monde de possibles. Ce qui est important ici, c'est ce dispositif de l'enfermement qui déclenchent ces mouvements psychiques et physiques de survie qui à leur tour mettent en œuvre toute une série de simulacres dans lesquels les personnages doivent encore adopter pour survivre les tactiques et les comportements de l'animal

Chez Pinter toujours, le personnage paraît faire des choses, prétend les faire ou les vouloir mais il en est toujours empêché, enfermé dans ce *no man's land* dans lequel il est facile de rentrer mais difficile de sortir. Comme chez Koltès il y a aussi quelque chose chez lui qui ne va pas, un décalage qui le fait tourner en rond, qui le maintient dans l'imprécision. Comme chez Koltès encore, il se laisse porter par un mouvement répétitif. Le personnage agissant fait donc défaut car au lieu d'agir il s'active sans que cela veuille dire quelque chose ; c'est cette répétition et ce non-sens qui répondent dans cette dramaturgie à l'héritage si important de Beckett. Toutefois comme le dit Michel Azama, « Pinter ne dissocie pas ses personnages d'un contexte humain, ce qui le différencie de Beckett »[603]. Contrairement à celui-ci, les personnages chez Pinter ne semblent pas être décalés même si au fond ils le sont : « Le *no man's land* est lieu d'errance et d'erreur, mais non pas de folie »[604]. Ou encore, comme le dit, Brigitte Gauthier, la schizophrénie de ces personnages (cette rupture entre le monde et eux) « s'infiltre sournoisement dans l'œuvre de Pinter »[605].

Les personnages sont à la fois dans cette chambre que Spooner dit déjà connaître et qui leur semble familière et un lieu qui leur est complètement inconnu. Mais ils vivent cette contradiction de telle façon que la situation dans laquelle ils sont leur paraît le plus souvent naturelle et cohérente. C'est en rendant logique la réalité disparate des personnages que l'auteur amène le spectateur pas à pas, mot par mot, silence par silence, à faire l'expérience de ce lieu clos, de ce lieu hétérotopique où tout peut arriver. C'est cette immédiateté de l'action, ce mouvement presque rythmique de simulations qui

[603] AZAMA, Michel. *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, op. cit., p. 36.
[604] SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dramaturgies du no man's land », *op. cit.*, p. 145.
[605] GAUTHIER, Sandrine. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. L'Harmattan, Paris 2003.

donne aux personnages, comme chez Koltès, une vivacité et une corporalité qui n'existe pas chez Beckett. Ce sont donc des personnages plus agités qu'agissants dont, comme le dit Koltès « il ne faudrait jamais chercher à déduire la psychologie d'après le sens de ce qu'ils disent, mais au contraire leur faire dire les mots en fonction de ce qu'on a déduit qu'ils […] font »[606].

Dans *Chaise* d'Edward Bond, les personnages n'ont aucune possibilité d'action. La seule action qui leur est possible, c'est de se donner la mort comme le fait Alice à la fin de la pièce. On pourrait dire que cela est suffisant pour faire d'elle un personnage agissant mais cette action, comme les autres dans notre corpus, ne naît pas d'une conviction ou d'une rébellion mais parce qu'elle est obligée de la faire, parce qu'elle n'a pas d'autre option. Certes dans le passé elle a couru le risque de prendre à sa charge ce petit bébé trouvé dans une poubelle, à côté d'une femme que ne pouvait pas s'en charger. Toutefois l'exemplarité de cette action est aussi redoutable car, elle le dit elle-même, elle ne pensait pas garder Billy avec elle mais le donner à l'assistance sociale. C'est parce que les jours ont passé et qu'elle a eu peur de le rapporter trop tard, qu'elle le garde. C'est donc une décision prise plus par peur que par conviction.

L'action aussi courageuse qui consiste à descendre une chaise au soldat ne naît pas non plus de sa propre résolution mais elle y est obligée par le fait qui lui est insupportable de voir cette inconnue qui ressemble à sa mère, traînée en prison. En plus ce n'est même pas elle qui décide de le faire mais c'est Billy qui l'y pousse. Le fait que leurs motivations ne sont pas claires ne contribue pas non plus à se former une idée précise et définitive des personnages. Si Alice récupère son humanité quand elle décide de se donner la mort avant qu'un autre s'en charge, si son courage en fait momentanément un personnage agissant, elle reste à nos yeux un être démuni, et anonyme ayant longtemps adhéré à un système qui lui a enlevé sa propre vie, son humanité et sa liberté de choisir sa famille : rebelle, elle a abandonné sa mère et par peur, elle a enfermé Billy Ainsi comme le dit Edward Bond, dans cette dramaturgie, il s'agit toujours de situations extrêmes qui nous aident à réfléchir aux frontières entre l'humain et le non-humain : « Comment les personnages vivent-t-ils dans des situations extrêmes ? Le théâtre de la résistance pose la question de la liberté : Faire le choix »[607].

[606] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit.,* p. 104.
[607] ROMAND, Céline.. Comprendre *Edward Bond dans les mises en scène de ses pièces Chaise et Naitre par Alain Françon, op. cit.*

Dans *Le coin de la rue* on sait qu'on assiste plus à un enchaînement d'actions qu'à une reconstitution des faits, à un retour en arrière qui est aussi une façon de fragmenter la fable. On a vu aussi qu'il s'agit d'une répétition sans fin car il s'agit d'âmes en peine. L'auteur à travers cette répétition qui ne cesse d'ailleurs d'être interrompue, « sabotée » de l'extérieur et de l'intérieur, ne fait que retarder l'inévitable. On ne peut pas dire qu'on a affaire à des personnages agissants, même si d'emblée ils veulent agir. Certes, ils se sont donné rendez-vous dans ce coin, certes ils ont préparé un plan et ils ont fait le nécessaire pour être prévenus ; ils ont également étudié le terrain et les points stratégiques où ils pourront faire face à ceux qui les cherchent pour les tuer ; enfin ils sont décidés à ne pas se laisser tuer sans combattre :

> {DOS : Parce que c'est cette nuit ou jamais. Parce qu'ils sont chauds. Parce qu'ils viennent en confiance, ils croient que tout le monde est terrifié, c'est ça qu'ils veulent, mais ils ne savent pas que nous les attendons, c'est pour ça qu'ils sont en confiance. Pour leur éclater leur gueule à ces cochons-là
> CINCO : Oui pour leur éclater la gueule à ces cochons là. Pour qu'ils deviennent des cadavres, ces fantômes. Ils se la jouent l'ubiquité, ils apparaissent dans tous les coins de rues, il faut en prendre un d'entre eux et lui clouer un pieu dans le cœur, pour connaitre leur visage […]
> UN : Vous savez pourquoi ? Parce qu'aujourd'hui nous avons un plan. Parce que tout le monde est mort de peur. Et c'est notre tour. Pour nous. Pour survivre. Parce que c'est comme ça}[608].

Ils sont donc décidés, prêts à agir. Cependant il s'agit ici encore de simulacres : les personnages ne font que le simulacre de leur propre mort, car ils sont déjà morts. Ce ne sont pas cinq jeunes qui attendent pour se battre mais des fantômes : morts, ils répètent le moment de leur mort. Pour Derrida, cette répétition équivaut à une forme du devenir, car il s'agit d'une réalité à la fois palpable et fantasmatique, un entre-deux. Les personnages sont dans un no man's land qui ici est identique au fleuve de l'Achéron, car il est un lieu du passage entre le règne des vivants et celui des morts.

Les personnages sont désorientés sous l'effet des drogues ; ils souffrent de paranoïa, de délires, de schizophrénie et se perdent dans ce quartier labyrinthique plus

---

[608] VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 35. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version espagnol : « DOS - Porque esta noche o ninguna. Porque están calientes. Vienen confiados, creen que todo el mundo está atemorizado, eso quieren, y no saben que los estamos esperando, por eso se van a confiar. Para quebrarles la jeta a esos cochinos. UNO : Si, para quebrarles la jeta a esos cochinos. Para que se vuelvan cadáveres esos fantasmas. La montaron de ubicuidad, aparecen en todas las esquinas, hay que agarrar alguno y clavarle una estaca en el corazón, para conocerles la cara…UNO - Ustedes saben por qué. Porque hoy tenemos un plan. Porque todo el mundo anda muerto del miedo. Y a nosotros nos toca. Por nosotros. Por sobrevivir. Porque así tiene que ser».

mortel que le *Bolsover Street* métaphorique du *no man's land* pintérien. Dans ce piège, les personnages sont empêchés d'avance : ils n'ont aucun allié, ils n'ont pas de futur et ils le savent, comme ils savent aussi qu'ils sont, à l'image de ce terrain vague, abandonnés par tous. Ils font alors un simulacre : ils se montrent très préparés à se défendre et décidés à attaquer mais en réalité ils ne voient rien clairement et ils finissent par se laisser tuer par derrière. Tout n'est alors qu'apparence comme le montre le personnage UNO :

> {Oui je sais ce que tu vas me dire. Qu'ils sont cachés. Qu'ils sont morts de peur et veulent que les assassins en finissent avec nous. Qu'ils croient que c'est mieux ainsi, que peut être c'est comme ça que tout s'apaisera et qu'ils pourront à nouveau dormir en paix. Qu'ils sont en train de nous ensorceler. Que les plus hardis ont notre photo mais à l'envers et nous éclairent non pas avec des bougies mais avec des épingles. Que si ceux qui viennent nous tuer apparaissent au haut de la colline et que nous voulons courir pour leur faire face, on ne pourra pas parce que les plus vieilles ont fait des poupées de chiffon attachées avec des fils de fer barbelés. Que si on veut se cacher on va se perdre parce que quelques-unes – celles qui détestent les hommes qui vont d'un lit à l'autre- ont dessiné des silhouettes par terre et nous jettent de la poussière et du talc *Mexana*. Que quand ceux qui viennent nous tuer arriveront, on ne va ni les voir ni les entendre, parce qu'il y en a quelques-unes en transe enfermées dans les latrines […] Enfin, enfin, que tout le monde nous a laissés seuls sur cette colline, que tous ne sont que des farceurs, que tous aspirent à ce que les assassins nous enfument}[609].

Comme chez Koltès et chez Pinter, chez Victor Viviescas les personnages n'ont de consistance que par les mots, ils ne se constituent que par cette parole qui donne une existence concrète à ces garçons sans identité, ces personnages « hétérotopiques » car, de même que pour les lieux hétérotopiques, personne n'ignore qu'ils existent mais personne ne veut le savoir. C'est donc par la parole que Victor Viviescas (à l'exception de Carolina Vivas) comme tous les auteurs de notre corpus, exprime leur peur, leur culpabilité, leur délire et leur folie, mais aussi un peu de leurs rêves. L'imminence de

[609] VIVIESCAS, Victor. *Le coin de la rue, op. cit.,* p. 25. Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «Yo sé con qué me va a salir. Que están agazapados. Que están muertos de miedo y esperando que nos quiebren. Que creen que es mejor así, que tal vez así se calma la cosa y pueden volver a dormir en paz. Que nos están rezando. Que las más arriesgadas tienen nuestras fotos patas arriba y, a cambio de velas, nos alumbran con alfileres. Que si llegan por la loma los que nos van a matar y queremos correr para enfrentarlos, no vamos a poder porque las más viejas han hecho muñecos de trapo y los amarraron con alambre de púa. Que si nos queremos esconder nos vamos a confundir porque algunas – las que odian a los hombres que saltan de cama en cama – has hecho siluetas en el piso de tierra y nos soplan polvo y talco mexana. Que cuando lleguen los que nos van a matar, no las vamos ni a ver ni a oír, porque hay algunas en transe encerradas en las letrinas […] En fin, en fin, que nos han dejado solos en esta colina, que todos son unos farsantes, que todos aspiran a que nos fumiguen».

l'arrivée de tueurs déclenche une tension telle que, comme chez Koltès et d'une autre manière chez Pinter, ces personnages bien que de fantômes apparaissent aussi comme des êtres très charnels.

Dans *Filiations* de Carolina Vivas, les personnages, comme ceux d'Edward Bond dans *Chaise*, n'ont aucune possibilité d'agir ; ils sont de tous les personnages de nos pièces les plus démunis, les plus empêchés de faire, d'avancer, de planifier quoi que ce soit : leur situation est la plus critique, leur précarité absolue ; ils ne sont ni des personnages agissants ni des personnages qui veulent agir. Leur situation est irrémédiable. Dès le début, leur stagnation est totale. Il n'y a pas ici de passage du bonheur au malheur, mais le constat, signe après signe, des indices d'un personnage complètement au bout de ses forces. Comme les personnages du *Coin de la rue*, ils sont au bord de la mort, ils n'ont aucun choix qui n'implique la mort. La dramaturgie du *no man's land* trouve dans cette pièce l'expression la plus réduite du personnage, car celui-ci n'existe même pas par cette parole par laquelle Koltès, mais aussi Pinter, Bond, Garcia, Strauss et Viviescas lui donnent une existence. Il n'est ici qu'une photographie, une image, la figure d'un instant. La fragmentation est ici à son maximum et le personnage, comme aucun autre dans notre corpus, bascule vraiment du côté de l'animal. Comme l'animal ses envies et ses besoins sont primaires : la seule chose qu'il veut c'est manger, s'accoupler, accoucher**,** comme on peut le constater dans une des didascalies de *Filiations :*

> *{La lumière d'une automobile qui passe rapidement dévoile la silhouette d'Otilia frappant l'ânesse qui impuissante subit le châtiment*
> OTILIA : cochonne !
> *La femme commence à saigner. Le sang tombe sur ses jambes jusqu'à remplir ses bottes.*
> *Otilia sans cesser de frapper l'ânesse :* salope !
> *Obscurité*
> *Silence.*
> *On entend les pleurs d'un enfant et enfin, le doux et délicat gémissement de l'ânesse}*[610].

[610] VIVAS, Carolina. *Filiations, op. cit.* Traduit de l'espagnol par nos soins. Version en espagnol : «La luz de un automóvil que pasa raudo exalta la figura de Otilia golpeando al animal que soporta impotente el castigo. Otilia : ¡Cerda! La mujer comienza a sangrar. La sangre chorrea por sus piernas hasta llenar las botas. Otilia : Sin dejar de golpearla – : ¡Sucia! ¡Malparida!. Oscuridad. Silencio. Se oye el llanto de un niño y por fin, el pálido y delicado lamento de la burra».

Le personnage est ici dans la dépossession absolue et tout ne dit finalement que son déracinement et sa déstructuration. L'impersonnalité, l'anonymat absolu, on pourrait dire qu'ici le personnage est vraiment amené au degré zéro dont parle Abirached. Cependant comme chez les autres auteurs de notre corpus, il possède une présence qui l'empêche de tomber du côté de l'abstraction. Une présence indissociable de la réalité violente qu'ils vivent et de la façon dont Caroline Vivas articule ces fragments de vie, les croise, les fait se heurter dans ces rues indifférenciées et sombres d'une ville qui est complètement ancrée dans le réel du spectateur, dans sa vie de tous les jours, dans les images violentes qui alimentent son quotidien.

Carolina Vivas, de même que les auteurs de notre corpus, situe certes le spectateur en face de quelque chose de très actuel qui imprègne ces personnages anonymes d'une performativité, d'une corporalité qui touchent le spectateur et lui font ressentir ce drame non seulement comme une réflexion intellectuelle sur l'état du monde, mais aussi comme une expérience violente. Une expérience qui ramène à la vulnérabilité et à la précarité dans lesquelles vivent presque tous les individus dans le monde « no man's landalisé » d'aujourd'hui.

2.3. Les divagations du dialogue

Jean-Pierre Sarrazac constate que tout le drame moderne est avant tout l'expression de « la rencontre catastrophique avec l'autre ». Toutefois si chez Beckett tout est prétexte à montrer que les personnages ne ressentent absolument pas la nécessité de dialoguer et qu'ils se caractérisent même par leur indifférence presque totale à l'égard du monde extérieur, ceux des auteurs de notre corpus cherchent toujours le contact avec les autres**.** Soit qu'ils trafiquent, comme dans *Quai Ouest*, soit qu'ils tentent de sortir de leur solitude**,** ils cherchent constamment à entamer un dialogue avec les autres personnages, même si celui-ci s'avère décousu ou mensonger et même s'il ne sert, dans la plupart des cas, ni à faire évoluer la situation, ni à faire avancer l'histoire ; il ne sert pas non plus à créer les conditions d'une vraie communication.

Le flou des contours de l'identité du personnage est certes l'un des premiers obstacles à l'existence d'un vrai dialogue interpersonnel. Comme l'explique Alex Mucchielli dans « *Les situations de communication »* l'un des éléments permettant de juger celle-ci satisfaisante est la reconnaissance de l'altérité de l'interlocuteur. Ici il ne peut y

avoir qu'un faux dialogue[611] : savoir si peu de l'autre revient à ignorer qui parle à travers ces personnages anonymes. Quoi qu'ils fassent pour établir un dialogue, ils sont toujours confrontés à tous leurs manques, toutes les incertitudes et les inconsistances de leur identité. Ils sont, en quelque sorte, inexistants pour les autres et cette ignorance ressentie comme du mépris augmente leur solitude désolée. Ceci est particulièrement frappant dans le personnage de Lotte, dans *Grand et petit,* qui, dès le début de la pièce, montre combien il lui est impossible pour elle de se rapprocher des autres et combien pourtant elle en a besoin. Malgré sa quête obstinée des rapports humains qui l'aideraient à sortir de sa débâcle intérieure, elle ne trouve que des relations ne durant qu'un instant, qui très vite lui échappent, comme lui échappe sa propre vie. On peut le constater à travers ce fragment dans lequel elle est vite écartée ou repoussée par l'autre :

> LOTTE : Quoi ? Mais, que crois-tu ? Que je n'étais pas sincère ? Que c'était du baratin ?
> LA FEMME : Bah entre les deux
> LOTTE : Mais non ! C'est seulement ma façon…ma façon qui est comme ça. On ne se connait pas, on tourne en rond, on parle facilement à tort et à travers. Vraiment, crois-moi, je voudrais te connaître mieux.
> LA FEMME : Que sais-je, moi, qui est tu ? Je n'ai pas envie de me faire avoir. Ta façon, d'accord, elle est gentille, ta façon.
> Mais des façons comme ça ne durent pas longtemps.
> LOTTE : Je me sens assez libre pour éprouver à ton égard une attirance…
> […] Quand même. On a des tas de choses à se raconter, quand on lie connaissance.
> LA FEMME : Nous n'avons pas lié connaissance
> *Elle se lève, va vers la fenêtre, veut la fermer.*
> LOTTE : écoute…Non ! Je m'intéresse au dessin, à la lecture, aux langues étrangères, à l'actualité. Non ! Viens te promener. Laisse-moi entendre une fois ton enfant parler[612].

La difficulté à se faire valoir vient tout d'abord de la fragmentation profonde qui est au cœur de ces personnages. Le danger présent partout dans ce no man's land urbain augmente encore cette impossibilité de véritable échange car chacun est pour l'autre non seulement un inconnu, mais aussi un ennemi potentiel. La parole, qui est presque le seul trait correspondant à une individualité précise, n'est pas suffisante pour identifier ou pour rassurer les autres quant au « sujet » qui se trouve en face d'eux : dans la plupart des textes, elle renforce, comme on le verra plus loin, d'autres failles présentes dans la

[611] Un faux dialogue est selon Anne Ubersfeld parler avec quelqu'un qui doit écouter, comme un esclave par exemple.
[612] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op. cit.,* p. 37.

communication des personnages dès leur prise de parole. S'ajoutant à la déstructuration identitaire des personnages, cette parole comme leur vie, tourne à vide. Elle ne peut pas non plus répondre à ces autres lois implicites qui selon Paul Grice (*Logic and Conversation*, 1974) rendent possible la réussite de la communication ou de l'échange :

> …la loi de quantité, qui implique le fait que le locuteur fournisse à l'allocutaire la quantité d'information dont il a besoin, – ni trop, ni trop peu – pour poursuivre l'échange ; la loi de qualité : « que votre contribution soit véridique! » (Loi fondamentale et peu comprise de tout échange humain, qui suppose qu'un être humain dit toujours la vérité, loi sans laquelle il n'y pas de rapports possibles) ; la catégorie de modalité dont la formule pourrait être : « soyez clair », ne laissez pas d'équivoque dans vos propos[613].

On sait dèjà que les auteurs ne fournissent pas d'informations nécessaires à l'échange. Chacun des personnages n'offre ni ne peut offrir, que très peu de renseignements, des pistes insuffisantes et ambivalentes, sur ce qu'il est ou fait dans la vie : « la loi de qualité » est ici constamment déjouée. Aussi la « loi de la quantité ». Les personnages se situent toujours dans les limites de la vérité et du mensonge : leur condition marginale et violente qui les dépossède d'eux-mêmes, les contraint à simuler ce qu'ils ne sont pas et ils ne savent d'ailleurs pas eux-mêmes ce qu'ils sont. Dans le dédoublement que suppose toute simulation, ils restent dans un jeu constant d'équivoques qui leur fait perdre leurs objectifs et le sens de la réalité. On est alors loin du dialogue interpersonnel *au présent* du drame classique, car d'entrée l'individualité et la solitude des personnages empêchent un dialogue ouvert et direct. Tout échange avec l'autre est marqué d'entrée par l'impossibilité ou par la peur[614]. Par exemple, dans une de nos pièces, *Chaise* d'Edward Bond, même avant de savoir le motif qui pousse Alice à lui parler, le soldat est tout de suite sur ses gardes :

---

[613] A quoi s'ajoute toute la série imprévisible des lois qui dépendent des coutumes et des mœurs de chaque société, mais qui obéissent à deux règles fondamentales (voir Erving Goffmann, *Les rites d'interaction*) : ne « frappez » pas la face positive de votre interlocuteur, autrement dit, ne l'insultez pas, ni sa face négative (ne piétinez pas son « territoire elle veut être entendue » GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite celui du *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard », *op. cit.*, p. 135.

[614] Dans *Les situations de communication,* Alex Mucchielli détermine cinq éléments qui font qu'une communication est jugée satisfaisante, parmi lesquels se trouve la reconnaissance de l'altérité de l'interlocuteur. Ainsi, « pour constituer la situation d'interlocution, le sujet doit s'assigner un partenaire extérieur à lui-même » (1991 : 30). Sans cette reconnaissance d'un partenaire «extérieur, séparé, capable d'infliger au Moi déplaisir et frustration, capable de décisions et d'activités autonomes, capable de réagir et de répondre à sa façon, d'avoir des idées à lui et des sentiments personnels » (p. 30), la communication est impossible sans qu'il soit question de perte de la notion de réalité. GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite celui du *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard », *op. cit.*

SOLDAT, *à distance* : Qu'est-ce que vous voulez ?
ALICE : Ça fait longtemps que vous attendez.
SOLDAT : Qu'est-ce que vous voulez ?
ALICE : Le bus c'est de pire en pire. On peut attendre toute la journée.
SOLDAT : Restez où vous êtes. Pas plus près.
ALICE. Y avait un banc rabattable sur le côté de l'abri. Jusqu'à ce que des vandales le prennent.
SOLDAT : Qu'est-ce que vous voulez ? Qu'est-ce que c'est que cette chaise ?
ALICE : J'habite là haut. Deuxième étage. J'ai apporté la chaise pour vous.
SOLDAT : Pourquoi ?
ALICE : C'est pas normal, rester debout si longtemps. – Si on n'a pas le droit je la remporte.
SOLDAT : Non. Ça va. Laissez-la. Trop aimable. S'assoit. La plupart des civils y vous donneraient même pas une boîte en carton pour se faire enterrer.
ALICE : Ça ne sert à rien de se plaindre des bus. C'est pas la faute de la compagnie. C'est les agressions, la racaille.
SOLDAT : Vous pouvez rentrer maintenant.
ALICE : Qu'est-ce qu'elle a fait ?
SOLDAT : Qui ?
ALICE : Elle
SOLDAT : La saleté ? Me demandez pas. Je fais que les livrer. Feriez mieux d'y aller.
ALICE : Elle dort.
[…]
SOLDAT : Ecoutez – C'est un jour ordinaire- pas de soleil mais agréable. – Je fais mon boulot- vous avez le vôtre à faire. Rentrez. Je dois pas être vu en train de vous parler.
[…]
SOLDAT : Je vous ai observée. Vous m'avez observé depuis cette fenêtre. Vous êtes descendue pour vous mêler de quoi ? »[615].

On dirait qu'ici la méfiance qu'il y a à établir le dialogue est en quelque sorte justifiée car il s'agit d'un soldat qui comme il le dit lui-même est en train de faire son boulot. Toutefois cette situation extrême peut aussi être vue comme une métaphore, comme un signe distinctif de la difficulté de l'altérité dans notre époque où les relations sont souvent marquées par la peur de l'autre ou presque toujours par la recherche d'un profit quelconque. Plus encore dans ces *no man's land*, territoires publics, qui à la fois n'appartiennent à personne et dans lesquels les premiers arrivés ont le droit pour eux, l'exercice de l'altérité est encore plus difficile**.** Les personnages sont pour la plupart méfiants et prennent contact, ou sans trop se compromettre, ou avec trop de circonspection, ou encore en faisant semblant d'être peu intéressés ; voire d'une façon cynique et violente ou comme deux animaux dans la nuit, comme c'est le cas dans *No man's land* de Harold Pinter lorsque les personnages Briggs et Foster, qui profitent de

[615] BOND, Edward. *Chaise, op. cit.,* p. 87.

l'alcoolisme d'Hirts, l'hôte de la maison, se sentent menacés par l'arrivée de Spooner, l'autre, l'inconnu, comme on le voit dans ce dialogue empreint de suspicion et de violence :

> BRIGGS : Qui a dit que le patron est un ami à vous ?
> FOSTER : Lui.
> BRIGGS : Je vous parle de « La Tète de Taureau » à Chalk Farm.
> SPOONER : Oui, oui, moi aussi.
> BRIGGS : Moi aussi.
> FOSTER : « La Tète de Taureau » Je connais. Le patron est un ami à moi.
> BRIGGS : C'est lui qui ramasse les verres sales. [en parlant de Spooner]
> FOSTER : Un établissement de toute première classe. Ça fait des années que je connais le patron.
> BRIGGS : Il prétend être un ami du patron.
> FOSTER : Il prétend être aussi un ami de notre ami.
> BRIGGS : De quel ami ?
> FOSTER : Notre hôte.
> BRIGGS : Merde, il est ami avec tout le monde, alors.
> FOSTER : Il est l'ami de tout le monde, merde ! Combien d'amis vous avez au total, monsieur l'Ami ?
> BRIGGS : Il est sans doute pas foutu de les compter.
> FOSTER : Bon, et il y a moi aussi maintenant. Je suis un autre de vos nouveaux amis. Je suis le plus nouveau de vos nouveaux amis. Pas lui. Pas Briggs. Il a pas un seul ami, ce con. Les gens ont tendance à se méfier un peu de lui. Ils hésitent à lui donner leur chemise. Moi je leur tape dans l'œil au premier coup.
> BRIGGS : Et quelquefois, ça va jusqu'au coup de foudre.
> FOSTER : Oui, ça leur arrive quelquefois. El voilà pourquoi, lorsque je voyage, on me donne la crème, jamais la lie. Les femmes surtout, surtout au Siam ou à Bali. Il sait bien que je ne mens pas. Raconte-lui l'histoire des Siamoises[616].

Ce dialogue comme on le voit est chargé de violence, tous les termes possèdent un double sens. Celui qui se place comme « l'autre » est ici comme dans presque toutes nos pièces, traité comme un intrus, ou encore comme un « étranger » qui vient voler ou enlever ce que les premiers ont acquis par des moyens qui ne sont souvent ni réguliers ni vraiment équitables. Cela mérite qu'on s'arrête sur la figure de l'étranger qui peut définir l'altérité telle qu'elle se présente dans cette dramaturgie et d'ailleurs telle qu'elle se vit dans notre époque. L'étranger est par exemple au centre de la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès. Ou par la figure du noir, du latino ou de l'arabe, ces visages de l'étranger sont une des façons les plus extrêmes dont il montre comment le marginal est dépossédé par les autres de son identité et de toute altérité.

[616] PINTER, Harold. *No Man's land*, *op. cit.*, p. 26.

L'étranger qui n'a rien à nous offrir, – au moins dans l'apparence – et dont on a peur à cause de ce qu'il cache, par méconnaissance ou par ignorance, prend dans cette dramaturgie du *no man's land*, le sens d'un paradigme, celui de la marginalité, celui de l'errant ou du vagabond. Ce n'est pour rien que Georg Simmel qui a énormément travaillé sur les questions urbaines et sur la fragmentation et la dépersonnalisation que celles-ci suscite au cœur des liens sociaux, établit dans ses réflexions sur « le Pauvre », dans le chapitre VII de «Sociologie», de grandes similitudes entre le type du pauvre et celui de l'étranger. Dans la même étude, il consacre aussi un seul chapitre à la figure de l'étranger qui est d'ailleurs pour lui :

> …une figure sans cesse en déplacement, en migration sur une ligne de rapprochement / éloignement, de familiarité/étrangeté, cette figure se voit attribuer au passage de multiples visages, attrayants ou effrayants, loyaux ou hors-la-loi, « réguliers » ou « clandestins »[617].

Dans *Quai Ouest*, Cécile qui est étrangère et qui cherche « à respirer un peu, entre sauvages » et à établir un contact intéressé avec Abad, se conduit avec celui-ci avec un mépris et une répulsion grossière, ce qu'on voit bien dans ce faux dialogue car c'est seulement elle qui parle pendant qu'Abad garde un silence absolu :

> C'est très sale ici. (*Elle regarde autour d'elle*) C'est dégueulasse. J'ai honte pour vous, jamais vu une telle dégueulasserie. Dans mon pays on aurait honte d'imaginer un endroit pareil. Même les rats des égouts de mon pays refuseraient de s'accoupler avec les rats d'ici. Mais mon fils n'a jamais été complètement normal. Tans pis, je ferai sans toi ; les sauvages entre eux se bouffent le nez, c'est connu, au lieu de s'entre aider. (*Elle se lève, s'éloigne d'Abad*) Il m'avait dit qu'il y avait un point d'eau, ici, un robinet, je n'ai même rien vu. Au moins, il aurait pu peindre des paysages de son pays, sur les murs. Tu aurais pu peindre sur les murs des paysages de ton pays. Je ne sais pas ton pays, ni ta religion, ni le nom de ta mère, rien ; je ne sais rien de mon fils, et mon mari dit que je ne sais pas peindre. De toute façon, je ne me souviens même pas de mon pays. Je suis une putasse en santé, bonne à crever les pneus d'automobile avec un couteau de cuisine, et à attendre le crépuscule[618].

C'est alors par la figure de l'étranger qu'on peut le mieux discerner par quelle brèche l'altérité est marquée d'emblée dans cette dramaturgie par l'impossibilité y compris celle d'un véritable adresse au public comme on l'a dèjà vu (cf. chap. V).

---

[617] In CHAOUITE, Abdellatif. *L'étranger, une figure mouvante, op. cit*., p. 1.
[618] KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest, op. cit*., p. 53.

Les moments de dialogue dans le texte sont donc d'emblée faussés et nous voilà encore une fois dans cette dramaturgie où rien ne va de soi : même quand on croit assister à un dialogue entre les personnages, on se rend compte que ce n'en est pas vraiment un et qu'on assiste plutôt à une choralité dans laquelle chacun est renvoyé à sa propre solitude. Dans ce sens nos auteurs, comme on l'a déjà vu (cf. chapitres IV et V), donnent toujours une information confuse sur les conditions spatio-temporelles de l'échange. Du même, en utilisant soit l*'adresse oblique* (cf. chap. V), soit le procédé de l'intertextualité ou encore la subjectivité de l'écriture, ils rendent aussi ambivalente le statut de la parole et son adresse. Pour une partie du théâtre contemporain et donc, pour la dramaturgie du no man's land, on peut dire avec Michel Vinaver que même si la spécificité du texte théâtral est sa dimension de parole adressée (à l'auteur, au metteur en scène, à l'acteur, au spectateur), les frontières ici entre ces adresses se brouillent dans le texte. Les auteurs donnent des informations imprécises : on ne sait pas qui parle vraiment, mais on ne sait pas non plus à qui s'adresse la parole.

Malgré toutes ces anomalies de la communication qui perturbent le dialogue interpersonnel, car il ne correspond plus à ce qu'il promet (une vraie communication ou un véritable échange entre les personnages), ces auteurs mettent en œuvre des stratégies pour que cette dramaturgie ne tombe cependant pas dans le solipsisme que cette impossibilité de dialogue provoque chez ceux de Beckett. Dans cette traversée des genres caractérisant le drame moderne et encore plus présente dans cette dramaturgie, les auteurs utilisent ainsi d'autres modes d'échange[619] que celui du dialogue interpersonnel, d'autres formes de discours leur permettant de maintenir le caractère dialogique propre à toute parole théâtrale[620] et d'augmenter les possibilités d'échange avec le spectateur. Ils brouillent les frontières entre les différentes formes intra

[619] Modes d'échange selon Anne Ubersfeld : « Chant lyrique, confessions-apologies, monologues et faux monologues, dialogue informatif, méditation philosophico-lyrique, récit épique, dialogue conflictuel, chant, gémissements lyriques ponctués, prophétie parlée, lamentations. Beaucoup de ces modes d'échange dans le dialogue théâtral sont liés à la représentation d'activités sociales ». UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 19.

[620] Comme le constate Anne Ubersfeld dans son œuvre dédié à l'analyse de l'écriture de théâtre, la parole théâtrale est implicitement dialogique car même dans le soliloque qu'est le genre où plusieurs théoricien coïncident en dire qu'il n'y pas une adresse, que le discours ne se dirige a personne, il y a toujours une adresse implicite au spectateur. Elle constate ainsi ce qui pour elle est la *double énonciation* au théâtre : « …en effet, tout énoncé théâtral a deux émetteurs, l'auteur et le personnage, comme il a deux destinataires, car bien que le personnage de théâtre s'adresse à un autre personnage, il s'adresse aussi, et même surtout devrions-nous dire, au spectateur. Or, toutes les stratégies d'écriture dramatique tiennent compte de cette contrainte **».** In VIGEANT, Louise. « Franz Xaver Kroetz : Le degré zéro du réel » op. cit.

subjectives de l'échange et jouent à la fois avec la dimension narrative propre au récit, la dimension symbolique et lyrique du poème ou encore avec la dimension philosophique du discours. Peter Handke confirme cette volonté de dépasser les frontières :

> Mais ensuite tout s'est un peu brouillé, mes frontières entre le drame, le poème, le récit : plus aussi nettement dessinées, je me crois capable, ou j'exige de moi-même, d'unir dans ce que j'écris la trame du poème ou la possibilité du poème, l'élan lyrique, et aussi l'élément dramatique, je ne veux pas dire une action dramatique mais le moment du dialogue[621].

Le détournement du dialogue qui passe par l'usage du monologue et du soliloque ne fait pas perdre aux pièces de notre corpus leur caractère dialogique ni leur dimension dramatique. On sait que ces deux types de discours ne sont pas forcément de l'ordre de la névrose ou la psychose et qui ceux-ci possèdent en eux cette dimension dialogique. Certes, comme le dit Maximilian Laroche « le monologuant affront[e] son interlocuteur par le biais du fantasme avant de l'affronter réellement […], le soliloquant s'affront[e] lui-même avant de pouvoir affronter les autres »[622]. D'autre part Anne Ubersfeld ajoute que ces deux formes du discours contiennent quelque chose de l'ordre du pathétique et par là, de l'ordre du dramatique.

Un aveu qui s'adresse aussi à l'individualité et à la solitude de chaque spectateur. Koltès dit ainsi : « dans l'histoire, hors les sentiments, le front est celui de l'intime solitude. L'unique territoire à défendre, avec terreur du reste, est la conscience de soi ». Pâles reflets d'eux-mêmes, ces personnages sans identité ne font certes que nous dire leur solitude : une solitude qui est aussi celle de la plupart des habitants des villes modernes et qui non seulement augmente leur vide identitaire mais participe pour beaucoup à l'incommunicabilité dont souffre l'homme moderne. Dans un monde déshumanisé où l'individualisme, la technologie et la vitesse détruisent toute possibilité de communication, la solitude est bien ce qu'il y a de plus lourd à supporter :

> Il faut croire,
> Il faut croire que j'ai parlé un peu trop fort.
> J'ai été bête.
> Bête.
> Cela ne m'est pas si facile
> De passer comme cela,

[621] GAMPER, Herbert, HANDKE, Peter. *Espaces Intermédiaires. Entretiens.* Traduit de l'allemand par Nicole Casanova/ Christian Bourgois Editeur. 1992. France, p. 126.
[622] LAROCHE, Maximilian. In GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite celui du *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard », *op. cit.*, p. 134.

Sans jamais…
Jamais échanger un mot,
Des journées, entières parfois, sans vis-à-vis,
De passer mes vacances comme cela.
Le soir ça m'échappe
Il arrive qu'un mot m'échappe sans que je m'en rende compte
Je dis n'importe quoi et je suis persuadé
Que c'est seulement dans la tête. Qu'est-ce qu'on peut faire ?[623]

Un sentiment de solitude qui s'amplifie dans l'immensité des villes modernes et qui augmente, chez Lotte (Grand et petit), la sensation de désarroi et de perte :

LOTTE : Je sens comme s'il y avait du courrier dans la boîte à la maison.
Une grande enveloppe,
Je vois mon adresse écrite à la main :
Huit, rue du 13-Janvier, Saarbrücken, trente-six.
Dément. Qui peut bien m'écrire ?
C'est le Club du Livre qui envoie son programme pour l'année.
D'accord. Merci. Mieux que rien
Echappé de peu encore une fois à pas de courrier du tout[624].

Cette solitude de Lotte est aussi celle de tous les personnages de Koltès et de Pinter, enfin de tous les personnages des pièces de notre corpus. Des individus solitaires qui ne comptent que sur leurs forces et leur instinct pour survivre dans l'indifférence de la ville, et qui montrent combien dans ce monde « *no man's dalisé* » les relations humaines se dégradent.

On voit donc combien les auteurs mettent en jeu (et en parallèle) toutes ces formes d'échange et créent en quelque sorte une polyphonie ou ce que Julia Kristeva appelle un « polylogue » [625]. Par ce terme elle aborde la question du sujet parlant et démontre que la seule possibilité acceptable à l'époque actuelle est la multiplication des langages, des logiques, des pouvoirs. Une multiplicité de langages qui situe le personnage et toutes ses prises de parole dans une zone intermédiaire entre la scène et le public, ouverte à tous les possibles.

[623] *Ibid*., p. 22
[624] STRAUSS, Botho. *Grand et petit, op.cit*., p. 12
[625] « Poly-logue : pluralisation de la rationalité comme réponse à la crise de la Raison occidentale

2.4. Poétique de la parole

Mais effectivement, mes personnages parlent beaucoup ; le langage est pour moi l'instrument du théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum[626].

La dramaturgie du *no man's land* remplit l'espace, l'occupe avec des mots. Mais il ne s'agit pas des mots retenus de Beckett ; c'est une explosion de mots qui de Pinter jusqu'à Rodrigo Garcia, s'écoulent comme une rivière, comme une fontaine longtemps sous pression. La parole déborde et se précipite dans l'immédiat de l'instant, dans ce présent pérenne des personnages, dans cette urgence de « l'ici et maintenant » qui, comme on l'a dèjà vu (chap. V), rapproche le temps dramatique du temps performatif : ce n'est que par instants, mot par mot que les personnages arrivent à exister. Les auteurs travaillent sur cette immédiateté et par là ils se rapprochent aussi de l'instant présent de la représentation.

Quelle que soit la forme que cette parole prend – dialogue, monologue, soliloque, récit, poème, ou encore chanson – elle est immédiatement ancrée dans l'instant présent où elle est émise ; et ceci non seulement par l'actualité de la situation vécue par les personnages mais aussi parce que les auteurs la rapprochent « du parler » utilisé ou connu par le spectateur. Les mots et la parole sont sans aucun doute accessibles à celui-ci spectateur : ils sont actuels, ce sont des mots de tous les jours qu'il reconnaît. L'emploie récurrent du présent et l'actualité du propos rendent sitôt la parole performative.

Comme on l'a dit plus haut, pour Anne Ubersfeld, le personnage chez Koltès se définit en grande partie par l'idiolecte particulier qu'il invente et cela vaut aussi pour tous les auteurs de notre corpus : chacun invente une langue particulière avec laquelle non seulement il donne des caractéristiques individuelles aux personnages, mais aussi grâce à laquelle on peut discerner un peu leur appartenance sociale et leur rapport au monde. Elle est si importante qu'on pourrait dire avec Victor Viviescas que, dans cette dramaturgie, la parole est presque le seul instrument de l'action. Ce que montre aussi Anne Ubersfeld en parlant d'une pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès que nous n'analysons pas, mais qui pourrait parfaitement entrer dans notre corpus :

---

[626] KOLTES, Bernard-Marie. *Une Part de ma vie* **(***V***).** Minuit, Paris, 1999, p. 131.

> …la langue chez Roberto Zucco est travaillée avec un vocabulaire neutre, pauvre, syntaxe élémentaire (phrases courtes), prédominance du sujet *je*, toutes caractéristiques d'un personnage fruste, culturellement pauvre : mais voici que fleurissent des images –une rhétorique imaginaire riche. Ces traits définissent un solitaire infantile, imaginatif, introverti. Assez d'éléments pour que le spectateur se pose des questions sur l'inconnu de son rapport familial, mais aussi observe les conséquences, visibles dans le langage, des meurtres qu'il commet[627].

Mais il faut dire que cette rhétorique est possible puisque pour les personnages de cette dramaturgie, étrangers à eux-mêmes car en quête de leur identité, le rapport avec la langue est tout de suite problématique : ce sont des marginaux dans une société qui maîtrise cette langue à laquelle ils restent aussi étrangers. C'est comme si les mots qu'ils prononcent ne leur appartenaient pas, ce qui explique que les auteurs puissent les faire parler autrement qu'ils ne parleraient dans la réalité. C'est cela qui permet les envolées lyriques de la langue dont parle Anne Ubersfeld qui font que l'on peut parler dans cette dramaturgie d'une poétique de la parole.

Dans ce no man's land vide, dans « cet espace d'inquiétude de la perception', plus phénoménologique que sémiologique »[628] le rapport avec la parole est toujours subjectif. Elle ne s'enchaine donc pas d'une manière logique mais se disperse comme se dispersent le personnage et son identité. L'impossibilité d'un vrai dialogue contribue aussi à que la parole tombe irrémédiablement dans la divagation : plus qu'une parole cohérente on est plutôt, comme le disait déjà Koltès, dans un pur bavardage qui est en accord avec le mouvement hasardeux et erratique de la vie de ces personnages. Ceci ne fait qu'amplifier la fragmentation qui existe dans l'acte même de la communication : la parole l'exprime en traduisant au sein même du langage et des mots le disfonctionnement et le non sens provoqués par la séparation profonde entre les humains et le désordre du monde. Un monde dans lequel les mots perdent leur efficacité car ils ne sont plus (comme le disait Artaud) des forces actives. Pour Koltès, ils ne suffisent plus à exprimer l'essentiel :

> …il faut se rendre compte que, en général, plus la chose à dire est importante, essentielle, plus il est impossible de la dire : c'est-à-dire : plus on

[627] Le langage est toujours celui d'un locuteur « en situation ». UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 93.
[628] *Ibid*., p. 10.

> a besoin de parler d'autre chose pour se faire comprendre par d'autres moyens que les mots qui ne suffisent plus[629].

Ainsi, de même que chez Beckett, la parole possède déjà la marque du vide, du conflit avec la langue. Comme Novarina le dit, « …si parler est le propre de l'humain, c'est aussi le lieu d'une difficulté ». Et si communiquer dans ce monde est synonyme de « manipuler » comme le font les medias et cette société de libre échange déjà critiquée par Mallarmé, la parole dans la dramaturgie que nous étudions s'élève contre une communication toute puissante, utilitariste et mensongère. C'est par cette force active de la parole que commence ce que constate Jean-Pierre Ryngaert : dans le théâtre contemporain, « dire » signifie aussi « faire »[630]. C'est aussi par ce biais que la parole est ici performative : les auteurs détournent l'acte de communication propre à tout échange verbal, en s'appuyant sur des procédés performatifs qui mettent l'accent sur le conflit qui est au cœur du discours. Comme le dit encore Anne Ubersfeld :

> De plus en plus, l'écriture théâtrale contemporaine montre une sorte de déplacement par rapport au contenu même du discours ; l'accent, dans le théâtre tout récent, est mis beaucoup moins sur les conflits d'idées et de sentiments, sur ce qui est dit, et beaucoup plus sur les conflits du langage, la stratégie propre du discours, le travail de la parole des personnages, et la manière dont elle « retraite » et « remodèle » a tous les instants la situation de parole et les rapports entre les protagonistes[631].

Le fait que la notion de "parole" renvoie à cette pratique problématique de la communication orale oblige les auteurs à ces remodelages constants faisant obstacle à la compréhension logique ou univoque et qui font au contraire que la parole se vide de sens : la parole est ici travaillée dans sa matérialité et donc encore dans sa performativité. Chaque mot, chaque phrase deviennent ainsi une grammaire qui, comme Artaud le réclamait, plus qu'elle ne sert à communiquer ou à transmettre des discours, est une source de connexion avec l'inconscient et les forces primaires de la langue et de l'acte de parler.

Les mots composent non pas un texte linéaire mais fragmentaire, des bribes de texte à travers des voix multiples, des silences, dans une structure plus lyrique et symphonique que dramatique, qui accentue le caractère vibratoire et musical des mots.

---

[629] KOLTES, Bernard-Marie. Lettre à sa mère, Paris, septembre 1977, in *Lettres*, p. 299.
[630] Pour Austin un énoncé performatif (pour lui un acte de parole, acte de langage) est précisément "Quand dire, c'est faire".
[631] UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit*., p. 93.

Dans la plupart des pièces de notre corpus, les formes musicales et leurs rythmes son donc récurrents et ceci participe à ce que la parole et le langage soient liés au corps et aux tensions vécues par les personnages. Les auteurs comme on l'a dit plus haut travaillent avec une langue très proche du spectateur mais ils la poétisent par ce travail sur le rythme et la musicalité ouvrant une chaîne de signifiants multiples. Ceci est encore une caractéristique de la performance artistique : «Le concept de performance semble venir de la scène musicale, à la fois par le biais de la culture rock, et aussi à travers cette idée de John Cage : 'Tout est musique' »[632]. Une musique audible dans ce no man's land, grâce à ces éléments musicaux présents dans les mots. Tantôt en s'inspirant ou en s'approchant de formes musicales comme l'aria, la chanson, ou le jazz, tantôt dans des formes plus modernes qui vont du rock au rap, le texte délirant et chaotique trouve le chemin lui permettant de se matérialiser sur la scène. C'est bien par cet aspect physique rendant la gestuelle et la musicalité plus importantes que le discours, que la parole et la langue deviennent finalement performatives **:** ce sont des forces actives qui non seulement atteignent presque physiquement le spectateur et l'impressionnent mais qui frappent plus fortement son imaginaire, sa mémoire et sa perception subjective Comme le dit le personnage de Spooner :

> HIRST : Il buvait quoi ?
> SPOONER : Quoi ?
> HIRST : Qu'est-ce qu'il buvait ?
> SPOONER : Du pernod.
>
> **Un temps**
>
> J'ai été frappé, à peu près à ce moment-là, par l'intuition qu'il était doué d'une sérénité dont je n'avais vu la pareille.
> HIRST : Qu'est-ce qu'il a dit ?
> SPOONER : Vous escomptez que je me souvienne de ce qu'il a dit ?
> HIRST : Non.
> SPOONER : Ce qu'il a dit…il y a tant d'années de cela…ne change rien à l'affaire. Ce n'est pas ce qu'il a dit, mais plus probablement la façon dont il était assis qui s'est gravée en moi pour toute la vie et qui, j'en suis persuadé, a fait de moi ce que je suis[633].

Par les présences ambivalentes de l'auteur et du personnage, on voit donc combien, dans les frontières du *no man's land*, les auteurs jouent avec une ambiguïté qui permet une fois de plus de créer une tension, une étrangeté dans la relation au réel,

[632] DONGUY, Jacques. *La performance comme catégorie artistique*, *op. cit*.
[633] PINTER, Harold. *No man's land op. cit.,* p. 18.

dotant cette dramaturgie d'une dimension à la fois dramatique et performative, ou ce que Joseph Danan appelle :

> Presque un "état d'esprit", au sens où Dort parlait de l'"état d'esprit dramaturgique"[634] (interne, lui, au théâtre), au point que l'on pourrait se demander si l'"état d'esprit performatif" n'est pas en passe de remplacer ce dernier. Il serait fait de mobilité, d'instabilité, de présence, de confiance accordée à l'instant, de vulnérabilité, de mise en danger… Bref, il serait encore plus insaisissable que l'autre[635].

On est toujours dans un drame ouvert à la salle. La mise à mal de la fable, de l'identité du personnage et de son action, aussi bien que l'ambivalence des données de l'espace, du temps et de la présence de l'auteur, font obstacle à l'illusion (qui jusque là était consubstantielle à toute forme théâtrale) et font dépendre le texte du présent de la représentation, de la présence immédiate des acteurs. Certes l'acteur est face à un personnage qui à plusieurs faces et qui vit sur les limites. Il n'est pas un rôle construit en entier, mais par rebonds. L'acteur n'a que des fragments dispersés : de soliloques sans queue ni tête, desquels il ne peut pas déduire une psychologie stable à la manière stanislavskienne. Comme le dit Abirached, l'acteur est appelé à trouver le dynamisme dans « sa voix, son souffle et ses muscles et [dans] l'ensemble de ses ressources nerveuses[636]. Ils ne sont pas des personnages abstraits ou des allégories de l'humain : ils sont bien enracinés dans le réel. Ils demandent à êtres saisis dans toute leur intensité si l'on ne veut pas qu'ils tombent dans le pathétisme ou qu'ils fassent pitié. Cette intensité c'est ce qui fait qu'ils possèdent une présence performative. On peut dire que cette dramaturgie va alors dans le sens de ce que souhaitent de nombreux auteurs conjuguant l'écriture et la mise en scène : concevoir le drame comme un moyen destiné, suivant l'expression de Joël Pomerat, « à révéler de la présence »[637], et plus encore, comme « un plan d'immanence » servant à donner davantage d'intensité à toutes les présences, celle de l'acteur comme celle du spectateur.

---

[634] DORT, Bernard. « *L'état d'esprit dramaturgique* », *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.
[635] DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte, p. cit*., p. 27.
[636] ABIRACHED, Robert. *op. cit*. p. 425.
[637] In DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte, op. cit*., p. 36.

Conclusion, limites et perspectives

Au cours de notre recherche, nous avons considéré que l'intérêt de faire ce parcours théorique tenait avant tout à l'opportunité que celui-ci nous offre d'étudier et de participer à la compréhension et à la connaissance du drame moderne et contemporain. Nous nous sommes concentrés sur une dramaturgie, celle du *no man' s land urbain,* pour illustrer et comprendre, à travers quelques pièces représentatives, la dimension hétéroclite ayant amené des dépassements constants des limites de la forme dramatique classique et le rapprochement entre le théâtre et la performance. Nous montrons que ce rapprochement a servi, non seulement à renouveler la mise en scène et à donner une complète indépendance à la représentation mais aussi à réinventer le drame et son constant devenir. La question à la base de cette recherche est celle-ci : ce drame va-t-il vers le performatif ? La réponse est oui.

En ce sens, nous avons vu dans la première partie de notre recherche, qu'un processus de déconstruction et de reformulation de toutes les catégories du drame classique débute en 1884 avec l'invention de la mise en scène par Antoine donnant naissance au drame moderne. Après, le caractère radical de la voie ouverte par Artaud, sa négation de toute illusion esthétique et esthétisante de l'art et du théâtre, sa proposition d'un théâtre de la cruauté qui cherche non pas à imiter la vie mais à la montrer dans son intensité fulgurante, au moment même de la représentation, seront les prémisses de ce rapprochement entre le théâtre et la performance.

Dans la seconde partie de notre recherche, nous avons constaté à travers l'analyse des pièces de notre corpus combien ces relations entre théâtre et performance changent et bouleversent le texte dramatique. Pour les auteurs de cette dramaturgie les propositions novatrices d'Artaud et de Brecht, de même que le développement de la mise en scène, voire la relation intense qu'ils entretiennent eux-mêmes avec le plateau, les conduisent à une approche plus pragmatique du texte ; un texte dans lequel les relations concrètes avec le spectateur dans « l'ici et maintenant » de la représentation sont déjà présentes. Ils parviennent à cette immédiateté des relations entre la salle et la scène en adoptant des procédés de la performance au cœur même de leur écriture. Ils commencent, on l'a vu, par situer leurs pièces dans des no man' s land à l'intérieur ou à la périphérie des villes. Les « faits divers », les personnages des bas-fonds, et cet espace

urbain qui aujourd'hui sont des signes de déchéance et marginalité révèlent des fractures sociales profondes que cette société préfère mettre de côté et que ces auteurs choisissent d'exposer. La tension créée par le spectacle de ces drames choque le spectateur et c'est tout d'abord par là, par ce « choc du réel »**,** que nos auteurs créent un drame qui, comme la performance, établit une « relation dans le présent » avec le spectateur, non pas en le confortant dans son rêve d'unité mais en lui montrant au contraire le miroir brisé de la modernité, la violence que celle-ci engendre. De même que dans la performance, une des voies choisies pour toucher le spectateur est alors la provocation. La hiérarchie établie par Aristote dans les éléments qui permettent la catharsis – ce moment de communion, de cognition – est alors inversée. C'est par la terreur plus que par la pitié que ce drame agit sur le spectateur. Mais les auteurs ne s'arrêtent pas là. Ils appliquent d'autres procédés performatifs dans le traitement de l'espace, du temps, de la *présence* du personnage et de leur propre *présence* qui contribuent encore à détourner les limites de la forme dramatique.

Comme on l'a constaté dans la représentation de l'espace du no man's land, les auteurs de notre corpus font appel à leur manière aux caractéristiques de *l'espace-performatif*. A travers cet « espace contenant », inventé par Bernard-Marie Koltès et paradigmatique pour nous de cette dramaturgie du *no man's land urbain*, les auteurs mettent en œuvre la juxtaposition des plans du réel, le minimalisme, le travail sur le vide et le monde de possibles que celui-ci permet. Ces procédés de la performance leur permettent d'élargir les frontières entre l'espace extra-scénique et l'intra-scénique : l'espace scénique s'étend au delà du plateau, vers la salle, vers le spectateur. L'obscurité rend propice l'indétermination de l'espace, celui-ci en devient plus malléable et plus ouvert aux différents points de vue *existant* dans la salle. L'espace est *performatif* parce que plus qu'un espace plein, l'auteur installe un vide, une atmosphère à investir de manière subjective mais aussi physique par le spectateur : nous sommes ici dans le domaine de l'interactivité.

Mais comme on l'a pu constater**,** les auteurs se maintiennent dans une frontière ambivalente qui se situe dans les limites du dramatique et celles du performatif. Elle garde toujours la double fonction que lui apporte la frontière du *no man's land*. Celui-ci, on l'a vu, est un espace hétérotopique à la fois bien réel et en même temps refoulé dans l'imaginaire, dans l'inconscient de tous ; un espace double, à la fois physique et métaphysique, à la fois géographique (le paysage urbain) et en même temps

psychologique car il possède une dimension subjective. Les auteurs tiennent à cette ambivalence, à ce « point d'incertitude », pour reprendre le titre de l'un des livres de Claude Régy. Pour la plupart, ils nous montrent des *no man's land urbains* dangereux, labyrinthes dans lesquels les personnages perdent leurs repères : leur perception incertaine de l'espace, du temps et de leur identité, crée un vide, « à remplir par le spectateur», dirait Peter Brook. Le vide et l'obscurité du plateau sont propices à l'indétermination de l'espace et celle-ci favorise la liberté de l'interprétation et de l'utilisation scénique de ce lieu. La performativité[638] de l'espace vient alors en premier lieu du fait que, comme la performance, il se présente comme un « cadre vide », un espace malléable qui invite à le parcourir, à l'expérimenter et qui est ouvert par là à des pratiques différentes.

Cette ouverture de l'espace change aussi, nous l'avons vu dans le chapitre V, la conception du *temps fictionnel*. Si la pratique de la mise en scène a montré qu'au théâtre comme disait déjà Antoine Vitez « nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir […] rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions »[639], ce no *man's land* vide et performatif que les auteurs proposent se déroule dans un temps très proche du nôtre (par exemple *No man's land* se déroule en « fin d'août ») ; ceci souligne l'effacement des frontières entre la scène et la salle car le temps de la fiction se rapproche du temps réel du spectateur et de l'expérience au présent de la performance. Les auteurs se délivrent au maximum des contraintes temporelles. Ils utilisent la dimension « hors temps » du no man's land, de cet espace de la *surmodernité* ou « à côté de la modernité », comme le dit Marc Augé, un temps zéro qui, comme le devenir performatif, est toujours expérience de l'être-là, dans « l'ici et maintenant », dans le temps immédiat de la représentation. Toutefois nos auteurs gardent aussi la dimension dramatique de ce *temps performatif* et vivant de « l'être-là ». Les procédés de l'attente, de la simultanéité d'événements, de la confusion entre passé, présent et avenir, entre vérité et mensonge qui servent à entretenir l'indétermination temporelle sont aussi traversés par l'idée de la mort, de son heure incertaine qui vient s'immiscer dans le présent des personnages. C'est par cette fissure que le temps devient pensée et sujet dramatique. Un temps qui comme l'espace se situe à la fois dans le réel et dans

[638] Performer veut dire aussi « transformer »
[639] BENHAMOU, Anne-Françoise, *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès, op. cit.,* p. 7.

l'imaginaire, dans l'ici et dans l'ailleurs, temps incertain ouvert à la subjectivité de chacun. La présence de l'auteur et du personnage n'est pas moins ambivalente. Les voix qui font partie de l'œuvre ne renvoient pas seulement à la présence des personnages mais aussi à d'autres présences : la voix de l'auteur, la voix des morts, la voix d'écrivains, de philosophes, voire la voix du spectateur, créent ce « polylogue », cette polyphonie qui inclut la particularité de chacun et celle du spectateur et qui, dans la performance, est aussi un dialogue entre de multiples subjectivités, exercice pluriel de la postmodernité.

Tous ces procédés textuels, ces ambivalences dans les codes de la représentation et la déconstruction récurrente tant des catégories dramatiques que des catégories performatives sont les conditions qui font de cette dramaturgie un laboratoire permanent d'expérimentation. Les auteurs nous donnent un drame qui récupère le champ physique et corporel de la parole – comme le souhaitait Artaud – sans que celle-ci se réduise à un simple matériau ou à un simple support. Les auteurs de notre corpus se maintiennent dans cette frange étroite dont parle Joseph Danan, commune à plusieurs auteurs du drame moderne et contemporain : une frange dans laquelle existe un drame, qui tient compte de la représentation et s'écrit à partir de la scène mais qui continue à appliquer un principe dramaturgique ne déléguant pas entièrement à la scène et au spectateur la question du sens (ou des sens) de la représentation. Dans cette dramaturgie du no man's land nous étudions bien ici un drame qui s'est ouvert à la dimension scénique et aux liens immédiats créés avec les spectateurs au moment même de la représentation mais qui continue à être perçu comme un drame et non comme une performance. Il continue, comme le dit Danan, à utiliser des catégories dramatiques même fragilisées, et dans notre cas, détournées et mêlées à des procédés de la performance ou d'autres arts, comme le cinéma, la danse, la vidéo et la photographie. Un drame qui en allant vers le performatif change aussi de nature, et devient un autre drame, mais lequel ? Nous avons trouvé une réponse hypothétique**,** liée à cette ambivalence dans l'utilisation des procédés performatifs et dramatiques : nous proposons d'appeler ce drame, un « drame-performatif ».

Parmi les difficultés rencontrées au cours de notre recherche, nous soulignons tout d'abord le fait que mettre en évidence les points communs aux pièces de notre corpus tout en faisant ressortir les particularités de chacune n'a pas été évident tant chaque auteur a créé un univers personnel et novateur dans la forme et dans la

conception. Une deuxième difficulté est liée au peu de travaux théoriques sur les relations entre le drame et la performance : ceci nous a permis d'espérer que l'un des apports les plus intéressants de notre recherche soit précisément de commencer à élucider ces relations à partir de cette dramaturgie et de sa manière de s'approprier des procédés issus de la performance, de les adopter et de les adapter, à l'intérieur même du drame. Mais elle nous a aussi révélé la nécessité de ce nouveau concept qui pourrait rendre compte du drame qui en résulte, un concept certes paradoxal mais tout à fait envisageable. Certes nous croyons que les concepts utilisés comme celui du théâtre-performance ou du « théâtre performatif » pour définir ces relations entre le drame et la performance ne sont ni suffisants ni exacts. Dans le chapitre V, nous avons montré qu'ils ne répondent pas tout à fait à ce que ces éléments performatifs introduits dans le texte apportent à l'évolution du drame moderne et contemporain. Il nous semble cependant certain que la dramaturgie du *no man's land* intègre quelques-uns des éléments de ces deux concepts et que dans le tableau kaléidoscopique qu'est le théâtre contemporain, elle n'est en rupture, ni avec le « théâtre-performatif », ni avec le théâtre-performance. Puisque notre analyse confirme non seulement que ce drame va vers le performatif mais qu'il se maintient dans une frontière floue entre le dramatique et le performatif, nous proposons donc le concept de « drame- performatif » qui peut mieux répondre au double mouvement révélé par cette dramaturgie .

Nous rejoignons ici les réflexions autour d'un certain drame contemporain qui, comme le dit Isabel Barberis, est à la fois hyper-mimétique car il ne cesse pas de mettre en abyme toutes les catégories dramatiques et de poursuivre la déconstruction du modèle aristotélicien[640], et en même temps anti-mimétique, car il cherche à dépasser la critique en adoptant un autre modèle, dans notre cas, celui de la performance. Selon nous, ce concept peut répondre à ce double mouvement. Un « drame-performatif » qui se situe donc entre le drame et la performance et qui peut rendre compte de la performativité de ce drame, né d'une dramaturgie mise en œuvre, non pas par un metteur en scène mais par un auteur. Un « drame-performatif », un « contenant » qui n'est cependant pas produit par un mélange d'éléments distincts mais qui apparaît comme un espace neutre et vide pour une polyphonie où chacun fait entendre sa voix. Comme la performance, le

[640] « Le drame déconstructiviste ne se débarrasse pas du mime, mais du modèle de l'imitation ». BARBERIS, Isabelle. « Une époque hostile à la scène. Théâtres contemporain : Mythes et idéologies », *op. cit.*, p. 21.

« drame-performatif », est certainement un « cadre au vif » où tous les éléments du théâtre – la scène, le public, l'architecture, le texte – entrent en jeu dans la matière textuelle. Il exprime mieux cette frontière : celle de l'espace du no man's land urbain, un espace instable comme celui de la postmodernité où les relations entre la performance et le drame, entre les éléments performatifs et les éléments dramatiques, entre la subjectivité et l'objectivité – telle que les conçoit le drame moderne – se côtoient dans le fait même du langage et de l'écriture. Un drame-performatif qui ne se présente pas comme une œuvre fixe. L'utilisation des procédés esthétiques propres à la performance par la dramaturgie du no man's land est, comme nous avons tenté de le montrer depuis le début de cette recherche, une forme de « réinvention du drame »[641], non pas de sa disparition. Les caractéristiques du théâtre « postdramatique » énoncées par Hans-Thies Lehmann sont plutôt, comme nous avons pu le constater, la suite naturelle d'un drame dont l'incomplétude est parfaitement assumée ; un drame en processus qui, comme la performance, cherche non pas une forme finie mais un forme inachevée à compléter par le spectateur. Même s'il s'agit avant tout d'un texte écrit pour le théâtre, c'est aussi un texte incomplet et en devenir qui se projette dans le « hic et nunc » du temps réel de la représentation. Un texte pourvu d'une existence qui lui est propre mais qui est en même temps laissé ouvert à toutes les interrogations qui s'entrecroisent entre la scène et la salle, le drame et les spectateurs.

Nous espérons que notre recherche et ce nouveau concept de « drame-performatif » contribuera à penser la mutation du drame, un drame qui au contraire de ce que prédit Hans-Thies Lehmann ne disparait pas dans la performance mais qui au contraire, grâce à elle, arrive à participer d'une nouvelle façon, plus performative à la compréhension de la société contemporaine et aux formes nouvelles qui en naissent.

[641] En reprenant le titre, *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène*), (dir. JP. Sarrazac et C. Naugrette), *Etudes Théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007.

Pièces de guerre d'Edward Bond. Mise en scène d'Alain Françon

[642]

[642] http://www.avanti01.eu/2013/03/dans-latelier-decriture-dun-des-plus.html

BIBLIOGRAPHIE

Pièces analysées

BOND, Edward. *Chaise*. Traduit de l'anglais par Michel Vittoz. L'Arche, Paris, 2003.

ETCHELLS, Tim. *Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First.* Traduit de l'anglais par Denise Luccioni. Festival d'automne 2009. (Annexes).

GARCIA, Rodrigo. *Agamemnon.* Traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot. Les solitaires intempestifs. Besançon, 2004.

KOLTES, Bernard-Marie. *Quai Ouest*. Editions de minuit, Paris, 1985.

PINTER, Harold. *No man' s land.* Adaptation française d'Eric Kahane. Gallimard, Paris, 1979.

STRAUSS, Botho. *Grand et petit*. Traduit de l'allemand par Jean Launay, Gallimard, 1980.

VIVAS, Carolina. *Filiations*. *Revue Gestus* Centro de documentación escénica Bogotá, N° especial abril 1998.

VIVIESCAS, Víctor. *Le coin de la rue.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colección teatro colombiano, Bogotá, 2005.

Œuvres référencées

Pièces de thèâtre

BECKETT, Samuel. *Comédie et actes divers*. Editions Minuit, Paris, 1972

BECKETT, Samuel. *Oh les beaux jours suivi de Pas moi.* Les éditions de minuit, Paris, 1974.

BOND, Edward. *Le crime du XXIe siècle*. Ed. L'arche, Texte Français de Michel Vittoz, Paris, 2000.

GARCIA, Rodrigo. *Et balancez mes cendres sur Mickey*. Traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot. Les solitaires intempestifs. Besançon, 2007.

KOLTES, Bernard-Marie *Dans la solitude des champs de coton,* Paris, Minuit, 1990.

KOLTES, Bernard-Marie Koltès. *Roberto Zucco*. Minuit, 1990.

Textes theoriques sur le drame et la performance

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre Moderne*. (cf. "Le décentrement de la mimèsis"). Gallimard, Paris, 1994.

ADDE, Sandrine. *Les doubles dans le Théâtre de Joseph Danan*. Mémoire sous la direction de M. Daniel Lemahieu. Paris, Université Paris III, 1997-1998.

ARISTOTE. *Poétique.* Traduit par Barbara Gernez. (Version bilingue). Les belles lettres, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin. *Le Mexique et la civilisation*. Œuvres complètes, T. VIII. Gallimard. Paris, 1980.

AZAMA, Michel. *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française,* 1950-2000. Volume 1. Continuité et renouvellements. Ed. Théâtrales, Paris, 2004.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*. Traduction d'Eliane Deschamps-Pria. Bouffonneries Contrastes., Cazilhac (France), 1985.

BAZIN, Claire et PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude. (Articles réunis par) *Sens et figures de la marge dans la littérature féminine de langue anglaise*. Paris. Université Paris X. Nanterre, 2006.

BENHAMOU, Anne-Françoise. « *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès ».* In théâtre : espace sonore, espace visuel. Actes du colloque international de l'Université de Lyon II / rencontres de la FIRT sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 23-36.

BIGNAMINI, Maria Riccarda. *Eléments du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard : du texte à la scène.* Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. T I et II. Université Sorbonne Nouvelle, Paris III. UFR études théâtrales, 1999-2000.

BOND, Edward. *La trame Cachée*. *Notes sur le théâtre et l'Etat.* L'Arche éditeurs, Paris, 2003.

BORIE, Monique, ROUGEMENT (de) Marine, SCHERER, Jacques. *L'esthétique théâtrale* : *textes de Platon à Brecht*. Sedes, 1982.

BROOK, Peter. *L'espace vide, écrits sur le théâtre*. Traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. Editions du Seuil, 1977.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre (Petit organon).* Traduit de l'allemand par J. Tailleur, G. Eudeline et S. Lamare. L'Arche, Paris, 1963.

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Actes sud papiers, 2010.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte.* Actes sud papiers, 2013.

DESIRE, KANE, Norma. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*. L'Harmattan, les carrefours mobiles, Paris, 2004.

DE TAVIRA, Luis. "*Acercamientos al teatro actual (1970-1995) " Teoría y Práctica del Teatro*. Fernando De Toro y Alfonso de Toro (editores). 1998.

EDWARDS, Michael. *Eloge de l'attente. T.S. Eliot et Samuel Beckett*. Editions L'extrême contemporain. 1996.

FERAL, Josette, (dir.), PERROT, J. « *De la présence aux effets de présence. Ecart et enjeux* » Pratiques performatives, Body-Remix. Presses de l'Universitaire de Rennes, 2012. pp.11-40.

FERAL, Josette. *Un corps dans l'espace : perception et projection*. *In théâtre : espace sonore, espace visue*l. Actes du colloque international de l'Université de Lyon II / rencontres de la FIRT sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 128-143.

GAMPER, Herbert et HANDKE, Peter. *Espaces Intermédiaires. Entretiens.* Traduit de l'allemand par Nicole Casanova/ Christian Bourgois Editeur. 1992. France.

GAUTHIER, Sandrine. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. L'Harmattan, Paris, 2003.

GENETTE Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Le Seuil, Paris, 1982, pp. 7-14.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance : l'art en action*. Editions Thames &Hudson, Paris, 1999.

HALPRIN, Anna. *L'espace de la performance*. Entretien avec Jacqueline Caux pour. Rétrospective 8 mars-14 mai, Musée d'art contemporain Lyon, 2004.

KOLTES, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989).* Minuit, Paris, 1999

KOLTES, Bernard-Marie. *Lettres*. Minuit, Paris, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post dramatique*. L'Arche, Paris, 2002.

LACI, Zenel. *La performance dans le théâtre de Rodrigo Garcia*. Mémoire sous la direction de Jean-Louis Besson. Centre d'études théâtrales, Faculté de philosophie et lettres, Université catholique de Louvain. 2006.

LAGARCE, Jean-Luc. *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique : colloque de Paris III.* Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, les solitaires intempestifs, Les Besançon, Paris, 2008.

LECERCLE, Jean-Jacques, SHUSTERMAN, Ronald. *L'Emprise des signes : Débat sur l'expérience littéraire.* Seuil, Paris, 2002.

LE PORS, Sandrine. *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines.* Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. *Chapitre 1 : Le théâtre posthume*. L'Harmattan, Paris, Budapest, 2004, cop. 2005.

NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale.* Editions Nathan/HER, Paris, 2000.

NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés, Le Théâtre et le sens de l'humain.* Belval Vosges, Circé, 2004**.**

NOTAIRE-PERRISSIN-FABERT, Odile. *L'espace scénique et l'espace dramaturgique de l'errance dans le théâtre de Marguerite Duras*. Mémoire de D.E.A. sous la direction de Jean- Pierre Sarrazac. Université Paris III, Paris, 1995.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre,* Armand Colin, Paris, 2002.

PASTORELLO, Felie. « L'opéra de quat'sous de Bertolt Brecht. Mises en scène d'Erich Engel et Gaston Baty ». Textes réunis par Denis Bablet. *In Voies de la Création théâtral No 7*. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1979, pp. 476-543.

REGY, Claude. *Espaces perdus*. Les solitaires intempestifs. Besançon, 1998.

ROMAND, Céline. *Comprendre Edward Bond dans les mises en scène de ses pièces Chaise et Naitre par Alain Françon.* Master de recherche sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert. Université Paris III - UFR d'études théâtrales, Juin 2008.

SACHSENMAIER, Stefanie. *Forced Entertainment. (Divertissement forcé) La « performance » entre le réel et le théâtral.* Sous la direction de Catherine Naugrette. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Théâtrales, Paris, 2004. Master 2.

SCHECHNER, Richard. *Performance,* trad. M. Pecorari & M. Boucher, études Théâtrales, Paris, 2008.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Collection dirigée par Dominique Château. L'harmattan, L'art en Bref, Paris, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame.* Editions de l'aire. Lausanne. (Suisse), 1981.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dirigé par). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé, Berval, 2005.

SERMON, Julie. *L'effet-Figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude).* Thèse sous la direction de Jean Pierre Ryngaert. Université Paris III, Paris, 2004.

STEPPE, Sylvie. Promoteur Philippe Ivernel. *Théâtre de Botho Strauss : de l'analyse dramaturgique au travail du comédien.* Mémoire Université catholique de Louvain. Centre d'études théâtrales, août 1992.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne (1880-1950)*. L'âge de l'Homme, trad. par Patrice Pavis, Lausanne, 1983.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Belin, Paris, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Conservatoire National d'Art dramatique. Paris, Actes Sud-Papiers, 1999.

WELLNITZ, Philippe. *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre. Autoréférentialité théâtrale dans Trilogie du revoir, Grand et petit, Kalldewey, farce.* Orizons, Paris, 2010.

Articles dans des revues

BARBERIS, Isabelle. « Une époque hostile à la scène. Théâtres contemporains-mythes et idéologies ». *Presses universitaires*, Paris, 2010.

BARTHES Roland, 1973, « Texte (théorie du) », *Encyclopédie Universalis.*

BENHAMOU, Anne-Françoise. « Les accordéons du temps ». *Art press hors série.* « Le théâtre, art du passé, art du présent », numéro coordonné par Georges Banu, Paris, Automne, 1989.

BOROWSKI, Wlodzimierz**.** BURY Jozef. « Contexte d'apparition des pratiques artistiques de type performance en Pologne - Entretiens avec Zbigniew Dlubak, Wlodzimierz Borowski, Jerzy Beres et Jozef Robakowski ». *Æsthetica-Nova (n°6),* Paris, 1996, pp. 40-70.

CHAOUITE, Abdellatif**. «** L'étranger, une figure mouvante *»*. *Ecarts d'identité* N°81, Juin 1997.

CORVIN, Michel. « Contribution á l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain ». *Travail Théâtral*, no 22, Paris, Janvier - Mars 1976, pp. 62-80.

CORVIN, Michel. « L'espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui ». *Actualité des arts plastiques*. Centre National de documentation Pédagogique. A.A.P. No 45, 1978-1979.

DANAN, Joseph. « Des Nouvelles du Personnage ». Paris. *Théâtre/Public,* n° 183. Théâtre de Gennevilliers, 4 Trimestre, 2006.

DANAN, Joseph, BOST, Bernadette. « L'utopie de la performance ». Pp. 115-122. In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène),* (dir. JP. Sarrazac et C. Naugrette), *Etudes Théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007.

DOSPINESCU, Liviu. « Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide et son archétype beckettien ». *Revue érudit : L'Annuaire théâtral* : *revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, pp. 197-216.

DORT, Bernard. « Du passe dans le présent ou le diamant et le jade ». « Le théâtre art du passé art du présent ». *TNS* /89 /90. Direction Jacques Lasalle.

DORT, Bernard. « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public,* n° 67, janvier-février, 1986.

FERAL, Josette. « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif ». *Théâtre/Public*, n° 190, 2008.

GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite celui du *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130-142.

GENETTE, Gérard. « Frontières du récit ». *Comunications No 8,* Seuil, Paris, Seuil, 1966, pp. 160-161.

HALPRIN, Anna. « L'espace de la performance » Entretien avec Jacqueline Caux pour. *Rétrospective 8 mars-14 mai, 2004.* Musée d'art contemporain Lyon.

MAURIN, Fréderic. « Excéder». *Théâtre/Public*, n° 190, 2008.

PINTER, Harold. « Art, vérité & politique ». Conférence Nobel le 7 décembre 2005.

ROQUES, Sylvie, VIGARELLO, Georges. « Enjeux et limites des performances». « Théâtres d'aujourd'hui », *Communications* n° 83, septembre 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (dir) « Fable (crise de) ». In *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Etudes théâtrales* 22, Université Paris III, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « La Reprise ». Pp. 7-17. *In La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène),* (dir. JP. Sarrazac et C. Naugrette), *Etudes Théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007

SARRAZAC, Jean-Pierre**.** « Dramaturgie du no man's land » « Lieux de la frontière, frontières des lieux». *Revue Textuel juillet 2009*. Textes réunis par Claude Murcia, pp.129-145.

UBERSFELD, Anne. « Bernard-Marie Koltès » *L'annuaire théâtral*, N° 29, Printemps 2001.

Textes philosophiques et sociologiques

ARENDT, Hannah. *Le Système totalitaire*. Le Seuil (collection « Points / Essais », n° 307). Traduction par Jean-Louis Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy (1972) révisée par Hélène Frappat (2002). Points Seuil, Paris, 2005,

AUGE, Marc. "Non-lieux". *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris, 1992.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. PUF, Paris, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions Minuit, Paris, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie.* Tome 2 : mille plateaux, ed. Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques. « *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* », in *L'écriture et la différence,* Seuil, Paris, 1967.

DERRIDA, Jacques. *D'ailleurs, Derrida*. Un film de Safaa Fathy. Gloria films/Arte, 2000. Editions Montparnasse.

DERRIDA, Jacques. In Marcos Siscar. *Jacques Derrida : Rhétorique et philosophie*. L'Harmattan, Paris Montréal, 1998.

GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite celui du *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130-142.

LYOTARD, Jean- François. *La condition postmoderne*. Éditions Minuit. Paris, 1979.

LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain*. Galilée, Paris, 1988.

NANCY, Jean-Luc., *Le Sens du monde,* Galilée, 1993.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. Galilée, Paris, 2001.

TOURAINE, Alain. *Critique de la Modernité*. Fayard, Paris, 1992.

V. ZIMA, Pierre. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard.* L'Harmattan, ouverture Philosophique, Paris, 2002.

Sources Internet

BAUDRILLARD, Jean. *Illusion /désillusion esthétique,* 1999. pp. 59-67. Page internet consultée le 14/09/2011, à partir de :

http://mapageweb.umontreal.ca/scafond/t7/7-Baudrillard.pdf

BOST, Bernadette. « Le théâtre de Rodrigo Garcia : un autoportrait à la dynamite **»,** *Recherches & Travaux*, 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011. Page internet consultée le 27/08/2012, à partir de:
http : //recherchestravaux.revues.org/index381.html

Collectif de création avec JL. Vanderm. Installation-Performance *Hydrogène*. Dossier de presse. Festival d'Avignon 2007. Page internet consultée le 02/06/2011, à partir de :
http://www.pnich.com/hydrogene/JardindelEnjeu_Hydrogene.pdf

CHARLES, Daniel. *Esthétiques de la performance*. pp. 197-210. Page internet consultée le 5 avril 2012, à partir de :
http : //ias-server.musabi.ac.jp/mov/charles/dc/dc-performance.pdf..

DECHERY, Chloé. *L'écriture performative*. p.p. 1-7. Page internet consultée le O8 /O1/2011, à partir de :
www.chloedechery.com/wp-content/.../ecriture-performative.doc

DONGUY, Jacques. La performance comme catégorie artistique. Université Paris I. Texte critique. Page internet consultée le 10/11/2011, à partir de :
http://www.sitec.fr/akenatondocks/DOCKS-datas_f/forum_f/theory_f/DONGUY_f/perfdonf.htm

GARCIA, Rodrigo. *Borges vs Goya*. Akté, création 2007. Dossier pédagogique par Florence Gamblin. pp. 1-48, p. 10. Page internet consultée le 04/07/2012, à partir de **:**
http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPborgesvsgoya.pdf

GRATRY, Boris. *Espace-performatif* : *Hétérotopie ou espace fictif*. Travail de diplôme. Section scénographie. Evalué par Claude Enderle. Bâle, 25 juin 2009. p.p. 1-23, p. 16. Page internet consultée le 15/1O/2011, à partir de :
http://dowload.format13.ch/boris_gratry_diplome_2009.pdf

KHAROUBI, Liza. *L'autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Levinas.* Thèse d'études anglophones. Université Paris IV. Sous la direction d'Elizabeth Angel-Perez, Paris, 2OO9. Page internet consultée le 08/11/2012, à partir de :
http://www.academia.edu/802992/Le_visage_de_la_scene_Lautre_monde_dHaroldPinter_et_Emmanuel_Levinas

LEONI-FIGINI, Marguerite. « *Dada, 2005. «* Provocation, anti-peinture, profanation. Paris et New York, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man ray ». Dossier pédagogique, octobre 2005. (Parcours exposition). Page internet consultée 14/10/2011, à partir de :
*www.centrepompidou.fr/education/***.**

LETOUNEAU, Eric. « Autopsie de l'art performance.(Histoire-éclair)». *The thing Hambourg*. Page internet consultée le 10/09/ 2011, à partir de **:**

http : //www.thing-hamburg.de/index.php?id=510..

MOIRENC, Elodie. *Propos sur un art de l'action et de la mixtion : glissements, déplacements.* Page internet consultée le 07/12/2011, à partir de : *file:///C:/Users/chris/Desktop/Akenaton%20%20Man_oeuvre%20_%20Elodie%20Moirenc.htm*

POLLOCK, Jackson. *Wikipedia, l'encyclopédie libre*. Page internet consultée le 5/10/2011, à partir de :
http : //fr.wikipedia.org/w/index.php ?title=&oldid=92542189/Jackson_Pollock.

PONTBRIAND, Chantal. « Jamais le regard ne réussit à se fixer : reflexion sur la perfromance et le travail de Richard Foreman ». *Jeu* n° 22, (1) 1982, p. 71-83, p. 73. Anexes. Page internet consultée le 14/09 /2011, à partir de : *http://id.erudit.org/iderudit/29218ac*

TOURNEBISE, Thierry. De l'espace et le temps : Existence, paranoïa et schizophrénie. Article avril 2009. Page internet consultée le 05/02/2013, à partir de :
http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/espace_temps.htm

VIGEANT, Louise. « Franz Xaver Kroetz : Le degré zéro du réel ». *Jeu : revue de théâtre*, No 57, 1990, p. 45-50. Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999. Page internet consultée 07/11/2011, à partir de :
http : //id.erudit.org/iderudit/27290ac

Œuvres non référencées

ADORNO, T.W. *Théorie Esthétique*. Traduit de l'allemand par Marc Jiménez. Paris Klincksieeck, 1974.

ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Agora, collection dirigée par François Laurent. Traduit de l'anglais par Georges Fradier. Calmann-Lévy, 1961 et 1963.

BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Biblio Essais.

BABLET, Denis. « Théâtre années vingt ». *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts.* Centre National de la recherche Scientifique. L'âge d'homme, Lausanne, 1978.

BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. *Expressionnisme dans le théâtre européen.* Centre National de la recherche Scientifique. L'âge d'homme, Lausanne, 1971.

BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits.* Poétique du récit. R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. Editions du Seuil/ 1977.

BERGSON Henri. *La pensée et le mouvant*. Essais et conférences. Quadrige/Puf. Paris, Septembre 2005.

BESSON, Jean-Louis (dir.), « L'acteur : entre personnage et performance ». *Etudes théâtrales 26*, Université Catholique de Louvain, 2003.

BIET, Christian & FRANNTZ, Pierre. « Le théâtre sans l'illusion ». *Critique*, n° 699-700, août-septembre 2005.

BIET, Christian, LANDRIN, Ophélie & PECORARI, Marie. « L'avant-garde américaine et l'Europe, I. Performance », *Théâtre/Public*, n° 190, 2008.

CHENETIER-ALEV, Marion. *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sara Kane*. Dirigée par Jean Pierre Sarrazac, Université Paris III, Paris, 2004.

CRIMP, Martin. « Rhapsodie sur les langues du réel ». Entretien par Gwénola David. Dossier « Performance, contradiction du genre » « L'interdisciplinaire des arts vivants ». *Mouvement* No 41/ Oct-dec, 2006, pp 96-100.

DANAN, Joseph. « Fin de la dramaturgie ? », *Frictions*, n° 10, automne-hiver 2006.

DANAN, Joseph. « Où en sommes-nous ? », *Frictions*, n° 12, hiver-printemps 2008.

DANAN, Joseph (dir.). « Dramaturgie au présent », *Registres*, n° 14, Institut d'Etudes théâtrales, hiver 2010, pp. 9-15.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968.

FAGO, Valentina. *Pour une étude de l'espace réel et imaginaire dans la démarche artistique au théâtre. La Limite comme Frontière de l'espace créatif*. L'atelier de pratique artistique du collège Romain Rolland (Clichy-sous-Bois, Seine Saint-Denis). Mémoire de DEA sous la direction de Monsieur Danan. 2002, Université Paris Sorbonne Nouvelle.

FISCHER-LICHTE, Erika. « Réalité et fiction dans le théâtre contemporain », *Registres*, n° 11/12, *Institut d'Etudes théâtrales*, hiver 2006 - printemps 2007, pp.7-22.

ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Gallimard, Paris, 1989.

LESAGE, Marie Christine. (dir.). « Théâtre et interdisciplinarité », *Registres*, n° 13, *L'interartistique : une dynamique de la complexité*. *Institut d'Etudes théâtrales*, printemps 2008, pp. 11-27.

MEVEL, Matthieu. « Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009.

PHELAN, Peggy. « L'engagement du corps » Dossier « Performance, contradiction du genre », *Mouvement* No 41/ oct-dec, 2006, pp. 44-51.

PAVIA, Angelo. « Carmelo Bene : L'acteur-poète, la Voix et la Révolution ». « Lieux, voix et Figures ». In *Registres* 11-12. Institut d'études théâtrales, hiver 2006 - printemps, 2007, pp. 23-33.

PIEMME, Jean-Marie. « Pour un théâtre littéral » IN « L'acteur entre personnage et performance ». *Etudes théâtrales*, Jean-Louis Besson, (dir.), *n° 2*6. 2003. Article, pp. 20-23.

POCHE, Jacques. *Penser avec Jacques Derrida ? Comprendre la déconstruction*. Chronique sociale, Lyon, octobre, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Bordas, Paris, 199O.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Collection *Penser le Théâtre* dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. Editions Circé, Paris, 2002.

STRANGER, Inès. « Rodrigo Garcia : entre drame et performance », in *La Réinvention du Drame, Etudes théâtrales* 38-39, Université Paris III, 2007.

ANNEXES

Tim Etchells

Sight is the Sense that Dying People Tend to Lose First

[La vue est le sens qu'un mourant a tendance
à perdre en premier]

TRADUIT PAR: Denise Luccioni
Droits réserves seulement pour cette thèse

Un sous-marin est un bateau
qui va sous l'eau.

Rouler une pelle, c'est embrasser
avec la langue dans la bouche de l'autre.

Un âne est un cheval
en moins bien.

Un mensonge, c'est ce qu'on dit
quand on dit un truc qui n'est pas vrai.

Un fait est quelque chose
qu'on peut prouver.

Les larmes sont des gouttes d'eau
qui sortent des yeux.

Le cœur se trouve
dans le corps.

Le cœur fait circuler le sang
en pompant.

Les tuyaux transportant le sang
s'appellent des veines ou des artères.

Le sang n'est rouge
qu'en sortant du corps.

La sueur, c'est des gouttes d'eau
qui sortent de la peau.

L'urine est un filet d'eau
qui sort entre les jambes.

Les chats ont peur des chiens.

Les chiens aiment courir
après les chats.
Certains chiens aiment mordre
les pneus des voitures qui passent.

Les souris ont peur des chats.
Les chats aiment
courir après les souris.
On appelle "domestique"
un animal qui vit dans une maison.

Le Monopoly est un jeu
pour 2 à 6 participants.

Le tennis se joue à 2 ou 4.
Le golf est un jeu
pour les gens paresseux.

Les gens paresseux
ne sont bons à rien.

Parfois, les gens
sont plus grands que les autres.

Parfois, les gens
n'ont pas le sens commun.

Les gens sont à peu près tous pareils
quelle que soit la couleur de leur peau.

Les gens ont le droit d'avoir
leurs opinions.

Une opinion est un jugement
ou une évaluation sur un sujet.

Par exemple, c'est vrai ou pas,
important ou pas,
ça vaut quelque chose,
ou pas.

Les gens disent que le chameau
est un cheval conçu par un comité.

Les gens disent aussi
que les éléphants n'oublient jamais.

Certaines espèces d'éléphants
sont menacées.

Un chat meurt si on tente
de le sécher dans un micro-onde.

La nourriture cuite est plus moderne
que la nourriture crue.
La nourriture rapide
est la plus moderne de tous les temps.

L'histoire, c'est toutes les choses
qui ont eu lieu dans le passé.

Un lit est un truc
pour dormir dedans.

Personne ne peut dormir
avec les yeux ouverts.

Les drogues sont mauvaises
pour la santé.

Un docteur est quelqu'un
qu'on va voir si on est malade.

Le mal de tête
est une douleur à la tête.

Mal au cœur,
c'est lié à l'amour.

Les filles ne sont pas faites
comme les garçons.

Elles ont des trucs
qui dépassent et un trou
là où les garçons
ont un truc qui dépasse.

Les chaussettes
sont des gants pour les pieds.

La neige est froide.
L'eau est pareille que la glace.

En Amérique,
les choses sont plus grandes.

L'Amérique est un pays.

La Thaïlande
est aussi un pays.

Certains hommes
ont du sex-appeal.
Les aveugles
ne peuvent rien voir.

Les cambrioleurs sont
des hommes qui vont à domicile
pour prendre des choses
qui ne leur appartiennent pas.

La brume
est pareille que la fumée,
mais elle vient sans feu.

Le téléphone
est une invention fantastique.

Une souris morte
s'appelle parfois un spécimen.

Le mal du pays
est une émotion complexe.

L'amour est difficile à décrire.

Un feu est ce qui arrive
quand ça chauffe trop.

On dit que le stress
peut donner le cancer.

Une cascade montre la nature
au comble de sa beauté.

Marilyn Monroe était
une vedette de cinéma.

Frank Sinatra était un chanteur.

La langue française est bien
pour les menus dans un restaurant français.

Une langue, c'est des mots réunis
pour créer des sens différents.

La langue des signes
permet de parler au cinéma
sans déranger
les autres clients.
Les gens ont des noms.

Parfois les gens
ont le même nom,
mais deux personnes avec le même nom
ne sont pas la même personne.

Une même personne
ne peut avoir qu'un seul corps.

Deux personnes ne vivent pas normalement
dans le même corps.

Parfois, deux personnes ou plus
partagent une maison ou un appartement.

Le têtard
est l'enfant de la grenouille.

Le poulain
est l'enfant du cheval.

Pour l'enfant du lion,
on dit autrement.

Et pareil pour l'enfant de l'ours.

Une illusion entraîne l'autre.

Le pingouin et le zèbre
sont des animaux en noir et blanc.

Un poisson peut respirer
si on le met sous l'eau

Les autobus arrivent rarement
quand on en attend un.

Un escalator est un escalier
qui bouge tout seul.

Un ascenseur est un monte-charge
et vice versa.

Pour réfrigérateur,
on dit plus souvent frigo.
La masturbation
ne fait pas de mal.

Les collines sont faites de terre
en pente vers le haut.

Les fleuves sont des routes pour bateaux
avec une surface faite en eau.

Une robe est un vêtement
couramment porté par les femmes.

Un carré a quatre côtés.

Une table a quatre pieds.

Une fenêtre est une ouverture
dans les murs d'une pièce
que les gens créent
pour pouvoir regarder dehors.

Un otage est un prisonnier
utilisé dans un troc.

Le troc est un accord où deux personnes ont une chose que l'autre veut
et qu'elles s'échangent
pour se faire plaisir.

Le silence est d'or.

Le pet est un gaz
qui s'échappe d'un corps.

Les chambres de motels
sont trop petites.

La torture est une manière
de faire mal aux gens
principalement pour qu'ils disent
des choses qu'on veut savoir.

Parfois, les ponts s'écroulent.

Le lion, le cheval et la femme sont
des sujets intéressants pour des statues.

Les atomes sont de petites particules
qui ressemblent à des planètes.

Le microscope
est un instrument scientifique.

On n'apprend pas
à un vieux singe à faire la grimace.

Faut pas s'attendre à être aimé
par les gens qu'on engueule trop.

Les gens sont furieux quand on leur envoie
du laser dans les yeux au cinéma.

La prostitution
est légale dans certains pays.

Les couleurs vives
dans la nature
sont souvent
un signe de danger ou un signal.

Les gens malades s'essoufflent,
leur peau se décolore.

Les gens ne s'évaporent pas.

Un léopard ne peut pas
changer ses taches.

Ca n'existe pas,
une nuit sans fin.

Ca n'existe pas,
le bout d'un arc-en-ciel.

Un champ de blé
est une bonne cachette.

Dieu n'existe pas.
Le Père Noël n'existe pas.

Jésus a été
une vraie personne.

Pas tout ce qu'on raconte de Britney Spears est vrai.
L'Atlantide était une île
qui n'a probablement pas existé.

La pluie peut être agréable.

Le clair de lune,
c'est romantique.

Le karaoké est plus compliqué
qu'il n'y paraît.

Le rire est contagieux.

Les rendez-vous d'affaires n'ont pas lieu
la nuit loin du centre ville,
car c'est dur de faire confiance
à des gens qu'on ne voit pas.

Parfois, la merde flotte
dans l'eau des W.C.

Ces étrons sont appelés,
par les gens mal élevés, des flotteurs.

Les jeunes ont la moustache
pour avoir l'air plus mûrs.

Los Angeles a un effet bizarre
sur les gens.

La peinture par numéro est une manière
bon marché d'avoir de l'art chez soi.

L'été en Angleterre
peut être chaud.

"Chaud" est
une expérience de température.

"Malice" est le nom
qu'on donnait jadis au Mal.

Un Feuilleton à l'Eau de Rose
n'a rien à voir avec laver.

La propreté est importante
pour l'hygiène.
Le capitalisme ne durera
probablement pas toujours.

"Toujours" n'est pas
une mesure adéquate du temps.

La philosophie est l'étude
de la condition humaine.

La philanthropie,
c'est donner des choses aux autres.

Un dictaphone est un petit magnétophone
qui sert à enregistrer
les pensées de femmes et d'hommes
trop occupés pour les noter.

Les gens occupés
ne font pas de bons parents.

Une perfusion est
un sac rempli de liquide,
relié aux veines, accroché à un pied
en métal, à côté d'un lit d'hôpital.

C’est dans un sac mortuaire
qu’on met les gens qui sont morts.

Un hélicoptère
fait plein de bruit.

Une histoire, c’est plein de mots
et parfois d’images,
le tout dans un certain ordre
pour faire plaisir aux enfants.

Un fossile est ce qui reste
d’un animal du temps très ancien.

Un cadavre est ce qui reste
de quelqu’un à qui on a pris la vie.

La soustraction
est un truc en mathématiques.

La mémoire est souvent partielle
ou trompeuse.
Deux personnes n’ont pas
les mêmes empreintes digitales.

Deux personnes ne peuvent pas
faire le même rêve,
même en dormant
dans le même lit.

Si on regarde la lune en plissant les yeux,
on peut y voir un visage.

Certains espions
ont un appareil photo miniature.

L’été, les jours semblent souvent
très longs.

Le succès ne sent rien.

On peut entraîner les chiens
à trouver des choses précises.

Quatre pattes, ça rend stable.

L’obscurité totale n’existe pas,
ni dans le désert

ni dans une mine de charbon
ni même au fond de l'océan.

Surfer est une manière
de chevaucher les vagues.

tomber, c'est ce qui arrive
quand on perd l'équilibre.

Le contact oculaire,
c'est ce qui arrive
quand deux personnes
se regardent bien en face.

Une tombe devrait faire
six pieds sous terre.

On ne devrait pas simplement
recouvrir un corps de feuilles,
parce qu'il y aura des bêtes.
On ne devrait pas laisser un corps
sur le divan ou dans la cour,
parce qu'il y aura des rats.

Et à cause de l'odeur.

Les hommes boivent de la bière.

Les moustiques boivent du sang.

Les hommes tuent les moustiques.

Une année bissextile
a un jour de plus.

Chagrin est un autre mot
pour peine.

Certains disent
que la gare routière est dangereuse la nuit.

Certains disent
que la foule est un lieu de solitude.

Un fantôme
est un esprit malheureux.

La Terre met une année
pour voyager tout autour du soleil.

Il y a des barreaux
aux fenêtres d'une prison.

Les gens en prison
doivent se servir d'un seau
pour aller aux W.C. la nuit.

La perpétuité
dure habituellement trente ans,
mais parfois moins,
pour bonne conduite.

Les casseroles coûtent cher.

Avoir un bébé
peut aider à passer le temps.
Il y a un dieu qui veille
sur les ivrognes et les imbéciles.

Les femmes sont attirées
par les hommes pleins d'humour.

Certaines femmes le sont par les hommes
qui n'ont pas peur de pleurer.

Certains ont peur d'admettre
qu'ils ont eu tort.

Le hiéroglyphe est un genre
de vieille écriture en images, pas en mots.

Certains oiseaux peuvent apprendre
à parler.

Ca ne compte pas comme une vraie langue, car ils ne comprennent pas ce qu'ils disent.

Ce n'est pas parce qu'un perroquet dit
"Hello ! T'es beau, toi !"
que ça doit décupler
la confiance en soi.

Un esprit frappeur est un fantôme
qui met tout sens dessus dessous.

Un niveau à bulle sert à vérifier
que le dessus de la terre est plat.

Hitler était végétarien.

La magie est impossible.

Le pardon est une idée importante
chez les chrétiens.

La glace est glissante,
surtout avec des chaussures
qui n'accrochent pas.

Certains disent
que la musique nourrit l'amour.

"Je peux arranger ta tuyauterie"
dit un homme à une femme
avec qui il veut coucher.

Un paraplégique
ne peut pas marcher.

Les chats
sont des animaux très propres.

Gengis Khan aussi
était végétarien.

Staline mangeait de la viande.

Star Trek a été interrompu
au bout de 79 épisodes.

Une valise est un carton portatif
servant pour les habits.

Les distributeurs
remplacent les banques.

Les Eskimos mangent tant de poisson
qu'ils en ont marre.

Comme ils ne savent pas
quoi manger d'autre, ils font avec.

Les Eskimos sont
une espèce de peuple
qui vit dans une zone vaste
et plutôt déserte de la Terre.
La Terre est une planète.

Une planète est un ballon
qui tourne dans l'espace.

L’espace est un trou noir.

Un vide est un espace
qui ne contient rien.

Rien ne peut vivre
dans le vide.

Seules les idées peuvent exister
sans contour physique.

Le contour définit
la forme des choses.

La forme, c’est des dimensions
ou des coordonnées dans l’espace.

Une voiture prévue pour s’enfuir
sert à quitter les lieux d’un crime.

Les gens ne sont pas
pareils que les machines.

Les machines n’ont pas d’émotions
et les gens n’ont pas de roues.

Les machines ont besoin d’huile,
mais les gens de nourriture.

Les sentiments sont durs à décrire.

L’homme n’est pas
le seul animal qui puisse pleurer,
mais c’est le seul qui se serve
d’un mouchoir ou d’une manche.

En cas de danger,
seul l’espoir garde les gens en vie.

La neige est comme de la cendre,
en blanc, qui tombe du ciel.

3 est un nombre magique.

13 est un nombre
qui porte malheur.

7 est un nombre mystérieux.

0 fait un compte rond.

Les plantes ont besoin
de soleil pour survivre.

L'hypnose est une bonne manière
de maîtriser la pensée des gens
pour leur faire faire ce qu'on veut.

L'amour est une sorte d'hypnose.

Le silence n'est pas
la bonne réponse à une question.

Le contentement, c'est être léger
ou avoir très chaud au cœur.

Le contentement,
c'est n'avoir aucun souci.

L'abri, c'est pour se cacher
dedans ou dessous.

L'abri peut être un agencement
de cartons, de couvertures,
de poutres
ou de feuilles plastique.

Certains s'abritent du soleil,
d'autres de la pluie, de la neige,
de coups de feu ou de trucs
qui leur tombent de haut sur la tête.

Les crayons servent à écrire.

Un fusil est une arme dangereuse
qui tire un projectile
et qui abîme tout ce qu'elle touche.

Une bande est un groupe de gens
qui agissent dans une même intention.

Un gang est plus grand
qu'une bande.

Une foule est plus grande
qu'un gang.

Un orage fait autant de bruit
qu'un concert des Rolling Stones.

La télévision permet aux gens
de voir des événements
qui n'ont jamais vraiment eu lieu
ou des choses qui ont bien eu lieu,
mais loin dans le temps ou l'espace.

La radio est une télévision
sans la partie qui montre les images.

Les nudistes sont des gens
avec une espèce de problème d'habits.

Les tigres sont des animaux
dangereux à rayures.

Les léopards sont des animaux
dangereux à taches.

Etre membre d'une paroisse
est une bonne manière de se faire des amis.

L'argent ne pousse pas
dans les arbres.

Les singes ont peur des gens.

Les gens ont peur des ours.

L'homme fait des expériences
sur les animaux,
parce qu'ils sont faciles à attraper.

Une inondation, c'est ce qui arrive
quand l'eau rentre où il ne faudrait pas.

Il ne devrait pas y avoir d'eau dans un piano
ni sur le clavier d'un ordinateur
ni dans les archives
d'une bibliothèque universitaire.

L'alcool fait qu'on se sent bien en buvant, mais bien pire après.

Les enfants
ne devraient pas boire.

C'est risqué de conduire
un chariot élévateur quand on a bu.
"Désolé" disent les gens
qui ont poussé trop loin la plaisanterie.

La guerre est une dispute
entre nations.

Le “théâtre des opérations”
n’est pas du théâtre,
ça décrit simplement l’endroit
où une partie de la guerre a lieu.

Le théâtre,
c’est principalement faire semblant.

Il y a 7 jours dans une semaine,
24 heures dans une journée
et 60 minutes dans une heure.

La surveillance, c’est observer
ce que vont faire les gens.

Un obstacle est quelque chose
qui est dans le chemin.

Certaines personnes
sont des obstacles.

On décrit parfois des idées particulières
comme des obstacles au progrès.

On décrit parfois les idées
comme un obstacle à la paix.

Quand une route se divise,
c’est décrit comme un carrefour.

Un chemin est surtout destiné
aux gens qui voyagent à pied.

Les planètes hostiles sont celles
où on ne peut ni aller ni vivre facilement.

Les hommes rêvent
aux étoiles.
Les ambitions ou les rêves
sont des choses qui font très envie
mais qu’on n’aura jamais.

On rêvasse pour rester sain d’esprit
dans un travail à périr d’ennui.

Briser un miroir,
c’est du malheur pour sept ans.

Un an est le temps mis par la Terre
pour faire le tour du soleil.

C'est dérangeant de crier
quand les autres essaient de se concentrer.

C'est mal élevé de toucher
les gens qu'on ne connaît pas.

Keats était poète.
Blake était visionnaire.

Scott Fitzgerald
était un romancier américain.

Une danse paysanne
est une danse particulière
qui implique
des gens de la campagne.

Le smurf
est une danse particulière
qui implique
des gens de la ville ou de la banlieue.

Boxer n'est pas danser,
mais parfois ça y ressemble.

Une personne
est une collection de cellules.

Le cancer est une collection de cellules
qui n'arrêtent pas de se reproduire.

Un accident est un événement
que personne n'a prévu.

Une armée est une collection
de personnes rassemblées,
entraînées à combattre un ennemi
qui existe ou pas ou peut-être à venir.

Parfois, la famille prend
des trucs qui ne sont pas à elle.

Parfois, les adultes se taisent sans raison
dans un repas de fête.
On ne peut pas dire précisément
quand un amour s'achève,

mais le signe, c'est quand les gens
ne se regardent plus en parlant.

L'obscurité fait peur,
car on ne sait pas ce qui s'y cache.

Le silence peut venir
comme un soulagement,
en cas de nombreux coups de feu.

La loi est écrite
dans un livre qui explique
tout ce qu'on doit faire
pour ne pas finir en prison.

L'expression "la loi de la jungle"
est trompeuse.
Il n'y a pas de loi
dans la jungle.

L'expression "Rira bien qui rira
le dernier" aussi est trompeuse.

Un présage peut annoncer
des événements fâcheux.

Une éclipse est un présage.
Il y a des gens pour qui voir un inconnu
arriver dans un village est un présage.

Les gens sans cœur ne font pas
des parents justes ou fiables.

Les enfants ne font pas
de bons chefs cuisiniers.

Un mécanicien est quelqu'un
qui répare une voiture sans mal.

Les loups-garous sont des femmes
et des hommes étrangement atteints
chaque mois à la pleine lune.

On dit qu'il n'y a pas
de raccourcis vers le succès.
La vie suit plus ou moins son cours,
même quand certains meurent.

Internet est un réseau d'ordinateurs
reliés entre eux, en général par des fils.

Les ordinateurs
sont des machines pensantes.

Un soldat
est une machine combattante.

James Brown
était une sex machine.

Une sirène est un bruit
probablement fait par une cloche,
qui déclenche l'alarme
pour avertir les gens d'un problème.

Le chant de la sirène est une belle mélodie
entendue par les marins la nuit,
si belle qu'ils dirigeaient
leurs navires vers l'eau trouble.

On ne peut pas nager
pour toujours.

Beaucoup de gens ne se noient pas,
ils meurent de froid.

Les taches blanches qui scintillent
à la télévision entre les chaînes
s'appellent des parasites.

Les chiens sont intelligents,
mais moins que les dauphins.

Les dauphins sont moins intelligents
que les chimpanzés.

Les chimpanzés aiment se balancer
sur un pneu accroché à une chaîne
ou s'asseoir au fond de la cage
et faire plein de buée contre la vitre.

Une cage est un conteneur
pour animaux.

Une glace
est une fenêtre défectueuse.

Un palais des glaces est une salle
pleine de mauvais miroirs.

Un ouvrier posté est quelqu'un
qui travaille quand les autres dorment.

Travailler de nuit, c'est dur pour le sommeil
et les relations personnelles.

Les gens fatigués dépriment.

Les gens stressés disent
des choses inattendues.

"Rage" est un autre mot
pour dire colère.

Il y a une seule bonne réponse
à une question de maths.

Il n'y a qu'une manière
de sortir d'un labyrinthe.

Une transfusion est une manière
de déplacer du sang d'un corps à un autre
avec des tuyaux et une pompe.

Les nuages changent de forme
de manière imprévisible.

La haine s'explique
difficilement.

Les rats se déplacent
en groupes.

Les couteaux
sont des choses faites en métal.
Le métal est tiré du sol.

La musique Heavy Metal est très rythmée
avec beaucoup de guitares.
On ne peut pas empêcher
les gens de danser s'ils le veulent.

On ne peut pas empêcher
le progrès.

Un parapluie ne protège pas
contre un essaim d'abeilles.

Les gens heureux sont plus productifs
que les gens tristes.

Le changement
n'est pas toujours une bonne chose.

Un arrêt du cœur
n'a rien à voir avec la police.

Dans un arrêt du cœur,
on sent soudain que le cœur ne bat plus,
puis on s'écroule et on s'agite
en gémissant comme au cinéma.

Les politiciens
sont des femmes et des hommes
qui aiment beaucoup sourire
et serrer des mains.

Les strip-teaseurs
sont des femmes et des hommes
qui aiment beaucoup danser
en ôtant lentement leurs habits.

Un mime est quelqu'un de très doué
pour communiquer sans mots.

Certains aveugles connaissent les couleurs
sans les avoir jamais vues.

Les animaux ne savent pas lire.

Les cochons ne peuvent pas voler.

Les gens ont besoin
de croire en quelque chose.

L'herbe est toujours plus verte
dans le pré du voisin.

L'électrocution
est une mort douloureuse.

La démocratie est
un système qui demande
de faire des croix au crayon
dans des cases.

Une ombre, c'est ce qui arrive
quand un objet bloque la lumière.

La lumière vient par vagues.

On ne peut pas nager
dans la lumière.

La licorne est une espèce de cheval blanc
avec une corne pointue au milieu du front.

Un dragon est un grand lézard ailé
qui souffle du feu.

Le feu est très chaud.

La nourriture préférée du dragon
est un villageois ou quelques vierges.

Un cafard
est petit et dur à tuer.

La lutte des sexes est une affaire
d'hommes contre les femmes.

Les sujets pénibles sont ceux
qui sont difficiles à aborder.

Une antenne ouverte permet
de téléphoner à la radio
pour exprimer une opinion,
une histoire ou des questions.

Un cascadeur prend les risques
ou fait ce qui est difficile dans un tournage

pour que les vedettes restent
en sécurité dans leur caravane.
Le métro circule sous terre.

Les incendiaires sont des gens
qui aiment mettre le feu.

L'équilibre, c'est quand une chose
pèse autant qu'une autre.

Une discussion équilibrée
présente les deux facettes d'une histoire,
sans peser injustement
dans un sens ou dans l'autre.

Quand on parle
d'une économie de marché,

ça ne veut pas dire
que c'est moins cher.

Les ballons d'hélium sont remplis
d'un gaz plus léger que l'air.

Certains mentent sur leur âge.

Un imbécile est quelqu'un de très doué
pour les mauvaises décisions.

Un héros est quelqu'un
que les autres adorent
à cause d'une grande chose
qu'il a faite.

Superman est un héros,
car il sauve le monde
des projets maléfiques de Lex Luthor.

Les capitales sont des lettres
plus grandes que les autres.

La peine capitale sert à éviter
que les criminels récidivent.

Les articles en caoutchouc
sont faits en caoutchouc.

La lubricité est une émotion puissante
qui ne dure pas longtemps.
La lubricité se croise souvent
dans des chambres d'hôtels,
dans les compartiments de train
ou par terre dans la cuisine des voisins.

Les gens inquiets
ne dorment pas bien.

Il existe des médicaments
pour aider les enfants épileptiques.

La vie est injuste.

Un égout à ciel ouvert
sent mauvais.

Un secret n'est connu
que d'une ou deux personnes.

Un top secret n’est connu
que d’un fonctionnaire
et ce fonctionnaire l’écrit en code
sur un bout de papier,
conservé
dans un classeur verrouillé.

Les sushis sont des aliments
à base de poisson cru.

Les voitures économiques
sont trop petites.

Le ciel est une vaste étendue
de quelque chose peint en bleu
qui recouvre le monde entier.

On peut dire n’importe quoi
avec des mots.

Le temps est ce qui arrive
entre un moment et un autre.

Le temps a beaucoup
de vitesses différentes,
selon ce qui arrive précisément
à ce ou ces moments.
Le temps ralenti, c’est bien,
on peut y caser plus de choses.

Les gens ont besoin de se détendre
et de sortir de chez eux.

On dit “magnétisme”
pour parler d’attirance.

C’est la pesanteur qui provoque
la chute des choses par terre.

Une vague est une grande quantité d’eau,
dans un agencement vertical inhabituel
et avançant dans une seule direction.

Les mensonges
sont des contrevérités.

Les promesses sont
des déclarations d’actions futures.

Les hommes morts
ne peuvent pas bouger.

L'orbite d'un satellite
n'est pas définitive.

Elle change lentement
chaque année en s'abaissant.

La musique est une manière
d'émouvoir les gens sans mots.

Les musiciens savent s'amuser.

Les hommes qui marmonnent
n'inspirent pas confiance.

Les enfants et certains adultes
ont très besoin d'attention.

Un tatouage est quelque chose d'écrit
ou de dessiné sur la peau
à l'encre indélébile.

Un chapeau est un vêtement
porté précisément sur la tête
pour la protéger
d'une météo défavorable.

Les assassins sont payés
pour tuer des gens.

Un groupe comprend
au moins cinq personnes.

Une métropole
est un très grand village.

Une ville
est une petite métropole.

Un désert est un endroit
fait surtout de sable.

La lune compte peu de montagnes.

La télépathie consiste
à communiquer avec les autres
en n'utilisant
que la puissance du cerveau.

Un accident est ce qui arrive
quand une voiture en heurte une autre,
qu'elle emboutit un mur
ou qu'elle dérape et tombe dans un ravin.

Une casserole est une passoire
avec les trous bouchés.

Le meurtre implique de prendre une vie
qui appartient à quelqu'un d'autre.

Le suicide est un meurtre
où tueur et victime
portent les mêmes habits.

Une prière est une lettre à Dieu
avec des mots,
ou un coup de téléphone
où Dieu écoute sans répondre.
Les sous-vêtements
sont de petits bouts de tissu
censés couvrir
les petites parties intimes du corps.

Un divan est un fauteuil confortable
conçu pour asseoir plus d'une personne.

Les fleurs sortent au printemps.

Une maison a besoin
d'un toit sans aucun trou.

On joue quand on ne sait pas
comment gagner de l'argent autrement.

Le casino,
c'est l'église pour les joueurs.

La roulette russe se joue tout seul.

Voyager dans le temps
est impossible.

La mémoire est la partie du cerveau humain qui engrange le passé.
Mélodie est un prénom de fille.

La température
se mesure en degrés.

Un bol est un récipient
souvent utilisé pour les liquides.

L'économie moderne connaît
une évolution en dents de scie.

On ne peut pas garder
un secret à jamais,
un jour ou l'autre
il sortira forcément.

Le sable est coloré en jaune
ou en blanc ou en rouge.

Le pouls est le battement du cœur.

Une impulsion
est le désir de faire une chose.
Le décalage horaire,
c'est horrible.

Une indentation
est une marque dans une surface
quand quelque chose appuyait
ou pressait sur autre chose.

La plupart des gens
n'aiment pas les indentations.

Les fusils
ne sont pas un jouet conseillé.

Le sol est ce sur quoi
les gens se tiennent.

La lampe est la bougie
des temps modernes.

Une boîte peut contenir
beaucoup de choses.

Il n'existe pas de bout du monde.

Il n'existe pas
de Route Pavée d'Étoiles.

Il n'existe pas
de réponses faciles.

La sueur froide
est ce qu'on ressent quand on a peur.

Une guerre froide, c'est quand
des peuples ou des nations combattent
avec d'autres méthodes
que les forces militaires.

Une carte postale est un petit bout de carton
avec une image imprimée d'un côté
et un espace vide de l'autre
où on peut écrire un message
ou une description
et l'adresse du destinataire.

Tester des produits
est une perte de temps.
La police perd la bataille
contre le crime organisé.

Le service des ordures, c'est le débarras
des choses que les gens ne veulent pas.

Les gens affamés dépérissent.

De simples boîtes d'archives sont
une bonne manière d'organiser ses papiers.

La poussière accumulée donne à un livre
un air plus ancien et plus important.

Une caméra vidéo est une bonne manière
de filmer quelque chose
qu'on ne veut jamais oublier,
par exemple un mariage, une naissance
ou une fête d'anniversaire précise.

Un come-back,
c'est quand une star jadis célèbre
mais disparue de la circulation,
fait un pas vers le retour de sa gloire.

Les vapeurs sont pareilles à l'air,
mais pas aussi bonnes à respirer.

Un centre commercial est un endroit
avec plein de magasins presque pareils.

Le cerveau humain n'est pas vraiment pareil qu'un ordinateur.

Les yeux sont l'organe
qui aide à voir les choses.

La lumière entre par la pupille
et se fixe sur la rétine.

Manger et boire sont essentiels.

La douleur est une sensation
qui peut être vive et sourde à la fois.

Un sermon est une histoire
pour ennuyer ou corriger les autres.
Les lucarnes sont des trous
dans le toit,
qui laissent entrer
l'air ou la lumière.

Certains gaz sont incolores,
d'autres sont inodores.

Tout se paie.

Le dernier debout dans un combat
est considéré comme le gagnant.

La peau de la nuque
est très douce.

Les fumeurs sentent moins le goût.

Une blague est une histoire drôle généralement censée faire rire.

A la fin de la blague,
tout s'explique.

On appelle souvent ça
"la chute".

La drogue perturbe le jugement.

On peut rire du malheur des autres,
plus facilement que du sien.

Un magnétophone est une machine
qui transporte les voix d'un lieu à un autre.

Les moutons
sont des animaux ennuyeux.

Beaucoup de chansons
parlent d'amour.

D'autres parlent de désespoir,
de trouble ou de malheur.

Certaines chansons
parlent de l'hiver.

D'autres parlent
d'une fille nommée Mandy
et racontent
pourquoi elle est partie et où.

La police fouille souvent
le lieu du crime du bout des doigts.

L'océan est sombre et mouillé.

Londres
est la capitale de l'Angleterre.

Un tank est une voiture
pour soldats.

Un polar commence très souvent
par un meurtre.

La fiscalité est ce qui permet à l'Etat
de récolter des fonds.

"Faire la vaisselle",
c'est laver les plats, les casseroles
et les ustensiles utilisés
pour manger et préparer le repas.

Les gens qui travaillent à la morgue
ne voient pas la vie
comme ceux qui travaillent
avec des gens principalement vivants.

Ceux qui travaillent en hôpital psy
savent la vie plus précaire.

Le travail des acteurs est de feindre
des sentiments ou des pensées
qu'ils ou elles n'ont pas vraiment.

Le travail d'un taxi est d'aider
les gens à aller où ils doivent être.

Le travail d’un astronaute est d’explorer l’espace et de nouvelles planètes.

Héroïne est le nom d’une drogue
qu’on peut prendre de diverses manières.

Quand les gens disent
que leur cœur bat la chamade,
c’est pour dire qu’ils sont excités
ou qu’ils ont peur.
Quand les gens
demandent leur chemin,
il est rare
qu’ils écoutent la réponse.

L’hiver est plus froid que l’été.

Le printemps peut être
la saison la plus froide.

La pornographie n’est pas de l’art.

Aucun homme n’est une île.

Un crucifix montre une croix
avec Jésus-Christ dessus.

Il a les yeux fermés,
on ne sait pas s’il respire.

Dans la Bible,
des grenouilles pleuvent du ciel,
ou des poissons peut-être.

Il n’existe pas de solutions rapides
aux problèmes de la pauvreté.

L’avidité, c’est vouloir
des choses qu’on a déjà.

Murmurer est une manière
de parler très doucement
pour que personne
n’entende ce qu’on dit.

Les muets ne peuvent pas parler.

Les fous ne peuvent pas
penser droit.

Au royaume des aveugles,
les borgnes sont rois.

Acheter une protection,
c'est donner de l'argent à des types,
ou à des amis de ces types,
pour éviter qu'ils fassent du mal
à vous ou à vos biens,
ou pour qu'ils empêchent
d'autres gens de vous faire du mal.

Se protéger s'appelle aussi
se défendre.

Les gens disent qu'attaquer
est la meilleure manière de se défendre.

N'importe quel port peut servir d'abri
dans la tempête.

Les navires voguent sur l'océan.

Les sans-abri
n'ont aucun endroit où aller la nuit.

Aucun parent
n'aime enterrer un enfant.

Les enfants enterrent souvent leurs parents
dans le sable jusqu'au cou.

Un aéroglisseur a une hélice rotative
et fait un bruit d'enfer.

Le bruit est comme de la musique
mais sans paroles ni mélodie.

L'argent est un métal précieux.

L'or est aussi très précieux,
même si sa couleur déçoit
la première fois qu'on en voit.

Le plomb est lourd
et ne doit pas servir à faire des tuyaux.

Une carte de crédit est faite
en plastique avec une piste magnétique.

Les diamants sont censés être
les meilleurs amis des filles.

Tricoter consiste à utiliser
des aiguilles et de la laine
pour créer des vêtements grands,
de forme ambiguë.
“Ambigu” est un mot
inadapté aux vêtements.

“Chimie” est ce qui se passe
entre deux personnes qui s’attirent.

Les skins ne sont pas tous racistes.

Hurler des exigences du haut d’un toit
ne se fait qu’en tout dernier ressort
pour atteindre un objectif.

Les gens solitaires font
de bons employés des téléphones.

Les gens paresseux font
de bons tenanciers de bistrots.

Les aveugles font
de bons voyants.

Les filles à gros seins font
d’excellentes danseuses nues.

Une échelle est faite
de hautes bandes de bois
reliées par d’autres bandes
plus petites,
assez solides pour supporter
le poids d’un individu moyen.

Presque n’importe quoi
peut servir d’arme,
si on tient assez
à abîmer l’adversaire.

Une table peut servir d’abri
en cas d’attaque aérienne.

Une voiture peut servir
de bélier de fortune.

Quelqu’un de vaniteux passe
trop de temps devant la glace.

Se perdre dans une grande ville
peut servir à découvrir du nouveau.
L’univers est en expansion.

Le SPAM reçu chaque année
par des gens moyens est en expansion.

Les chats sont censés
avoir neuf vies.

Les éléphants sont censés
avoir de la mémoire.

Rien n’est plus noble
que mourir pour son pays.

Le courage se quantifie
difficilement.

Les mots se trouvent
difficilement.

Les taches de sang et de vin
sur les vêtements partent difficilement.

Les cicatrices sont des marques
sur le corps.

Une tente est une maison
avec des murs faits en toile.

Un esclave est une personne
possédée comme un objet.

Une ligne est une longue trace
entre deux points dans l’espace.

Un avion est la copie
d’un oiseau par l’homme.

Une usine est un endroit
en Chine.

Une atmosphère se définit
difficilement.

Les choses égarées
sont les plus difficiles à trouver.
Les gens lèvent les yeux
quand ils pensent à Dieu.

Les gens font souvent
un geste en l'air ou droit devant eux
quand ils parlent d'avenir.

La température de la Terre
s'élève peu à peu.

Le niveau de l'eau
s'élève aussi.

Le silence s'obtient
difficilement.

Le ciel est clair le jour
et sombre la nuit.

Les nuages sont blancs.

Les étoiles brûlent très fort
et très brillamment.

L'amitié n'a pas de couleur.

On ne peut pas
entendre le bonheur.

On ne peut pas
sentir les ennuis venir.

On ne peut pas
tomber en morceaux.

On ne peut pas
recoller ses propres morceaux.

On ne peut pas
sauter par dessus la lune.

On ne peut pas
faire attendre les gens dehors dans le froid.

On ne peut pas
tout oublier.

On ne peut pas
prouver que les démons existent.

Les canulars
sont des actions censées tromper.

Les arbres se déplacent
tout le temps vers le haut.

Le tango est une danse.

Tito était un dirigeant.

La circulation
peut être épouvantable.

Il y a quatre dimensions.

Il y a deux facettes
à une histoire.

Il y a trois, quatre
ou même cinq espèces d'amour.

Une rue à sens unique
va dans un seul sens.

Il n'y a pas de bonne manière
de dire au revoir.

Un délit est quelque chose
contre la loi.

Une abomination est quelque chose
contre la nature.

Une chose laide est quelque chose
contre les règles de la beauté.

Les mots ne sont pas des choses.

Une voix n'est pas un bruit.

Le gris n'est pas
une couleur de l'arc-en-ciel.

La peau ne devrait pas
ressembler à du papier.

Un battement de cœur
n’est pas un battement de tambour.

On ne peut pas
assommer quelqu’un avec une plume.
On ne peut pas
courir pour toujours.

On ne peut pas
vivre d’eau et de pain.

On ne peut pas
manger ses mots.

On ne peut pas
bâtir une maison en paille.

Un souhait est une prière
faite par les athées.

Croire quelque chose
ne le rend pas vrai pour autant.

Les jeunes ont des espoirs
pour l’avenir.

Les vieux ont une mauvaise mémoire.

On peut ajouter une pierre
à des chatons non désirés
pour lester le sac
qu’on jette dans le fleuve.

L’entropie est ce qui fait
que tout a une fin.
Il fait mauvais l’hiver.

La pression peut arrêter
le sang qui coule.

La vue est le sens qu’un mourant a tendance
à perdre en premier.