Avant-propos

Avec ce numéro 23 de *Coup de Théâtre* s'achève le processus de renouvellement de la revue selon les critères internationaux, dans la fidélité aux valeurs d'ouverture chères à notre société savante. Son comité scientifique international a sélectionné les articles pertinents nés du partenariat tripartite entre RADAC et deux centres de recherches universitaires dans le cadre de leur contrat quadriennal : l'équipe théâtre EsTRADes au sein du CIEREC (EA 3068, Saint-Étienne) et le CRIDAF (EA 453, Paris13). Cette collaboration offre un nouvel exemple de nos pratiques opiniâtres, partagées avec divers centres de recherche ou de création artistique, visant à construire les transversalités indispensables à une recherche fondamentale et appliquée dynamique dans le champ des arts du spectacle anglophones, au sein des Lettres, Langues et Civilisations, Arts et Sciences Humaines.

Décliner les termes des rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel anglophone offre une diversité de perspectives parmi lesquelles, prenant en compte l'évolution du spectacle vivant ou différé, nous avons retenu quatre axes. Cet ouvrage constitue le premier volume, reflet sélectif des quatre rencontres scientifiques inscrites dans ce partenariat sur deux ans : les journées *Corps-écran* et *Corps-corpus* tenues à Saint-Étienne en avril et octobre 2008. Le fruit des deux dernières journées organisées en 2009 sous la responsabilité du CRIDAF, *Corps dansant, espaces dansés*, vendredi 03 avril et *Au-delà des mots, le corps dans l'espace théâtral*, vendredi 23 octobre donnera lieu à une seconde publication, évaluée dans les mêmes conditions, sous l'égide du CRIDAF et de son éditeur.

Jean-Pierre Simard
Président du RADAC

Introduction

Jean-Pierre Simard – Agathe Torti-Alcayaga

Le rythme et son influence surgissent, multiples, en scène ou à l'écran, aussi naturellement que dans l'écriture. Née de cette source écrite, la réception du spectacle par le spectateur sera influencée par l'interprétation créative les passeurs du texte, metteur en scène, comédien, sans négliger les concepteurs de la dramaturgie, du décor, etc. Ampleur, complexité, absence, effets de rythme suggérés par un agencements de lignes, perspectives ou séquences de couleurs, d'ombres et de lumières interfèrent manifestement, comme les plans sonores ou lumineux que traverse le comédien, au sein de nappes illustratives ou symboliques qui modifient, rythment, occultent parfois le régime de la parole.

Certes, les indications proposées par l'auteur ou exigées par le metteur en scène orientent l'élocution, le jeu, influent sur le rythme interne ou externe des scènes, matérialisant celui des événements dramatiques ou comiques. La récurrence ou l'absence de mouvements de foule, choriques, chorégraphiques entre autres, modulent aussi la perception. Ce mouvement général complexe du texte théâtral et de son interprétation se mesurera à ses écarts avec le rythme biologique naturel : rythme de l'élocution, choix interprétatifs, répétitions, hésitations aussi. Ces choix, même lorsqu'un effet unique est privilégié, construiront un corpus signifiant agissant sur l'objet esthétique produit et sa réception selon trois axes simultanés ou découplés : la structure événementielle, la périodicité des effets, le mouvement complexe du discours artistique.

Lors de la journée *Corps-écran*, le corps a été considéré comme écran des désirs, fantasmes, représentations, mythes, enjeux culturels et sociaux dans les arts du spectacle vivant ou différé. Ces lectures sont interprétées dans les communication critiques sur les diverses oeuvres évoquées. L'aspect du corps et ses représentations à l'écran, au cinéma, puis dans divers média, le corps-écran support de projections graphiques, picturales ou textuelles en scène est plus particulièrement interrogé par Jean-Pierre Simard dans son introduction à la table ronde des créateurs. Il examine l'invitation même du texte à recourir à de telles techniques dans *l'Architecte* de David Greig, puis deux créations des intervenants, *Le monologue de la Chaise vide*, adapté d'un roman par Alain Besset et son scéno-vidéographe Aurélien Cénet, et, *Dance and You2,* la chorégraphie de Brigitte Pougeoise, en résidence au Centre artistique de La Villette. Il justifie la

complémentarité des messages et de leur représentation esthétique que cette superposition propose, comme l'apport intersémiotique d'écrans, de plus en plus fréquent sur scène, notamment lorsqu'il s'accompagne d'une caméra voyeur ou écho au théâtre ou à l'opéra notamment, de la déclinaison filmée de séquences difficiles à représenter directement sur le plateau. Le rythme des signes propres à ces manifestations en corrélation avec le rythme que leur présence impose au spectacle est évident dans le solo de 15 minutes *Dance and You 2*. Le corps dans ce spectacle comme dans la lecture analytique de *Lady Chatterley* envisagera le corps érotique soumis parfois à l'écran, censure, oblitération. La table ronde de professionnels régionaux qui se sont illustrés dans le recours à la vidéo en scène, précédée de l'examen rapide de trois spectacles de cette nature éclaire notre réflexion : en écho à d'autres transpositions littéraires analysées par les intervenants, l'adaptation scénique du roman *Le Monologue de la chaise vide* inclut des fragments filmés et un dédoublement du jeu du personnage face à ses souvenirs et son enfermement psychiatrique. En filigrane, dans ce débat, mais aussi dans l'examen de l'écriture éminine d'H.Cixous représentée dans le spectacle d'Ariane Mnouchkine *Tambours sur la digue,* la place de la marionnette surgit dont une fonction en scène a préfiguré l'emploi des écrans aujourd'hui. Marie Fauvrelle-Poméon a des arguments convaincants dans l'analyse de cette pièce où les femmes-marionnettes prennent l'initiative de sauver leur monde des eaux. Elle examine le concept de l'« écriture féminine », proposé par Cixous dès *Rire de la méduse* en 1975. Examinant deux pièces de C. Churchill et J. Genêt, Agathe Torti-Alcayaga se demande à son tour si remplacer la matérialité vivante du corps de l'acteur par celle, inerte, de marionnettes par exemple, aurait pour effet d'inactiver la représentation. Le matériau « corps » se révèle indispensable et assez souple pour accommoder deux dramaturgies opposées, l'une « énonciative » l'autre reflet de l'action directe. Incidemment, une autre dimension novatrice de la vidéo autour du spectacle vivant émerge de plusieurs contributions : grâce à elle, des fragments de spectacle originaux, ou empruntés à des captations anciennes de représentations majeurs choisies par des spectateurs passionnés sont disponibles sur divers sites internet. Leur multiplication différenciée offre au critique un outil référentiel qui nourrit sa réflexion, et que surtout, il peut mettre à disposition du lecteur qui n'aurait vu aucun des spectacles analysés. C'est le cas de celui d'Alain Besset, ou des films tirés de pièces de Pinter qu'examine Souria Grandi, ou enfin de la représentation d'*En Attendant Godot* et d'autres fragment des œuvres de Samuel Beckett questionnés par J.P Simard. La représentation au sein du colloque de la courte chorégraphie de Brigitte Pougeoise exploite ces techniques dont le débat se nourrit ensuite.

Comment interpréter ces représentations du corps sans se référer historiquement à des manifestations culturelles symboliques d'un peuple relevant

de notre champ d'étude, pour, avec modestie, comprendre la signification permanente du corps pour l'Homme ? Dans la première section, *l'Écran des corps vivants*, Jean Berton nous suggère que les Pictes de Haute-Écosse, ainsi nommés par les Romains pour leurs corps tatoués, premiers habitants vraisemblables de ces territoires, peuvent servir d'interface fantasmatique entre les temps modernes et la préhistoire. Il explore les vestiges de la culture fascinante d'une peuplade mythique. Des sculptures qu'on lui attribue surgissent les métaphores d'un dialogue passé-présent. Dans la seconde section, *Le Corps rythmé par l'écran*, trois articles, dans trois domaines sémantiques différents, dans le cadre de trois nations, illustrent la cohérence au cinéma des représentations du corps avec celles exploitées au théâtre. Le film de Peter Mullan *The Magdalen Sisters*, une fiction documentée engagée soulevant des problèmes éthiques de la société irlandaise suggère à Martine Gauthier-Bottet un double examen des religions et de la mortification confrontées aux désirs de justice, aujourd'hui, au remords et au pardon. En suggérant que le corps des pénitentes devient le décor de ces conflits éthiques, elle conclut à l' importance pour les corps de raconter une histoire, en examinant comment certains corps vont s'adapter au décor, d'autres se révolter. Avec *Dead Man* (Jim Jarmusch), western américain dit « révisionniste » sur l'histoire de l'Ouest américain, Céline Murillo interroge les représentations successives du corps de William Blake, parti pour l'Ouest. Dans le train d'abord, passif, urbain et soigné, gravement blessé sur la Frontière ensuite, il développe de sa souffrance une conscience qui le pousse à exterminer les émissaires de la civilisation blanche et à mourir en terre indienne. Abordant la problématique des corps-écrans dans la version filmée du *Lady Chatterley's Lover* de Ken Russell, Gilles Mayné-Cini insiste sur la double définition du mot « écran », en passant le film « à l'écran » d'un très grand texte littéraire source particulièrement aboutie . *Lady Chatterley's Lover* ne peut que faire écran, au sens de faire ombrage, aux films qui l'adaptent. A l'aide de Georges Bataille, l'auteur de l'article examine la représentation sensible de l'érotisme des corps.

Au théâtre, le corps-écran déploie tout l'éventail de sa richesse sémiotique. Dans les années soixante, dans le Sud des États-Unis, il se fait support des stigmates de la folie (ou même simplement de sa peur fantasmée) lorsqu'il devient trop fragile pour la dissimuler, et porte haut, tout en la dénonçant, cette marque d'opprobre de la bourgeoisie bien pensante (WILLIAMS-GABBAI). A la même époque, en France, la mise en abîme vertigineuse du corps-écran par Jean Genêt en libère la charge opératoire dévastatrice, sur un fond de néo-colonialisme toujours d'actualité aujourd'hui. Une décennie plus tard, l'Angleterre revisite cette époque honteuse de l'histoire occidentale pour, s'inspirant de l'héritage dramaturgique de Bertolt Brecht, l'élever au rang de

parabole de l'oppression de genre, grâce au corps-écran utilisé comme un lexème. (GENET – CHURCHILL – TORTI-ALCAYAGA) Genêt, autorisant – poussant, même - l'identification du spectateur au personnage préfigurait-il les directions dans lesquelles s'engagent à présent les dramaturges contemporains ? Force est de constater qu'Howard Barker exploite délibérément les mécanismes d'adhérence empathique du spectateur au corps contemplé pour, occultant sur la scène les violences faites au corps-parabole, en manifester d'autant mieux la réalité sur l'écran des projections mentales du public. (BARKER – KIEHL) Cette exploration des modes de perception sensibles, en contrepoint de ceux, traditionnels, de l'intellect, s'assume désormais ouvertement, notamment dans le travail de David Greig, de la compagnie Chok Theatre, ou de Brigitte Pougeoise. (GREIG – GERACI – POUGEOISE – SIMARD)

En associant les termes de 'corps' et de 'corpus', notre regard s'est promené à la source de l'écriture où le rythme souligne la phrase et sa structure, module sa répétitivité, ou, au contraire, se soumet à sa longueur et aux effets allitératifs des mots et segments qui la composent, à l'usage ou à l'absence de ponctuation, aux diverses formes de silence imposées par l'auteur, et au sous-texte qui en découle. Le choix du dialogue ou du monologue, celui de la longueur des séquences modifie le rythme du discours des personnages, lequel sera fortement altéré par les pauses, silences ou par les indications quasi musicales éventuelles sur le débit vocal et l'élocution, dans le texte secondaire. De même, les formes spécifiques d'oralisation, idiolectes, sociolectes, ethnolectes, timidité, confusion, agressivité etc… influent sur la représentation du personnage par le comédien et sur les représentations que s'en fait le public. Inévitablement, cette multitude de formes du discours dans le corpus agit sur les rythmes de la représentation, sur le jeu des corps, la diction, l'interaction dialogique, les déplacements, ainsi que la présence de didascalies aussi.

Concrètement, le corps véhicule, en tant que manifestation principale, du texte dramatique constitue lui-même un corpus à part entière. Pour le dire avec Danièle Berton : « lorsque le corps prend la parole sur scène, corps et corpus ne font plus qu'un ». Ses rythmes spécifiques doivent alors être examinés en corrélation avec les événements qu'ils servent à structurer. Les pauses, silences, soupirs (au sens musical du terme) chez Harold Pinter caractérisent un texte fondamentalement ouvert, auquel chaque metteur en scène, grâce au vocabulaire corporel spécifique de ses acteurs, est susceptible de conférer une interprétation particulière. (PINTER – GRANDI) Au contraire, l'immobilité fondamentale de la marionnette permet, par sa neutralité, d'accueillir, voire, d'amplifier, les caractéristiques d'une écriture qui se découvre « genrée » (féminine) à mesure qu'elle s'élabore. (CIXOUS – MNOUCHKINE – FAUVERELLE-POMEON)

Alors qu'à la fin du XIXe siècle, chez Oscar Wilde, le logos phallique étouffant et arrogant décorporalisait les comédiens passeurs de texte pour en faire les agents redondants de son omniprésence (WILDE - PHAM THANH). Érotisme et queer font écho au spectacle de B . Pougeoise comme aux analyses de M. Fauvrelle ou A. Torti. Cent ans plus tard, le verbe instable et troué des personnages-fantômes de Samuel Beckett n'est plus que la manifestation scénique ou filmique d'une angoisse ontologique née de l'ère des catastrophes. (BECKETT – SIMARD). Les fragments de spectacles de S. Beckett, désormais disponibles sur internet, donnent au spectateur comme à l'analyste la possibilité de dominer grâce à l'écran l'éphémère du spectacle vivant, pour examiner, dans la continuité des propos des deux derniers articles sans doute notamment, comment le texte source et sa lecture par les passeurs en scène offrent parallèlement au spectateur des corps et des paroles. Les personnages de Beckett refusent obstinément d'associer leur image à leur être mental, ou de nouer dans un même vocable l'extérieur à l'intérieur. Voilà une nouvelle justification du l'indissoluble lien du corps vivant de l'acteur avec et au service du corpus dans la représentation des valeurs chères à Beckett.

Toutes les pendules ne sont pas remises à zéro, cependant. Chez Arne Sierens, la musique (rock) vient encore régénérer le langage, rythmer les rencontres des corps, et faire apparaître le lien sous la désunion. (SIERENS – CUISINIER-DELORME). Cuisinier-Delorme interroge le rôle de quasi-personnage de la batterie dans la pièce musicale *The Ballad of Crazy Paola* et son influence sur le comportement corporel des deux protagonistes. Il file la métaphore musicale, en analysant comment Sierens et Greenhorn ont travaillé de concert pour l'adaptation, et non pas la traduction, d'une pièce écrite en flamand en 1994. Cette ballade serait-elle une forme de langage hybride dans lequel viendraient s'engouffrer à la fois le texte et son rythme, la musique, la représentation ? Il offre ainsi un contrechant entre texte et représentation aux articles de Danièle Berton et Heiner Zimmermann. Ainsi ressurgit aujourd'hui l'héritage shakespearien, où la poésie, la musique et la danse, manifestations sensibles de l'harmonie cosmique, sont les matériaux structurants des comédies romanesques, et des reconfigurations infinies de leurs rencontres amoureuses. (SHAKESPEARE – ZIMMERMANN). En accueillant l'article en langue anglaise d'Heiner Zimmermann, nous perpétuons une tradition épisodique de notre revue dans le respect des consignes actuelles pour la recherche en sciences humaines. Mais surtout, intégrer une étude de *Much Ado about Nothing* de W. Shakespeare, permet d'évaluer à l'aune du passé prestigieux les questions de rythme dramatique du texte et donc de son oralisation en scène par le corps des comédiens. Zimmermann convoque des philosophes prestigieux pour

concevoir le processus de repérer dans l'art dramatique un acte de lecture des dimensions mêlées de temps et d'espace. De tout temps, les artistes ont tenté de vectoriser la manifestation spectaculaire du corps, y compris dans sa dimension vocale. Le développement historique de la ponctuation en est la preuve la plus évidente. Cette domestication reste toutefois soumise aux libertés d'interprétation juxtaposées de tous les agents dont le travail est de donner au texte imprimé une autre réalité phénoménologique en le transposant sur la scène ou à l'écran. D'ailleurs, le fait qu'il n'existe aucune graphie dont la fonction soit de lancer la parole, ne sape-t-il pas, dès le départ, toutes les tentatives pour la clore et en fermer le sens ? La parole ne fait-elle jamais autre chose que de se déployer à l'infini ? D. Berton puise dans maints exemples historiques et contemporains la matière à justifier qu'au théâtre la ponctuation n'est pas règle grammaticale, mais souffle de vie. L'acteur se l'approprie, l'apprivoise, et le maîtrise jusqu'à ce que son corps n'en soit plus que l'instrument, caisse de résonnance et de vibration. Lorsque la voix se tait, le corps prend la parole et chorégraphie sa musique interne au fil de l'histoire et du drame. 'Corps' et 'corpus' ne font qu'un. Et le rythme, relais d'énergie, est dialectique entre eux au sein d'un « cercle herméneutique ».

Si le rythme de la répétition et les variations structurent l'oralisation d'une pièce, sa réception par le spectateur convoque une double stratégie d'interprétation analytique et de partage d'un imaginaire. Puisse cette synthèse introductive vous inviter à lire l'ouvrage dans la perspective d'échanges à venir, ou en nous soumettant un article personnel pour la revue.

1- l'écran des corps vivants

Le corps écran des Pictes de Haute-Écosse, un phénomène de métaphorisation

Jean Berton, MCF-HDR, Université de Saint-Étienne

La Haute Écosse est un espace difficile à définir de manière objective. Il s'ensuit qu'elle est elle-même l'origine de confusions malencontreuses pour tout ce qui peut servir à l'identifier. Si les géographes partagent l'Écosse en Hautes-Terres, Basses-Terres et Hauteurs-du-Sud[1], les linguistes ne peuvent plus aujourd'hui préciser les contours de ce qui a longtemps été appelé la Haute Écosse gaélophone et la Basse Écosse scottophone[2]. En effet, au sein de l'Écosse, se trouve une zone aux limites mouvantes. La Gaélie (ou *Gàidhealtachd* en gaélique, ou *Gaeldom* en anglais) a longtemps été confondue avec les Hautes-Terres ou Highlands, alors que le terme originel, *Gàidhealtachd,* signifie le territoire où se parle la langue des Gaëls, et le néologisme « Gaélie » opère comme une contraction de « gaélophonie ». Aujourd'hui, cette zone linguistique – dont le ciel est un écran pour les aurores boréales – n'est plus confinée aux Hautes-Terres et aux Hébrides. J'en veux pour preuve que le gaélique est une langue officielle du Parlement d'Écosse, sis à Édimbourg depuis 1999.

La Haute Écosse est l'espace des Calédoniens. Ce terme traduit le nom latin de *Caledonii,* qui est un surnom global attribué aux divers clans identifiés par les Romains pendant les tentatives de conquête des premier et deuxième siècles de notre ère. Ce surnom global a une origine essentiellement géographique : *cal* est une racine indo-européenne signifiant la roche, et, par extension métonymique, la montagne ; *don* ou *dun* signifie la forteresse. *Caledonia*[3], pour les Romains, faisait initialement référence à la forteresse des Hautes-Terres, puis, par commodité, à tout le territoire abandonné aux barbares vivant au nord du Mur d'Hadrien. Le surnom est une image qualificative qui est attribuée à un individu, ou à un groupe d'individus, et qui a toujours un degré de pertinence : de Charles le chauve au Roi Soleil, les exemples se trouvent par milliers. Qu'il traduise une qualité intérieure ou une particularité physique – tel *ruadh*, le roux,

devenu patronyme, (Le) Roux – le surnom (lui-même nom-écran) s'affiche sur l'écran social de la personne avec autant de force qu'un habit.

Les autochtones de la Calédonie (*Caledonia*), notamment les hommes allant au combat, ont été surnommés les Pictes par les Romains de la Province romaine (*Britannia*) protégée par la fameuse muraille que l'empereur Hadrien avait fait ériger entre 110 et 135. Ce rempart acquit aussi le nom de Mur des Pictes. L'usage de ce surnom de Picte est attesté par Eumenius dans son panégyrique adressé à Constance Chlore en 297. Ces Pictes tirent leur appellation d'un adjectif-participe à l'étymologie latine, donné par dérision aux étrangers barbares parce que parlant une langue non latine et vivant au-delà du Mur. On trouve aussi le terme de *Pictavia* qui pourrait être synonyme de *Caledonia*. Le terme *pictus* (pluriel *picti*) signifie « peint », ou « barbouillé de peinture ». Et c'est à des adversaires dont le corps était peint que les soldats romains devaient souvent faire face. Ce phénomène, qui se pratique depuis la nuit des temps aux quatre coins de notre planète, est en fin de compte assez banal. Cependant, si les Pictes en tant qu'ethnie à part entière ont disparu de la société écossaise depuis plus de dix siècles, il est remarquable de voir qu'ils n'en restent pas moins présents dans la conscience nationale[4] : la raison principale est que, envers et contre tout, ils sont encore considérés comme les premiers habitants identifiés de l'Écosse. En effet, il est désormais admis par les historiens que les Calédoniens gaélophones, qui sont la cause première de la disparition des Pictes, sont venus d'Irlande au cours des deuxième et troisième siècles, quelles qu'en soient les raisons. La connaissance de leur histoire est un support utile dans la découverte de l'histoire concomitante des Pictes. Elle commence à être mieux connue, notamment, grâce aux travaux des linguistes écossais (Nicolaisen : 153), à ceux des historiens de la période romaine et à ceux des archéologues.

La réalité historique des Pictes et de leurs sept royaumes légendaires n'est pas mon propos. Je m'en tiendrai à ce point fondamental de leur légende qui est la coloration partielle et délibérée de leur peau puisqu'elle est à l'origine de leur surnom[5]. Il est vraisemblable que le résultat de ces colorations pouvait tenir du bariolage, mais nous ne disposons pas de documentation précise sur ces résultats. Je laisse aux spécialistes en couleurs naturelles le soin d'étudier les possibilités de coloration. Cependant, Jules César, déjà, savait que la plante surnommée le pastel des teinturiers, appelée guède ou vouède (en anglais 'woad', en latin *isatis tinctoria*) répandue dans les Iles britanniques jusqu'en Écosse septentrionale, permettait de produire facilement la couleur bleue. Par ailleurs, ainsi que l'a démontré en 1986 le travail de Herman de Vries sur les quelque cent quarante variétés de terres identifiées, les possibilités de variations

et de combinaisons dans les colorations naturelles, grâce à des minéraux et à des végétaux, sont très grandes. Mais, on ne possède pas de témoignage fiable sur les couleurs dont les Pictes pouvaient faire usage. Quoi qu'il en soit, on peut avancer que les pigments naturels mélangés à un liquide ou à un corps gras d'origine animale leur ont permis de colorer leur peau, et vraisemblablement leurs habits, pour distinguer, sinon identifier, les tribus.

L'expression créée pour le titre *Le corps-écran des Pictes* met en avant l'importance du rôle de l'écran que l'on attribue au corps du Picte dans ses manifestations esthétiques. Si l'on s'en tient au sens premier du terme écran, on s'aperçoit qu'il est double parce qu'il dissimule ou protège et parce qu'il est une surface qui arrête un rayonnement, en l'occurrence l'image d'un objet. Cette ambivalence de l'écran permet l'audace d'une comparaison avec le mur de fortification érigé par les Romains au nord de la province britannique. Ce mur est tantôt appelé la Muraille romaine (*Vallum Romanum*), tantôt surnommé la Muraille des Pictes[6]. Son caractère réversible, à l'image de l'avers et de l'envers d'un sesterce, ne nous intéresse que par le regard que l'on est en droit de porter sur cet écran protecteur. On imagine alors les cauchemars que les Britanno-Romains pouvaient projeter sur ce mur lorsqu'ils évoquaient les barbares du nord : la Muraille romaine devient la Muraille des Pictes lorsqu'elle laisse transparaître l'ombre des images de Pictes. La projection mentale de souvenirs et de produits imaginaires se joue de la réalité physique du projecteur, du transfert de l'image et de l'écran support ou récepteur.

Le vêtement-écran

Le vêtement est un écran protecteur gardant du froid, de la chaleur et de la pluie. En Écosse, dans sa forme première et artisanale, ce vêtement est un carré de tissu dont on s'enveloppe le corps, une couverture ou plaid (en gaélique : *plaide*). Cette pièce de tissu fait l'objet de colorations qui permettent de distinguer l'origine de celui ou celle qui le porte. Le graphisme initial était fait de couleurs, d'alternance simple, puis croisée, ce qui a donné des formes à angles droits. Le résultat s'est appelé le tartan, du français « tiretaine ». Le plaid montre un tartan qui identifie l'appartenance de celui qui le porte ou s'en enveloppe, de la même manière qu'un supporter de l'équipe de football écossaise s'enveloppe dans le drapeau écossais, une croix blanche en diagonale sur un fond bleu, à la fois pour se protéger et pour afficher ses convictions.

Le plaid (en gaélique, *feileadh mòr*) devient kilt (*feileadh beag*) lorsqu'on rabat la partie supérieure au niveau de la taille et que le vêtement couvre seulement la partie inférieure du corps. Le port de ce vêtement, interdit par le pouvoir

britannique après la défaite des clans à la bataille de Culloden en 1746, a été remis au goût du jour par la reine Victoria au dix-neuvième siècle. L'uniforme de parade des régiments de Highlanders sert à refléter et à flatter le sentiment d'orgueil de ces soldats valeureux. Son usage est réversible puisqu'il affiche leur mérite tout en séduisant les recrues futures. La révolution industrielle aidant, les colorations se sont développées grâce aux nouvelles technologies artisanales et aux inventions de la chimie. Le langage des couleurs s'est alors développé pour identifier les appartenances directes ou indirectes aux clans, ou pour marquer des allégeances, notamment à des clubs sportifs. La tendance, depuis quelques années, est aux couleurs unies, telles que le noir. Les dessins ne jouent plus leur rôle ancestral, mais la forme du vêtement exprime l'image de la nation écossaise.

Le kilt écossais tout autant que la toge romaine est un vêtement qui enveloppe un corps, dont la forme générale est cylindrique. À l'instar du surnom, le vêtement confère à l'individu qui le porte un ou des sens supplémentaires par sa forme générale, par les détails de son graphisme, et par ses couleurs. À la nature assez éphémère du vêtement s'oppose la nature relativement durable, plutôt que permanente, de la pierre.

La pierre-écran

La pierre, qui est l'élément premier de la Calédonie – sous sa forme de menhir, seul ou en groupe, dans un paysage naturel ou reproduit – a une force pour le moins énigmatique. Elle attire l'œil et fait souvent office de mise en abyme. Ici, elle nous intéresse sous sa forme de pierre gravée ou sculptée[7]. La surface à peu près plane ou cylindrique des pierres dressées affiche parfois ce que l'on considère aujourd'hui comme des vestiges de l'art picte. Pour cette raison, on peut parler de pierre écran exhibant des pictogrammes en relief.

En Haute Écosse, on a répertorié ces pierres (Nicolaisen : 155) dont la surface affiche des représentations de personnages isolés ou en groupes, d'animaux souvent reconnaissables (mais pas toujours), de signes désignés comme une écriture appelée 'ogham', ou encore de pictogrammes. Ces dessins figuratifs stylisés, qui fonctionnent comme les signes d'une langue écrite, mais qui ne transcrivent pas la langue orale (Jean : 195), permettent la communication d'une culture à une autre qui lui est totalement étrangère, dans la mesure où le code est accessible. Certaines pierres ont été transportées dans des musées, d'autres ont été copiées. Au contraire de ces monuments copiés, rien ne prouve que chaque pierre gravée originale ait été l'œuvre d'un seul artiste, et encore moins que les gravures aient été faites selon une disposition

délibérément composée. L'analyse esthétique de l'ensemble relève davantage de l'interprétation que de la réception d'un message pensé. Malgré tout, le spectateur de ces pierres gravées est en droit d'y percevoir une *opsis*, qui est selon Patrice Pavis « ce qui est livré au regard » (Pavis : 236) et peut s'assimiler à une mise en scène.

Ces pierres gravées sont autant de métaphores du corps, des sortes de torses calédoniens permanents. Certaines pierres gravées représentent aussi des croix dites celtiques, dont la caractéristique immédiatement visible est la couronne qui enserre le centre. Ces croix, agrémentées de représentations sculptées, offrent une analogie avec le visage dont la silhouette est parfois nettement circulaire et qui offre un axe vertical par le nez et la bouche et un axe horizontal par les yeux et les oreilles. Ces pierres mêlent le sacré et le profane, car si les croix n'exposent pas une effigie du Christ, la présence de ce corps crucifié aux marques éloquentes est restituée spontanément dans ce contexte chrétien : il y a ainsi un langage du corps et sur le corps qui se reconstruit. On peut parler ici d'absence oxymorique, ou de présence absente : présence de la double représentation du vivant et du symbolique.

Le corps-écran

Quant aux Pictes, leur nom est étroitement associé au graphisme et à la couleur. C'est une évidence, voire une tautologie, que de parler du corps-écran du Picte. Dans l'expression « corps-écran », on discerne un oxymore amplifiant l'oxymore intrinsèque du mot « écran » : unécran qui montre ou affiche et qui dissimule ou protège. Parce que l'écran, à l'instar de l'écran-paravent, est plus ou moins plat, l'image apparaît en deux dimensions, comme des ombres chinoises ; et parce que le corps est un volume approximativement cylindrique, l'image semble apparaître en trois dimensions. Le corps-écran est un support qui n'est pas uniformément plat : tout graphisme sur le corps est forcément en trois dimensions. À titre d'exemple, on peut observer la photographie du personnage de Braveheart sur la jaquette de la cassette vidéo du film de Mel Gibson[8] : le visage bariolé spectaculaire du combattant se perçoit en trois dimensions.

La civilisation des Pictes, à l'inverse de celle des Romains, n'était pas une civilisation de l'écrit, et la signification des colorations des corps n'est pas attestée. On ne peut qu'extrapoler en s'aidant des colorations pratiquées par d'autres ethnies, comme celle des « Peaux-rouges ». Les tribulations de Braveheart, ou du Wallace de Mel Gibson, constituent une véritable tragédie. Le visage peint du héros se pare des qualités du masque originel de la sorcière, c'est-à-dire de la « représentation d'une force malicieuse et rusée qui s'empare

de l'individu »[9]. Le réalisateur de *Braveheart* n'a nul besoin de dévêtir ses acteurs et de leur peindre le corps – la décence est sauve – car le visage concentre les valeurs de la domination et de la divinité, de la prééminence du regard et de la puissance vocale. De fait, le Picte est un Calédonien qui a mis un masque, soit pour affronter et impressionner l'envahisseur, soit pour se mettre en représentation lors de festivités.

Nous n'avons pas de témoignage précis décrivant la coloration des corps des Pictes. Rien ne nous permet de dire et rien ne nous interdit de penser qu'ils faisaient usage d'un graphisme particulier réalisant des formes qui évoquaient, par exemple, des animaux aux qualités visibles, ou qui exprimaient des pictogrammes que l'on aimerait appeler ésotériques. Plutôt que de se perdre en conjectures quant aux réalisations graphiques sur les corps, et plutôt que d'évoquer ce qu'ont produit d'autres civilisations, je préfère souligner la force d'attraction qu'exerce cette ethnie perdue et diluée dans l'Écossais mythifié. En effet, Frank Lennox Campello a réalisé entre 1999 et 2003 une série de portraits pictes. Il s'agit essentiellement de transferts de dessins pris sur des pierres gravées et reportés sur des corps nus. On peut débattre de la valeur réaliste des tableaux, mais l'intérêt réside dans la charge émotionnelle produite par la projection de dessins énigmatiques sur des corps aux postures variées. Contrairement aux pierres gravées qui ont fourni les modèles, les réalisations de Lennox Campello sont le fruit de choix.

Voici, à titre d'exemple, et sans vouloir être exhaustif dans l'analyse, quelques réalisations accessibles sur le site internet de l'artiste : *Pictish Nation* représente un torse et une tête de femme aux cheveux longs défaits, arborant sur le front, de manière très visible, un croissant avec une flèche brisée symbolique, sur la joue un serpent, sur le ventre un animal énigmatique flottant aux membres enroulés et au bec recourbé. On distingue mal les autres dessins à cause de la forme du corps et des cheveux épars. *Pictish Woman* représente une femme nue exposée de trois quarts, assise en tailleur, les bras relevés et tendus. Sur son front, on distingue le croissant avec la flèche brisée symbolique au-dessus de sa poitrine, deux doubles cercles concentriques reliés, analogues à la poitrine (ce dessin est repris sur le bras) sur le corps, des animaux divers. *Matrilineal* expose un ventre de femme enceinte, vue de trois quarts, mains dans le dos. Sur le ventre, on voit en partie le croissant avec la flèche brisée symbolique. Sur le sein droit, une tête d'animal. Sur le bras droit, les deux doubles cercles concentriques reliés. *Pictish Virgin* expose un visage de femme sans cheveux. Sur le front, le croissant (ou poisson à deux têtes ?) déjà mentionné est très clairement visible. Descendant sur le nez, la queue d'un serpent zigzague. Sur le crâne et sur la joue droite, un animal énigmatique aux

membres enroulés ; sur la joue gauche, un serpent sur lance brisée ; et, en partie visible sur la mâchoire, les doubles cercles concentriques. Enfin, *Victorious Pict II* expose de manière floue un corps d'homme nu debout, les bras tendus en V et la tête penchée vers l'arrière. Sur sa poitrine on distingue le croissant avec une flèche brisée symbolique, l'animal énigmatique aux membres enroulés pose la tête sur son plexus.

On peut attribuer une valeur symbolique à chaque dessin, telle la sagesse pour le poisson (saumon) ou la force brute pour le sanglier. Mais l'interprétation de dessin d'animaux non identifiables reste problématique, et la lecture des doubles cercles concentriques reliés relève de l'arbitraire. Quant à tout ce qui ne peut pas être identifié à quoi que ce soit de connu, il nous reste la possibilité de lui attribuer une qualité relevant du sacré.

Un langage se manifeste dans les colorations et les graphismes sur le corps. Le visage peint de Mel Gibson dans *Braveheart* peut faire sourire (d'autant plus que Wallace, le héros national, n'était pas d'origine picte), tout comme les visages peinturlurés des jeunes supporters des équipes internationales de rugby. Il n'empêche qu'on ne peut se dispenser d'interpréter ou de lire ces graphismes. Les représentations de corps nus couverts de dessins pictes qu'a créés Lennox Campello nous interpellent moins pour la nudité des corps que pour la lecture du langage des signes. Le spectateur reste néanmoins interloqué par la conjugaison oxymorique des corps et des dessins. On peut se demander si l'émotion perçue par le spectateur de ces représentations est comparable à celle que les pèlerins peuvent éprouver devant le célèbre suaire de Turin.

La projection

J'ai évoqué plus haut la projection des cauchemars des Britanno-Romains sur le Mur romain. L'aspect psychologique du phénomène nous intéresse moins que l'acte de regard porté sur l'objet, acte lié à l'appel du regard attentif émanant de l'objet. Ce que nous savons des rapports conflictuels entre les Romains et les Pictes – puis, dès le sixième siècle, entre les envahisseurs anglophones et les Pictes, puis, enfin, entre les Écossais scottophones et les Pictes désormais dilués dans leurs vainqueurs gaélophones – nous permet de comprendre la transmission des haines et des peurs jusqu'à une période tardive. Tout est lié à la volonté de possession d'un territoire ou d'un pays. Je passe de la métaphorisation d'une peuplade, dont il ne nous reste que quelques vestiges, et qui est ici réduite à des corps fantasmés, à ce phénomène de projection du corps imaginé, fixée sur la carte du pays, qui est un mode de visualisation de la nation écossaise.

Les Romains, au fil des siècles, ont identifié les tribus pictes. Cela a permis aux historiens, imitant le travail de Ptolémée, de reporter sur des cartes géographiques des noms de tribus pictes, de manière un peu grossière. C'est ce modèle que reproduit J.G.F. Hind sur une carte rectifiée de l'Écosse dans son article cité plus haut, « Caledonia and its occupation under the Flavians ». Sans savoir que l'on perpétue une pratique vieille de quelque vingt siècles, on peut se procurer désormais dans le commerce des cartes distribuant tous les noms de clans sur des zones géographiques. D'autres cartes conçues pour les touristes sont parsemées de dessins et de pictogrammes indiquant la localisation de lieux culturels sur l'ensemble du territoire écossais. Parodiant ces produits commerciaux, une affiche a été créée pour annoncer un colloque sur le Loisir en Écosse[10] : elle montre une distribution arbitraire d'activités de loisir, distribution que l'on pourrait qualifier d'artistique.

À la suite de l'écrasement militaire des clans de Haute Écosse, les voyageurs anglais partis à la découverte des « bons sauvages » calédoniens ont donné de cet espace une image assez négative. Le « Calédonien moyen » est devenu une caricature dénommée 'Jock'. Les écrivains ont inspiré quelques artistes qui ont tenté de faire coïncider avec les contours de la carte géographique de l'Écosse la silhouette de Jock, ce personnage caricatural à vocation polémique. Le dessin le plus réussi, mais qui est aussi le plus cruel, est celui du fantasme du 'Pecht', publié sous le titre, *Geography Bewitched ! or a droll Caricature MAP of SCOTLAND*, par les éditions londoniennes Bowler & Carver, en 1794 : le personnage du Pecht est présenté sous les traits d'un gnome agenouillé face au vent d'ouest. Le nom de Pecht est la forme du mot Picte adaptée à la phonologie écossaise d'expression scottophone : les Ecossais scottophones, en relation conflictuelle avec les Highlanders gaëls ou pictes, ont créé des légendes sur les Pictes, désormais incluses dans leur folklore, à défaut de mythologie. Ces Pictes, ou plutôt ces Pechts, étaient perçus comme des créations de mondes souterrains, des lutins, des trolls, des brownies... Bref, des êtres que l'ont pouvait à loisir qualifier de voleurs et pire encore : James Grierson, au début du dix-neuvième siècle, écrivait dans une étude sur la ville de Saint-Andrews (Grierson : 3 note), que le nom de Pictes, dont la langue était parlée dans le Fife, signifiait pilleur.

Il est admis par tous les chercheurs qu'aujourd'hui les Pictes ont disparu de notre monde actuel et réel et qu'ils ne survivent que dans les histoires à faire peur aux « enfants pas sages ». Il n'empêche que de temps à autre l'image du Picte réapparaît, montrant ainsi qu'elle survit dans l'inconscient collectif. Le Picte, ou l'idée que l'on s'en fait, est l'antithèse de l'Anglo-Saxon — le *Sassenach* capitaliste — et, dans une certaine mesure, il correspond à ce personnage

loufoque, mais très cohérent dans son discours et son comportement, qui répond au nom de Meurdoc (Murdo) dans la pièce de Iain Crichton Smith, *Lazybed*. Il faut souligner, cependant, que ce Meurdoc n'a jamais été identifié comme un Picte, ou comme un Pecht, ni par l'auteur, ni par la critique. On ne peut ignorer les manifestations de ce personnage haut en couleur, natif de la Haute Écosse, candidat à une élection locale et farouchement opposé à la dégradation des paysages d'Écosse, notamment à la construction du pont reliant l'Île de Skye à l'Écosse métropolitaine. Il avait adopté le surnom de 'Robbie the Pict'. Meurdoc, le personnage de fiction de Crichton Smith et Robbie the Pict, le personnage médiatisé, pourraient faire l'objet d'une autre étude en sociologie de la Haute Écosse sur le thème ouvert de la « picte attitude ».

BIBLIOGRAPHIE :

BERTON Jean, (dir.), 2004, *Le loisir en Écosse*, Saint-Étienne, PUSE.

CARVER Martin, 1999, *Surviving in Symbols : a Visit to the Pictish Nation*, Edimbourg, Historic Scotland / Canongate.

CHADWICK Nora K., 1958, 'The Name Pict', dans *Scottish Gaelic Studies* 8, Aberdeen, University Press.

CLARKSON Tim, 2008, *The Picts, a History*, Stroud, Tempus.

CORVIN Michel, 1995, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.

CRICHTON-SMITH Iain, 1997, *Lazybed*, Edimbourg, Traverse Theatre.

CUMMINGS W. A., 1999, *The Picts and their Symbols*, Stroud, Sutton.

GRIERSON James, 1838, *St Andrews, as it was and as it is*, Cupar, University of St Andrews (press).

HENDERSON Isabel, 1967, *The Picts*, Londres, Thames & Hudson. — *The Art and Function of Rosemarkie's Pictish Monuments*, Black Isle, Groam House Museum, 1989.

JACKSON Anthony, 1989, *The Pictish Trail*, Kirkwall, Orkney Press.

JEAN Georges, 1989, *Langage de signes, l'écriture et son double*, Paris, Découvertes Gallimard.

NICOLAISEN W.F.H., 1976, *Scottish Place-Names*, Londres, B.T. Batsford.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

SIMARD Jean-Pierre, BERTON Danièle, (dirs), 2007, *Création théâtrale*, Saint-Étienne, CIEREC – PUSE.

SMYTH Alfred, 1984, *Warlords and Holy Men : Scotland, AD 80-1000*, Édimbourg, EUP.

SUTHERLAND Elizabeth, 1997, *A Guide to the Pictish Stones*, Edimbourg, Birlinn.

WATSON William, 1919-1922, *The Picts: Their Original Position in Scotland*, Inverness, Transactions of the Gaelic Society of Inverness, 30.

NOTES :

[1] Respectivement 'Highlands', 'Lowlands' et 'Southern Uplands'.

[2] Si tous les Écossais de souche sont anglophones (l'anglais s'est imposé au dix-huitième siècle), une forte proportion est scottophone (parlant un des dialectes de la langue écossaise), une forte minorité, en développement depuis la restructuration de la langue dans les années 1980, est gaélophone (parlant le gaélique d'Écosse, langue affine du gaélique d'Irlande dont elle est issue). Il est à noter que le gaélique a reçu du Parlement d'Écosse le statut de langue officielle en avril 2005. Enfin, un nombre non défini d'Écossais comprennent ou pratiquent les trois langues d'Écosse.

[3] Voir l'article de J.G.F. Hind, « Caledonia and its occupation under the Flavians », dans *Society of Antiquaries of Scotland, 113*, (Édimbourg, 1983), p. 373-378.

[4] La candidature de 'Robbie the Pict' aux élections locales de 2004, est un témoignage qui mériterait une analyse sociologique approfondie.

[5] Parce qu'il s'agit d'un point de détail technique non pertinent ici, je ne parlerai pas de leur tatouage, qui résulte de l'insertion de couleur sous la peau, comme l'affirme Isidore de Séville (Clarkson : 30), moine qui avait voyagé dans le nord de ce qui n'était plus la Province britannique au septième siècle.

[6] L'expression latine a été utilisée en 1753 par John Warburton (1681-1759) pour intituler son ouvrage en trois volumes, *Vallum Romanum* ainsi justifié : « the history and Antiquities of the Roman Wall commonly called the Picts' Wall in Cumberland and Northumberland, built by Hadrian and Severus, the Roman Emperors, seventy miles in length, to keep out the Picts and Scots. ».

[7] Contrairement à la Bretagne, les pierres peintes sont extrêmement rares en Écosse.

[8] Mel Gibson, *Braveheart*, Twentieth Century Fox, 1995.

[9] Comme le définit Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 1069.

[10] Cette affiche annonçant le colloque de la SFEE d'octobre 2003 a été réutilisée pour la couverture du recueil d'articles publiés à la suite du colloque : Jean BERTON (dir.), *Le loisir en Écosse*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004.

2- Le corps rythmé par l'écran

Le corps décor (des corps) dans le film de Peter Mullan *The Magdalene Sisters*

Martine Gauthier-Bottet, Doctorante, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Quand on regarde pour la première fois le film *The Magdalene Sisters*[1], qui se déroule en Irlande dans les années 1960, deux réalités s'imposent. Cette œuvre permet tout d'abord la découverte d'un pan de l'Histoire irlandaise longtemps ignoré car soigneusement occulté, l'histoire des Couvents Madeleine. Mais pour rendre compte de cette histoire, le film met aussi en jeu une approche stylistique et narrative qui vient renouveler les formes cinématographiques classiques, notamment en faisant du corps féminin un élément central de l'écriture filmique, voire un véritable décor où se joue le drame de l'enfermement. Ce corps meurtri, mutilé et affichant les stigmates des sévices endurés, devient au sens propre comme au sens figuré le décor où se met en place une réalité en totale dichotomie avec le corps institutionnel et religieux du couvent, corps-décor où se fait entendre l'indicible.

Cette œuvre de Peter Mullan[2] raconte comment la religion peut se trouver à l'origine de mesures injustes, sévères et discriminatoires à l'encontre des femmes. Margaret a été violée par son cousin au cours d'une fête. Bernadette, orpheline placée dans un pensionnat, s'attarde quelques instants à la grille de l'établissement pour écouter les compliments de garçons ; Rose, vient de mettre au monde un petit garçon né hors mariage. Ces trois adolescentes sont immédiatement jugées coupables par leur propre famille ou par certains responsables éducatifs, et placées dans un couvent Madeleine[3]. Mais ce type d'institution, dont le but était prétendument de mettre à l'écart les jeunes filles considérées comme pécheresses, les sdoumettait en réalité à un travail forcé non salarié de blanchisseuses, sans relâche, dans des conditions de vie extrêmement difficiles, afin de réaliser d'importants profits.

Une approche historique étayée par des références au film, tentera de comprendre pourquoi le corps de ces femmes était séquestré et brimé, modelé à d'autres fins. Puis, l'analyse s'efforcera de montrer comment la mise en scène

montre et dénonce les effets psychologiques et physiques de la violence subie par ces femmes.

Le film de Peter Mullan, renseigne donc tout d'abord les spectateurs sur l'époque et les raisons de l'enfermement de ces jeunes filles. Au XIXe siècle, et durant une bonne partie du XXe siècle, le corps religieux occupait une place privilégiée dans la société irlandaise. C'est ainsi que 90% des instituteurs et institutrices du primaire et du secondaire étaient des religieux et on les trouvait aussi bien au sein des hôpitaux, des maisons de correction et des orphelinats que des maisons de retraite[4]. De ce fait, tout au long de cette période, la très catholique Irlande put reléguer dans des institutions religieuses les femmes qui ne suivaient pas les codes édictés par l'Église. Ce fut avec l'aide de plusieurs congrégations religieuses baptisées du nom de Couvents Madeleine que de nombreuses jeunes femmes furent séquestrées[5].

Grâce au film de Peter Mullan, on comprend que trois types de corps étaient l'objet de l'opprobre public et « méritaient » la séquestration et les brimades. Tout d'abord celui des mères célibataires. Comme Rose, elles étaient rejetées par leur famille. Elles furent cloîtrées, payant leur « péché » de plusieurs années ou d'une vie entière de réclusion. Les orphelines comme Bernadette étaient placées dans des orphelinats. Elles partageaient alors le sort de milliers d'autres petites Irlandaises séparées de leurs familles lors de la mort d'un des parents ou nées dans une misère qui en faisait desbouches inutiles à nourrir. A l'adolescence, de nombreuses filles censées courir un danger moral passaient de l'orphelinat à un couvent Madeleine, rejoignant dans la réclusion forcée les mères célibataires. Enfin, les prostituées, ou celles qui étaient trop jolies, et représentaient donc un risque de perdition pour les hommes, comme Bernadette encore, emplissaient les couvents supposés au départ leur venir en aide. Ceux-ci représentaient alors pour le corps religieux et avec l'assentiment de la majorité de la population irlandaise, le lieu idéal où elles pouvaient être surveillées et punies jusque dans leur corps et leur chair, pensés comme corrompus.

En effet, dans la religion catholique, le corps représente souvent un obstacle à la vie spirituelle. Et tout particulièrement le corps de la femme, car il incite l'homme au péché. La Bible fait état de la notion de corps dès la Genèse. Il y est dit qu'Adam fut créé en premier et qu'Ève, modelée à partir d'une de ses côtes, fut séduite et amenée à transgresser la Loi[6]. Or, ce qui permet à Dieu de deviner qu'Adam et Ève lui ont désobéi, c'est qu'ils cachent leur nudité. Ils en ont donc connaissance : ils ont goûté au fruit défendu. Cette première manifestation d'une

défiance à l'encontre du corps est toutefois relativisée par d'autres textes, comme cet extrait de l'Épître de Saint Paul[7] qui prouve clairement que le corps n'est pas objet de haine ni de méfiance, mais qu'il doit être aimé. « Le mari est le chef de sa femme, comme le Christ est chef de l'Église[8]. Les maris doivent aimer leur femme comme leur propre corps. Aimer sa femme c'est s'aimer soi même. ». Cependant, à partir du Concile de Trente[9], l'exaltation de la foi atteindra son paroxysme, et une distinction radicale s'opérera entre l'âme, siège des plus hautes facultés humaines, et le corps, lieu des pires péchés.

Ainsi, dans le film de Peter Mullan, la Mère Supérieure rappelle que le corps de la femme est source de tentation pour les hommes. Pour elle, il faut protéger ce corps des regards du 'mal', et supprimer toute liberté, considérée comme dangereuse. C'est avec beaucoup de conviction qu'elle impose son point de vue aux deux pénitentes qui l'écoutent en silence : « Vous êtes stupides ! Tous les hommes sont des pécheurs. Il faut supprimer la tentation. Je ne puis tolérer aucune désobéissance » (M.S : chapitre 4, 0 : 38 : 20). La caméra cadre d'abord en gros plan le visage de la sœur, persuadée de la véracité de ses propos, puis se glisse sur les deux pénitentes, paralysées par la peur, se préparant à recevoir les coups de baguette.

Dans le prologue du film, le discours de Sœur Bridget fait bien le rapport entre le corps qui a péché et l'âme qu'il faut sauver :

> Par l'action de la prière, de la propreté et du travail, les pécheresses peuvent retrouver le chemin de Notre Seigneur Jésus-Christ notre Sauveur. Marie Madeleine, la sainte patronne des couvents de Madeleine, était elle-même une pécheresse de la pire espèce, qui vendait son corps aux dépravés et aux concupiscents. Elle ne trouva son salut qu'en se repentant de ses péchés, en renonçant à tous les plaisirs de la chair, à la nourriture et au sommeil, et en travaillant… (M.S, chapitre 2, 0 : 17 : 04).

Ici, la référence à Marie-Madeleine tient lieu d'argument d'autorité, et Sœur Bridget construit habilement la symbolique religieuse du personnage, par un déplacement « [Marie-Madeleine] vendait son corps aux dépravés » et « elle ne trouva son salut qu'en se repentant de ses péchés ». La Supérieure fait de la sainte le double caricatural des pénitentes et réduit l'itinéraire spirituel du modèle religieux à l'équation : corps pécheur = salut compromis, comme si un corps 'sain' ne pouvait renfermer une âme pécheresse et corrompue. La nouvelle devise doit être « corps puni et meurtri, salut gagné et assuré » ! On observe ensuite un glissement de sens par le biais des participes apposés venant développer l'idée de « salut » : en « se repentant », « en renonçant », et « en travaillant ». Du péché au salut par le travail, le piège du syllogisme se referme :

le corps doit être maltraité, soumis à de durs labeurs, il faut mortifier la chair, seul moyen de sauver l'âme.

Cependant, et de manière évidemment moins explicite dans les discours des sœurs, ce « corps-décor » devait être à la fois corps dominé et corps productif. Il représentait l'outil principal des couvents Madeleine, qui tiraient leurs revenus de l'exploitation des « pénitentes ». En effet, elles devaient passer leurs journées à laver du linge, activité symbolique selon sœur Bridget (elles étaient censées se « laver » de leurs péchés), en réalité fort lucrative pour le couvent, puisque les jeunes femmes n'étaient pas rémunérées. Cet esclavage est filmé de manière significative par Peter Mullan : le réalisateur multiplie les gros plans sur différentes parties du corps des pénitentes devenues anonymes et donne une activité à chacun des membres découpés. Le spectateur assiste alors à la métonymisation du corps, réduit à un élément et exploité. Le corps est morcelé, cassé, broyé, et n'est pas représenté dans son entier. La caméra ne filme que des pieds qui piétinent, des mains qui frottent, des bouches qui reçoivent l'hostie, des têtes qui se font tondre[10]...

Au fond, tout ordre corporel va de pair avec un ordre économique et surtout politique. « Notre société n'est pas celle du spectacle mais celle de la surveillance » affirme Michel Foucault[11] dans *Surveiller et punir*. Il constate que les sociétés occidentales inscrivent leurs membres dans les mailles serrées d'un faisceau de relations qui contrôle leurs mouvements. Elles fonctionnent comme des « sociétés disciplinaires ». Ainsi le « corps politique » de la société irlandaise a établi des lois très strictes afin de maîtriser le corps, et tout particulièrement celui des femmes. La Constitution de la République d'Irlande, signée en 1937, insistait sur l'importance de l'Église catholique. L'article 44 de la Constitution irlandaise stipulait que « l'État reconnaît la position spéciale de la Sainte Église Catholique, Apostolique et Romaine, gardienne de la foi professée par la grande majorité des citoyens ».

> PREAMBULE : Au nom de la Très Sainte Trinité, à qui appartient toute autorité et à qui, comme notre fin ultime, toutes les actions des hommes et des États doivent être référées, Nous, peuple de l'Eire, reconnaissons humblement toutes nos obligations à l'égard de notre divin Seigneur Jésus-Christ.[12]

Cette constitution définit également la place et le rôle de la femme dans la société et au sein de la cellule familiale. Ils sont inscrits dans l'article 41[13] et prennent ainsi un statut officiel, accepté par la communauté toute entière :

> ARTICLE 41, 1-1 : L'État reconnaît la famille comme cellule de base naturelle et fondamentale de la société.

ARTICLE 41, 2-2 : L'État reconnaît que par la vie qu'elle mène à l'intérieur de son foyer, la femme donne à l'État un support sans lequel le bien commun ne peut être réalisé. C'est pourquoi l'État s'efforcera de tout mettre en œuvre pour que les mères ne soient pas contraintes de travailler par nécessité économique, de façon à ce qu'elles ne négligent pas leurs tâches domestiques.

Tout comme les centres de détention dans les analyses de Michel Foucault, le couvent représente donc le lieu de l'exclusion, de la surveillance et de l'enfermement dans une société marquée par la collusion entre les corps et les pouvoirs politique et religieux. Les pénitentes sont sans cesse sous le regard des sœurs et de Dieu. Elles se déshabillent, font leurs prières, se déplacent et prennent leurs repas en présence des nonnes (M.S, chapitre 2, 0 : 20 : 15). Les règlements stricts et les châtiments corporels, gifles, coups de ceinture et de baguettes, construisent les fondements essentiels des couvents Madeleine[14].

Ce fut donc parfois un corps à corps sans merci entre ces corps de femmes qui représentaient un danger pour l'ordre social et les corps judicaire, religieux et politique garants des valeurs morales d'une société « saine ». Il convient d'insister sur le rôle majeur que joue la caméra de Peter Mullan. Tout se passe effectivement comme si la réhabilitation ô combien justifiée du corps de ces femmes offensées passait par la destruction systématique et même subversive du corps de l'Église. Or, seule la stylistique cinématographique, en introduisant une nouvelle dimension interprétative par le jeu des voix narratives et de l'image, est à même d'imposer ce nouveau regard sur ces corps-décors. La mise en scène, en effet, montre et dénonce les effets psychologiques et physiques de la violence subie par ces femmes.

Dans les séquences montrant les femmes au travail, P. Mullan utilise tout d'abord le syntagme en accolade, avec une intention conceptuelle. Dans celui-ci, la chronologie disparaît : des plans en série sont simplement juxtaposés. La visée narrative s'efface. On peut prendre les items visuels et sonores dans n'importe quel ordre pratique (M.S, chapitre 5, 0 : 49 : 53). Il s'agit pour P. Mullan d'exprimer l'abolition du temps par le travail, l'abrutissement et l'asservissement et d'imprimer dans la conscience du spectateur des images clefs : piles de linge, roues de l'essoreuse, mains abîmées des pénitentes. Symboliques d'une mécanique impitoyable, les roues de l'essoreuse ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le film *Les temps modernes* de Charlie Chaplin, où le corps et l'individu sont dévorés par la machine.

Par ailleurs, le réalisateur donne une dimension tragique à l'espace parce que les corps y sont confinés. La présence récurrente des portes, souvent fermées ou à peine entrouvertes, évoque une séparation radicale entre l'intérieur

et l'extérieur, l'espace autorisé et l'espace interdit, le monde des femmes et le monde des hommes, la société religieuse et la société civile, les femmes pures et les femmes impures. Le couvent Madeleine est un espace tragique en ce sens qu'on ne peut s'en échapper. Lorsqu'une occasion se présente à Margaret (M.S, chapitre 9, 1 : 09 : 24.) – une porte du jardin est restée entrouverte – elle n'en profite pas. Le spectateur voit la scène, filmée en focalisation interne, de son point de vue. La caméra opère un mouvement circulaire afin de balayer le paysage tout entier. Tout est calme, aucune musique ne se fait entendre, la couleur verdoyante du paysage tranche avec la couleur terne de la robe de la jeune femme, et les seuls sons perceptibles sont celui de la respiration rapide de Margaret et les pépiements des oiseaux. La porte ouverte dans l'espace clos du couvent joue le rôle d'un ailleurs inaccessible, et le renoncement de Margaret souligne le caractère irrévocable de l'enfermement des pénitentes. L'ouverture sur le monde, avec la porte ouverte et la paralysie de Margaret devant elle stigmatisent le conditionnement opéré par le corps religieux sur l'esprit et le corps de la jeune femme. Le registre tragique culmine lorsque Margaret, se décidant enfin à sortir, arrête une voiture. Or, celle-ci est conduite par un jeune homme au visage souriant, sourire qu'elle ne sait comment interpréter : simple amabilité ou tentative de séduction ? Margaret se trouve ainsi prise dans un dilemme, un choix impossible entre deux mondes, tout aussi menaçants l'un que l'autre. C'est cette double contrainte qui la paralyse : dans le couvent, elle souffre et son corps souffre (châtiments corporels, travail, faim, et formes symboliques de viol) ; hors du couvent, elle souffre et son corps souffre ou risque de souffrir (viol).

Cette souffrance physique et morale, Peter Mullan n'hésite pas à la montrer, et généralement de la manière la plus directe. Les scènes de violence physique ou psychologique abondent dans le film : châtiments corporels, tonte, fellation imposée par un prêtre, scènes de voyeurisme des sœurs, tentative de suicide par pendaison… Rien n'est épargné au spectateur, particulièrement dans la scène où Bernadette, qui a tenté de s'échapper, est rattrapée par les sœurs. Armées de ciseaux, celles-ci lui coupent les cheveux malgré ses mouvements frénétiques pour se libérer. Inévitablement, les ciseaux blessent à plusieurs reprises son cuir chevelu. Après le châtiment, la caméra focalise en gros plan sur l'œil sanglant de Bernadette, plan central du film, pendant lequel les propos de sœur Bridget prennent un double sens :

> Ouvrez les yeux ma fille, ouvrez-les. Regardez-vous telle que vous êtes réellement. Maintenant que votre vanité n'est plus, vous êtes libre, libre de choisir entre le Bien et le Mal. Regardez au plus profond de votre âme afin de trouver ce

qui est pur et d'en faire don à Dieu. Et après seulement, après, vous trouverez le Salut (M.S, chapitre 5, 0 : 48 : 57).

Du point de vue de sœur Bridget, cette « pécheresse » doit « ouvrir les yeux » sur elle-même, sur sa prétendue corruption morale. Or, Bernadette, ouvrira bien les yeux, et les gardera ouverts, mais ce sera sur la perversité et la corruption morale de ses bourreaux, sur la réalité d'un monde dominé par la volonté de puissance et la cruauté, un monde qu'elle scrutera désormais avec une lucidité intransigeante et combattra sans merci, libre effectivement de choisir entre le Bien et le Mal. Pour Sœur Bridget, quelle ironie tragique puisqu'elle scellera sa perte, dans cette interprétation inattendue de ses propos !

Or, c'est bien cette ironie grinçante par laquelle Peter Mullan dénonce l'horreur et l'absurdité des pratiques des couvents Madeleine qui constitue la marque la plus originale du réalisateur dans ce film. Telles des Candide interrogeant l'inanité des actes qu'elles observent, Margaret, Bernadette et Rose posent en effet les questions clefs venant clore les trois sous-séquences du prologue : « Où elle va ? Où est-ce qu'il amène Margaret, le Père Doyle ? (M.S, chapitre1, 0 : 08 : 09). C'est un péché d'être belle ? (M.S, chapitre 1, 0 : 09 : 30). Il est beau, tu ne trouves pas ? » (M.S, chapitre 1, 0 : 11 : 39). » Questions sans réponses se heurtant à un silence compact. Questions reprises ensuite dans une interrogation unique dans la nuit du dortoir : « On n'est pas des esclaves, on n'est pas des criminelles, alors pourquoi on est là ? » (M.S, chapitre 5, 0 : 42 : 10). Ce « pourquoi » qui surgit en dehors de tout contexte narratif (la séquence précédente est celle de la lessive), comme une fatalité, nous saisit, exige une écoute et une réponse qui n'existent pas, ou plutôt que produit *a contrario* la devise inscrite à la tête du lit : « God is just » (M.S, chapitre 3, 0 : 29 : 14). On voit ici fonctionner le double système énonciatif qui caractérisera ensuite l'ensemble du film : d'un côté, « God is just », parole figée, dogmatique, que présente le gros plan sur le panneau mentionnant la devise, de l'autre une réalité injuste, qui réfute toute crédibilité au propos religieux et détourne le sens de la devise vers une interprétation ironique. Dans leur contraste, les premières occurrences de la parole dans le film proposent donc un pacte de lecture, c'est-à-dire une vision de l'image et du corps au service d'une réhabilitation de la vérité contre une vérité pseudo-religieuse.

Le réalisateur joue ainsi d'une polyphonie énonciative subtile pour dénoncer l'hypocrisie et l'abus de pouvoir du personnel des couvents Madeleine. De fait, du point de vue narratif, le film est généralement traité en focalisation externe. La caméra épouse donc régulièrement le point de vue du narrateur. L'utilisation de la voix 'off' émane souvent d'un personnage au discours codifié. Une deuxième énonciation, comme la lecture d'un Évangile, se superpose ainsi au discours tenu

par l'image, laquelle renvoie au narrateur omniscient. C'est de la confrontation, du décalage et de la contradiction souvent ironiques entre ces deux discours, que surgit la vérité historique, qu'éclate l'insoutenable fausseté des paroles religieuses, discréditées par la réalité. Ainsi, lorsque Sœur Bridget énonce les grandes vérités qui devront constituer les bases d'un rachat de l'âme, la caméra filme en gros plan ses mains occupées à compter l'argent rapporté par « l'achat » de ces corps de femmes prétendument perdues.

> Dans notre laverie, au-delà des vêtements et des draps, il faut voir le moyen ici-bas de laver votre âme, d'effacer la souillure de votre vie de pécheresse. Ici, vous vous rachèterez, et, si Dieu le veut, vous échapperez à la damnation éternelle.
>
> (M.S, chapitre 2, 0 : 17 : 04)

A travers le corps, se met en place une équation monstrueuse où l'âme à racheter mentionnée dans le discours de la Mère supérieure devient au sens propre « achetée ». On pourrait ainsi dire que c'est dans le corps-décor que s'esquisse, par les choix stylistiques du cinéaste, la notion clef de perversion au sens étymologique du terme. *Per-versus* signifie en effet à l'origine : « tourné à l'envers, détourné de son objet initial ». Dans le couvent s'opère un retournement, ou, au moins, un détournement des valeurs de l'Église. Le retrait du monde du corps des femmes dans le corps religieux, parce qu'il se fait sur le mode marchand du « rachat » et non dans la gratuité d'une démarche inspirée par la grâce, constitue bien un dévoiement du corps de ces pécheresses et leur rachat spirituel, leur véritable Salut ne pourra s'accomplir que dans la lucidité de leur prise de conscience et dans la rébellion.

Ainsi, le film de Peter Mullan restitue la dure réalité de ces institutions à travers une prédilection pour les images des corps meurtris, morcelés, réifiés et paralysés. Il montre l'enfermement physique et psychique, le repli sur soi, la coupure avec l'extérieur, la routine, l'écart et le silence. C'est bien le parti pris du cinéaste, son choix stylistique qui permet l'émergence d'un nouveau regard. Le film se caractérise non seulement par la violence des images, mais par une subtile polyphonie qui permet à Peter Mullan une énonciation à la fois polémique et ironique. Mais le dernier plan de Bernadette affirme avec force les vertus de la révolte. Au crâne tondu et sanglant de la Bernadette captive (M.S, chapitre 5, 0 : 48 : 57) se substitue le visage rebelle et la chevelure indisciplinée d'une Bernadette définitivement combative (M.S, chapitre 11, 1 : 47 : 10).

BIBLIOGRAPHIE :

FINNEGAN Frances, 2001,*Do Penance or Perish*, Oxford, University Press.
FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Editions Gallimard.
HUMPHRIES Steve, 1997, *Sex in a cold climate*, Testimony films for Channel 4.
MULLAN Peter, 2002, *The Magdalene Sisters*.
PEZZOLI Denise, 1964, *Sainte Marie Euphrasie Pelletier*.
SMITH James, 2007 *Ireland's Magdalen Laundries and the Nation's architecture of containment*, University of Notre Dame Press.

NOTES :

[1] Lion D'Or Venise, 2002

[2] Peter Mullan, auteur, réalisateur et scénariste britannique, né en 1952 à Peterhead, Écosse.

[3] Marie-Madeleine apparaît dans les Évangiles qui racontent la vie du Christ. Trois personnages portent ce nom : la Marie-Madeleine du village de Mandala dans *Luc* (8, 2) et Marc (14, 3-9), celle, présente à la crucifixion et à la mise au tombeau, dans *Jean* (20, 11-18), et la Marie-Madeleine, sœur de Lazare, qui parfume les pieds de Jésus, dans *Jean* (12, 1-8), personnage cependant désigné comme une pécheresse dans *Luc* (7, 37).

[4] Documentaire de Steve Humphries, *Sex in a Cold Climate*, 1997, part 1.

[5] Frances Finnegan, *Do Penance or Perish*, p. 4.

[6] Premier Epître à Timothée, II, 13-14.

[7] Voyageur, théologien, écrivain infatigable. Apôtre des gentils, il véhicule dans les épîtres qui lui sont attribuées une misogynie mordante.

[8] Épître aux Éphésiens, V, 23.

[9] Le Concile de Trente (1542-1563) est le dix-neuvième concile œcumé-nique reconnu par l'Église catholique romaine. Le but est l'exaltation de la foi dans la religion chrétienne, l'éradication des hérésies, la paix et l'union de l'Église, la réformation du clergé, l'extinction de ses ennemis.

[10] M.S, chapitre 2, 0 : 17 : 04. M.S, chapitre 4, 0 : 40 : 12. M.S, chapitre5, 0 : 48 : 57.

[11] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, p. 202

[12] The Irish Constitution : Preamble: In the Name of the Most Holy Trinity, from Whom is all authority and to Whom, as our final end, all actions both We, the people of Eire, Humbly acknowledging all our obligations to our Divine Lord, Jesus Christ, who sustained our fathers through centuries of trial.

[13] ARTICLE 41: The State promises to protect the Family

1-1: The State recognises The Family as the natural primary and fundamental Unit group of Society.

2-1: The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to neglect of their duties in home.

[14] M.S, chapitre 3, 0 : 30 : 20. M.S, chapitre 5, 0 : 48 : 57. M.S, chapitre 10, 1 : 37 : 50.

Le corps révisé de l'histoire de l'Ouest américain dans *Dead Man* de Jim Jarmusch (1995)

Céline Murillo, Ater, Docteur, Paris13.

Dead Man, tourné après l'époque classique du western[1], véhicule une idéologie différente de celle présentant les Indiens comme des « sauvages » à éradiquer car ils mettent en péril l'instauration d'une civilisation vertueuse. Bien qu'il considère son propre film comme un western, Jarmusch tire à boulets rouges sur les modèles du genre :

> Je ne suis pas spécialement amateur de westerns, même si j'aime bien les westerns plus à la marge, moins traditionnels, comme ceux de Peckinpah ou de Leone. Je n'aime pas les personnages de John Ford, et John Wayne me donne envie de vomir. Ford idéalise ses personnages, et John Wayne a toujours représenté plus qu'un type ordinaire. Je n'aime pas la convention de l'étranger qui entre dans une ville corrompue, fait le ménage et repart dans le soleil couchant. Plutôt que de décrire une nouvelle fois la victoire de la civilisation sur la sauvagerie, *Dead Man* part d'un postulat inverse : l'homme blanc venu de l'Est est attiré au cœur de la spiritualité indigène[2] (Jarmusch, 1, 1996)

Un des objectifs de Jarmusch, en réalisant un western, est d'entamer le déni du génocide indien : « ce qui me paraît étrange, c'est cette négation incroyable pour blanchir une tentative de génocide[3] » (Jarmusch, 2, 1996 : 47). Cherchant, comme on l'a vu plus haut, à aller à l'encontre des opinions reçues, il se place dans le cadre des westerns dits « révisionnistes », comme *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) ou *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990). Dans ce cadre, chaque western cherche à redresser les torts faits aux Indiens mieux que ne le faisait l'opus précédent. La révision consiste à donner « une vision plus compatissante et réaliste de la culture indienne et une condamnation renouvelée de la conquête par les blancs[4] » (Hall : 3). Il s'agirait selon M.K. Hall d'une tradition de la ré-écriture, chaque vision, considérée comme plus juste, chassant l'autre. Ce concept a été créé par des universitaires américains tels que Roy Harvey Pearce, Robert Berkfolder, et Armando Prats. Ainsi, nous emploierons ici le terme 'révisionniste' dans un sens tout à fait différent de son usage commun en français.

Dans la mesure où les révisions sont successives, ces westerns participent, du moins partiellement, de l'idéologie qu'ils paraissent contester. Dès lors, *Dead Man* maintiendrait notamment ce que Richard Slotkin appelle « le mythe de

l'Ouest : la séparation du héros de sa société et la régression à un état plus primitif dans lequel il accomplit une « régénération par la violence » préparant à la fondation d'une nouvelle société [5] » (Hall : 3). Que le conflit ait lieu entre des Indiens sauvages et des Occidentaux civilisateurs, ou entre des Indiens victimisés et des Occidentaux dévoyés, ou toute autre combinaison, la violence se répercute toujours sur les corps et les âmes.

Mais alors que certains westerns représentent la souffrance morale, *Dead Man* choisit de ne représenter que l'impact de la violence sur les corps (et éventuellement d'en souligner l'aspect moral). La représentation des corps souffrants ou morts occupe le centre du texte filmique. Blessures et décès sont les moteurs de la diégèse. La représentation de la douleur est soutenue par la mise en place de l'identification du corps du spectateur à celui du personnage principal. Le public est ainsi placés dans des rouages diégétiques qui entraînent le film non au gré d'une argumentation, mais à celui du délabrement organique d'un corps. La réception spectatorielle se place essentiellement à un niveau non verbal, à un niveau perceptif (visuel et auditif) voire, par synecdoque, à un niveau corporel. Le logos ne prend plus part à la réception. Les spectateurs ne seraient donc, temporairement, plus réceptifs à l'argumentation. Ainsi, une des forces du film serait de produire un message critique hors du langage, que les spectateurs ne sont plus en mesure de réfuter.

Pour mettre en lumière sa révision, Jim Jarmusch nous propose de suivre le parcours linéaire d'un personnage appelé William Blake qui, comme l'œuvre du poète éponyme, passe de l'innocence à l'expérience[6]. Il évolue grâce à deux métamorphoses de son corps. Il est d'abord lisse, vierge de toute marque et bridé par les conventions sociales. Ensuite, blessé à mort, il accuse les traces des épreuves, ce qui se traduit par une renaissance du personnage. Enfin, le délabrement physique s'accentuant, le corps de Blake redevient inerte, mais cette agonie le rend capable de percevoir le monde qui l'entoure.

Corps vierge/ corps inerte

Au début de son périple, le héros est comme une « page blanche[7]» (Jarmusch, 3, 1996 : 21). C'est un jeune comptable qui prend le train pour l'Ouest. Ce voyage a plusieurs conséquences sur la représentation du personnage.

Train et spectacle

Premièrement, le train, et surtout sa locomotive, lui permettent de se déplacer tandis que son corps demeure immobile. Ce dispositif convoque l'analogie entre le cinéma et le train. Le mouvement du train correspondrait à un travelling latéral pour le voyageur qui regarde par la fenêtre dont le cadre

équivaut aux bords de l'écran. De fait, la généralisation du train aux Etats-Unis est contemporaine de l'apparition du cinéma. Ces vues rappellent une des méthodes de projection des premiers films, notamment les 'Hale's tours ', durant lesquels le spectateur montait dans un faux train, qui en imitait le bruit et possédait un conducteur jouant aussi le rôle du contrôleur et prenant les tickets. Une fois le spectateur installé, il regardait le film par la fenêtre (Gunning : 58). Les images que Blake contemple par la fenêtre défilent dans un écran inclus, qui redouble l'écran premier que nous regardons. Le héros est aussi un spectateur, ce qui facilite notre identification cinématographique secondaire (Metz, 1977, 77) avec lui. Celle-ci s'établit d'autant mieux que la séquence est en partie construite sur un champ-contrechamp entre les plans qui donnent à voir le visage et le buste de Blake, et les plans sur ce qu'il contemple, c'est-à-dire l'intérieur du train et les paysages : « le spectateur, en effet, ne peut s'identifier au point de vue du héros que s'il connaît ce héros » (On pourrait dire qu'il faut connaître la personne pour pouvoir intérioriser son regard) (Metz, 1976 : 45)[8]. Cette identification sert de point de départ à ce qui deviendra une empathie entre le corps du personnage et celui du spectateur.

Absence de liberté de parcours ou de mouvement

Deuxièmement, ce voyage en train transforme Blake en un jouet du destin : il est en rupture de ban, ses parents sont morts, sa fiancée l'a quitté. Bien que choisi au départ, le voyage en train est inéluctable. Même si le voyageur peut en descendre avant l'arrêt qu'il s'était fixé, l'itinéraire est inflexible, à l'instar du tracé d'un fleuve dont l'écoulement est irréversible. Cette image est reprise à la fin du film tandis Blake agonisant est emmené dans un canoë porté par le courant. En outre, il ne peut aisément rebrousser chemin car il a dépensé tout son argent pour acheter un aller simple.

Troisièmement, Blake, en s'installant à bord du train, cède sa liberté de mouvement : le déplacement est confié à une machine en l'occurrence la locomotive. L'enfermement dans les conventions est représenté par la raideur de ses vêtements et de son sac rectangulaire. Blake semble quitter la société humaine dans laquelle la famille (parents ou fiancée) était centrale, pour se consacrer à un commerce, au mieux laborieux, lié à la machine. Cette dernière, par le rythme qu'elle impose (ici l'immobilité) contrarie le corps de Blake : on peut y lire une métaphore du corps humain muselé par la société de production industrielle et le capitalisme naissant.

Corps protégé/corps exposé

Outre son statut de voyageur ferroviaire, le corps de Blake est couvert de tissus épais et empesés, qui contrastent avec la texture de la peau de ses mains et

de son visage. Le visage sensuel, aux lèvres charnues et humides ne reflète pourtant la trace d'aucune émotion. Le montage alterné nous montre, après chaque plan sur les bielles, le tressaillement du visage de Blake en plan moyen. Tout se passe comme si le contact corps/machine lui était mentalement perceptible. Il se met à trembler lorsqu'il voit les autres passagers épauler leur fusil et tirer, dans un effroyable vacarme, sur des troupeaux de bisons qui ne sont que supposés, invisibles puisque hors champ. Dans les deux cas l'agression n'est qu'imaginaire et auditive : rien ne vient toucher le corps de Blake. Son corps demeure vierge car il ne prend aucunement part à l'action, qu'il s'agisse de faire fonctionner la locomotive ou de tuer les bisons : il n'acquiert aucune expérience.

Le corps vierge n'est pas innocent au sens de William Blake dans ses *Chants d'innocence* : il n'est pas porté comme un enfant par l'énergie de l'innocence conçue comme ignorance du mal. Sa virginité n'est pas une promesse, la potentialité de quelque chose, ni le vide qui laisse présager un plein à venir. Il s'agit plutôt d'une sorte de stupeur, un écran vide qui donne à voir le « rien ». Son attitude semble être celle, poussée à l'extrême, d'un spectateur qui « immobile et muet, tel que le prescrit notre culture, n'a pas l'occasion de « secouer » son rêve naissant comme on enlève une poussière d'un vêtement, à la faveur d'une décharge motrice » (Metz, 1977 : 126).

Corps souffrant : la douleur et l'expérience.

Après le voyage initial, le héros perd son corps lisse sur lequel l'existence n'a pas prise. Le trajet de Blake se prolonge vers l'Ouest, au-delà du terminus du train : la ville de Machine, située sur la Frontière et symbole de la civilisation industrielle. Blake en est expulsé tandis que son corps se trouve exposé à la douleur.

L'acte sexuel morbide

Le corps de Blake, tel qu'il est représenté au début du film, semble inexistant même dans ses rapports sexuels avec Thel, prostituée réformée, rencontrée à Machine. De fait, il reste vêtu : pour le spectateur c'est une poupée de chiffon et non un corps en chair et en os. En outre, l'acte sexuel lui-même n'est pas représenté, mais figuré par un équivalent macabre. Blake et Thel sont allongés, elle lui demande alors du tabac donnant l'impression qu'ils viennent d'avoir un rapport sexuel et que cette dernière veut s'adonner au cliché de la « cigarette après l'amour ». Soudain, Charlie, l'ancien fiancé de Thel, entre dans la chambre. Il souhaite lui offrir un présent, mais celle-ci le rejette. Il dégaine et tire : la balle vient transpercer les corps de Thel et de Blake. Le mélange des sangs symbolise le mariage, ou du moins l'union sexuelle. Mais c'est une union

dévoyée, inversée, qui porte la mort au lieu de porter la vie. Ce lien mortifère est la première marque inscrite sur le corps de Blake.

Cette souffrance infligée au corps de Blake lui échoit comme par erreur. La balle qui l'atteint devait surtout atteindre Thel – on peut toutefois y voir la condamnation d'un rapport presque adultère entre Thel et lui. En outre, il n'accepte pas la souffrance comme une rédemption. Au lieu de chercher à protéger Thel de la mort, il se met en retrait de la scène, tente de se cacher, en relevant le drap sur son nez comme un masque de carnaval – un geste illusoire et ridicule.

La chute : le corps pointé par son dysfonctionnement

Outre cet acte sexuel macabre, l'existence des corps dans le film est marquée par leur dysfonctionnement, notamment dans le motif de la chute. Tout d'abord, Thel est poussée hors du saloon de la ville de Machine par un ivrogne qui prétend qu'elle n'est plus une prostituée : « Toi, on t'aimait mieux quand t'étais pute[9] ». Il la pousse dans la boue, comme pour en faire littéralement une femme déchue et nier son émancipation. Blake, témoin de la scène, aide Thel à se relever : la chute est l'argument de leur rencontre.

Plus tard, en réponse au coup de feu qui a tué Thel et l'a blessé, Blake tire maladroitement sur Charlie et parvient tout de même à le tuer. Cherchant à quitter au plus vite la chambre où les deux crimes ont eu lieu, il sort par la fenêtre. Encombré par ses vêtements et son chapeau, il dégringole et son corps – déjà blessé – s'écrase sur le sol fangeux un étage plus bas. Le montage par coupe franche donne à voir, successivement, la chute de Blake, une étoile filante, la boue, puis un cheval qui emporte Blake : le moment, que l'on suppose pénible, où Blake se relève et grimpe sur le cheval[10] est donc élidé, au profit d'un plan sur l'étoile – symbolisant probablement l'échappée inespérée de Blake.

Le motif de la chute est représenté une troisième et dernière fois lorsque Blake descend la rue du village Makah. Il se relève, aidé par Nobody, qui l'admoneste afin qu'il « marche dignement » et se tienne droit.

Les chutes dans la boue, en pointant les défaillances dans le fonctionnement des corps, en soulignent l'existence. La difficulté que les personnages éprouvent à se relever expose la fragilité du corps et sa lourdeur.

La souffrance dans l'image et la diégèse

Après sa blessure, sa chute et son échappée belle, la souffrance de Blake se fait directement perceptible par le spectateur grâce à une image haptique[11].Ainsi, alors que Nobody tente de retirer la balle de la poitrine de Blake, nous ressentons la douleur réfractée dans la grimace de l'Indien qui manipule le couteau. Ensuite, nous percevons la souffrance dans l'expression du visage de

Blake à peine conscient qui s'éveille à la douleur : à nouveau, nous nous identifions à lui par le jeu du champ-contrechamp. Enfin, notre perception de la douleur se passe de traduction actorale : l'image de la plaie de Blake et du couteau qui y pénètre suffisent. Le sang noir brillant, le couteau noir mat, le bruit de succion du couteau dans la plaie et les gémissements créent les conditions de la souffrance. Le spectateur ressent le couteau dans sa chair, tout comme le laineux[12] du vêtement de Blake, la texture de la peau, le visqueux du sang. L'image quitte presque la diégèse, cessant d'être narrative pour être uniquement perceptive.

La diégèse, quant à elle, retrace l'origine de cette souffrance en renvoyant le spectateur à la cause dont elle émane, c'est-à-dire le dévoiement de la société industrielle de la ville de Machine, dans laquelle le sexe devient macabre, et où les corps, en général, sont maltraités. Dans cette ville, où tout renvoie à la mort, l'assassinat est le seul savoir-faire reconnu, si bien que les émissaires de Machine sont des tueurs qui propagent la mort dans le territoire inexploré, à l'Ouest du terminus de la ligne de chemin de fer, au-delà de la Frontière.

Souffrance et mélancolie : la bile noire

Comme il a été signalé plus haut, la souffrance est représentée par les expressions faciales des personnages et par le motif du sang noir. Le corps de Blake est percé d'un orifice supplémentaire par lequel s'écoule ce sang épais que l'on peut considérer comme l'humeur noire de la mélancolie. De fait, selon la doctrine antique des quatre humeurs, la bile noire serait « une dégénérescence malsaine soit de la bile jaune soit du sang » (Klibansky 43). Dans l'histoire de sa représentation et de son explicitation, la mélancolie « a multiplié les métaphores (qui du reste ne sont telles qu'à des yeux non mélancoliques) : l'épine dans la chair, le mort vivant, l'enfer et la chute, l'hémorragie et le trou » (Hersant : 84). L'image en noir et blanc permet de réaliser le fantasme de l'évacuation de cette bile noire[13]. Dès lors, le corps de Blake en serait le réservoir et constituerait de fait, une allégorie de la mélancolie.

Le film de Jarmusch joue sur la métaphore très ancrée dans la tradition littéraire occidentale, entre la progression géographique et le progrès moral et intellectuel (que l'on trouve par exemple dans *The Pilgrim's Progress* de Bunyan (1678)). De fait, l'idée de progrès « est en relation étroite avec l'inscription dans le temps de la pensée. La conscience du temps implique un sens, que l'on voie dans l'écoulement du temps le produit d'une fatalité ou que la volonté humaine prenne part à la définition des destinées individuelles ou des destins collectifs » (Ducomte : 1). La pensée de l'écoulement irréversible du temps trouve deux représentations spatiales dans le film : celle du déplacement du train qui amène

Blake à Machine et celle du cours du fleuve qui lui permet d'atteindre son embouchure. Loin d'avoir la clarté allégorique du personnage de Christian dans *The Pilgrim's Progress*, Blake s'illustre essentiellement par le délabrement progressif de son corps, qui le mène à une mort inévitable.

Agonie et *ars moriendi*

La fin de vie de Blake commence au moment même où il reçoit la première balle. Nobody le considère comme mort : « As-tu tué l'homme blanc qui t'a tué ?[14] ». Pour lui, la détérioration de son corps est irrémédiable. Blake souffre et combat les poursuivants qui l'assaillent : « il est « agonisant » au sens étymologique (du latin chrétien *agonia*=angoisse, emprunté au grec *agônia*=lutte, origine du latin *agonisare*=combattre) » (Deregnaucourt : 90). Dès lors, l'insistance de Nobody à accompagner et organiser la mort de Blake ressemble à un « protocole de bonne mort » (Deregnaucourt : 91), rappelant les *artes moriendi* du XVe siècle, tels que la *Science du bien mourir* écrite vers 1403 par Jean Gerson.

L'ange exterminateur ou la pustule

Nobody ne s'inscrit pas cependant dans le cadre chrétien de *l'ars moriendi.* Donnant un revolver à Blake, l'Indien déclare : « Cette arme va remplacer ta langue [15]». Et Blake de tuer systématiquement tous les envoyés de la ville de Machine à ses trousses. Au terme de son voyage terrestre, quand Blake reçoit une seconde balle, Nobody s'exclame : « I see you've collected some more white men's metal ». Le terme anglais 'collect' évoque le terme médical français, collecter, employé pour une pustule qui collecte les humeurs dégradées – donc l'humeur noire de la mélancolie – pour mieux s'en débarrasser. Médecin purgateur, bouc émissaire porteur de toutes les fautes, ou encore ange exterminateur, Blake limite l'emprise de la civilisation blanche et de ses maux dans l'espace encore vierge au-delà de la Frontière.

La préparation à la mort

Bien mourir, selon le protocole établi par Nobody pour Blake, veut dire ne pas succomber aux mains des Blancs. Blake a choisi de mourir selon des rites qui s'enracinent dans les traditions occidentales de la « bonne mort » et se réalisent dans les rites indiens ou idiosyncratiques de Nobody. Blake accepte d'être mené au « miroir de l'eau[16] » pour retourner au royaume des morts. En effet, Nobody pense que Blake est une réincarnation du William Blake historique revenu parmi les vivants un demi-siècle après sa mort. Dès lors, il s'agit de remettre sur le droit chemin l'âme égarée du poète graveur. Celle-ci semble avoir manqué « ce moment capital de la migration de l'âme, le fameux « *transitus* » qui assurait l'entrée dans la vraie vie, éternelle celle-là » (Deregnaucourt : 103). Le film reste proche de la

conception médiévale, dans laquelle la présence des revenants est liée « aux dysfonctionnements des rites de passage » (Deregnaucourt : 103).

Selon l'Indien, Blake doit jeûner, subir des épreuves, suivre un trajet particulier le menant à l'embouchure du fleuve (le « miroir de l'eau ») et se laisser porter par un canoë sur des flots houleux. Durant ce parcours, Blake s'approprie les injonctions de Nobody en s'associant de son propre chef à des motifs porteurs de mort. Successivement, il ingère la nourriture des hommes qu'il vient de tuer, il urine sur un arbre mort et enfin mêle son sang à celui d'un faon mort.

Agonie et inertie

Ce rituel prépare Blake à la phase finale d'effondrement total du corps, qui est alors seulement capable de voir ce qui l'entoure. Ce moment crée une certaine circularité par rapport au début du film : le corps redevient aussi inerte[17] que dans son abrutissement initial, mais pour des raisons tout à fait différentes. De fait, au début du film, Blake somnole, et, dans son rêve, est touché par la machinerie de la locomotive, son matériau contondant frôlant virtuellement sa chair fragile. Au réveil, il constate qu'il est entouré de personnes aux mines patibulaires, mais qui ne le regardent pas toutes. Il relève la tête progressivement et ses yeux apparaissent dans l'intervalle laissé par les masses noires de son chapeau et de son sac. Puis il tréssaille à la vue de ce qui l'entoure et enfin se recroqueville sur son bagage. La profondeur de champ est normale et le cadre moyen. Nous entendons seulement les bruits diégétiques.

A la fin du film, Blake est à demi-allongé sur un fauteuil de bois, au milieu des Indiens. En effet, son périple vers l'Ouest s'achève dans un village indien Makah[18]. A nouveau, pour représenter le passage de l'inconscience à l'éveil, nous voyons Blake relever progressivement la tête. Mais le cadrage est beaucoup plus serré, il s'agit presque d'un insert, à la profondeur de champ très réduite. Ce mouvement de tête crée un effet d'attente souligné par une musique aux accents dramatiques. Dans le contrechamp, les Indiens, en plan moyen, sont filmés avec une profondeur de champ normale, mais sont tous situés à la même distance de Blake, qui est le personnage ocularisateur. Ceci annule la perspective comme élément signifiant de la composition. La notion de distance n'a plus lieu d'être car, pour se déplacer, Blake doit être transporté par d'autres. L'image qui émane de son regard ne concevant aucun déplacement est une image dépourvue de schémas sensori-moteurs[19]. Elle n'est ni narrative, ni organisée en fonction d'un point central : il s'agit d'une « situation purement optique et sonore [qui] ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action » (Deleuze *Image-temps* : 29). Un sentiment mêlé de surprise et de proximité domine : Blake perçoit les Indiens immédiatement. Ce contact direct avec l'Autre, qui peut être

conçu aussi bien comme une perte de soi ou une fusion avec le monde, contraste avec l'attitude autocentrée qu'il adoptait dans le train.

Le parcours de Blake, depuis Cleveland jusqu'à l'embouchure du fleuve Columbia, à l'extrême Nord-Ouest des Etats-Unis, permet donc une évolution de son corps. Il perd sa virginité première pour recevoir les marques d'une expérience mortifère. La plaie ouverte dans sa poitrine finit par le rendre inerte dans la phase ultime de son agonie. Replié sur lui-même, se raccrochant au départ à ses minces possessions, il s'ouvre au monde au risque de la perte de soi à la fin du film. La progression est à la fois géographique, corporelle, et peut-être morale puisque le héros se laisse mener par les rites de Nobody et va ainsi à l'encontre de sa culture occidentale d'origine. Ainsi, le choix de critiquer la conquête de l'Ouest par des contenus non verbaux transitant par l'empathie du spectateur, est sans doute le véritable apport révisionniste de ce western. En s'adressant d'abord à nos perceptions corporelles plutôt qu'à notre *logos*, le film donne des sens nouveaux à la représentation de l'Ouest.

BIBLIOGRAPHIE :

ADAMS, Robert. 1995, *West from the Columbia : Views at the River Mouth*, New York : Aperture.

ARIES, Philippe. 1995, *L'Homme devant la mort.* Paris : Le Seuil.

BENTLEY, Gerald Eades Jr. 1991, *A Stranger from Paradise.* New Heaven : Yale University Press.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation* (1981). Paris : Seuil, 2002.
L'Image-temps (1985). Paris : Editions de Minuit, 1999.

DEREGNAUCOURT, Jean-Pierre. 2007, *La Mort au moyen âge.* Paris : Gisserot.

DUCOMTE, Jean-Michel 2002, « La Revanche de Prométhée, quelques réflexions sur l'idée de progrès » *Agrobioscience, Café des sciences de la société du Sicoval.* p 1-5.

GUNNING, Tom. « The Cinema of Attraction, Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *in Early Cinema, Space, Frame, Narrative* (1990). Dirs Thomas Elsaesser Alan Barker. BFI : London, 1992, p. 56-62.

HERSANT, Yves. « Cinémélancolie. », *Positif* 556, Juin 2007, p. 82-86.

J. L. LEUTRAT & Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. 1990, *Les Cartes de l'Ouest, un genre cinématographique : le western,* Paris : Armand Colin,.

JARMUSCH Jim interviewé par Carlo McCormick. «Stranger than Fiction, Dead Man Talking : Jim Jarmusch». *Papermag,* Mai 1996, disponible en ligne http://www.papermag.com/?section=article&parid=533 Consulté le 2 Septembre 2008.

JARMUSCH Jim interviewé par Scott MACAULAY. 1996, « End of the Road». *Filmaker : the Magazine of Independent Film* 4,.

JARMUSCH, Jim. Interview par Jonathan ROSENBAUM. « A Gun up your Ass ». *Cineaste,* vol 2, n°22, Juin 1996, p. 20-23.

JOST, François. 1998, *L'œil Caméra.* Lyon : PUL,.

KALL, Marie Katherine. hiver 2001, « Now you are a killer of white men : Jim Jarmusch's *Dead Man* and traditions of revisionism in the Western». *Journal of Film and Video* 524.

KLIBANSKY, Raymond ; Erwin PANOFSKY & Fritz SAXL. 1989, *Saturne et la mélancolie* [1964]. Paris : Gallimard.

LEUTRAT Jean Louis & Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. 1990, *Les Cartes de l'Ouest, un genre cinématographique : le western.* Paris : Armand Colin.

MERLEAU PONTY, Maurice. 1996, *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris : Gallimard.

METZ Christian,1976, *Essais sur la signification au cinéma.* Tome 2, Paris : Klincksiec.
1977, *Le Signifiant imaginaire.* Paris : Christian Bourgois,.

PINEL, Vincent. 1996, *Vocabulaire technique du cinéma.* Paris : Nathan.

ROSEMBAUM, Jonathan. hiver 2000, « Acid Western, *Dead Man* ». *Cinema Scope* 2, p. 13-16. 2000, *Dead Man,* Londres : BFI.

SCHMITT, J.C. 1994, *Les revenants, Les vivants et les morts dans la société médiévale.* Paris : Gallimard.

SLOTKIN Richard. 1992, *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America.* New York: Atheneum.

STAROBINSKI, Jean. 2005, « L'encre et la mélancolie» *in La mélancolie, génie et folie en Occident.* Jean CLAIR Dir., Paris : Gallimard,.

TUBUTIS, Todd. 1998, « Filming a Makah Village for Jim Jarmusch's *Dead Man*». Thèse de Sociologie (MA). University of British Columbia,.

VANOYE, François. 1989, *Cinéma et Récit 1, récit écrit, récit filmique.* Paris : Nathan.

NOTES :

[1] On peut arrêter l'époque du western classique aux années 1960, durant lesquelles « le western abandonne peu à peu les écrans ». Le genre perdure néanmoins dans les années 1970 et au-delà, mais « son histoire est celle d'une hémorragie», avec quelques œuvre isolées, « le western apparaît bien comme épuisé » (Leutrat 130-132).

[2] « I'm not a big fan of the Western, though I do like the more peripheral, less traditional ones, like Peckinpah and Leone.[…] I don't like John Ford characters, and the sight of John Wayne makes me want to puke. Ford idealizes his characters, and John Wayne always represented something other than just a guy. I don't like the Western convention of the stranger coming into some bad town, cleaning it up and walking off into the sunset. Rather than the usual conquest of civilization over the savage, *Dead Man* posits a converse reality: the white man from the East is taken into the spiritual heart of the native » (sauf mention contraire toutes les traductions sont les nôtres).

[3] « What's really strange to me is the incredible whitewash denial of attempted genocide».

[4] « A newly sympathetic and realistic view of Indian culture and a new condemnation of white conquest ».

[5] « The myth of the West : the separation of the hero from his society and regression to a more primitive state, in which he achieves « regeneration through violence », in preparation for a new society».

[6] William Blake (Londres 1757-1827) poète, graveur et peintre. Ses œuvres se penchent sur la misère dont souffrait le peuple anglais (« The Chimney Sweeper », in *The Songs of Innocence*, 1789) ou des grands évènements historiques comme la révolution française *The French Revolution*, 1791). En outre, dans « *Songs of Experience*, le « monde est gouverné par la Bête et la Prostituée, l'époque des miracle est encore présente, et l'Apocalypse a lieu maintenant » (« The world is ruled by the Beast and the Whore, the age of miracle is still with us, and the Apocalypse is now » (Bentley : 9).

[7] « He is also like a blank piece of paper that everyone wants to write all over».

[8] « L'assimilation perceptive (caméra à la place de l'œil du héros) n'induit pas nécessairement l'identification symbolique. C'est donc bien le va-et-vient de la focalisation *sur* à la focalisation *par* qui assure l'identification. » (Vanoye : 146).

[9] « We liked you better when you's a whore. » (20')

[10] Il s'agit du cheval de Charlie, que Blake vient de tuer.

[11] « On parlera d'*haptique* [...] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique » (Deleuze, *Francis Bacon* : 146).

[12] Merleau Ponty note l'importance des textures dans la sensation visuelle : elles sont le support indispensable des couleurs qui ne sont pas 'sensation' mais seulement 'sensible' « ce rouge ne serait à la lettre pas le même, s'il n'était le « rouge laineux » d'un tapis» (Merleau-Ponty : 11). Ici, privé de couleurs, l'œil se trouve concentré sur la perception des textures.

[13] « La bile noire, humeur captive et morose ne trouve guère d'issue. Elle a son siège dans la rate, mais ne trouve guère d'émonctoire ou elle puisse s'extérioriser. » (Starobinski : 24).

[14] « Did you kill the white man who killed you ? » (34').

[15] « This gun will replace your tongue ». (47')

[16] L'embouchure du fleuve que Nobody désigne par « le miroir de l'eau » correspond à l'embouchure du fleuve Columbia. Voir les photographies d'Adams.

[17] La répétition du motif du réveil (une dizaine d'occurrences dans le film) peut se lire comme un rituel. Le film semble utiliser « la capacité qu'aurait le cinéma de donner un corps, c'est-à-dire de le faire naître et disparaître dans une cérémonie, dans une liturgie ». (Deleuze, 1999 : 248-249).

[18] Le village des Indiens Makah a été reconstitué pour le tournage. Voir le travail de Tubutis.

[19] Dans une « image sensori-motrice [...] comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir » (Deleuze, 1999 : 32).

Corps-écran dans *Lady Chatterley's Lover* : le roman de D. H. Lawrence et le film de Ken Russell

Gilles Mayné-Cini, Professeur, Université de Saint-Étienne

Avant d'aborder la problématique des corps-écrans au sein de la version filmée du *Lady Chatterley's Lover* de Ken Russell, il est nécessaire d'insister d'une part sur la double définition du mot « écran », d'autre part, en s'appuyant sur les termes antinomiques de cette définition, de passer le film au crible, ou ici « à l'écran » du texte qui est à son origine. En effet, on ne passe pas du texte à l'écran en général sans que soient pris en compte pleinement un certain nombre d'obstacles théoriques et pratiques, a fortiori lorsqu'on est en présence, comme c'est le cas ici, d'un très grand texte littéraire.

Concernant la définition antinomique du mot « écran », ce dernier signifie à la fois projection et protection, projection et obstacle. Mais protection et obstacle avant toute chose. Dans le *Petit Robert*, un écran est d'abord une « paroi », un « abri » ou encore un « rideau » (« rideau de verdure, de fumée ») et par extension « tout objet interposé qui dissimule ou protège ». Le sens de projection vient après celui de protection, et, par voie de conséquence, il n'est pas peu insolite que la même toile puisse à la fois faire office de réceptacle et d'obstacle, être à la fois celle qui reçoit la lumière et celle qui la masque. On voit la problématique qui, immédiatement, s'amorce ici : à la fois ce qui illumine, ce qui donne la lumière, la connaissance, et ce qui obscurcit, ce qui fait barrage à la lumière, à la connaissance, et, par là, ce qui en montre les limites….

Concernant maintenant l'écran du texte, un roman tel que *Lady Chatterley's Lover* ne peut, a priori, que faire écran, au sens de faire ombrage, aux films qui en sont tirés dans la mesure où nous sommes en présence d'un texte littéraire particulièrement abouti : le roman est le texte auquel D. H. Lawrence, tuberculeux, a consacré les toutes dernières années de sa vie et sa toute dernière énergie. Il l'a réécrit deux fois, ce qui fait que nous disposons de trois versions, la troisième étant, de l'avis des spécialistes et de sa femme Hilda, la plus fouillée conceptuellement et la plus dérangeante, notamment dans son rapport à l'érotisme. N'oublions pas que, comme le rappelle Jacqueline Gouirand, *Lady Chatterley's Lover* est également « le roman le plus censuré de toute l'histoire littéraire. » (GOUIRAND-ROUSSELON : 51). Le roman fait donc écran à ses versions filmées parce qu'il est d'une très grande richesse subversive et il n'est très

subversif que parce qu'il est érotique, et pas simplement obscène ou pornographique, comme le soutenaient ses détracteurs. C'est, bien entendu, l'érotisme qui dérange abruptement, non la pornographie. Lawrence le savait. Concernant les distinctions, bien connues notamment depuis Georges Bataille et reprécisées avec lui et après lui dans notre *Pornographie, violence obscène, érotisme*, si la pornographie est du domaine du projet et du calcul, l'érotisme est, dans la vie et la littérature, ce qui défie le calcul, mais sans pour autant verser dans la transparence du délire. Il y a toujours dans l'érotisme une tension maintenue entre l'impossibilité de transgresser et cependant, à un certain point, l'impossibilité *de ne pas le faire*, dans un mouvement exultant. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'obscénité, qui penche parfois vers l'érotisme, parfois vers la pornographie. C'est d'ailleurs le cas ici chez Lawrence, qui associe étroitement les deux.

D'une manière plus générale, le texte fait écran à toute version filmée possible sur les plans théorique et pratique. En effet, indépendamment de la richesse de l'objet littéraire à représenter, sur le plan théorique, romans et films divergent à cause de ce qu'ils sont de façon constitutive. Dans un film, l'image 'reine' est pour ainsi dire première. Les films projettent toujours des images, alors qu'en littérature les images, médiatisées par ces concepts que sont les mots, viennent en second. Ces images-là supposent donc une réflexion préalable. Or, étant donné que toutes les réflexions préalables ne peuvent être transformées en images filmées, le réalisateur doit faire des choix, établir des priorités. En outre, il a à élaborer des stratégies secondes afin de tenter de restituer intacts les aboutissements des romans. Et par là, il est pratiquement obligé de court-circuiter le texte afin de tenter d'en rendre la substance différemment. Ou, dit autrement, avec le cinéma on change de direction, au sens littéral du terme, c'est à dire de 'director', de metteur en scène. Tout simplement parce que le médium n'est pas le même : parce que l'ordre d'apparition des images est inversé et parce qu'on ne peut raisonnablement « re-présenter » (présenter à nouveau), toutes les images du roman.

Sur le plan pratique, un film, objet artistique qui coûte beaucoup d'argent, est souvent une commande, ce que beaucoup des livres qui comptent le plus pour leurs auteurs ne sont pas. Dès lors, les films obéissent à des impératifs financiers très stricts qui ont toutes les chances de les déformer en les édulcorant. Le cas de Lawrence est ici exemplaire. Il déclarait en 1927 à propos de son roman :

> C'est le roman le plus inconvenant jamais écrit (…). Vous n'y verrez sans doute que la simple pornographie. Mais ce n'est pas cela, c'est une affirmation de la réalité phallique. Je doute qu'il soit jamais publié. Certainement aucun imprimeur

anglais ne voudrait s'en charger. *Quand on est au désespoir, on ne peut que pousser à l'extrême et je suis conduit de force au plus pis aller*[1] (souligné par nous)...

Comment insérer cette force que représente l'œuvre ultime d'un écrivain désespéré sous la forme d'une commande cinématographique qui ne laisse transparaître aucune déperdition par rapport à ce « désespoir », à cet « extrême » et à ce « plus pis aller », qui donc n'en trahisse pas le sens profond ? La question se pose en particulier par rapport à Ken Russell. A l'évidence, il connaît bien l'oeuvre de Lawrence pour avoir déjà consacré à l'écrivain de Nottingham, avant 1993, deux films : *Women in Love* (1969), et *The Rainbow* (1989). Au cours de sa carrière, Ken Russell s'est fait remarquer à diverses reprises comme un cinéaste au baroque iconoclaste très dérangeant. Lorsqu'il s'attaque à *Lady Chatterley's Lover*, toutes les conditions sont a priori réunies pour que l'association entre Lawrence, écrivain très subversif et Russell, cinéaste également très subversif, donne un résultat subversif. A ceci près qu'en 1993, *Lady Chatterley*, commande de la BBC, se présente à Russell comme un film TV en quatre épisodes destiné à être montré à une heure de grande audience. Sauf également qu'il admet avoir pour son film emprunté aux trois versions du roman et pas à la seule troisième, la plus subversive. A ce point, sans doute convient-il de repréciser notre propre angle d'approche par rapport à la notion de corps-écran et d'écran tout court. Ce qui nous intéresse ici est certes l'écran sur lequel a été projeté le film, mais d'abord et avant tout comment, sur ce premier écran en quelque sorte inaugural ont été projetés les écrans successifs, au sens d'obstacles successifs auxquels l'héroïne, Constance Chatterley et le héros, le 'Lover', l'amant, ont été confrontés avant de *n'en plus pouvoir que de transgresser* ces écrans/obstacles successifs.

Avant de nous intéresser plus précisément à la mise en scène, il semble nécessaire de revisiter brièvement le roman et ses prolongements. Il existe en effet deux articles de toute première importance qui complètent le roman et en donnent les clefs théoriques, le roman lui-même n'étant que le pendant fictionnel de ces théories. « A propos of *Lady Chatterley's Lover* », rédigé de la toute dernière main de l'auteur en mars et octobre 1929, et surtout « Obscenity and Pornography », rédigé fin 1928, ont donc suivi de très près la rédaction finale du roman et précédé de peu la mort de l'auteur (1930).

Ces deux articles démontrent à l'envi, si les deux dernières versions du roman n'y suffisaient pas[2], combien la différence entre érotisme d'une part, bien que le nom ne soit jamais prononcé, et pornographie ou obscénité de l'autre, était centrale aux préoccupations de Lawrence. Celui-ci dénonce fortement le « sexe contrefait » ou « personnel », tourné sur lui-même, qui emprisonne de plaisir de façon « épuisante et débilitante » dans un cercle « narcissique-masturbateur » de « dirty little secrets » qui salissent le sexe et « dégradent » le

désir. Lawrence parle encore ici de « cocktail », de « jouet » ou de « fornication superficielle » associée à la prostitution. Puis il oppose à cette première conception décevante du désir sexuel ce qu'il appelle le « sexe authentique » ou « sexe plus profond », « communion » sacrée, force créatrice, « irruption de vie qui est au fond de moi » qui exige des amants une remise en question radicale de leurs propres préconceptions figées (et pas uniquement en matière de sexe) pour s'ouvrir inconditionnellement non seulement à l'autre, la personne aimée, mais, à travers celle-ci, à l'Autre du Désir : à ce qu'il a de profondément irrationnel, d'« implanifiable » et par là de fascinant. A l'Autre-avec-un-grand-A, le « tout-autre » du désir figé, quantifiable et monnayable de la première définition. L'Autre de l'érotisme.

En résumé, ces deux articles décisifs et le roman lui-même montrent à souhait comment l'héroïne, Constance Chatterley, acquiert, palier par palier, un degré de conscience, de lucidité tel qu'elle n'a plus d'autre choix que de rejeter l'univers obscène ou pornographique qui l'entoure et dont elle était au départ partie prenante. Plus d'autre choix que de s'extraire de cet univers mécanique quasi concentrationnaire en transgressant les limites, les écrans successifs de ce non-sexe devenu obscène pour déboucher sur l'érotisme. Dans la version finale du roman, Constance n'a évidemment plus de relation avec son mari, mais les remarques que ce dernier peut avoir sur le sexe la dépitent. Elle a donc une courte liaison avec Michaelis, auteur à succès qui appartient au cercle des amis de son mari, mais celui-ci la déçoit fortement sur le plan sexuel. Le cheminement de Constance vers le « dehors » de l'érotisme (l'expression revient très souvent chez Lawrence) est donc dans le roman tout sauf facile et immédiat. Et il est grandement facilité par sa rencontre avec le garde-chasse qui, notamment dans cette troisième version, est un être qui se révèle beaucoup plus complexe et évolué qu'il n'y paraît au départ, et qui, bien que n'appartenant pas au même milieu social, est arrivé aux mêmes conclusions que Constance et qui bute contre les mêmes écrans.

Or quelle place Ken Russell fait-t-il à la transgression de ces écrans successifs ? Son film n'est pas, loin s'en faut, qu'une version éclatée et simplifiée, grandement édulcorée du roman de Lawrence. L'avantage de cette version, c'est paradoxalement sa longueur — 205 minutes, soit près de trois heures et demie — et contre toute attente, son classicisme, sa précision par rapport au roman. Dans l'ensemble, Russell est très fidèle au roman, en particulier à sa troisième version. Il s'attarde peu sur les aspects de lutte des classes de la première version. Si ceux-ci sont encore présents, il ne les utilise que de façon diffuse, afin de renforcer l'impression d'isolement de Constance en butte à l'ordre immuable qui régit le domaine de Wragby, pour thématiser

son enfermement, puis son rejet croissant de cet ordre inhumain. Il les dépasse pour se concentrer sur les véritables enjeux de l'érotisme et sur les détails visuels qui exposent, par petites touches successives, le désir graduel qu'a Constance de subvertir cet ordre en sortant dans les bois, en allant voir la nature, les poussins dans la clairière, et en brisant petit à petit tous les écrans. Bien sûr, le grand cinéaste anglais emprunte d'autres chemins. Il utilise un autre langage, il joue beaucoup sur les couleurs, les symboles, et surtout sur la mise en scène sur l'écran d'écrans-seconds, d'écrans-miroirs, de tableaux, rideaux, embrasure des fenêtres, des écrans que peuvent constituer toutes sortes de portes fermées, entr'ouvertes, clôtures, barrières, sentiers secrets, entrées et sorties souterraines, écrans sur lesquels se projeter, ou à transgresser, au sens de « trans-percer », afin de pouvoir accéder à l'autre : l'extérieur de Wragby, et, pour Constance, à l'Autre elle-même. Le tout suppléé par la musique symphonique de Jean-Claude Petit, musique lancinante aux accents wagnériens qui favorise le trouble profond et la tension occasionnés par l'érotisme.

Quelques exemples s'imposent ici : le début du film insiste de façon presque simpliste sur la dichotomie blanc/noir. Dans la scène de l'église qui ouvre le film, lors de la messe donnée en hommage aux morts de la guerre de 1914-1918, Constance Chatterley est tout de noir vêtue. Puis très tôt, dans une des premières scènes d'intérieur, on voit Clifford, son mari, paralysé des pieds à la taille, lire tout haut un passage vantant la différence entre « the savage black horse of desire » et « the delicate white horse of the spirit[3] ». Une courte dispute s'ensuit, au cours de laquelle Constance conteste l'étanchéité des deux métaphores et revendique les pouvoirs du corps. Le soir même, celle-ci fait un rêve dans lequel on la voit vêtue d'un habit et d'un chapeau noirs, en train de chevaucher un superbe étalon noir à travers une enfilade d'arbres auxquels sont attachés des hommes blancs torses nus jusqu'à la taille dans des positions lascives. Le sentier mène à une mare verte au milieu de laquelle se trouve Clifford debout nu jusqu'à la taille en train de confectionner un bouquet de fleurs d'eau. Descendue de cheval, elle se penche vers lui pour saisir le bouquet qu'il lui tend. En le saisissant, Clifford lui prend la main, mais à ce moment-là celui-ci s'enfonce progressivement dans la mare écran pour y disparaître entièrement sous ses yeux, sans qu'elle ait pu ou voulu l'en empêcher. La caméra se déplace ensuite de l'autre côté de la mare où se tient le garde-chasse qu'elle a déjà brièvement entr'aperçu auparavant, contemplant la scène sans mot dire du haut d'un remblai. Cette scène peut être interprêtée, à l'instar de tout rêve, comme l'expression d'une libido inassouvie déformée par l'écran de la conscience rationnelle assoupie (et assouplie).

Quoi qu'il en soit, cette scène, qui ne figure pas dans la version finale du roman, est une des rares scènes baroques, au sens russellien, du film. Après cela les dichotomies noir et blanc, corps et esprit, haut et bas sont subverties de multiples manières, de façon beaucoup plus subtile, ce qui favorise l'érotisme. Clifford n'est d'ailleurs pas au début du film le tyran domestique qu'il devient plus tard puisqu'il propose à Constance d'avoir un enfant avec un autre homme. C'est elle qui refuse. Cependant, elle est taraudée par l'idée de ne plus être du tout « touchée » par son mari qu'elle aime encore. Et de fait, un soir, après avoir contemplé un tableau représentant une femme nue dans sa chambre — un de ces écrans jetés en pâture à son imagination comme autant de fenêtres sur l'extérieur et de portes de sortie possibles — et avoir caressé ce tableau légèrement du dos de la main, elle descend dans sa chambre et s'exhibe nue devant lui, la tête seulement recouverte d'un foulard blanc transparent. Elle se penche sur lui qui est allongé en train de lire en l'effleurant d'un de ses seins. Force est de constater que le corps de sa femme (effet encore accru pour nous spectateurs à travers la révélation du corps superbe de l'actrice Joely Richardson) n'est rien d'autre pour Clifford qu'un corps-écran au sens de repoussoir puisqu'il la répudie sans ménagement. Dès lors, Constance est de plus en plus frustrée, de plus en plus incomprise et isolée. Les circonvolutions des fers forgés du magnifique escalier central du château, qu'elle arpente de façon permanente, de plus en plus songeuse et désabusée, ne font que répercuter l'angoisse tortueuse et envahissante de la jeune châtelaine.

Nul doute, si Russell prend quelques libertés avec le roman, il reste très fidèle à son esprit, procédant encore une fois par petites touches sensibles visuelles ou tactiles, auxquelles le spectateur peut s'identifier. La troisième fois que Constance rencontre Mellors, le garde-chasse est réquisitionné afin de pousser le fauteuil mécanique de Clifford à travers les allées profondes du domaine. En cette occasion il y a tout un jeu autour de l'écran constitué par les grilles du portail qui sépare Wragby de la forêt qui jouxte le domaine et des haies qui prolongent celui-ci. Constance marche légèrement en arrière de Mellors en train de pousser le fauteuil et, juste avant d'arriver au portail en contrebas, elle double cet attelage afin d'ouvrir la porte de la grille de façon à laisser passer le fauteuil. Juste après avoir ouvert la grille, elle laisse un instant sa main traîner sur la porte, et Mellors, après avoir fait passer le fauteuil, pose sa main comme par inadvertance sur la porte et donc sur la main de Constance, alors que Clifford se situe de dos par rapport à eux. Au lieu de retirer sa main, il garde la main de Constance un long instant prisonnière, tout en souhaitant posément le bonsoir à sa châtelaine, comme si de rien n'était. Constance est troublée d'avoir été « touchée » ainsi par l'autre homme. La scène se conclut sur un plan fixe du garde comme prisonnier

de l'autre côté de la grille en train de la regarder s'éloigner, la tête littéralement « barrée » par les barreaux verticaux aux extrémités en flèche comme autant de symboles phalliques. Lorsque Constance se retourne une dernière fois vers Mellors, la caméra s'attarde sur la grille écran, maintenant désertée, au travers de laquelle elle voit le garde descendre le sentier, le dos ceint d'un fusil, sorte de symbole phallique aggravé puisqu'il s'agit d'un fusil à deux coups. La même mise en scène se retrouve après que Constance et Mellors ont fait l'amour pour la deuxième fois dans les bois et qu'ils ont joui ensemble pour la première fois près de l'arbre. En cette occasion Mellors raccompagne Constance jusqu'à la grille. Ils ont une altercation : il veut la retenir de son côté, mais celle-ci se dégage, passe du côté de Wragby, et la caméra fait un zoom arrière sur Mellors resté de l'autre côté de la grille, la tête retenue encore une fois captive, entre les flèches de la grille, dans la même position qu'auparavant. En cette occasion, la grille-écran joue ce rôle dans les deux sens, puisqu'à ce moment du roman aucun des deux ne veut se séparer de l'autre, mais y est forcé. Si l'on revient un peu en arrière, le moment où ils font l'amour pour la première fois est précédé pour Constance d'une surenchère de frustrations dans la mesure où une série de portes se ferment devant elle formant un écran presque infranchissable. Résumons : Constance s'est mise à pénétrer de plus en plus souvent l'écran envoûtant de la forêt pour se rendre à la hutte près de laquelle Mellors élève les poulets. Un jour, à son arrivée, les œufs viennent d'éclore et elle demande à Mellors de lui attraper un poussin dans la cage. Lorsqu'elle le prend dans la main elle est émue aux larmes de l'avoir touché et Mellors la console en lui saisissant délicatement l'épaule, prolongeant le mouvement en lui caressant un sein. Il l'embrasse alors fougueusement, elle se laisse faire jusqu'à un certain point puis s'enfuit. Juste après cela, lorsqu'elle arrive à Wragby, la porte de derrière est close, elle fait le tour pour trouver l'entrée principale, close également, si bien qu'elle est obligée de sonner. Mrs Bolton, la garde-malade « superlativement correcte » (21), a malicieusement fermé toutes les portes de la maison. Le lendemain, à la hutte, Mellors est de nouveau absent. Elle se poste non loin. Au bout d'un moment elle voit passer son chien, mais lui n'arrive toujours pas. Elle doit entrer. Lorsqu'elle ouvre la porte, la caméra la filme de l'intérieur avec un gros plan au ralenti de son visage franchissant l'écran de Wragby en secret par une porte entr'ouverte. Le lendemain, elle doit également attendre le garde absent devant sa hutte. Elle est tout près de renoncer lorsqu'il survient et c'est à ce moment-là que, si l'on peut dire, tous les écrans sont d'un coup levés : l'écran de Wragby, l'écran de la hutte, pour lui l'écran de ses vêtements à elle puisque à l'époque les femmes étaient corsetées d'une manière que l'on a du mal à imaginer aujourd'hui, l'écran de son corps à lui pour elle et de son corps à elle, de son corps de châtelaine, pour lui.

À l'instar de cette scène, le film offre une profusion et une surenchère d'écrans subrepticement interposés par Russell entre Constance et la possibilité longtemps suspendue pour elle d'accueillir l'extériorité de son désir. Ainsi, juste après que Mrs. Bolton a été engagée, l'écran formé par la bassine en position verticale que celle-ci est en train de vider après la toilette de Clifford, comme si cette bassine et le corps qui la porte faisaient écran entre Constance, à l'entrée de la chambre, et Clifford, assis sur son lit à l'autre bout. Mrs Bolton n'est d'ailleurs pas qu'un écran-obstacle entre le mari et la femme, elle est d'abord et avant tout l'écran réceptacle qui, d'une manière générale, en accaparant l'attention de Clifford, va offrir à Constance la possibilité d'échapper à l'attention de ce dernier. On peut citer également l'écran du soleil aveuglant entre les arbres, l'écran du panneau de la bibliothèque dans le contre-jour, l'écran du savoir abstrait, séparé de la vie, signifié par les pans remplis de livres.

A ce propos, il est à noter que Russell accorde beaucoup moins d'importance que le roman à l'écran du langage. N'oublions pas que, dans les deux dernières versions du roman, le narrateur de *Lady Chatterley's Lover* fait dire à Constance des phrases telles que : « Des mots, des mots, des mots ! Quel enfer c'était, ce moulin à paroles continu ! », en parlant de Wragby en général, et de l'art de la conversation pratiqué par Clifford et son entourage (85), ou la montre en train de s'insurger contre cette « parade de la vie de l'esprit » (42), ou encore contre « ces mots qui s'inséraient toujours entre elle et la vie » (105), qui « violaient » la vie, qui « aspiraient la sève des choses vivantes », ce qui fait que Connie, emmurée par les mots, finit par se sentir elle-même « violée ! Comme on pouvait être violée sans avoir été touchée ! Viol *par des mots morts devenus obscènes* et par des idées mortes devenues des obsessions [4]» (106). On pourrait multiplier les exemples qui montrent à quel point Constance conceptualise ce viol d'elle-même par les mots et à quel point il est devenu pour elle une nécessité première, une question de survie, de pouvoir transgresser les écrans de Wragby en transgressant l'écran du langage de Wragby.

Pourtant, Russell ne problématise pratiquement pas cet aspect des choses. Les deux derniers épisodes du feuilleton qu'il nous propose se cantonnent à des considérations plus terre à terre. Constance est maintenant enceinte, elle l'avoue à sa sœur, à son père (joué par Ken Russell lui-même, en forme de clin d'œil), à Mrs. Bolton, mais comment va-t-elle l'annoncer à son mari ? Comment va-t-elle annoncer à Clifford qu'elle aime Mellors et qu'elle est enceinte de lui ? Va-t-elle le quitter ? Lui demander le divorce ? Plusieurs coups de théâtre débloquent la situation, à la fin. A la suite d'une rixe avec le frère de son ex-femme, qui tente en vain de le reconquérir, Mellors décide de quitter Wragby. Il donne sa démission à Clifford, cherche du travail dans les mines,

mais est passé à tabac par les mineurs. Il obtient finalement son divorce et décide de quitter l'Angleterre pour le Canada. Constance s'en aperçoit juste à temps et s'engage dans une course-poursuite effrénée afin de rejoindre son amant avant qu'il n'ait quitté le pays. Le *happy ending* final des retrouvailles sur le paquebot est une entorse assez grossière au roman puisqu'il n'apparaît dans aucune des trois versions et peut être interprété comme une concession finale au cinéma commercial à suspense et aux séries télévisées sentimentales, même si les aspects tendres, et en particulier la « petite flamme » à conserver envers et contre tout dans la séparation — sorte de leitmotiv à la fin du roman — sont exhumés in extremis au détour d'un ou plusieurs dialogues. Mais là encore sans rendre justice à l'impact décisifs qu'ils peuvent avoir à la fin du roman.

En conclusion, ces quelques accrocs par rapport à une fin de roman entièrement contenue dans la tension rentrée d'un désir dont il convient envers et contre tout, plus que tout, de maintenir ouvertes — de différer — les potentialités, font tomber quelque peu à plat l'érotisme du roman. On ne saurait cependant trop en tenir rigueur à Russell, tant l'acuité visuelle et métaphorique et la rigueur conceptuelle dont il fait fait montre dans les scènes précédentes rend justice sur l'écran aux multiples écrans internes de l'érotisme.

BIBLIOGRAPHIE :

GOUIRAND-ROUSSELON Jacqueline, 1988 : « Le mythe de la sexualité rédemptrice », *Lady Chatterley*, éd. Pierre Vitoux, Autrement / Figures mythiques.

MAYNE Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Descartes et Cie, 2001

NOTES :

[1] D. H. LAWRENCE, *Lettre à S. S. Koteliansky* du 23 décembre 1927, dans *The letters of D. H. Lawrence*, Cambridge University Press, éds. James T. Boulton et Lindeth Vasey, 1989, p. 247 ; citée et traduite par Pierre Vitoux : « Il était trois fois… », *Lady Chatterley*, p. 41.

[2] Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de « Pornography and Obscenity », *This Quarter*, juillet-septembre 1929, reproduit dans *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*, London, William HEINEMANN, 1961, p. 170-187 ; mes traductions.

[3] *Lady Chatterley*, A Film by Ken Russell, based on the Story by D. H. Lawrence, Acorn media, 1992.

[4] Ces dernières citations et les pages auxquelles elles font référence sont tirées de la traduction française de *Lady Chatterley's Lover*, *L'Amant de Lady Chatterley*. Presses Pocket, 1981.

3- Les corps : écran en scène

Fous, folles, folie dans le théâtre de Tennessee Williams, crises et rémissions

Brigitte Gabbaï MCF Université Paris7

Tennesse Williams, hypocondriaque et dépressif, qui occulte ses propres dépressions, redoute de rejoindre sa sœur Rose dans la folie. Le thème de la folie dans le théâtre de T. Williams n'est donc pas vraiment un thème littéraire. Il est inclus dans son œuvre et c'est à cause de sa sœur Rose qu'il écrit sur la folie qui le menace, tapie, maintenue à distance. La folie, souffrance du corps, n'est-elle pas l'écran, le voile des apparences qui occultent souvent l'esprit ? Émotionnellement fragile, l'auteur flirte avec la névrose. Ses personnages sont inspirés des hommes et des femmes de son entourage et de lui-même. Comme lui, qui, d'ailleurs, se dit incapable de créer des « personnages normaux », (Signi Falk : 159), ils doivent se battre continuellement pour ne pas sombrer. Les actes manqués, la nervosité, les mensonges, les souvenirs ressassés ou encore les rires hystériques qui fourmillent chez les personnages williamsiens constituent les signes incontrôlés et parfois inconscients d'hommes et de femmes en mal de vivre. Leurs symptômes sont le résultat d'un passé difficile, pesant encore sur leur vie quotidienne, si bien qu'on ne peut les comprendre que si l'on connaît ce passé. Baignés de puritanisme depuis l'enfance, ils acceptent (plus ou moins bien) ou rejettent leur éducation, d'où des comportements névrotiques. La culpabilité, sans cesse brassée par la mémoire, est un aspect essentiel à la compréhension des personnages de Williams, car elle instaure une névrose. La souffrance ne vient pas par hasard mais semble déterminée.

Tous ces personnages ont « faim d'amour » et appartiennent à des mondes différents, mais il leur faut vivre ensemble, avec d'autres et ils sont incapables de s'adapter à la société moderne. La folie sera alors un refuge du corps contre la violence du monde mais aussi un renoncement définitif à soi-même. Ils vivront désormais dans un monde incohérent. Il y a pléthore de déséquilibrés mentaux et de frustrés dans le théâtre de T. Williams. La chute dans la folie s'effectue par paliers successifs : crises et rémissions plus ou moins longues. Sombrant dans l'hystérie, les déséquilibrés de Williams sont surtout des

« Belles du Sud » devenues « vieilles filles ». Rares sont les hommes affectés de tels maux. Alma Winemiller, Blanche DuBois, Mrs Venable et le Révérend Lawrence Shannon souffrent de régulières crises d'hystérie. Alma, jeune fille rougissante, aux manières affectées, glousse niaisement lorsqu'elle se trouve dans une situation embarrassante ou tout simplement en présence d'un homme, de John, plus précisément, qu'elle aime en secret. Elle doit prendre des calmants pour apaiser son tempérament ultrasensible et ses palpitations cardiaques. Blanche pousse des cris exagérément affolés lorsque, par mégarde, Stella renverse quelques gouttes de soda sur sa robe blanche, et, obsédée de pureté, prend plusieurs bains par jour. Mrs Venable accuse sa nièce d'hallucinations et de calomnies envers son fils. Le Révérend Shannon, durant un violent accès de colère, se voit ligoté par de puissants domestiques mexicains pour finalement s'initier à la sagesse orientale. Déteignant sur ces personnages, l'éducation rigide et dépassée du Vieux Sud ne peut admettre d'harmonie entre le corps et l'âme. Elle entraîne une scission psychologique qui a des effets dramatiques sur les personnages. Mais l'hystérie qui en découle peut-être vue aussi comme un masque derrière lequel se cachent des personnalités fragiles. Néanmoins, ce masque peut s'avérer insuf-fisant et celles-ci chercheront alors à se réfugier dans la folie. Certaines, telles Blanche et Alma, passent de l'hystérie à la folie, point de non retour. Les absents, les disparus, les morts, sont souvent les personnages centraux. Sans eux, point de névrose ; sans la mort (effroyable) de Sebastian, le cousin, point de lobotomie envisagée sur Catharine ; sans le suicide d'Allan, l'époux, point de névrose pour Blanche ; sans la disparition de Mrs Collins, la mère, point de névrose pour Lucretia ; sans la disparition de Mr Wingfield, son père, point de névrose pour Laura ; sans la présence, à un moment de son ministère, de la jeune fille chargée de l'instruction à l'École du Dimanche et sans donc le péché de chair commis avec elle, point de névrose pour Shannon. Sans eux, point d'intrigue. Déséquilibre, instabilité, débauche. L'alcool et la sexualité débridée permettent de fuir psychologiquement. Blanche DuBois, « Southern Belle », séduit de très jeunes hommes, le Révérend Lauwrence Shannon, de très jeunes filles, des mineures, alors qu'il exerce son ministère depuis peu de temps. Catharine Holly se doit d'attirer de jeunes garçons pour satisfaire les exigences de son cousin Sebastian. Blanche, la nymphomane, la libidinale et désirante Blanche, est renvoyée de son lycée et Shannon le satyriasis, cynique et débauché, est mis au banc de l'Église. Catharine, l'entremetteuse-racoleuse est internée.

On est souvent de passage : Blanche chez les Kowalski, Shannon, peut-être, à l'hôtel Costa Verde. Isolé, c'est un havre, un asile recherché par le pasteur. Lui aussi va d'asile en asile. Premier enfermement pour une transgres-sion sexuelle avec une très jeune enseignante, mineure sans doute, de l'École du Dimanche et pour un sermon aux propos blasphématoires qui s'en suivit. Dieu

serait : « [...] a senile delinquent, [...] » (NOI : 268). Dieu serait-il fou ? Toujours est-il que tout cela sera maquillé en une dépression nerveuse. Il sera « cloîtré » dans une institution psychiatrique. L'hôtel-asile, « a paradise for ec-centrics, a mental hospital » selon les didascalies, est une étape ou peut-être un deuxième enfermement, une destination finale dans ce lieu abandonné du monde où sa névrose vient bouleverser la quiétude de l'endroit. Paradis ? Le jardin d'Eden s'est effondré pour Shannon comme il s'est effondré pour Blanche. La végétation luxuriante du jardin de Mrs Venable, jungle oppressante, menaçante, prend une ampleur toute particulière. Les couleurs violentes des plantes carnivores, les vapeurs caniculaires et les cris de bêtes sont des symboles des déchirures psychologiques de l'être humain. Les 'Venus flytraps' ainsi que les 'flesh-rating birds' des Encantadas sont des signes prémonitoires de la scène des petits mendiants dévorant Sebastian. La perte de l'innocence, le passage du paradis au paradis perdu est montré par le contraste entre le jardin et la jungle, métaphores du jardin d'Eden et de sa chute. Lorsque Blanche téléphone à l'imaginaire Shep Huntley, « The night is filled with inhuman voices like cries in a jungle. » (SND : 213). La jungle est à l'extérieur comme à l'intérieur, désordre mental qui fait écho à l'environnement social et parfois familial en crise.

La folie a le plus souvent des origines sociales ou personnelles. Les femmes non mariées, les vieilles filles ou celles qui risquent de le devenir (Lucretia, Laura, Alma) ou qui se font passer pour telles (Blanche), ou encore qu'on dit l'être (Catharine), sont financièrement dépendantes. Elles connaissent ou connaîtront des difficultés d'existence. Cette dépendance absolue de la non-mariée entraîne l'isolement social. Il faut se trouver un mari, généralement introuvable. Pour Laura, légèrement estropiée et étrangement timide, Amanda espère, en vain, un mari qui résoudra ses problèmes. Quel sera son avenir à la disparition de sa mère ? Foyer ? Asile ? Hôpital psychiatrique ?

Lucretia, vielle fille entre deux âges, recluse dans son appartement depuis le décès de sa mère il y a quinze ans, n'autorise personne à entrer. Sans amis, sans parents, sans profession, sans ressources, (à l'exception d'une pension de retraite temporaire), solitaire, dans un appartement délabré, en désordre, prélude à un enferment à vie, elle ne s'est jamais préoccupée de problèmes financiers car, dit-elle au gérant, « [...] Southern ladies were never brought up to manage financial affairs. » (POM : 111). Elle vit dans le dénuement, l'impuissance. Expulsée pour raisons financières de cet appartement qui la protégeait du monde (elle ne peut plus payer son loyer), son avenir la conduira à l'asile.

Dépendance financière de Catharine. Jeune, non mariée, elle ne correspond pas aux critères de la vieille fille stéréotypée de l'univers de Williams. Elle

se trouve dans une situation difficile. Sera-t-elle lobotomisée ? Sera-t-elle à nouveau placée dans une institution, cette fois-ci publique et non plus privée ?

Situations sociales qui conduisent à la folie. Même début de dégradation pour Blanche comme pour Alma, elles glissent toutes deux sur cette même pente savonneuse, elles sont au bord de ce même précipice, sur ce fil du rasoir. Elles descendront donc par paliers successifs (étapes, rémissions - brèves rémissions - car ces personnages sont prisonniers de leurs angoisses,) vers la déchéance dans une alternace de crises et de rémissions !

Les personnages s'accrochent à leurs illusions et sont au bord de la dépression nerveuse. T. Williams commence par la jeune Laura, alias Rose, et son probable cheminement vers la folie, abandonnée, délaissée. La fuite de Tom contribuera sans doute à l'effondrement final de Laura. Il poursuit par Blanche, la vierge déchue, pure par sa mentalité romantique, mais impure par son comportement. Apparition mariale de Blanche, vêtue de bleu Della Robia : « It's Della Robia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures. » (SND : 219) qui sera conduite dans un asile psychiatrique, nouvelle et riche demeure sans doute pour notre héroïne, Blanche considérant le médecin qui l'accompagne comme un gentleman, tel Shep Huntleigh, l'aristocrate milliardaire qu'elle fréquentait dans sa jeunesse. Lucretia la madone suivra le même itinéraire. Comme Blanche, elle sera emmenée dans un établissement psychiatrique alors qu'elle pense partir en voyage, en d'autres termes : fuir pour maintenir le secret de sa condition et mettre au monde, dans la clandestinité, un enfant adultérin. Le médecin et l'infirmière qui l'accompagnent ressemblent quelque peu au médecin et à l'infirmière qui viennent chercher Blanche, Blanche étant en quelque sorte le prolongement de Lucretia et d'Alma. Le cheminement de Catharine est différent. A l'inverse de Blanche ou de Lucretia, elle est déjà enfermée pour avoir fait le récit de la mort de son cousin Sebastian, et un retour à la vie sociale est possible. Est-elle réellement folle ? L'institutionnalisation, malgré les menaces de Mrs Venable, est-elle nécessaire ? Shannon également avait déjà été interné dans « [...] a nice little asylum[...] » (NOI : 269) mais le public n'assiste pas à la progression de la folie. Shannon est-il fou ou cherche-t-il simplement à exorciser ses vieux démons malgré les menaces de Maxine ? Retournera-t-il à *La casa de Locos* ? Les personnages sont parfois aux confins de la folie, de la raison, de la santé mentale. La frontière entre raison et déraison peut être poreuse. Toutefois, le confinement se profile, menaçant.

Isolés dans la société, les personnages seront condamnés à être isolés dans une institution psychiatrique. Les appartements, les chambres, les salles de bain, les hôtels et jardins, tous ces lieux sont l'antichambre de l'asile, dans

l'attente d'un éventuel placement. Le confinement dans un espace scénique restreint prélude à l'enfermement psychiatrique et contraint les rythmes du jeu. C'est ainsi que les névroses envahissent peu à peu les personnages.

Retranchée du monde, confinée dans un coin du salon qui lui sert de lieu où dormir, Laura s'enferme en elle-même dans un monde de verre, « the glass menagerie » et « [...] that big glass house where they raise the tropical flowers. » (GM : 33). Animaux de verre rassemblés dans leur ménagerie - appartement et serre où sont mises à l'abri, enfermées, elles aussi, les fleurs tropicales. Il y a également le zoo souvent visité. Le zoo, la serre et l'attention qu'elle leur porte préfigurent l'asile et l'enferment. Laura a un statut de 'housegirl'. Cette housegirl ne deviendra jamais une 'housewife' et ne fera jamais carrière, son travail à plein temps étant de s'occuper de sa ménagerie de verre. Jeune fille au foyer, jeune ménagère préoccupée de ménage et de ménageries : ménagerie de verre ou du jardin zoologique !

Lucretia, 'the madonna', s'imagine enceinte des œuvres d'un mystérieux intrus, un certain Richard, (l'homme qu'elle a toujours aimé secrètement, aujourd'hui marié et père de six enfants, qui se serait introduit dans son appartement, dans sa chambre, on ne sait comment, pour se livrer à ses instincts : « indulged his senses » (POM : 3). Étrange Annonciation pour une miraculeuse conception !

Blanche est soumise à un isolement progressif dans l'appartement minuscule et souvent plein de monde des Kowalski malgré le manque d'intimité, « there's no door between the two rooms » (SND : 124), double confinement, préparation à un isolement définitif. Blanche, à la recherche d'un refuge, demande donc l'asile qui lui sera bientôt refusé pour être internée. Traînant une identité suspecte, elle sera conduite aux portes d'une institution hospitalière, lieu peu hospitalier.

Le cheminement de Catharine est inverse. Elle a été enfermée dans une institution privée aux frais de Mrs Venable, sa tante et la mère de son cousin pour une horrible histoire de cannibalisme que Mrs Venable ne peut accepter. Sa santé mentale dépend de l'histoire qu'elle raconte concernant le meurtre de son cousin Sebastian. Sera-t-elle reconduite dans une nouvelle institution ? En attendant une possible libération ou un possible internement, elle est provisoirement confinée dans le jardin de la propriété de sa tante dans l'élégant quartier de Garden District à la Nouvelle Orléans.

Shannon n'est pas épargné par les dépressions nerveuses passées et à venir. Il mentionne sa situation mentale précaire tout au long de la pièce. Sa véhémence et sa noirceur atteignent leur point culminant lorsque dans un accès

de colère (peut-être de haine), il arrache son habit de culte auquel il ne peut plus croire, mais tient à garder le col. Il est « at the end of his rope », (NOI : 243) explique-t-il à Maxine et à Hannah. 'Rope' désigne un lasso pour attraper les chevaux sauvages. Shannon se fait ainsi ligoter par les domestiques de Maxine dans un hamac-camisole de force pour parvenir à se maîtriser. Non loin, attaché à la patte sur la terrasse de l'hôtel, un iguane d'une force impressionnante est lui aussi prisonnier, double du révérend tel un animal tourmenté, pris au piège. « A man in a tied up situation » (NOI : 302). Situation bloquée. « Està loco, [...] he's crazy. » (NOI : 299), il est bon pour retourner à la *Casa de Locos*, la maison de fous s'il ne va pas mieux sous peu. Maxine menace de l'y faire enfermer à nouveau. Il est affecté par des crises cycliques qui ressurgissent tous les dix-huit mois. Longue gestation pour une violente et douloureuse délivrance. Néanmoins, un deuxième enfermement lui sera sans doute épargné grâce à Maxine qui, finalement, le persuade de rester avec elle.

Personnages coupables d'être fous même s'ils ne le sont peut-être pas tous. Il doivent expier ! Mrs Venable souhaiterait que l'on fasse subir une lobotomie à Catharine et tente de manipuler le médecin en ce sens. Cette opération résoudrait ses problèmes, les circonstances de la mort de son fils, ce cannibalisme sur l'Ile Cabeza de Lobo, au nom prémonitoire, le « lobo » ou « lobulo », le lobe, cette partie arrondie située dans la tête, le crâne, qu'il faudra sectionner. Peu importe que Catharine subisse une lobotomie préfrontale. Il faut la réduire au silence ! L'acte anthropophage, sans cesse raconté par Catharine ressassant ces affreuses images serait enfin effacé du cerveau de sa nièce : la tumeur maligne, à cellules monstrueuses, serait enfin traitée, « Cut out this hideous story out of her brain ! », (SLS : 159), ordonne-t-elle au Dr Cukrowicz. Shannon doit, lui aussi, exorciser ses vieux démons. Le col, rond, amidonné, qu'il porte, ne peut tenir attaché. Le bouton saute, le col est arraché par le pasteur qui en fait une boule jetée violemment hors de la véranda : « the botton pops out [...] Shannon rips the collar off, crumples it, and hurls it off the verandah. » (NOI : 266). Excision virtuelle ! Le fiévreux révérend se laisse tomber dans le hamac : halètements et contractions. Crise prémonitoire d'une crise suivante. Cris d'animaux et auto-lacérations, chaîne qui lui lacère le cou, il porte sa croix ! Déchirure, autopunition, régression, retour au hamac-utérus ! « [He] with an animal outcry begins to pull at the chain suspending the gold cross about his neck.[...] the chain cuts the back of Shannon's neck.» (NOI : 299) Coupable, Blanche, devra expier, sacrifiée sur l'autel du puritanisme. Il lui faut exorciser ses démons. Elle devra être châtiée, c'est-à-dire violée. Sans viol, la pièce perdrait d'ailleurs de son sens, au dire de T. Williams lui-même. Blanche sera ainsi punie : funeste éradication du mal. Exorcisme, lobotomie, menace d'enfermement, enfermement, punition du corps, car la folie, si folie il y a, a des liens avec ce qu'il

est préférable de taire, le tabou : mutisme et mutité, la société cherche à supprimer le langage de la folie. Trois femmes, Blanche, Catharine et Lucretia, sont écartées en partie pour des histoires choquantes qu'elles racontent et qui révèlent des éléments innommables du comportement humain. L'éventualité d'un enfermement est liée au fait que la vérité pourrait être différente. La folie est un comportement inacceptable pour la société dépeinte dans les pièces de Williams.

Fous, folles, folie. Qui sont les fous ? La lutte, la dispute, le conflit implique le public qui peut ou doit décider qui est folle de Violet et/ou de Catharine. Quelle est la bonne version ? La description donnée par Catharine est-elle exacte, précise ? Jusqu'à quel point ? L'histoire de la mort de Sebastian racontée par Catharine, est-elle véridique ? Le sérum de vérité injecté par le Docteur Cukrowicz est-il efficace ? Prétendue folle, elle est enfermée à St Mary, institution psychiatrique privée qu'elle quitte provisoirement pour se rendre chez sa tante qui l'accuse (injustement) de « démence précoce », afin d'être examinée par un médecin. Finalement, Mrs Venable est prise d'un accès de folie lorsque la folie est enfin dévoilée. Catharine s'éloigne de la folie alors que Mrs Venable s'en rapproche.

Folie menaçante, rampante, qui s'insinue, qui serpente, sournoise et solitaire dans l'inconscient et le conscient. Folie cachée, dissimulée, parasitaire, qui s'accroche, qui ne demande qu'à éclater en un bouquet cauchemardesque. Folie qui se devine, qui se profile, qui se dessine en filigrane, frémissements prêts à réapparaître, à ressurgir, rhizome sous des eaux stagnantes, dormantes et troubles. Les héros sont souvent pris dans les mailles du filet de la folie. Les scènes finales laissent présager un avenir lamentable pour Blanche comme pour Lucretia sans oublier Laura, un avenir incertain, peut-être apaisé, pour Catharine comme pour Shannon. Dans un rythme hésitant, les corps quittent le plateau. T. Williams ne condamne pas ces malades, ces fous. Il les connaît bien pour les avoir côtoyés de près. Fragile lui-même, il a manifesté des signes de névrose dans son adolescence. Il redoute le même destin que sa sœur. « Confinement has always been the greatest dread of my life. », écrit-il dans *Memoirs* (1977: 121). Il sait aussi que cette folie le guette peut-être, le menace et qu'il doit, vraisemblablement, se battre (en écrivant des pièces) afin qu'elle ne s'empare pas de lui. Dans une interview publiée par Albert J. Devlin, T. Williams s'identifie à « an incomplete person » qui s'intéresse aux « people that have to fight for their reason, people for whom the impact of life and experience, from day to day, night to night, is difficult, people, who come close to cracking. » C'est aussi le sentiment, de sa situation particulière d'artiste : « I don't think you will find many artists who are more or less in the same situation. », ajoute-t-il (Devlin, 1986 : 43).

Le corps des faibles, des fragiles est écarté, reclus, parce que leur comportement dérange et met en danger l'équilibre ténu que les autres personnages ont toujours recherché. Ils laissent une marque le monde dans lequel ils pénètrent, dans lequel ils ne font que passer, en route pour l'asile d'aliénés ou l'hôpital psychiatrique. Enfermement, confinement, nature oppressive de ces confinements, sont des thèmes récurrents. Tennessee Williams cherchera à exorciser sa culpabilité envers la maladie de Rose. Ce sentiment est présent au long de sa vie, les allusions à ce drame constantes. La folie doit être réduite au silence, disparition après résurgence(s). Les apparences sont ainsi sauves ! La respectabilité est de mise !

BIBLIOGRAPHIE :

DA PONTE, Durant, (1965), « T. Williams's Gallery of Feminine Characters », dans :*Tennessee Studies in Literature.* 7-26.

DEVLIN, Albert, 1986, *Conversations with T. Williams*, Jackson, Miss: University Press of Mississippi.

FALK, Signi, 1978, *T. Williams,* Boston : Twayne.

O'CONNOR, Jacqueline, 1997, *Dramatizing Dementia : Madness in the Plays of T. Williams,* Bowling (Ohio) : Bowling Green Green State University Popular Press.

ROGERS, Ingrid. 1976, *T. Williams : A* Moralist's *Answer to the Perils of Life,* European University Studies,.

THOMPSON, Judith. 2002, *Memory, Myth and Symbol,* New York : Peter Lang.

TISCHLER, Nancy. 1961, *T. Williams : Rebellious Puritan,* New York : The Citadel Press.

WILLIAMS, Tennessee. 1977, *Memoirs,* London : A. Starbook, W.H. Allen.

2001, *The Night of Iguana,* London : Penguin Classics,(1963).

2001, *A Streetcar Named Desire and Other Plays,* London, Penguin, (1959).

Portrait of a Madonna in 27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays, Norfolk, Conn. : New Directions (s.d.)

1970, *The Glass Menagerie,* New York, New Directions (1945).

1961, *Suddenly Last Summer,* London : Penguin Classics, (1958).

NOTES :

‡

Pour *The Night of the Iguana,* l'abréviation NOI sera utilisée. Pour *Streetcar Named Desire* : ce sera SND, pour *Portrait of a Madonna,* POM. Pour *The Glass Menagerie,* GM sera utilisée et pour *Suddenly Last Summer,* SLS.

"le théâtre de la catastrophe" de Howard Barker : corps éclaté, voyeurisme diffracté.

Christine Kiehl, MCF, Université Lyon 2

Le "théâtre de la catastrophe" de Howard Barker est l'odyssée tragique de l'humanité vulnérable et cruelle aux prises avec la barbarie sophistiquée de notre monde. Les pièces suivent le parcours erratique de l'Homme dans sa lutte pour survivre et se redéfinir dans un monde chaotique qui a perdu ses repères éthiques. Le dogmatisme idéologique ne trouve pas sa place dans ce théâtre d'état d'urgence qui renouvelle la forme tragique où le politique fait place à l'intime et où les personnages se mettent à nu. Le drame barkérien joue – mise, spécule – sur les paradoxes humains, là où la cruauté et l'amour se confondent, renvoyant au monde son miroir d'élévation et d'abjection. Chez Barker l'intime devient politique dans un théâtre charnel sans concession.

Si le corps est le premier protagoniste du théâtre de la catastrophe, Barker affirme sa résistance à la nouvelle doxa du corps-image dans la société marchande des médias. L'objectif premier de sa compagnie The Wrestling School[1] est de résister au divertissement voyeuriste, apanage de la comédie bourgeoise consensuelle. Le spectateur du théâtre de la catastrophe est convié à l'expérience éprouvante de mises en scène dérangeantes : les balises morales sont mises à mal, la quête de sens déçue. La perplexité intellectuelle dans laquelle nous plonge l'aporie des pièces est un terrain vague où se joue le combat des comédiens qui testent la validité de leur personnage à l'aune de leur présence scénique ; l'engagement physique est entier, noble, tragique. Barker a abandonné la voie-voix satirique qui a marqué les pièces de ses débuts dans les années 1970 après avoir constaté l'échec du théâtre de contestation politique, donneur de leçons.

Depuis plus de trente ans, Barker foule le champ d'une écriture organique qui donne corps au personnage, mais il conteste sa parenté avec les auteurs de la tendance *In-Yer-face* qui caractérise le théâtre de critique sociale depuis les années 1990 (Sierz). Des auteurs comme Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, Joe Penhall choisissent l'agression frontale de la violence charnelle pour dénoncer la violence institutionnelle et le délabrement individuel. Barker en revanche ne cède à aucun excès démonstratif dans l'expression de la barbarie. Le corps éclaté des victimes de la catastrophe politique et intime – car les deux perspectives se confondent dans l'approche barkérienne – surgit sur un mode décalé. L'horreur prend corps dans les mots et non dans l'exhibition cathartique. Le spectateur n'est pas engourdi dans la torpeur jouissive du

voyeurisme, mais dérangé, ses sens maintenus en éveil : la mémoire rétrospective du spectacle est stimulée, lui permettant de réévaluer ses critères moraux après le temps de la représentation théâtrale :

> We require a different form of tragedy in which the audience is en-couraged, not by facile optimism or useless reconciliation, but by the spectacle of extreme struggle and the affirmation of creativity. (Barker, 1997: 27)

Si, dans le 'théâtre de la catastroph', le corps est éclaté, le voyeurisme est diffracté.

Corps éclaté : état des lieux.

Le rythme du corps dans l'œuvre de Howard Barker s'inscrit dans la tension entre « monstration du corps et dissimulation, dans le paradoxe sensuel qu'est la représentation de l'irreprésentable. Avant d'appréhender la visibilité de l'invisible, voyons l'état des lieux du corps éclaté, tel qu'il apparaît dans la fiction dramatique.

« The play for an age of fracture is itself fractured » (Barker, 1997 : 38). Le chaos est la marque inaugurale des pièces, prélude au conflit dramatique dans des paysages dévastés – par une guerre le plus souvent. Ce décor renvoie à notre monde post-humaniste (Dufour : 2003), « état d'exception qui indiffé-rencie bourreaux et victimes comme il indifférencie l'extrême du crime de l'Etat nazi et l'ordinaire de la vie de nos démocraties » (Agamben, 1999: 30). Les personnages sont réduits à leur corps souffrant, objet de cruauté dans un monde en ruines ; leurs actions échappent au discernement de la raison, régies par des pulsions de désir et de haine. Ils ne sont pas envisagés dans une perspective psychologique et humaniste, désertant l'aire de représentation du théâtre naturaliste pour s'affronter dans l'espace charnel d'un combat instinctuel, où la survie devient recréation de soi. Dans "le théâtre de la catastrophe", la structure axiologique de la fable qui relie les causes et les conséquences du malheur disparaît au profit d'une observation des personnages à vif, saisis sur le vif. La catastrophe telle que Barker la définit inverse le processus aristotélicien d'un dénouement tragique : elle sert d'introduction à ses pièces, ne propose pas pour autant une démonstration dramatique à rebours qui serait tendue vers une fin, un sens, voire un « non-sens ». Les velléités du « sens » font place à l'expression « des sens », manifestation charnelle et crue de l'humain dans son inhumanité.

Le théâtre politique et sa mission didactique sont une forme d'expression obsolète, selon Barker, parce qu'impuissante à proposer des modèles éthiques dans un monde où la barbarie a anéanti les valeurs idéologiques et morales. Barker se détourne de la scène publique des conflits socio-politiques pour explorer la zone d'ombre qui constitue l'intériorité secrète de l'individu cherchant à se re-définir sur les décombres de l'Histoire. "le théâtre de la catastrophe" n'est pas une analyse de la psyché mais l'examen quasi anatomique d'un corps à la

sensibilité exacerbée, atteint par l'Autre et touchant l'Autre. Soumis à un corps qui souffre, lutte, désire, jouit, meurt, le personnage de la catastrophe n'est pas donné comme pessimiste : il n'est pas réduit à l'objet-corps, il fait du corps-sujet une arme de combat, jamais victorieuse mais toujours triomphante, c'est-à-dire en vie. Il ne s'agit pas d'émettre des hypothèses sur un quelconque devenir du personnage mais d'imaginer son présent, instant dramatique par excellence, souligné par la « présence » singulière du comédien :

> Under ordinary circumstances character remains unexplored, unexposed: the nerves are quite concealed. But in order to force that exposure on the characters I always set them within catastrophic situations... I'm attracted to those circumstances because at times like that people are disorderly. (Lamb, 1997 : 7)

Les pièces de Barker sont chargées d'une poésie aux accents shakespeariens mais elles n'ont rien à envier à la barbarie jacobéenne, reprenant littéralement « l'image du corps éclaté, essentielle dans la tragédie » (Di Miceli,1991:17). *The Bite of the Night*[2] (1988) est une fresque anachronique qui réécrit l'envers intime du mythe d'Hélène de Troie. Le traitement surréaliste et fragmentaire de l'intrigue déconcerte la vraisemblance historique ; la perspective politique de la guerre de Troie est déçue au profit de l'exploration des enjeux intimes qui motivent la cruauté infligée à Helen, responsable de la guerre. Savage, professeur d'une université en ruines est un personnage tragi-comique engagé dans une quête philosophique de la connaissance : afin de comprendre l'origine du mythe de la beauté idéale, il s'attaque à son incarnation en « décortiquant » littéralement le corps d'Helen. Savage cherche une réponse métaphysique dans les fragments physiques en procédant à des mutilations successives mais il se retrouve piégé dans une quête faustienne de la passion érotique :

> HELEN: Would you hack my legs off also ? Legless, would you desire me more? What joint or knuckle, what pared down, shredded particle would serve to be the point at which your love would say, stop, Essential Helen? (*TBN* : 64.)

Comment la représentation scénique peut-elle donner à voir le corps éclaté, enjeu des passions intimes, et ce, au-delà de la démonstration idéologique ? Comment la mise en scène de la cruauté peut-elle provoquer l'effroi tout en évitant un réalisme impossible ou une bouffonnerie caricaturale ? La stratégie dramatique élaborée par Barker, auteur et metteur en scène, vise à susciter le « malaise » du spectateur. Ce malaise est engendré dans un premier temps par la fracture au sein même du discours : anachronisme, fragmentation, ellipse déstabilisent la convention de la fable linéaire et le schéma dialectique rassurants pour le spectateur. La disjonction dans les pièces de la catastrophe est métonymique de notre monde où les repères éthiques ont éclaté.

Dans *The Bite of the Night*, Barker ne réécrit pas la tragédie grecque dans une perspective humaniste où la sanction punitive vient sauvegarder l'ordre moral et la paix sociale, en guise de réponse lénifiante. Le modèle de la tragédie antique est subverti en théâtre de spéculation[3] des motifs du désir et de la passion dans une perspective a-morale, en-deçà de toute préoccupation morale. Le personnage de Savage est secondé par le bourreau Shade pour amputer la figure mythique d'Helen, exhibant son corps organique et viscéral, envers dionysiaque de la perfection hellène. L'onomastique nous signale que le nom de Savage, conjugué à celui du bourreau Shade, est l'anagramme du nom du Marquis de Sade. La pièce est-elle un hommage implicite à Sade dans la conjugaison du désir, de la cruauté et du sexe ? Savage n'est pas un libertin qui trouve l'extase dans l'équation sadienne : jouir, souffrir, faire souffrir. La rencontre entre Savage et Helen annule la polarité entre le bourreau et la victime, les protagonistes s'infligeant une cruauté réciproque et désirée. Barker se distingue ici de la démarche sadienne : « De Sade's violence is never mutual – it is not shared pain but infliction. De Sade's solitude in sex is bottomless[4] ».

La quête faustienne de Savage est une souffrance initiatique le contraignant à remettre en question ses idées reçues lorsqu'il devient le jouet de sa propre passion mortifère pour Helen :

> L'abjection est une résurrection qui passe par la mort du moi. C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signifiance.
> (Kristeva, 1980 : 22)

La pièce n'est pas l'apologie de la destruction comme une fin en soi, mais comme point de départ d'une métamorphose, à l'instar de la philosophie de la nature de Sade pour qui « la destruction n'a rien d'accidentel, mais est essentielle à la transformation des êtres » (Sade, 1976 : 26). En effet, chez Barker, la des-truction contraint les personnages à se découvrir au sens littéral et figuré, pour explorer à travers la spéculation poétique les possibilités de leur reconstruction : « What lies behind the idea of catastrophe is the sense of other varieties of the self repressed or obscured by politics, social convention, or simple fear » (Barker, 1997 : 194).

Le désir comme fin en soi exerce un pouvoir de fascination qui s'adresse moins au regard qu'à la scène interdite (sidérante) de l'imagination :

> In an era where sexuality is simultaneously cheap, domestic and soon-to-be-forbidden, desire becomes the field of inquiry most likely to stimulate a creative disorder (Barker, 1997 : 138).

Cette définition de la catastrophe n'est pas sans rappeler le projet littéraire de Sade :

> L'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas

> seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre. C'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses de la passion (Levent et Brossat, 2003 : 57)

Si l'on ne peut confondre deux genres littéraires, la fiction littéraire de Sade et la fiction dramatique de Barker écrite pour être représentée, rappelons que Sade est « un amoureux du théâtre [...] pour qui la théâtralisation est un mode d'être et une seconde nature » (Levent et Brossat, 2003 : 56). Barker rejoint Sade sur la scène fantasmatique qui sollicite l'imagination du spectateur à partir d'un discours dramatique figuratif s'appuyant sur un paradigme d'images et de métaphores.

Sur l'écran du corps d'Helen camouflé par les linges l'imagination du spectateur est appelée à construire son propre spectacle de l'horreur. Les étapes progressives de l'amputation sont pratiquées hors scène, le texte souligne la souffrance de Savage devant le spectacle de Helen estropiée, et non pas la mutilation elle-même. Helen apparaît plus amoindrie à chaque étape de son "émondation" jusqu'à n'être plus qu'une bouche, clin d'œil à l'univers absurde de la courte pièce de Beckett *Not I* (1986). Le pathos et l'empathie sont désamorcés au profit d'une recréation non naturaliste appelant l'imaginaire du spectateur. La visualité littéraire est inscrite dans le discours comme procédé d'évitement de la représentation frontale du corps violent : elle marque un détour par la représentation fantasmée en lieu et place du spectaculaire.

Corps représenté ou corps fantasmé ?

La thématique charnelle dans "le théâtre de la catastrophe" est dans la lignée du théâtre jacobéen : les pièces regorgent de scènes de décapitation (*Judith, Ursula, Victory, « Not Him »*), d'énucléation (*Victory*) et autres mutilations sans oublier l'anthropophagie (*The Last Supper*) et la dissection anatomique (*He Stumbled*). En revanche, Barker évite le spectacle expressionniste dont il refuse la fonction cathartique visant à réconcilier le spectateur avec les valeurs dominantes d'un système oppressant. Le rejet de la représentation naturaliste et lacrymale est un choix éthique de résistance ; Barker s'érige contre la posture morale envisagée comme doxa et son pendant, le voyeurisme consensuel qui aliène la liberté intel-lectuelle du spectateur : « It is pain that the audience needs to experience, and not contempt » (Barker, 1997 : 45). Il dénonce la perspective utilitariste du théâtre à visée politique comme celui du courant *In-Yer-Face*, où la brutalité sans concession reproduit les excès spectaculaires et pornographiques de la société télévisuelle : « La surabondance des images de cadavres entraîne l'accoutumance : la mort est banalisée et réduite au fait divers dont la répétitivité désamorce le tragique » (Thomas, 1980 : 23). Contre ce théâtre du quotidien, Barker privilégie des

procédés de « défamiliarisation » afin de stimuler l'imagination du spectateur devant des situations improbables, fruit de la spéculation artistique de l'auteur. Ainsi, dans la mise en scène de *Judith* par la Wrestling School (1995), l'acte de décapitation est représenté de façon symbolique : le corps d'Holopherne n'est pas visible lorsque Judith lève son glaive et le sang est figuré par du vin versé dans une baignoire remplie d'eau et dont le son est amplifié. A l'inverse, dans la mise en scène de Jerzy Klesyk (1998) :

> On voit du sang gicler sur le carrelage et ce n'est pas réaliste pour autant. Pourquoi ? A cause du langage, ce n'est pas un drame dans une HLM, on ne peut avoir cela dans un film réaliste ou dans n'importe quel fait divers[5].

Le théâtre de Barker est un théâtre du malaise où la violence du texte dramatique vient combler la visibilité impossible de la barbarie dans la mise en scène. Comment la représentation dramatique donne-t-elle à voir le corps souffrant et le corps jouissant ? Le camouflage est l'un des procédés utilisés pour figurer la cruauté ou l'abjection. *He Stumbled* (1998) est une pièce qui s'appuie sur la question fondamentale de l'anatomie à l'époque du Quattrocento : le corps est littéralement ouvert. Doja, le personnage central, est un anatomiste renommé qui pratique sa dernière autopsie sur la dépouille sacrée d'un monarque en présence de la reine (TURNER) et du prince (BALDWIN). La pièce suit le déroulement chronologique de la dissection menée à son terme en respectant l'unité de lieu et de temps, selon la convention du théâtre tragique.

> The naked body of the monarch lies ready for dissection. [...]The ASSISTANTS proceed to unfasten cases of instruments [...] DOJA smiles ... he goes to the head of the table, and adjusts the head of the corpse [...] He reflects, then draws the blade exquisitely from the base of the neck to the navel [...]The assistants proceed to draw back the walls of the thorax. [...] working deep in the chest [...] He draws a long incision down the wall of the dead man's abdomen [...] DOJA withdraws to the head as SUEDE returns bearing a substantial pan to contain the bowels. DOJA takes a saw. (HS : 254-260).

La profusion d'indications scéniques décrit une gestuelle chorégraphique et clownesque parodiant le prélèvement des organes. La pièce devient le « théâtre des opérations » si l'on joue sur le sens littéral de l'expression « the operating theatre » qui désigne le « bloc opératoire ». Pourtant, dans la mise en scène de la *Wrestling School*, le corps nu du monarque n'est jamais exhibé. Barker rejette la possibilité d'utiliser un mannequin pour figurer le cadavre, encourageant la construction fantasmatique de la scène, plus puissante qu'une mascarade de réalisme. L'image est convoquée sur le seul écran de la projection imaginaire du spectateur, se superposant à la référence artistique d'un tableau peint par Rembrandt[6]. Le réalisme de la dissection est désamorcé au profit d'un décalage

poétique et d'une théâtralisation parodique qui dissuade l'empathie ou le dégoût du spectateur. La gestuelle de dissection est grotesque mais la sonorisation amplifiée des instruments réhabilité l'abjection de la scène :

> DOJA takes a sharp-bladed knife, but fumbles and lets it fall to the floor (HS : 255)

La dissection anatomique n'est pas l'objectif visé dans la pièce mais son prétexte, déclencheur de la catastrophe. Au-delà de la problématique scientifique et religieuse à la Renaissance, l'enjeu tragique de la pièce porte non pas sur le cadavre comme objet d'étude mais sur les sujets vivants qui le regardent. Les personnages perdent la raison, le prince est touché à vif par l'atteinte au corps de son père, l'anatomiste s'accouple sous ses yeux avec la Reine pendant que l'on installe une table de banquet : la chair en putréfaction, la chère abondante et la chair érotique se confondent dans une indistinction abjecte. Devant le spectacle de la mort, tout devient possible, surtout l'improbable et l'interdit.

L'ob-scène, au-delà de la scène visuelle.

Quelle est la réception du spectateur face à un spectacle foisonnant où les images baroques et surréalistes sont acheminées par une langue foisonnante et poétique qui mêle les registres tragique et comique, du noble à l'abject ? Barker délaisse la figuration réaliste pour capter l'émanation des sensations, des perceptions et des émotions, pour rendre la substance organique du vivant au-delà de sa forme visible, suscitant un malaise identique à celui que l'on ressent devant un tableau de Francis Bacon :

> Dans la peinture de Francis Bacon on ne relève la trace d'aucun appel au sentiment : ni vérisme, ni misérabilisme, ni expressionisme. Pas de spécula-tion systématique sur une violence de fait divers [...] moins encore une visée critique, d'ordre moral ou politique ; mais au lieu de tout cela, une saisie sur le vif au sens aussi acéré que quand on parle d'une plaie à vif (Charras, 1996 : 26)

La question de la figuration scénique de l'horreur et de la jouissance est une préoccupation constante dans l'œuvre, exprimée de façon métathéâtrale. La perspective visuelle est fortement thématisée dans les scènes d'exactions physiques, plaçant les personnages en position de spectateur. Lorsque Savage menace de mutiler Gummery, Gay s'écrie :

> GAY (*suddenly*): Can't watch! (*She grabs her clothing, runs to* FLADDER) Can you? (*She rushes out*) Can't watch! (TBN : 99)

Le spectateur est invité à imaginer l'horreur à laquelle Gay résiste. Le comédien contourne la performance grotesque de l'acte barbare. Dans l'exemple suivant, la construction spéculaire du spectateur est sollicitée par l'inversion de la perspective visuelle, lorsque les yeux du cadavre décapité toisent le personnage spectateur :

CHARLES: (*He tilts the head up and down.*) [...] *He tosses the head to NODD.*) Stick him in the bag, he makes their bowels go loose [...] (*Victory*, p. 170)
WOMAN: Put the heads away! I don't want their eyes to see me naked.
(The Possibilities, "Not Him", 125)

Ces personnages observateurs de la douleur intime sont une mise en abyme du spectateur maintenu en tension entre la fascination visuelle et l'observation intellectuelle. La souffrance est « obscène » au sens littéral du terme : elle reste en-dehors du champ scénique, incarnée dans le discours charnel que porte la voix du comédien. Les nombreuses occurrences du miroir dans les pièces sont autant de réflexions sur le leurre de la représentation. « I accuse mirrors because they are dishonest » (*Wounds to the Face* :1997) :

> L'image reflétée à la surface du miroir apparaît simultanément comme un « rappel à l'ordre » et comme un leurre. [...] Le miroir n'a pas pour fonction de confirmer des données que nous avons acquises sur notre corps, il réactive au contraire notre imagination. [...] La labilité des images du corps [...] provoque la diffraction de la relation spéculaire. (Jeudy, 1998 : 40-41)

Le miroir redouble le cadrage de la scène théâtrale qui ne reflète pas le monde réel mais la relation spéculaire entre le spectateur et le corps du comédien, décevant le voyeurisme mais encourageant le fantasme d'un scénario qui n'est pas donné à voir. La mise en scène de la nudité procède des mêmes processus de camouflage du corps évoqués précédemment. « A director should use nakedness very carefully as it is an instrument of power[7] ». Une fois encore, il s'agit d'éviter la concurrence avec l'exhibition télévisuelle.

Voyeurisme diffracté

SHOULDER: We reveal ourselves. [...]
And the world full of pornography! everything open to the skies and still
This
Animal
Shyness
I do not think we can ever obliterate this horror of uncovered flesh we swim in [...]
And what is excess but disguise (*The Brilliance of the Servant* : 114)

L'exhibition du corps-nu est thématisée dans le discours des personnages, donc distancée, et ce afin de différer, de diffracter le désir voyeuriste du spectateur, comme le montre la scène parodique de l'initiation érotique du fils de Marie-Antoinette :

THIRD SERVANT: I leave my clothes on...! (*The others laugh*) I do...!
FIRST SERVANT: Not all of them?
THIRD SERVANT: Not all of them silly! I leave sufficient clothes on to make him curious because – [...]

SECOND SERVANT: I'm naked straight away! (*They laugh*)
THIRD SERVANT: If you show too much it's -
SECOND SERVANT: I show everything! (*They peel with laughter*)
THIRD SERVANT: You keep him in suspense, you show him this little bit -
SECOND SERVANT: I can't wait! (*She squeals*) (The Gaoler's Ache : 2001)

La scène illustre le processus de la séduction telle que Baudrillard la définit, dans le vacillement de l'image du corps qui joue à se masquer et se dévoiler :

> La nudité voilée par le vêtement fonctionne comme référent secret, ambivalent. Dévoilée, elle fait surface comme signe et entre dans la circularité des signes. [...] Séduire c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre. [...] La stratégie de la séduction est celle du leurre. (Baudrillard, 1979 : 50-96-97)

Dans la mise en scène de *Gertrude* par la Wrestling School (Londres, 2003), la représentation frontale de la nudité conjugue la provocation, l'esthétique érotique et la crudité anatomique. Gertrude, mère de Hamlet et meurtrière de Claudius est une séductrice qui brandit sa nudité comme une arme de combat contre la morale étouffante de la Cour :

> GERTRUDE enters, doing up the belt of her coat, bare-legged in shoes [...]
> ALBERT: And you are
> GERTRUDE: Yes
> ALBERT: You are
> GERTRUDE: Naked Yes
> ALBERT: I AM AFRAID TO SEE WHAT IS SO WANT TO SEE [...]
> ALBERT turns from her to avoid the sight. As Gertrude loosens the belt of her coat she gasps [...] GERTRUDE's fingers hesitate at the buttons [...] She gasps again [...] ALBERT goes to seize GERTRUDE. (*Gertrude* : 58-59)

La scène de séduction lorsque Gertrude se dévêt devant Albert dérange le spectateur parce qu'elle est indissociable du projet meurtrier, abjecte dans la confusion d'éros et thanatos. Conjuguée à la tension tragique de la mise à mort qui ouvre et clôture la pièce, la nudité de Gertrude prend une charge érotique, électrique. Le déshabillage de la comédienne est sobre, non théâtral. Sa posture verticale et rigide est contraire au processus de vacillement défini par Baudrillard dans la stratégie de séduction. Le regard de Gertrude est fixe, intense, immobile. En lieu et place de la séduction, l'immobilité fait de la posture un défi, une « im-posture » qui diffracte la charge érotique et la transforme en malaise. L'immobilité dérange car elle distille plusieurs informations. Elle renvoie à la plastique de la statuaire grecque où la verticalité est métonymie de la grandeur tragique : « l'idéalisation de la beauté du corps est le plus souvent rapportée à la représentation du corps immobile, à la sculpture » (Jeudy : 43). La chair de la

comédienne est exhibée comme un écran opaque où se joue la projection imaginaire du spectateur :

> Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. (Mercury : 44)

Barker rejoint la projection de figuration fantasmatique de Sade :

> L'apparaître doit être compris comme expression et manifestation visible d'un invisible. (Sade, 1973 : 27)

La traversée du miroir est métaphorisée dans les pièces par l'apparition de personnages aveugles, messagers d'une visibilité impossible qui donne corps à la puissance suggestive du texte dramatique. Dans *The Twelfth Battle of Isonzo* (2000), la cécité devient espace de libertinage : le texte est une variation érotique et ludique où deux personnages aveugles (mais le sont-ils vraiment ?) se disent leur désir l'un de l'autre. L'expérience théâtrale est doublement ironique car la nudité et le sexe ne sont pas donnés à voir au spectateur. La charge érotique passe par l'ouïe, vectorisée par un discours charnel :

> TENNA: I am wet between my legs (*Pause*) [...]
> Must
> Let me
> Uncross my legs [...] (*She lets out a cry*)
> Be gratified to know the fact of your proximity has made me flow (*Pause*)
> ISONZO: The rumour possesses this terrible advantage (*He suddenly emits a string of terrible cries, the depth of which doubles him*). (*The Twelfth Battle of Isonzo*, 249)

La clé du plaisir érotique réside dans le fantasme du corps désiré et non dans sa visibilité : « Beyond [...] the servility induced by sight » (249). Revenons à Sade :

> Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. (Sade, 1973 : 27)

Le 'théâtre de la catastrophe' dénonce l'obscurantisme d'une société voyeuriste soumise à la dictature de la transparence :

> In a social climate obsessive with transparency, the theatre's old compact with darkness might lend it a power it has prematurely abandoned, is it not, in any case, structured for secrecy? [...] This inherent and implicit secrecy of form must have recommended itself to de Sade, who we know, in the strictly inaccessible confines of his estate, organized a theatre of his own. [...]Theatre is probably better equipped for this secretive evasive anti-utilitarian aesthetics than any other form. (Barker, 1997 : 165)

Barker réhabilite la puissance du verbe shakespearien où les rythmes du corps se jouent dans les registres simultanés du charnel et de l'allégorique. Bacon, Artaud, Sade et Bataille nouent un réseau de correspondances au fil du texte :

> Claudel disait : « l'œil écoute ». Mais, pour qui veut extirper la mimésis jusqu'aux racines, il est nécessaire de consommer l'inversion des sens et d'ajouter que c'est à l'oreille qu'il revient de voir (Abirached, 1994, 378).

Le "théâtre de la catastrophe" s'engage dans une exploration artistique où la question esthétique prend une dimension politique lorsqu'il s'agit de lutter contre le conditionnement esthétique qui annihile la singularité des individus condamnés à la « misère symbolique[8] » (Stiegler) par la société marchande.

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres citées :

Victory, Collected Plays, Volume 1. London: Calder Publications, 1990.

Judith, Collected Plays, Volume 3. London: Calder Publications, 1995.

The Bite of the Night, Collected Plays, Vol 4. London: Calder Publications, 1998.

He Stumbled, Collected Plays, Volume 4. London: Calder Publications, 1998.

The Gaoler's Ache for the Nearly Dead, Collected Plays, Volume 4. London: Calder Publications, 1998.

The Last Supper, London: Calder Publications, 1998.

The Brilliance of the Servant, Collected Plays, Volume 5. London: Calder Publications, 2001.

Ursula, Collected Plays, Volume 5. London: Calder Publications, 2001.

Gertrude, The Cry, London: Calder Publications, 2002.

Arguments for a Theatre, Third Edition, Manchester university Press, 1997

Ouvrages secondaires :

ART PRESS, mai 2001, *Représenter l'horreur*, Hors série.

ABIRACHED Robert, 1994, *La Mort du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard.

AGAMBEN Georgio, 1999, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages.

BAUDRILLARD Jean, , 1979, *De la séduction*, Paris, Denoël,

BECKETT Samuel, 1986, *The Complete Dramatic Works,* London, Faber and Faber.

CHARRAS Pierre, 1996, *Francis Bacon, le ring de la douleur*, Paris : Ramsay.

DI MICHELLI Caroline, « Shakespeare et le corps à la Renaissance », in JONES-DAVIES M.T. 1991, *Actes Congrès 1990*, Sté fçaise Shakespeare, Paris : Les Belles Lettres.

DUFOUR Dany-Robert, 2003, *L'Art de réduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l'homme libéré à l'ère du capitalisme total*, Paris : Denoël.
JEUDY Henri-Pierre, 1998, *Le Corps comme objet d'art*, Paris : Armand Colin.
KRISTEVA Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil.
LAMB Charles, 1997, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, Harwood.
LEVENT Jean-Marc et BROSSAT Alain, 2003, *Sade polémiste, idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois*, Mille et Une Nuits.
MERLEAU-PONTY Maurice, 2002, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris : folio essais.
MERCURY Jean-Yves, 2000, *l'Expressivité chez Merleau-Ponty, du corps à la peinture*, Paris : L'Harmattan.
SADE 1976, *La Philosophie dans le boudoir*, préface Yvan Belaval, Paris : Gallimard.
1973, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Œuvres complètes du Marquis de Sade, Paris, tome XIII.
SIERZ Alex, 2000, *In-Yer-face Theatre*, London, Faber and Faber.
STIEGLER 2004, *De la Misère symbolique*, Tome 1, Galilée,.
THOMAS Louis-Vincent, 1980,*Le Cadavre, de la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, éditions complexe.

NOTES :

[1] The Wrestling School a été créée par Howard Barker en 1988 avec des comédiens du Royal Shakespeare Company et du Royal Court Theatre. Le nom (L'Ecole de la lutte) rappelle que les comédiens luttent avec le texte des pièces avant de les interpréter dans un travail d'école, de recherche et d'expérimentation réunissant comédiens, scénographe, compositeur et techniciens .

[2] L'abréviation *TBN* désignera les références à la pièce *The Bite of the Night* et aux extraits.

[3] La spéculation désigne le rôle majeur joué par l'imagination créatrice dans le theatre de la catastrophe : "The real end of drama in this period must not be the reproduction of reality, critical or otherwise [...], but speculation – not what is (now unbearably decadent) but what might be, what is *imaginable*". (Barker, 1997, 38)

[4] Extrait d'un entretien non publié avec Howard Barker, Brighton, novembre 2004.

[5] Extrait d'un entretien non publié avec Jerzy Klesyk, Paris, juillet 2005.

[6] La scène rappelle le tableau de Rembrandt *La leçon d'anatomie du docteur Joan Deijman* (1656), Historich Museum, Amsterdam.

[7] Extrait d'un entretien non publié à l'occasion d'un atelier de travail avec la compagnie The Wrestling School, juillet 2003.

[8] Dans son article « De la misère symbolique », publié dans le quotidien *Le Monde* (10.10.03), le philosophe Bernard Stiegler démontre comment les pouvoirs médiatiques, commerciaux et politiques s'appuient sur le conditionnement esthétique pour tuer l'expérience esthétique

Le corps-écran, un enjeu du théâtre épique : considérations à partir de *Cloud Nine*, de Caryl Churchill et des *Nègres*, de Jean Genet

Agathe Torti-Alcayaga, MCF, Université Paris13

Dans un ouvrage aussi érudit qu'émouvant[1], la philosophe Stéphanie Katz démontre que dans l'éventail des productions culturelles du champ pictural et visuel deux types d'images particuliers rendent compte de deux facettes de l'attitude humaine face au monde. Les images du premier type cherchent à offrir une représentation mimétique du réel, à le copier. Au contraire, les images du second type se signalent elles-mêmes en tant qu'images, mettant ainsi l'accent sur leur artificialité, leur caractère construit, c'est-à-dire, au fond, sur leur incapacité à redoubler le réel. Cette incapacité, cette béance[2], manifeste donc, dans le même temps, l'au-delà de la représentation figurative. Pour le dire avec Stéphanie Katz, ces images-là : « imposent un travail d'interprétation, … [appelant] la construction du regard motivée par un effet de distance. » (Katz :17). Cette attitude qui consiste à refuser l'illusion mimétique au profit d'une représentation assumée comme artificielle, donc incomplète, donc à compléter, caractérise, dans le champ du théâtre, les moyens privilégiés par la démarche « épique », démarche dont la finalité est de maintenir un lien critique entre l'Homme et la Cité, d'amener le spectateur à considérer le monde comme transformable ... et, peut-être, à le transformer.

Pour en venir au sujet qui nous réunit, un « écran » ne peut servir de support qu'au second type d'images. En effet, par sa double nature montrante et occultante à la fois, il constitue le point d'articulation entre une représentation et le creux, l'envers, la coulisse de cette représentation. Il est le site[3] où ce qui est montré et ce qui est caché se trouvent en inépuisable résonance, à la manière de ces objets en mouvement perpétuel parce que placés entre deux aimants dont les pôles, tour à tour, s'attirent et se repoussent. Au théâtre, la mise en résonance de la dialectique montré/caché est opératoire. Par elle se manifeste la profondeur de ce qui se trouve présenté sur la scène. Ceci vaut tout particulièrement pour la démarche épique, puisque, quel qu'en soit le sujet de premier plan, le fond, le socle thématique de toute pièce qui en procède, est l'éveil de la lucidité au caractère totalitaire d'une idéologie dominante qui prétendrait justifier un état de fait économique, social, politique, culturel.

Afin de centrer ma réflexion sur le corps – puisque c'est du corps qu'il s'agit ici – j'ai choisi d'examiner deux pièces-laboratoire écrites des deux côtés de la Manche, dans lesquelles les questions que pose le « corps-écran » à la démarche épique apparaissent avec une certaine clarté. En premier lieu – bien qu'aucune de ces œuvres ne soit *stricto sensu* une pièce sur la colonisation - *Cloud Nine*, de Caryl Churchill, et *Les Nègres*, de Jean Genet, présentent une thématique coloniale. Le fond situationnel signifiant de la présence occidentale sur le continent africain offre une visibilité chromatique à la problématique du corps utilisé comme écran, puisqu'elle peut s'y lire comme les rapports entre un derme blanc et un derme noir. En deuxième lieu, l'engagement de ces deux dramaturges à ébranler les fondements de la société occidentale n'est plus à démontrer. En revanche, leur critique de ces fondements s'exprime à travers des stratégies esthétiques situées aux antipodes l'une de l'autre. Dans ces œuvres, deux points d'entrée distincts s'ouvrent entre le spectacle et le spectateur, entre le théâtre et la Cité – points d'entrée différents, mais passant tous deux par le corps de l'acteur.

Cloud 9 : le corps syntaxique

Dans *Cloud Nine*, dont le premier acte se situe dans une colonie africaine de la Couronne britannique au XIXe siècle, c'est dans le corps pigmenté et surtout dans le corps sexué – et même *sexualisé* -, que se donne à voir la structure économique d'où procède la façon dont les individus se perçoivent eux-mêmes. Il est en effet indiqué que les personnages doivent être joués par des acteurs les incarnant tels qu'ils se voient, et non tels qu'ils sont réellement. Or, on se voit tel que la société vous représente. Clive, l'administrateur colonial blanc à l'aune duquel se perçoivent tous les autres, sera donc joué par un acteur blanc. Mais :

> Betty, la femme de Clive, est jouée par un homme, parce qu'elle veut être ce que les hommes veulent qu'elle soit. Et pareillement, Joshua, le serviteur Noir, est joué par un acteur Blanc parce qu'il veut être ce que les Blancs veulent qu'il soit. Betty n'a pas de valeur à ses propres yeux en tant que femme, pas plus que Joshua ne s'accorde de valeur à ses propres yeux en tant que Noir. Edward, le fils de Clive, est joué par une femme … [afin de souligner] la façon dont Clive essaye de lui imposer un comportement masculin traditionnel.[4]

Ajoutons au portrait de famille que Victoria, la fille de Clive, qui combine la double tare d'être femelle et d'être enfant, est jouée… par une poupée.

Corps blanc, viril, hétérosexuel : cet estampage de l'idéologie dominante occulte, expulse hors du champ du visible deux constituants fondamentaux de l'individualité, dont le second est la conséquence du premier : le désir et le

besoin de dignité. Le désir, c'est la signature protéiforme, individuelle, inattendue, inclassable, immaîtrisable de chacun. C'est la force libidinale qui s'oppose à toute récupération idéologique, celle contre qui, immanquablement, vient se heurter le calibrage de toute idéologie. Écrite en collaboration avec la compagnie Joint Stock, aux préoccupations féministes marquées, *Cloud Nine* présente délibérément le colonialisme comme une exacerbation de l'idéologie phallo-centriste propre à une société fondée sur la famille comme unité de préservation du capital. Il est intéressant de remarquer que, dans sa préface, Caryl Churchill se réfère explicitement à Jean Genet lorsqu'elle évoque « ... le parallèle entre l'oppression coloniale et l'oppression sexuelle, celle que Genet appelle « la mentalité coloniale, ou féminine, de la répression intériorisée ». »[5] Les conséquences s'en font évidemment sentir sur l'acceptation de soi en tant qu'être désirant. Le premier acte de la pièce sera donc ponctué des réprimandes violentes que subit Edward chaque fois qu'on le surprend à jouer avec la poupée de sa petite sœur.

> BETTY : Aucun de tes camarades d'école ne doit jamais savoir que tu aimes les poupées. Jamais jamais. Personne ne te parlera plus, on ne voudra pas de toi dans l'équipe de cricket, tu ne grandiras pas pour devenir un homme comme ton papa. ...*Betty enlève la poupée, [le] gifle.*[6]

L'homosexualité de Harry n'est pas traitée avec plus de complaisance, malgré la scène hilarante lors de laquelle elle est révélée.

> CLIVE : Seigneur, Harry, comme c'est dégoûtant. ... Je me sens pollué. ... Rome a chu, Harry. Ce péché peut détruire un empire. ... Cet amollissement féminin est contagieux.
> HARRY : Où irai-je, sinon dans la jungle pour me cacher.
> CLIVE : Vous ne faites pas ça avec les indigènes tout de même ? Mon Dieu, quelle trahison contre la reine. ... On donnera votre nom à des cours d'eau, c'est impensable.[7]

L'homosexualité d'Ellen ne rencontre pas de meilleur traitement bien que – puisqu'elle émane d'une femme – la réprobation en soit manifestée différemment, à savoir sur le mode angoissant du dialogue de sourd. Aussi clair que soit son discours, il ne peut littéralement pas être entendu :

> ELLEN: Betty. ... Quand Edward partira pour le collège, faudra t-il que je m'en aille ?
> BETTY: Ne vous tracassez pas, Ellen chérie, vous trouverez une autre place. Je vous donnerai d'excellentes références.
> ELLEN: Je ne veux pas d'une autre place, Betty. Je veux rester avec vous toujours.

BETTY: Si vous rentrez en Angleterre, vous pourriez vous marier, Ellen. Vous êtes très jolie, vous ne devriez pas désespérer de trouver un mari.

ELLEN: Ce n'est pas un mari que je veux. C'est vous.

BETTY: Des enfants bien à vous, Ellen, songez-y.

ELLEN: Je ne veux pas d'enfants. Je n'aime pas les enfants. Je veux seulement être seule avec vous [Betty], chanter pour vous et vous embrasser, parce que je vous aime [Betty].

BETTY: Je vous aime aussi, [Ellen]. Mais les femmes ont des devoirs comme les soldats. Vous devez être mère si vous le pouvez.

ELLEN: Betty, Betty, je vous aime tant. Je veux rester près de vous pour toujours, mon amour pour vous est éternel, plus fort que la mort. Plutôt mourir que de vous quitter, Betty.

BETTY: ... Vous n'éprouvez pas ce que vous croyez éprouver. C'est la solitude qui règne ici, et le climat qui est très troublant.[8]

Les sentiments de Betty à l'égard de Harry, le désir d'indépendance de Mrs Saunders ne sont pas plus écoutés ni entendus. Outre qu'ils émanent de ces citoyens de seconde classe que sont les femmes, ils n'entrent pas dans le schéma culturel dominant où les épouses ne désirent que leurs époux et où les veuves n'aspirent qu'à se replacer sous la protection d'un mari.

C'est bel et bien l'envers de cet écran qui s'exprime dans le deuxième acte. Ce dernier se situe en 1979. Un siècle s'est écoulé, mais pour les personnages seulement vingt-cinq années. Nous les retrouvons donc grandis, vieillis, et changés, dans un monde qui lui aussi a changé. Afin de marquer cette évolution, Caryl Churchill utilise ce même moyen du corps-écran. En effet, elle spécifie que les acteurs doivent prendre en charge plusieurs personnages répartis sur les deux actes de la pièce. Il s'agit là d'utiliser l'acteur en tant que matériau afin de l'intégrer à l'économie sémiotique de la pièce, puisque c'est la matérialité brute de son corps qui figurera le changement qui s'opère dans l'individu lorsque l'idéologie dominante se modifie.

En l'occurrence, le changement est positif. Désir et dignité finissent par se réconcilier. Bien que l'ancienne culture impériale se fasse encore sentir à travers le soldat qui perd la vie en Irlande du Nord, et à travers sa nièce, petite fille aux jeux guerriers interprétée par un acteur masculin, les personnages retrouvent leur identité profonde. Betty et Victoria seront donc enfin jouées par des femmes, et Edward par un homme. De plus, l'actrice qui jouait les deux rôles de Mrs Saunders (la femme indépendante) et d'Ellen (la femme homosexuelle) jouera Lin, à qui ces deux caractéristiques s'appliquent. Enfin, l'acteur qui jouait Joshua le 'sauvage' jouera Gerry le gay jouisseur, hédoniste en rupture avec toute morale de couple, sauvage lui aussi, mais cette fois, par choix et sans dévalorisation culpabilisatrice.

Cette répartition particulière des rôles sur les deux actes est celle que l'auteure, de son propre aveu, préfère. Mais Caryl Churchill ne s'oppose nullement à ce que d'autres schémas soient adoptés par les metteurs en scène : « ...n'importe quel doublage des rôles semble produire des résonances intéressantes entre les deux actes. »[9] Ce qui importe dans cette œuvre, au-delà même du message évident qu'elle délivre, c'est que le corps de l'acteur puisse déployer ses potentialités syntaxiques, et s'inscrire et se lire comme un mot dans une phrase. L'effet d'étrangeté provenant de l'écart entre les temporalités diégétique, historique et spectaculaire, ainsi que du décalage suivi du recentrage entre le sexe et la couleur de peau des personnages et ceux des acteurs qui leur prêtent corps, induit, chez le spectateur, une compréhension intellectuelle parfaitement claire de l'argument développé.

Les Nègres : le corps paradoxal

Dans *Les Nègres*, le corps aussi, est un écran. La pièce met en scène une cérémonie par laquelle sept personnages Noirs exorcisent leur condition de colonisés en rejouant, autour de son propre cercueil, la mise à mort d'une Blanche arbitrairement choisie pour être assassinée. Cette cérémonie est donnée pour un public de Blancs symboliques (la Reine, le Gouverneur, le Juge, le Missionnaire et le Valet), joués par d'autres Noirs masqués. Ici, c'est sur le corps ostensiblement construit par l'intermédiaire du masque, du costume, de la voix et de la gestuelle que Jan Genet projette la vision de soi-même et des autres imposée par l'idéologie dominante. Cette vision apparaît alors à gros traits caricaturaux. « Le grotesque dominera » (Genet :10). Les masques figurant les personnages Blancs, par leur couleur, leur texture et leur caractère hiératique, se démarquent totalement – ontologiquement, oserai-je dire – du visage des Noirs qui leur donnent la réplique, celui-ci juste occasionnellement maculé d'un peu de cirage. De même pour les costumes : les vêtements des Blancs (« robe superbe », « hermine au manteau à traîne », « uniforme sublime », etc.), rehaussée d'accessoires symboliques du pouvoir : « couronne royale », « sceptre », « croix pectorale » (Genet : 20), etc. sont magnifiques. C'est par la co-substantialité du costume et de celui qui le porte que Jean Genet ironise sur le fondement de la domination Blanche sur le continent Noir : lorsque la victime expiatoire accouche (car, même morte, elle accouche !), elle donne naissance à cinq poupées, miniatures des personnages de la Cour. « J'arrive au monde ! Botté, décoré ... » (Genet : 77) s'écrie le personnage qui joue le Gouverneur, suggérant ainsi que son pouvoir politique est un héritage naturel, du même ordre que celui de la couleur de sa peau. En regard, les Noirs endimanchés, que l'on dirait déguisés, sont ridicules. Tous sauf un sont en frac,

cravate blanche, chaussures jaunes. « Les toilettes des dames – robes du soir très pailletées – évoquent de fausses élégances, le plus grand mauvais goût. » (Genet : 20) Les voix également, sont exagérées : le rire de la Cour est « très aigu, mais très bien orchestré. A ce rire, répond un même rire, mais plus aigu encore, des Nègres... ». (Genet : 23) Enfin, l'attitude physique est également signifiante. Il arrive par exemple aux Noirs de trembler de tout leur corps, alors que les Blancs ne se départissent jamais de leur superbe. Blancheur, autorité, force virile, caution du Ciel, de la nature, les colons sont soumis à une féroce critique qui les montre pillant l'Afrique avec cynisme :

> LE VALET : ... Hévéas 4 500.
> *Toute la Cour fait la grimace.*
> LE GOUVERNEUR : L'or ?
> LE VALET : Oubangui Oriental 1 580. Saint-Elie-à-Dieu-Vat 1 050. Macupia 2 002. M'Zaïta 20 008.
> *Toute la cour se frotte les mains.* (Genet : 32)

Dans un contexte pourvu de notations aussi fortes, on ne s'étonnera pas qu'aucune expression de la dignité des Noirs ne se trouve ouvertement représentée, même à minima. La mise en scène qu'ils orchestrent de leur propre condition les montre traités avec abjection, mais les montre également pactisant avec cette abjection. « Couchez vous. Vous approcherez sur le ventre », leur dit le Juge. « Si vous le permettez, nous vous entendrons accroupis », marchande Archibald. (Genet : 98) Plus encore : la démarche même de cette mise en scène révèle l'intériorisation de leur propre oppression relevée par Caryl Churchill. En effet, entre cruauté et niaiserie (le sous-titre de la pièce est « clownerie ») les Noirs se comportent comme des êtres veules, revanchards, et pour tout dire, infantiles. « ARCHIBALD : ... nous avons donc tué une Blanche. Elle est là. (*Il montre le catafalque.*) Seuls nous étions capables de le faire comme nous l'avons fait, sauvagement. » (Genet : 27-28) Les opprimés, contaminés par leurs oppresseurs, sont aussi lamentables que ces derniers. Il n'y a d'espoir nulle part, sauf peut-être dans le théâtre ? Car rien de tout ceci n'est à prendre au pied de la lettre. Juste avant la fin de la pièce, un coup de théâtre révèlera que le rituel infantile et cruel était en fait une pure mascarade, dans laquelle le corps caricaturant les valeurs de l'idéologie dominante était bien un écran – mais un écran de fumée, derrière lequel les Noirs exécutaient un « collabo » coupable de trahison dans la lutte contre les Blancs. La fausse cérémonie était un leurre destiné à détourner l'attention du spectateur. Un leurre, et une arme aussi, car si le public ne s'est pas aperçu que la caricature sonnait faux, c'est bien qu'elle était conforme à son attente. La Cour Blanche était donc caricaturée de la façon dont un regard blanc s'attend à ce qu'elle le soit de la part de Noirs. De même,

les Noirs donnant réplique à la Cour s'auto-caricaturaient, conformant leur attitude à l'attente, même inconsciente, d'un regard blanc. Les « Nègres », le public blanc découvre au bout du compte que c'est lui qui les fabrique.

La dignité des Noirs n'avait jamais, en fait, cessée d'être présente, mais elle l'était à l'insu du spectateur, dans la différence des niveaux de jeu (jeu des Nègres, jeu des Noirs jouant les Nègres, jeu des acteurs Noirs jouant des Noirs jouant les Nègres), c'est-à-dire dans l'acte d'interprétation (au sens où l'on « interprète un rôle »), et dans l'engagement qu'il suppose. En un mot, elle était camouflée dans l'acte même de théâtre. Le corps, lui, commun à l'acteur, au Noir, et au Nègre, faisait office, par sa transversalité, de trompe-l'oeuil : « Les Blancs, c'est bien connu, distinguent difficilement un Nègre d'un Nègre » (Genet : 61). De discrets indices en laissaient pourtant deviner la véritable nature, notamment l'exigence que : « Chaque acteur … [soit] un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus ». (Genet : 20) Le contraste entre la vraie peau de l'acteur et le carton blanc du masque, opérant la mise en abîme révélée à la fin, mettait en résonance dès le départ la dialectique du montré et du caché. Le spectateur qui ne s'en aperçoit pas se découvre, à la fin, porteur, à son insu, de cette idéologie raciste dont il se croyait libre.

L'hyper-construction du corps dans *Les Nègres* a donc pour fonction d'établir un premier niveau de lecture semblable à celui qu'utilise Caryl Churchill dans le premier acte de *Cloud Nine* : elle fait ressortir, par un procédé d'étrangeté, le caractère totalitaire de l'idéologie dominante renvoyant hors-scène la dignité des opprimés. Mais là où Caryl Churchill choisit de présenter un certain degré de résolution dans le deuxième acte de sa pièce, puis, finalement, de laisser le spectateur libre face aux conclusions qu'il veut tirer, Jean Genet vise la jugulaire. La fausse cérémonie du sacrifice de la Blanche est un faux écran (ou plutôt cet « écran d'un écran »). C'est en revanche un vrai miroir par lequel il aveugle le spectateur Blanc, l'invitant à se contempler dans le reflet de sa bonne conscience, puis le force à reconnaître qu'il est lui-même vecteur d'idéologie, lui remettant ainsi entre les mains sa responsabilité existentielle, et pour finir, le déstabilisant en implantant en lui l'image, l'idée, le fantôme de la Révolte qui travaille hors de son champ de vision. Car la justice n'a que faire de la bonne conscience. Elle réclame du « … sang vivant, chaud, souple, fumant, [du] sang qui saigne ». (Genet : 84) La Révolte est un ferment. Celui-ci n'a pas de corps, pas plus que de couleur. Genet pose d'ailleurs malicieusement la question en préface : « Un Noir … c'est de quelle couleur ? » (Genet : 15) Cette absence de corps est séminale : par elle la dynamique de la Révolte, transcendant la

dialectique du montré/caché peut venir fertiliser ou infecter « comme la peste »[10] l'esprit de celui qui assiste à la représentation.

Dans les deux œuvres évoquées, remplacer la matérialité vivante du corps de l'acteur par celle, inerte, de marionnettes par exemple, aurait pour effet d'inactiver la représentation. Le matériau 'corps' se révèle indispensable, et assez souple pour accommoder aussi bien une dramaturgie énonciative qu'une dramaturgie de l'action directe, démarches esthétiques opposées, néanmoins rapprochées par la nécessité (vitale ?) de faire la part entre ce qui provient réellement de l'individualité humaine et les déterminations sociales, économiques, politiques, qui usurpent son espace intime.

Dans le chaos de l'ère post-brechtienne, dont, au vu des expériences formelles vides de sens ou de dessein qui prolifèrent sur la scène contemporaine, nous ne semblons pas encore sortis, je voudrais conclure en émettant une hypothèse. Si la dramaturgie du dévoilement a toujours été plus ou moins réductible à celle de la distanciation, peut-être assistons-nous aujourd'hui à l'avènement du corps comme l'un des instruments de mesure de l'authenticité d'un spectacle épique. En effet, il est notable que les dramaturges contemporains s'éloignent désormais de la démarche principalement intellectuelle qui fut celle de Brecht, et dont ils commencent même à théoriser les limites (limites qui furent pressenties par Genet dès 1958 !). Cet éloignement se vérifie chez Bond, qui base désormais l'écriture de ses pièces sur le fonctionnement de « l'imagination » et sur l'empathie qu'elle suppose, chez Churchill, utilisant à présent la matière des mots pour gripper la machinerie du tragique incarnée par les corps malmenés, chez Barker, chez Müller, préférant un signe opaque et émotionnellement déstabilisant à ce qu'ils considèrent comme le diktat d'une énonciation quelle qu'elle soit, ainsi que dans les dramaturgies moins écrites, pour lesquelles une œuvre est synonyme d'une représentation, et qui nivellent tous les systèmes sémiotiques du théâtre - je pense ici en particulier au Théâtre du Soleil, voire à Pippo Delbono. Toutes ces œuvres de valeur font appel à un certain degré d'adhésion émotionnelle autrefois taxée d'anathème et dont le corps sert de support.

L'avenir dira si le retrait du conceptuel au profit de l'éprouvé aura été un rééquilibrage bénéfique dans l'histoire du théâtre ou un retour à la philosophie d'impuissance qui sous-tendait la « pièce bien faite » avant Brecht. Pour le moment, acceptons de faire confiance à ce support de vie qui nous réunit tous, pour toutes les aventures scéniques présentes et à venir.

BIBLIOGRAPHIE :

CHURCHILL Caryl, 1979, *Cloud Nine*, London, Methuen. Édition utilisée : 1985, *Churchill, Plays: One*, London, Methuen, abbreviation : (Churchill, 1985).

Version française : *Septième ciel* (Paris, L'Arche, 1992), traduction de Jean-Pierre Carasso, abbréviation : (Churchill, 1992).

GENET Jean, *Les Nègres*, 1958, Paris, L'Arbalète. Edition utilisée : Michel Corvin, 2005, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, abbréviation : (Genet).

OUVRAGES SECONDAIRES :

ARTAUD Antonin, 1938, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BARKER Howard, 1997, *Arguments for the Theatre*, Manchester, Manchester University Press.

BOND, Edward : 2003, *La Trame cachée*, Paris, L'Arche.

BRECHT, Bertold : 1963, *Petit Organon pour le théâtre* (Paris, L'Arche.

DELBONO, Pippo : 2004, *Le corps de l'acteur*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

KATZ, Stéphanie : 2004, *L'Écran, de l'icône au virtuel*, Paris, L'Harmattan, abbréviation : (Katz).

NOTES :

[1] *L'Écran, de l'icône au virtuel*, 2004, Paris, L'Harmattan.

[2] Le terme de « béance », sciemment choisi, renvoie à un concept bondien indiquant « l'espace entre le monde matériel et l'esprit humain ». Pour une définition plus complète, voir Bond, Edward, *La Trame cachée*, 2003, Paris, L'Arche, p296.

[3] Le terme « site » est encore un emprunt à Edward Bond. Celui-ci l'emploie dans le sens, très large, de « carrefour d'interactions ». Pour une définition plus complète, voir Bond, Edward, *La Trame cachée*, p312.

[4] Ma traduction de : "*Betty, Clive's wife, is played by a man because she wants to be what men want her to be, and, in the same way, Joshua, the black servant, is played by a white man because he wants to be what whites want him to be. Betty does not value herself as a woman, nor does Joshua value himself as a black. Edward, Clive's son, is played by a woman ... [to highlight] the way Clive tries to impose traditional male behaviour on him.*" (Churchill, 1985 : 245)

[5] Ma traduction de : "... *the parallel between colonial and sexual oppression, which Genet calls "the colonial or feminine mentality of interiorised repression.*"." (Churchill, 1985 : 245)

[6] (Churchill, 1992 : 36) Traduction de : "*BETTY : You must never let the boys at school know you like dolls. Never never. No one will talk to you, you won't be on the cricket team, you won't grow up to be a man like your papa. ... BETTY takes the doll away, slaps him ...*" (Churchill, 1985 : 275).

[7] (Churchill, 1992, pp47-48) Traduction de : "*CLIVE: My God, Harry, how disgusting. ... I feel contaminated. ... Rome fell, Harry, and this sin can destroy an empire. ... Effeminacy is contagious. .../ HARRY: Where can I go except into the jungle to hide? /CLIVE: You don't do it with the natives, Harry?/My God, what a betrayal of the Queen. ... Rivers will be named after you, it's unthinkable.*" (Churchill, 1985 : 283)

[8] (Churchill, 1992 : 45-46.) Les noms des personnages entre crochets ont été rajoutés par mes soins, afin de restituer le texte original. Traduction de : "*ELLEN: Betty, when Edward goes to school will I have to leave? / BETTY: Never mind, Ellen dear, you'll get another place. I'll give you an excellent reference. / ELLEN: I don't want another place, Betty. I want to stay with you forever. / BETTY: If you go back to England, you might get married, Ellen. You're quite pretty, you shouldn't despair of getting a husband. / ELLEN: I don't want a husband. I want you. / BETTY: Children of your own, Ellen, think. / ELLEN: I don't want children. I don't like children. I just want to be alone with you, Betty, and sing for you and kiss you because I love you, Betty. / BETTY: I love you too, Ellen. But women have their duties as soldiers have. You must be a mother if you can. / ELLEN: Betty, Betty, I love you so much. I want to stay with you forever, my love for you is eternal, stronger than death. I'd rather die than leave you, Betty. / ELLEN: No you wouldn't, Ellen, don't be silly. Come, don't cry. You don't feel what you think you do. It's the loneliness here, and the climate is very confusing.*" (Churchill, 1985 : 281)

[9] Ma traduction de : "*... any way of doing the doubling seems to set up some interesting resonances between the two acts.*" (Churchill, 1985 : 247)

[10] La référence à Antonin Artaud est délibérée.

4- Le corps écran, vidéo en scène aujourd'hui

Réflexions introductives sur trois spectacles :
L'Architecte (D.Greig), *Le Monologue de la chaise vide* (Antoine Geraci),
Dance and You2 (Brigitte Pougeoise)

Jean-Pierre Simard, professeur, Université de Saint-Étienne

L'exploitation des potentialités sémiotiques développées progressivement par le recours au film ou à la vidéo dans le spectacle vivant permet de souligner les rythmes du corps, écran des représentations mentales. Par sa présence physique déjà, et certes avec ses déplacements sa voix et ses propos, le personnage n'est-il pas conçu par l'auteur comme écran démultiplié des désirs, des fantasmes, des représentations culturelles, sociales, morales, éthiques, des mythes partagés avec le public ? Il est le principal vecteur de la représentation des enjeux culturels et sociaux dans les arts du spectacle vivant ou différé. Les exemples développés par les communications précédentes, des valeurs attribuées au corps depuis les civilisations primitives jusqu'au cinéma récemment et les représentations du corps à l'écran dans divers média sous-tendent ce propos. Il est évident que l'image projetée en scène associe dans sa lecture du spectacle une culture filmique et télévisuelle moderne du spectateur nourri de décodage différé. En scène, pour parodier Agnès Varda[1], « l'écran caresse le regard du spectateur ». Son irréalité temporelle, l'évidence du relief suggéré sur l'aplat du voile, mystère ou dévoilement du jeu derrière, ou la certitude provocatrice de l'écran mat, tout concourt à favoriser un double effet d'empathie émotive chère au cinéma, mais aussi une distanciation momentanée avec le jeu vivant.

La mesure de cet apport, du jeu des créateurs avec ce savoir esthétique et interprétatif du public vis à vis du réel souligné ou décalé, déconstruit ou amplifié est essentielle, et influe sur la réception du spectacle, sur les représentations privilégiées du corps que l'écran plat, avec les angles de son regard et ses cadrages, ajoute au regard direct. Mais au-delà aussi le corps peut être écran support de projections graphiques, picturales ou textuelles afin de relayer par une forme d'intertexte, soit une complémentarité, soit une contradiction signifiante avec les messages du texte théâtral et de sa représentation, telles que les conçoivent le metteur en scène et l'équipe de création. Cette dimension sera à l'évidence envisagée dans les installations plastiques ou les chorégraphies. Mais l'apport intersémiotique d'un écran - outil voyeur ou écho - au théâtre ou à l'opéra, doit

être examiné. Le reflet des vies reconstituées sur le plateau, de plus en plus fréquent sur scène - notamment lorsqu'il s'accompagne d'une caméra, ou, mieux encore, d'une webcam invisible - déplace la lecture du spectacle et incite à deviner l'axe ou l'origine de la captation sur le plateau. Enfin, le contrepoint que représente l'exploitation, par l'image enregistrée, d'une fonction paradoxale du corps en scène sera soupesé : celle d'un écran protecteur, voire d'un support de la censure ou d'une auto-censure oblitération, voile, refus de se dire, d'exprimer ses désarrois.

Le rythme des signes propre à ces manifestations diverses de la projection en scène sera donc interprété ici en corrélation avec le rythme que leur présence impose au spectacle à travers trois exemples principaux. *The Architect* de David Greig permettra d'examiner en quoi, fréquemment, les ressorts du texte incitent le metteur en scène à recourir à l'image projetée dans sa création scénique. Le projet de l'auteur lorsqu'il refuse toute concession à la limitation, voire à l'unicité réductrice des lieux de l'action représentée, y invite d'évidence. Quelques suggestions de mise en espace accompagneront cette lecture du texte. La transition sera alors évidente avec le spectacle que Chok Théâtre a proposé à l'automne 2007, puisqu'un travail en équipe richement complexe a facilité l'adaptation d'une fiction littéraire et la représentation des émois d'un personnage de roman, enfermé dans la trace hypothétique de ses dérapages. L'apport intersémiotique de l'outil filmique pour une lecture du propos de l'auteur du roman, au-delà de sa trace dans le monologue du personnage, sera pris en considération. Enfin, quelques réflexions sur le solo chorégraphique de 15 minutes *Dance and You* 2, de Brigitte Pougeoise, qui illustra notre journée du 19 avril 2008, s'ouvriront à propos du recours significatif à l'image projetée comme à celui du texte littéraire dans l'espace chorégraphique aujourd'hui. D'autres échos à Peter Sellars, Renaud Cojo, Jean-Claude Gallota, ou Frédéric Flamand étayeront ces balbutiements sur les représentations du corps écran en scène appelé à des développements ultérieurs.

Invité lors de la création d'*Europe* par Stéphanie Loïk au TPL, D. Greig m'avait déclaré, lors d'entretiens publics ne pas avoir, en tant qu'auteur dramatique, à se préoccuper des alea de mise en scène dans l'écriture de ses textes, proposant de multiples lieux de l'action. Écrite dans la même période, *The Architect* fait également fi des conditions matérielles de représentation. On y dénombre quinze lieux aussi divers que le jardin, deux pièces de la maison de famille de l'architecte, un appartement de la tour promise à la démolition, un chantier de construction (terrain et bureau), un urinoir, une devanture de magasin dans une rue, le toit en terrasse d'une autre tour - refuge fil du rasoir pour les deux garçons gay - un bar gay, une morgue, un échangeur d'autoroute, une cabine de camion, la caisse arrière du même camion, une cafeteria

d'autoroute. La géométrie scénographique se doit de répondre à la nécessité sémantique de ces espaces. Leur mise en parallèle fréquente dans des scènes courtes et alternées dessine une écriture véritablement filmique. Elle semble impossible à représenter, sauf à privilégier diverses techniques épiques : les panneaux annonces ou les plateaux tournants du théâtre brechtien, ou un 'promenade show' comme en ont conçu tour à tour à travers l'Europe John McGrath, Luca Ronconi, Ariane Mnouchkine, le cirque d'Oz en Australie, ou encore une représentation minimaliste dans laquelle les lieux seraient désignés par quelques rares objets symboliques ou simplement évoqués au fil des répliques. La mise en parallèle des discours proférés, sur des dialogues imaginaires ou vains de divers personnages ainsi mis en écho dans plusieurs lieux simultanés constitue une caractéristique complémentaire de l'écriture de D. Greig. C'est également le cas dans des scènes plus longues entre des personnages qui ne parviennent pas à communiquer ou à se dire. Cette vision filmique de l'échec des rapports sociaux et familiaux et de la solitude désespérante se traduit aussi par des scènes à trois dans lesquelles chacun à son tour s'adresse à un interlocuteur, témoin ou médiateur, un faire-valoir qui n'est pas directement impliqué. Il interpelle en fait le troisième personnage qui poursuit ses propres réflexions en monologue et ne perçoit pas l'appel de l'autre. C'est le cas dans les scènes initiales entre l'architecte, son fils et la locataire militante, puis au jardin entre père fils et fille notamment :

Leo : To go back, we dream these structures, these buildings and… […] people live in them, work in them.
Martin : Can you build a thing high enough that if you fell off you wouldn't hit the ground? (Act One, Scene 2)

Revendiquée par son auteur comme une relecture actuelle, un intertexte contemporain au discours d'Ibsen sur l'inexorable exclusion d'un architecte âgé par ses jeunes successeurs dans *The Master Builder*, cette pièce introduit des thèmes d'actualité écossaise ou même personnelle :

> Leo : You start with things, you draw up plans and then they get confused. People spoil things and … time and you lose the clarity. So you have to get back to the original … go back to the drawing board … We'll get out of the city, Paulina. A village, somewhere. We'll do up a house or something. I'll work from the attic. Get back to the original us … all of us … You, me, Dorothy, Martin … (Act one Scene 16)

La vaine tentative du fils de révéler à son père son homosexualité, après une longue fugue, est au coeur des enjeux de la pièce. Le repli maternel dans une phobie écologiste l'isole définitivement du reste de la famille. Seule la communication, parfois sans mots, entre le frère et la sœur est réelle, ou celle, dans le camion entre le conducteur et la fille qui le rejoint lors de ses fugues.

Quand la mère refuse tout contact physique avec le père, la fille tente compulsivement de perdre sa virginité. Les deux manifestent ce traumatisme sur l'écran de leur corps par des convulsions. Cette structure comparative composite de la pièce suggère fortement le recours à la vidéo : les scènes 17 à 25 de l' acte dessinent un refus du destin, un espoir en une réconciliation. Ces personnages stéréotypes complexes incarnent une impossibilité à exprimer leur vérité incertaine dans les hésitations, les silences ou le flot de paroles qui ne se rencontrent pas, soulignée par la mise en parallèle des situations.

Certaines scènes filmées permettront de représenter l'ensemble des situations en un seul lieu et de laisser le plateau aux autres. On peut notamment choisir d'alléger la tâche de mise en scène, mais surtout de renforcer le discours représentatif des scènes de l'attente anxieuse au bord de la route puis à bord du camion, ou dans la cafeteria d'autoroute au retour d'une telle fugue en les filmant. On pourra les projeter en regard des scènes parallèles locales concomitantes situées dans la maison de la famille décomposée ou dans la cité menacée par la crise des valeurs sociales, affectives ou économiques. Réduire ainsi partiellement le plateau à trois lieux scéniques animés par les comédiens facilite la lecture du spectacle par le public et métaphorise l'éloignement souhaité par le personnage de la fille. On observera que, distincte du jeu vivant, la narration filmée séquencée au fil du spectacle, sera aisément perçue par le spectateur acquis à ce mode quasi télévisuel, dans la continuité épisodique de son propre récit, semblable à un feuilleton. Le public percevra ainsi la linéarité temporelle en contrepoint à la concomitance statique proposée par une lecture parallèle des diverses situations qui en échange permettent de saisir la fragmentation désespérante du tissu familial. Il est clair qu'une pièce qui souligne le désarroi affectif et les tentatives d'échange cathartiques fonde son discours sur l'écran des multiples représentations que propose le corps, avec la gestuelle, les mimiques des comédiens incarnant l'ensemble de ces personnages meurtris. La caméra-reflet du vivant interprété, parodie de reportage, peut aussi inscrire une continuité de l'irréel écranique au-delà des séquences pré-montées. Elle peut efficacement en doubler, en souligner, en déplacer la signification, quand, en complément, le jeu des non-dits à trois suggère l'emploi d'une caméra-voyeur. Elle met en parallèle, comme le fait déjà la structure du texte, l'absence d'attention d'un personnage à l'échange des deux autres. Le décalage des angles de représentation des corps aide alors le public à percevoir l'écart des perceptions voulues par l'auteur. De même, l'écran dévoilera discrètement la suggestion sous-textuelle d'une forme de désir incestueux entre père et fille, évoquée dans les didascalies sous l'œil anxieux du frère, qui, seul, parvient à interpréter la signification des crises de tétanie de sa sœur. Cette situation, qui, ensuite, donne lieu à des

échanges nourris par la connivence entre le frère et la sœur, mérite le soutien d'un doublage filmique. Ce type de caméra révélatrice d'un indicible direct permet en outre de souligner l'intensité des émotions par des gros plans sélectifs ou en variant l'angle de représentation des corps ou des visages muets, en attente, en tension, au seuil de la rupture, et de la proposer aux spectateurs concentrés prioritairement sur le face à face vivant des protagonistes. L'ampleur de leur trouble identitaire, comme celui, décisif, des témoins risquerait ainsi d'être partiellement estompé.

Enfin, il convient d'évoquer la nécessité documentaire du son ou de la représentation filmée exigée dans les deux très courtes scènes d'ouverture et de clôture qui enchâssent la pièce. Simples didascalies de quelques lignes, elles représentent le présent du discours : celui de l'implosion de la tour. Elles désignent l'inéluctable destin au fil des deux actes intermédiaires, fidèles au modèle anglo-saxon, où le premier prépare avec des situations ouvertes dans un parallélisme quasi parfait le dénouement dramatique des scènes de l'acte deux. Cette prégnance du présent du discours filmique suggéré enchâsse un espace-temps fracturé nourri par l'inexorable incommunicabilité présentée comme la source de la catastrophe. Car, ultime épiphanie désespérante pour le public, la seule différence, dans cette répétition du même 'maintenant' narré, est la présence dans la tour de l'architecte qui ne se résout pas à voir son œuvre conçue avec des visées humanistes disparaître comme signe du mal-être social des habitants. Ce suicide pourra être discrètement évoqué par la présence, en halo lumineux, de l'architecte immobile derrière l'écran-voile de projection de l'implosion, halo qui disparaîtra quelques secondes plus tard lorsque s'éteindra l'écran. N'est-il pas expiatoire de la mort du fils de la locataire militant pour la destruction de cet habitat devenu insalubre ? N'avait-il pas sauté du balcon dans l'acte un ? Et, face au refus du fils de l'architecte de céder à l'amour qu'il lui voue, son jeune compagnon n'a-t-il pas, lui-aussi, sauté peu avant du toit de l'autre tour ?

La chute des anges laisse les survivants démunis ! Le recours à la vidéo, avec d'éventuels ralentis silencieux, renforce le parallélisme cinématographique des scènes initiales de l'acte un. Le ballet simultané stérile des scènes ultimes en écho contribue à adoucir l'espoir détruit du public. Le corps du fils erre de nouveau en quête d'aventures sexuelles dans l'urinoir sordide. Libérée par ces absences peut-être, seule la fille, respectée par le camionneur, son confident, gagne en maturité quand la mère (solitaire et silencieuse) rempote une fois encore ses fleurs. Ces brèves scènes parallèles précèdent ironiquement l'implosion. Cette dernière confirme l'échec du rêve paternel social et familial, la négation de ses compétences. L'itération modulée sémantiquement de cette scène didascalique, appelle la projection filmique d'une implosion. La présence symbolique du corps signe de

l'architecte, suggérée lors de la seconde occurrence, offre subrepticement au public l'inexorable fatalité d'un drame qui accrédite à ses yeux la vision pessimiste de l'auteur. Ce jeu entre fiction dramatique et représentation documen-taire intertextuelle de scènes filmées, inscrites dans le bagage référentiel du public, empruntées à l'histoire urbaine locale (la démolition de la 'Muraille de Chine' à Saint-Étienne par exemple), constitue une traduction culturelle efficace des sentiments des habitants de la cité écossaise, accessible au public grâce au parallélisme des situations. La répétition en abyme, décalée, du même document filmé facilite la réception des émois proposés aux personnages par l'auteur.

La représentation filmée peut aussi alléger certains développements sur l'urbanisme et l'architecture (Acte un scène 2 par exemple). Outre qu'ils incarnent l'insistance pesante du père à voir son fils travailler à ses côtés, ils autorisent l'auteur, impliqué socialement, à regretter la tournure néfaste d'un monde en mutation. Enfin, cette pièce est un exemple manifeste des préoccupations écossaises spécifiques analysées désormais dans divers ouvrages. Elle s'inscrit clairement dans le théâtre de provocation *In-Yer-Face* des années 1990 en Grande-Bretagne. Le recours à l'image vidéo devient précieux : il permet de représenter, de démystifier, de déléguer à l'artificialité différée de la fiction cinématographique, certaines scènes à la sexualité directe provocatrice. Une large fraction des spectateurs accepterait mal une interprétation charnelle stylisée en scène de ces rares et brefs moments. La distanciation filmique[2] favorise le message esthétique et éthique global d'un discours spectaculaire qui refuse la passivité. La remarquable mise en scène de *Phaedra's Love* de Sarah Kane par Renaud Cojo recourt également aux outils filmiques : écran de télévision aux usages complexes, voyeurisme, intertexte de fiction guerrière, doublage intertextuel des mêmes scènes célèbres filmées de la *Phèdre* d'Eschyle pour rendre tolérable l'inceste ou le meurtre, dont la mémoire mythique est ici représentée sur scène au lieu d'être rapportés par un coryphée.

Ainsi, la multiplicité des représentations décalées, le recours à plusieurs écrans exposant un discours visuel et sonore parallèle à l'immédiate présence du corps des comédiens, associe à la priorité indiscutable du jeu théâtral charnel, vocal et physique sur le plateau, l'impression de réalité due paradoxalement à l'artificialité distanciée du film. Les écrans introduisent dans le spectacle la verticalité et la superposition, divers plans de profondeur spatiale. Cette démarche artistique avait dès 1991 été proposé par Peter Sellars dans son opéra sur le drame de l'Achile Laoro autour des violences des Brigades Rouges. Elle permettait le même amalgame entre authenticité des faits rapportés et fiction interpellant le public sur les motivations romantiques et l'idéalisme d'une telle rébellion fanatique. Il offrait le même suivi voyeur du corps des comédiens.

Une dimension évidente du rapport du spectateur au plateau, comme à l'écran, dépend du choix des comédiens, de la plastique de leurs corps, de leur gestuelle et de leur relation proxémique aux autres et au public. Leurs costumes, la tonalité et les inflexions de leur voix enfin, imposent au spectateur l'immédiateté séductrice, critique, voire répulsive d'une lecture du corps, donc de l'identité des personnages, qu'à l'inverse la lecture du texte source contraint à imaginer. L'échéance brutale d'une identification des représentations fantasmées, le désir qui naît de cet imaginaire quel qu'il soit, pèsent irrémédiablement sur le discours spectaculaire. La caméra amplifie cette séduction ou souligne les comportements irritants ou choquants. Elle est, à la fois ou tour à tour, soit un outil exclusivement cathartique soit un outil de distanciation salutaire selon l'emploi que lui réserve l'artiste vidéaste puis le régisseur. Elle pourra accompagner l'émotion des confidences, par exemple dans les scènes onze et douze (acte 2) où se situe le monologue de Sheena (prélude à celui de Leo, scène 17, avant son suicide), au balcon de son appartement, Leo, l'architecte, étant présent. Il contraste avec un échange rapide de répliques courtes qui privilégie le non-dit suggéré derrière l'insignifiant quotidien, l'émergence poétique forte renvoyant aux multiples hypotextes :

Coucher de soleil. Leo, ses clefs de voiture à la main est sur un balcon d'Eden Court. Sheena est à ses côtés.

Sheena : On voit votre chantier d'ici. Je le suis. J'ai vu les grues le faire progresser. J'ai vu la boule de démolition. De loin, c'est beau. Les docks et le reste, l'eau derrière, c'est beau, surtout au soleil couchant. Quand j'ai emménagé, je suivais les bateaux, je voyais les dockers qui les chargeaient, qui les vidaient. Voitures, caisses de whisky, charbon, sacs de bananes. Je me sentais privilégiée d'habiter ici, au-dessus des docks. A observer les portes de la ville. Mais on a bouclé cette porte. Les conteneurs !... Ceux qu'on empile sur les navires ou les camions... Sitôt inventés, les conteneurs ont rendu les entrepôts inutiles dans cette ville. Plus besoin de dockers. Un port relié à une autoroute et basta. La grue soulève le conteneur hors du navire et le pose sur un camion. Terminé ! Alors, dockers et marins ont perdu leur emploi et vous avez eu du boulot... à construire des musées et des restaurants dans les entrepôts et les chais à whisky. Même les putes sont allées à l'autre bout de la ville. Tout ce qui reste ici, c'est les habitants, coincés ! Coincés dans ces cages à lapin sur le quai, attendant que la grue les charge, espérant que quelqu'un va arrêter sa route et nous emmener avec lui.

Dans la scène 12, sur le toit, en écho parallèle Billy chante :

Just exactly what is it that you want to do?
We wanna be free;
We wanna do what we wanna do.
And we wanna get loaded.

We wanna have a good time.

Cette scène courte finit par un acte sexuel entre les deux garçons.

Ainsi, le recours multiforme à l'écran, témoin de la caméra reflet ou support pour l'extrait filmique pré-enregistré, avec son réalisme descriptif bref, supplée aux détours narratifs ou descriptifs des didascalies du texte dramatique ou aux développements romanesques qui inspirent parfois une adaptation théâtrale. Avec l'image filmée, le théâtre flirte avec l'hyper communication postmoderne. La transgression des codes de réception traditionnels permet une résistance aux modèles. La synthèse des éléments vivants, le prélèvement sélectif de fragments, leur assemblage par un régisseur vidéaste, souligne le discours vivant. Le morcellement favorise paradoxalement la réception synthétique cohérente du spectateur, qui, gérant un entre-deux des esthétiques, a l'illusion d'une globalité.

Toute notre perception du réel interprété par le spectacle vivant n'est-elle pas aujourd'hui inexorablement contaminée par l'expérience multi-écranique qui est la nôtre du cinéma à la télévision ou à l'ordinateur, jusqu'aux images de synthèse même ?

Cette question d'un métissage des modes de création confrontée à sa réception est au cœur du dispositif spectaculaire complexe riche de multiples emplois de la vidéo de l'adaptation faite par Chok Théâtre du roman d'Antoine Géraci. Celui-ci dévoile la logique exacerbée, et pourtant en défaut, du malade enfermé dans un hôpital psychiatrique, passant son temps à recoller les morceaux de ses actes et de sa mémoire. Dans la représentation de l'accident sous la neige, qui déclenche le processus psychiatrique fatal ou obsessionnel, l'écran accorde au spectateur un savoir initial. Le dédoublement du regard sur les émotions, comme sur les tics du personnage, illustre métaphoriquement et symbolise son désarroi, sa quête opiniâtre d'un sens, clef pour la reconquête illusoire de son identité. L'esthétisation mathématique des formules projetées, rappelant la vivacité perturbée de son esprit logique dès l'enfance, est confirmée par la scénographie en cases blanches carcérales qui inscrivent également la géométrie des écrans dans l'espace mental du personnage. Ces images se superposent parfois sur le corps du comédien devant l'écran. Elles ajoutent à l'ironie compassionnelle du regard spectaculaire sur l'angoisse du protagoniste face à l'ennui que le cours du prof provoque chez lui, encore enfant, mortifié lorsqu'il est publiquement ridiculisé. Le recours à de tels 'flashbacks' confirme l'emploi de plusieurs webcams, dans la froideur de cet espace symbolique. L'entre deux des représentations offre alors un regard décalé sur les interrogations du personnage et favorise son jeu avec la chaise, symbole de l'impossible retour au monde. Il

met en valeur le questionnement sur le meurtre du chat, préfiguration enfantine aux yeux de l'entourage, qui le condamne, de dérapages ultérieurs. L'intensité du monologue est nourrie, étoffée, d'un regard voyeur ou substitutif qui place tour à tour le spectateur dans la position du malade, de ses proches, de l'infirmier, ou dans l'implacable subjectivité analytique culpabilisante du psychiatre. L'outil multimedia confirme à l'évidence ce métissage des discours esthétiques en scène. Il renforce indéniablement une modulation artistique du discours de Michel Foucault[3] déjà présent dans le roman. Enfin, outil non négligeable, l'image différée ou dédoublée, le film pré-enregistré rendent immédiatement perceptible une déconstruction de la temporalité quand la lecture du roman impose au lecteur un patient travail pointilliste de structuration aléatoire et indécis du récit, pour tenter, peut-être en vain, d'en reconstituer le puzzle. Le jeu complexe des écrans place alors le public dans une fragile incertitude, semblable à celle du personnage. Seule la désespérance du dénouement offre un répit amer au spectateur. Le lecteur pourra percevoir la richesse de tels procédés dans le fragment de quelques minutes proposé par la compagnie de théâtre sur le web.

Ce trop rapide survol d'un texte source et du spectacle qui en est issu ouvre la perspective du rapport corps-corpus. Il permet d'explorer sans exhaustivité divers recours au décalage des représentations filmiques. Certaines ajoutent la séduction de leur modernité à la fonction, similaire à mes yeux, de marionnettes accompagnatrices, notamment de taille réelle, qui, elles aussi, faussement inertes, dédoublent le jeu suspendu du comédien, manipulateur du codage réifié du corps des personnages qu'elles et lui incarnent.

Avec la chorégraphie de Brigitte Pougeoise, ce dédoublement devient reflet sensuel organiquement social et inter-ethnique de l'étrange soi-même, par la substitution d'autres visages, d'autres masques, d'autres cultures. Ainsi, l'image projetée souligne, rend manifeste l'argument, le discours qui sous-tend la mise en espace, discours que suggère généralement le jeu des corps dans la danse contemporaine, et qui exige un savoir culturel, un décodage intuitif du public. L'intertexte des œuvres photographiques de l'auteur impose une focalisation sélective esthétisée sur le réel superposé de ces images inertes de corps vivant ailleurs. Paradoxalement animé par les pulsions et gestuelles interprétées, leur cadre de lecture est le corps de l'acteur quasi nu, enduit de farine, en mouvement. Le regard innocent d'un enfant perplexe par exemple s'imprime sur la main du danseur qui le signale délicatement au spectateur avant de le reléguer dans le décor. Ce regard offre son questionnement éphémère en prélude au glissement érotique des doigts du performeur sur son propre corps. Un masque océanique primitif dédouble le regard de son visage avant que celui, aguicheur et chaleureux d'une maturité féminine replète, avec un élégant collier sur un riche décolleté,

déconstruise l'image conventionnelle de la femme véhiculée par la télévision ou la publicité. Et, subrepticement masculinisée dans un fondu enchaîné, cette représentation pose la question du choix trans-genre et du queer au-delà du sexe physique. Ces doubles, imposés à la séduction d'un corps gracieux en scène, provoquent ainsi à chaque instant un questionnement interculturel éthique chez le spectateur. L'effet de mouvement et d'image, créé par les photographies projetées sur le corps du danseur, est filmé, et retransmis simultanément en abyme, doublage, écho, sur un écran. Quand la peau, détail relief vivant du corps, parfois agitée de frémissements, devient écran, elle renvoie à la surface sensible du papier photo. L'image de chair provoque le spectateur dans ses émotions et son analyse. B.Pougeoise décrit ainsi la poétique intersémiotique proposée :

> Quand la peau devient une surface sensible où naissent et disparaissent les images, la frontière entre le vivant et l'inanimé se brouille. Dans ce théâtre d'ombres où la peau sert d'écran, l'image devient substance. Le grain, la souplesse, les plis, impriment aux corps projetés des inflexions étranges, une respiration inattendue. De vraies marionnettes de peau… Une caresse fait se tordre une silhouette dans un cri muet. Le visage accueille aussi des masques tatoués à même la chair, qui cachent et révèlent des traits d'un autre âge. L'image semble remonter des profondeurs de l'intime comme une réminiscence. Comme l'exhumation de sensations enfouies. Un précipité d'images à même la chair. Ces métamorphoses troublent l'identité, suggèrent de multiples vies habitant l'être. Un doute persiste : de l'image ou de la peau, qui absorbe l'autre ?

Frédéric Flamand pour sa part, dans la chorégraphie *Silent Collision,* a recours à la même démarche sémiotique de confrontation des savoirs esthétiques du spectateur avec le jeu dansé fondé sur la mobilité entre horizontalité et verticalité de l'espace au décor animé et contraint par lui selon une scénographie spatiale dessinée par un urbaniste américain. Flamand y ajoute la projection, le déroulement vidéo, de fragments de textes signifiants du roman d'Italo Calvino au titre paradoxal *Les Villes invisibles* sur l'urbanisme, fragments dont la lecture orale donnera ultérieurement une clef supplémentaire au discours du chorégraphe qui a nourri sa création à ce texte source. La triple intertextualité du propos est similaire à celle favorisée ici par l'image filmée. Jean-Claude Gallotta, également, ajoute fréquemment un intertexte littéraire ou théâtral, oralisé, joué sur le plateau ou à son bord par un comédien intégré dans la géométrie du jeu des corps dansants. Une représentation, qui associe un message vocal et ses tonalités couplées à celles de la musique de scène, renforce spatialement et cinétiquement le discours du créateur. Le contraste plastique du corps, plus rigide, expressif néanmoins, de l'acteur superposé à la souplesse des danseurs, s'insinue au cœur du projet chorégraphique. La richesse intertextuelle de telles

confrontations dans le discours de chorégraphes au registre différent corrobore la superposition des trois propositions d'une artiste au propos libérateur.

Pour clore cette introduction, j'évoquerai Antoine Vitez qui multipliait les références intertextuelles dans les textes et la scénographie de ses spectacles. Si chacun des spectateurs ne décode pas minutieusement, dans la nécessaire interprétation sensorielle immédiate exigée par le spectacle des corps et des voix en scène, l'intégralité des messages et des fragments associés pour en décoder la pertinence et lire le discours complexe de l'artiste, il en perçoit la relativité, un relief ombré, qui l'aide dans sa lecture du spectacle et nourrit son imaginaire., N'est-ce pas meilleure justification, appliquée à la vidéo sur scène aujourd'hui, du possible recours à la richesse complémentaire qu'offre l'image animée ou fixe au jeu du comédien et à la proposition artistique de l'équipe de création, metteur en scène, chorégraphe, scénographe, costumier, éclairagiste ou sonorisateur ? Comment mieux clore, alors, ce préambule à l'échange des artistes invités qu'en citant Luis Buñuel, mis en exergue par Agnès Varda sur son site internet :

> « L'imagination est notre premier privilège.
> Inexplicable comme le hasard qui la provoque. »

BIBLIOGRAPHIE :

GERATI Antoine, 2004, *Le Monologue de la chaise vide, roman*, Groslay, Editions Ivoire Clair. On pourra enconsulter la présentation sur le site de l'éditeur à la page : http://www.ivoireclair.fr/F_frame.html?http://www.ivoire-clair.fr/Le_monologue_de_la_chaise_vide__F_art_28.html

Spectacle adapté et mis en scène par Guy Giroud et Alain Besset pour la compagnie Chok Théatre avec une scéno-vidéographie d'Aurélien Cénet. Une vidéo de présentation du spectacle de Chok Théâtre conçue et sélectionnée par les créateurs permet de l'apprécier synthétiquement sur Daily Motion, La muse Théatre à la page : http://www.dailymotion.com/video/x1kvp2_chaise-vide

GREIG David, REBELLATO Dan (Introduction), 2002 ; *David Greig Plays 1: Europe/ The Architect/ The Cosmonaut's Last Message to the Woman He Once Loved in the Former Soviet Union* London, Methuen Publishing Ltd Paperback.

IBSEN Henrik, Nicholas Rudall (Traducteur), 1994 : *The Master Builder,* New-York, Ivan R Dee, Inc,.

POUGEOISE Brigitte, Dance & You 2 : Danse d'images photographiques vidéos, de corps. et de sons. *Dance & You 2* est une nouvelle version de *Dance & You* créée

par Brigitte Pougeoise à la IIIème Biennale Internationale des Arts de la Marionnette à La Villette en juin 2005 avec un danseur circassien, Nathan Israël et une musicienne, Sylvaine Hélary. Site : www.hors-champ.net

TEXTES SECONDAIRES :

EDGAR David, (ed), 1999 : *State of Play, Playwrights on playwriting*, London, Faber&Faber.

REBELATTO Dan, 1999 : *1956 and All That*, London, Taylor&Francis Books.

SIERZ Aleks, 2000 : *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, London, Faber & Faber.

BERTON Danièle & SIMARD Jean-Pierre, (eds), 2006 : *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, Saint-Étienne, PUSE.

GENETTE Gérard, 1982 : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, Essais/points.

NOTES :

[1] Entretiens, Metropolis, Arte-tv, samedi 13 décembre 2008.

[2] On observera ici le paradoxe d'une forme de distanciation que l'écran filmique provoque à la relation directe entre le public et les comédiens dans le spectacle vivant, en opposition avec la réception au cinéma, ou à la télévision, qui favorise l'identification, l'empathie du spectateur envers l'incarnation virtuelle par les acteurs des personnages à l'écran.

[3] Notamment dans *Surveiller et punir*, livraison n° 225 de la revue *Tel*, Gallimard en 1975. L'interpellation critique de l'enfermement est cependant récurrente dans d'autres travaux de l'auteur sur l'histoire de la folie.

Table ronde publique des créateurs

Modérateur : Jean-Pierre Simard

Jean-Pierre SIMARD : Je vais présenter mon invitation aux créateurs sur ce plateau. Une idée, qui pourrait ouvrir le débat, présente aussi dans un texte de Brigitte Pougeoise, vise la fonction de la vidéo en scène. Marc Badiou de *Trouble théâtre*, ou Philippe Zarch, avaient utilisé à divers moments, la marionnette de taille réelle en scène. Avec la marionnette, Marc a utilisé la vidéo dans ses spectacles. Il semble qu'aujourd'hui la distanciation ou l'intellection, via la planéité irréelle de l'écran, favorisent une empathie à l'image très réaliste des personnages à l'écran, chère au public. Ce double inerte n'imite-t-il pas une fonction de la marionnette, clône du vivant, associée au corps du comédien ? Pour Alain Besset la vidéo a surgi notamment dans deux spectacles importants *On devrait tuer les vieux footballeurs*, et *Le Monologue de la chasie vide. Les vieux footballeurs* a été créé à Saint-Étienne, puis sous chapiteau à Avignon, avec de la vidéo en scène. Pour *Le Monologue*, il a fait appel à Aurélien Cénet, un jeune vidéaste-scénographe qui accompagne diverses compagnies de danse par ailleurs, dont l'apport est capital. P. Zarch aussi associe la marionnette à la vidéo. Ces créateurs, comédiens, metteurs en scène et, pour certains, directeurs de salle, essayent, dans la richesse d'une tradition stéphanoise originale, d'inventer un théâtre actuel hors des grands lieux symboliques. Quant à Brigitte Pougeoise, vous avez à l'instant partagé son travail. En résidence à La Villette elle a, en dehors de sa carrière de photographe et de cinéaste, mis en chantier ou diffusé trois spectacles de cette nature dont un de plus grande ampleur (voir bibliographie). Dans le prolongement des travaux des chercheurs, peut-on questionner votre expérience : pour vous, d'une manière générique, la vidéo en scène, c'est quoi ? Et ensuite, examiner sans doute cette fonction de la vidéo en scène comme substitut à la marionnette ?

Brigitte POUGEOISE : C'est amusant parce que la vidéo n'est pas mon moyen d'expression préféré. Photographe au départ, depuis vingt cinq ans, je n'avais, de plus, aucune expérience du théâtre de marionnettes, ou du théâtre Nô, ou d'un théâtre d'objets. J'étais avant tout portraitiste. Évidemment je fais partie de la famille des photographes qui travaillaient en développant leurs photos en chambre noire. En fait, tout vient d'une idée simple. La pellicule photographique porte la mémoire de notre histoire, de l'Histoire. J'aime maintenant travailler sur la matière végétale, animale, humaine, tout ce qui vit. Et, j'ai fait une découverte toute simple : c'est la pellicule qui chante. Avec la projection d'images sur le

corps d'un danseur, la peau devient pellicule en mouvement, voilà, tout tourne autour de ça, et m'a poussé vers la chorégraphie.

JP. SIMARD : La peau… avec son grain comme le grain du papier photo.

B. POUGEOISE : Son grain, voilà, le papier photo... Comme tu l'as dit, j'étais en résidence à La Villette. On m'a proposé de créer un laboratoire d'objets pour la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette 2005, qui rassemble pas mal de genres différents d'ailleurs… J'ai proposé de travailler dans un container. Un container, c'est six mètres de long, deux mètres de large et deux mètres de hauteur. C'est un laboratoire véritable. Comme j'avais peu avant travaillé avec une marionnettiste – un travail déjà de projection d'images et de captation vidéo en direct, j'ai voulu approfondir ce mélange des visions. Tout à l'heure, quelqu'un m'a demandé si derrière la vidéo il y avait un travail de mixage : pas du tout ! C'est une captation directe. Comme je l'ai dit, il y a longtemps que je suis photographe. Je fais corps avec mon appareil photo. La caméra est devenue pareille. Vous c'est la parole, qui est plus difficile pour moi (*rires*). L'image est mon stylo, ma tête : je ressens les choses avec l'image.

JP. SIMARD : Ta présentation introductive lie l'image à la marionnette, au corps, au récit. Elle déclenche des questions. Aurélien, toi qui maîtrises l'ordinateur en scène et ces webcams qui imposent leur présence au comédien, tout en étant discrètes, peux-tu nous expliquer leur usage dans *Le monologue de la chaise vide* ?

Aurélien CENET: Dans *La chaise vide*, avec ce système de caméra de surveillance précis – parce qu'il y a des utilisations différentes – là, il fallait traduire l'incarcération du personnage, son incarcération mentale. Dans le vocabulaire de la vidéo, la caméra de surveillance renvoie vraiment à ça. Mais en scène, elle est aussi reflet du comédien et de ses incertitudes.

JP. SIMARD : Tu travailles également autour d'une vaste chorégraphie.

A. CENET: Ça vient de passer. C'était des projections sur danseurs précisément aussi. La vidéo était utilisée pour créer un décor. C'était de la rétro-projection avec des paillettes de couleur, des effets. Je composais un décor en direct, dans lequel les danseurs évoluaient. Je travaille actuellement sur un autre spectacle, différent, *Promenade,* au Théâtre de Roanne : de la peinture. Un projet proche de celui de Brigitte en somme, en direct. La peinture forme un décor projeté sur scène où tout est blanc. La comédienne est baignée dans une peinture qui se fait en direct, elle est baignée là aussi dans un décor virtuel. Mais cela pourrait devenir un piège. Quand la vidéo est un peu trop décor, elle a un caractère gratuit. Et donc, on cherche une interaction. Par rapport à la marionnette c'est là où c'est

intéressant, c'est un peu ce que vous faites (*à Brigitte Pougeoise*) : on ne sait pas qui est le manipulateur, celui qui filme ou celui qui va faire bouger l'image. Quand on met un comédien dans un décor, comment influence-t-il le paysage, le décor, comment le décor peut-il lui permettre de vivre en tant que personnage ?

JP. SIMARD : Voilà les enjeux situés. Marc, je pense à plusieurs de tes spectacles. Des utilisations, peut-être, dans le même style, avec le spectacle sur le philosophe poète régional Lionel Bourg par exemple : des écrans projetant des lumières et des images et puis la marionnette en taille sur scène aussi. Et d'autres spectacles plus récemment, mais tu les définiras mieux que moi, donc…

Marc BADIOU : J'ai commencé par le cinéma avant d'arriver au théâtre, que je connais bien. L'image, c'est un outil, comme le reste, comme faire un décor, fabriquer une planche de bande dessinée, aussi. Mettre de l'image est essentiel parce qu'on les subit de plus en plus. Dans les supermarchés, ils mettent de grands écrans plats LCD… On voit en plus sur les écrans les marchandises en rayon… On a une mise en abyme du consommateur qui regarde sa propre consommation… L'idée pour moi c'est de mettre ces images-là en scène.Dans mon dernier spectacle, *La furie des nantis* ça peut être de simples images explicatives, de guerre par exemple, qui viennent naturellement. L'image est en même temps un témoignage et un discours, une falsification de l'histoire, chaque fois que des images de guerre sont montrées : les images de la guerre de 14 par exemple, quand on voit les troufions sortir des tranchées. Ça n'existe pas dans les archives, tout a été remonté. Le caméraman ne pouvait pas, sur le champ de bataille, avec le matériel de l'époque en plus, sortir sa caméra pour filmer les poilus qui sortaient des tranchées. Donc, c'est falsifié. Beaucoup d'images ont été refaites : la prise du Palais d'hiver par les Bolcheviks, soi-disant, c'est un film postérieur d'Eisenstein qui a été récupéré… L'image constitue en même temps un témoignage de l'histoire réelle… Mais en la diffusant en scène, on reproduit une falsification… Le spectacle doit proposer des choses. On a fait du dessin d'animation, des petits bonhommes animés qui descendent, avec des marionnettes. On rajoute des choses non réalistes. Pour moi, l'image, c'est une fenêtre de plus, que je peux enlever ou mettre. Donc je suis obligé de la penser au côté du spectacle vivant. On peut s'en priver au théâtre. La mettre, c'est à l'évidence une mise en abyme de ce qu'on dit de la réalité. Elle est là dans cette intention.

JP. SIMARD : Merci. Alain ?

Alain BESSET : Voilà trois éclairages différents. Je suis venu à l'image parce que, dès ma tendre enfance, j'ai été fasciné par le cinéma : Charlie Chaplin, Buster Keaton, puis tous les grands films qui marquent, qui font réfléchir. Ma passion première c'était le théâtre. J'ai monté *On devrait tuer les vieux footballeurs*, un

spectacle sur l'univers carcéral où les deux protagonistes avaient des souvenirs communs. Pour les faire vivre plus fortement, ça a été ma première introduction de l'image dans le théâtre. Je projetais de l'image enregistrée. De la vidéo reprenait en direct aussi certaines choses exécutées sur le plateau. Ça me permettait de faire des zooms, mais le reste c'était vraiment du cinoche. Il y avait un projecteur au milieu des spectateurs. Déjà, le bruit de la bobine est marquant : le souvenir partagé de l'enfance. Même sans les images qui défilent, quelque chose se déclenche chez nous, C'est inscrit dans notre culture aujourd'hui et c'est important. Après, j'ai rencontré des jeunes talents qui savent utiliser les images. Ça m'a permis d'affiner ma réflexion, de me questionner en même temps qu'eux. Avec *le monologue de la chaise vide,* j'ai franchi une autre étape : l'image n'est pas que le fait du souvenir ou documentaire, montrer des pages de l'histoire, des images marquantes, parce qu'un flot d'images nous a marqués. Le pied sur la lune, est-ce que c'était des images réelles, ou fictives ? Il y a encore un doute. Nous, ça nous a permis un écho, puisqu'on parle d'écran. C'est ce qui m'a intéressé. Je l'avais abordé avec un autre spectacle, *Nuit d'automne à Paris*, qui relatait les événements d'Octobre 61 quand on a mis les Arabes à la Seine, lors d'une manifestation pacifiste. Ça permettait d'avoir des images réelles de ce qui s'était passé. En même temps, là, j'avais carrément ce qu'on appelle le quatrième mur au théâtre. C'était un tulle. Ce tulle, suivant un certain éclairage, devenait complètement translucide et n'empêchait pas le spectateur d'appréhender le comédien et le jeu sur scène parce qu'avec un éclairage bien percutant on traverse le tulle aisément. Si on éclaire latéralement avec plus de délicatesse ça met un voile, justement, le voile symbolique de l'Histoire, de la mémoire qui s'efface, et puis sans éclairage du tout, en projetant une image, c'est un véritable écran. On fait disparaître ce qui se joue derrière. Maintenant, collaborer avec des gens qui savent exploiter l'image techniquement et qui ont une véritable réflexion me passionne : introduire un autre vocabulaire, apporter un autre angle de vision et justement arriver à des performances, telles que celle qu'on a vue tout à l'heure. J'ai beaucoup aimé. Je trouve ça vraiment beau et je n'ai pas encore essayé ce genre d'association du corps et de l'image. Voilà où j'en suis de ce travail là, la quête d'une fusion, d'un mélange qui déclenche d'autres émotions, qui amène le spectateur vers d'autres imaginaires et permet de passer d'un vocabulaire à un autre. Mais il faut une vraie réflexion et du talent. Si l'image ne sert qu'à doubler le jeu des comédiens, ça n'a aucun intérêt : même, l'image peut tuer le théâtre ainsi. Je ne voudrais surtout pas que l'image tue ce que j'aime le plus, le théâtre, partagé en temps réel, et qui est charnel. Si c'est un fruit supplémentaire, okay, mais si ça doit prendre le devant et gommer l'essentiel, non. L'essentiel reste le comédien, son corps aussi.

JP. SIMARD : Absolument. Merci Alain. Philippe ?

Philippe ZARCH : J'ai utilisé deux fois la vidéo. En introduction de *Crave* de Sarah Kane, j'avais besoin d'une minute trente, d'une introduction au spectacle, d'une image qui, le coupant totalement de la réalité, permette au spectateur d'entrer dans l'univers que je proposais. C'était une image qui noyait le plateau, les comédiens, le décor, un filet de pêche qui englobait le sol. Pendant une minute trente les images de rais étaient projetées avec une musique assez forte pour dire aux gens : « Acceptez de tout déposer là, venez avec moi. ». La seconde c'était lors du spectacle suivant, *Persona Médée* sur le mythe de Médée. J'ai utilisé la vidéo en tant qu'objet. Une caméra de surveillance achetée 35 euros. Je voulais vraiment une petite caméra à 35 €. (*Rires*) Il y a moins cher et plus pourri. Ça aurait suffi, parce que je voulais un tracé. Avec Médée on a mené un travail de réflexion sur la surveillance. A partir d'une phrase de Deleuze « Nous entrons dans des sociétés de surveillance », je me suis dit : le personnage qui, du plus loin dans l'histoire, me renvoie à cette phrase de Deleuze, c'est Médée qui à un moment donné est mise à l'écart, surveillée. J'ai mis le personnage de Médée sous vidéo-surveillance. Une caméra sur le plateau filmait en direct, et re-projetait l'image de cette femme, enfermée dans une benne et qui ne pouvait pas en sortir. La vidéo, dans ce cas-là, c'était l'objet en tant que tel. Un écho à ces histoires assez justes qui disent qu'un Londonien est filmé sept fois entre chez lui et son boulot. Cette vidéo surveillance devient permanente, elle est dans toutes les rues à Saint-Étienne. C'était ça aussi que je voulais dénoncer.

JP. SIMARD : Avant de donner la parole au public, je souhaiterais interroger Maurice Galland que je remercie chaleureusement. Il nous accueille dans son théâtre autour de la chorégraphie de Brigitte et pour les débats de l'après-midi. Lui aussi a un projet de vidéo dans le spectacle vivant.

Maurice GALLAND : Comme Marc, j'ai fait du cinéma, puis du théâtre. Je suis aussi d'accord avec Alain : l'image au sens large au théâtre, c'est une écriture complémentaire, certainement pas une écriture qui doit faire passer le théâtre à la réforme. Après l'avoir utilisée de différentes manières avec des enfants, sous forme expérimentale de scènes filmées intégrées, le prochain spectacle que je prépare s'appelle provisoirement *De l'art du parapluie pour éviter les excès de courage* (*rires*). Une expérience. J'ai l'idée - l'auteur qui fait ça depuis longtemps - de traiter des prisonniers de longue durée. On va proposer à l'administration pénitentiaire de répéter avec eux, avec une équipe de comédiens professionnels, des marionnettes, des gens du cirque. On fera en parallèle un travail dans la prison, sur des sujets que les prisonniers auront élaborés eux-mêmes. Ce qui va être difficile à faire accepter, c'est qu'on voudrait des personnages féminins et des personnages masculins. Travailler entre deux prisons, en direct avec internet, et, après avoir vu ce que ça donne, se servir de ces images pour voir aussi le

détournement d'image, comment on peut exploiter ces images. Rien n'est acquis. Une prison semble d'accord, il faudra trouver l'autre, c'est loin d'être gagné.

A. BESSET : J'ajouterai que les expériences cinématographiques avec Aurélien, permettent d'être plus exigeant au niveau du travail théâtral. Sur la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, présenté en plein air au musée de la Mine à Saint-Étienne, j'avais le plus beau décor du monde : le puits de mine, les crassiers de Michon, le bâtiment, le chevalement, qui évoquait le mirador dans ma pièce, la végétation. Un lieu formidable et un espace scénique fou de 80 mètres de profondeur. J'ai fait jouer certaines scènes à 80 mètres du public. Ca me permettait d'utiliser une bagnole, de faire vivre un vrai espace cinématographique. Sauf qu'on n'est pas au cinéma. Il y avait un étendage à linge, sur lequel j'ai fait projeter les images, au premier plan, très près du public. Ces scènes-là, on les avait filmées, cadrées très serrées, mais avant, pour l'intérieur, et de très près. On avait les gros plans de ce qui se passait également à 80 mètres. On permettait aux spectateurs de choisir la scène panoramique, vivante quasi cinématographique, à 80 mètres, et de jeter des regards sur l'écran, les mains, les gestes, les visages. Nous, comédiens à 80 mètres, il fallait qu'on soit synchro avec ce qui était diffusé devant. Ça a été plus ou moins réussi, avec la distance. Ça nous a amenés à être très exigeants, parce qu'on a peu de repères. Il aurait fallu tellement de longueur de câbles. On n'avait pas de retour image, juste un retour son. Chacun des comédiens concernés, était obligé d'être très concentré pour être synchro avec les images. Voilà aussi ce que ça peut apporter de travailler image et théâtre : l'exigence d'un travail encore plus pointu.

Ph. ZARCH : Je n'ai pas le sentiment que la vidéo remplace quoi que ce soit. C'est un outil en plus. Le jour où les comédiens ont utilisé un micro HF sur le plateau, ça n'a pas empêché d'autres comédiens de travailler avec la voix. Ça a apporté une autre couleur : Wilson en a utilisé dans beaucoup de ses spectacles. Et ça a continué à être des spectacles de théâtre,

M. BADIOU : Louis Jouvet utilisait l'image en 1932 déjà.

M. BADIOU : La vidéo peut être un élément fluctuant qui ait une base de mime. Elle peut être utilisée comme témoignage comme beaucoup de choses; C'est vrai que l'image a été utilisée très tôt en scène. Dès la naissance du cinéma elle a été utilisée au théâtre, vite, avec trois écrans, avec quatre écrans. Ce n'est pas une nouveauté. La nouveauté c'est qu'avant, on utilisait du 16mm car employer du 35 ou du 70mm était hyper compliqué. Maintenant l'image est à la portée de tous. Avec une caméra légère miniaturisée et un bon logiciel, on peut faire du montage et envoyer ça, on peut capter en direct aussi. Tout le monde a un caméscope. Voir les gens en vacances et qui filment tout le temps quand ils sont en train de

voyager me sidère. Ils passent tout à travers le filtre réduit de leur œil. En revenant chez eux ils voient ce qu'a été réellement leur voyage, ils voient ce qu'ils ont filmé. Cette caméra met une interface qui n'est pas forcément la réalité. L'intérêt, du théâtre tient à ce qu'il est profondément immanent, un art qui développe quelque chose qui se sent immédiatement : la sueur, le travail... (je ne sais pas s'il y a aujourd'hui beaucoup de sueur au théâtre, il y en a encore un peu). Il y a des gens présents, il y a la voix - et cette espèce de transcendance du cinéma. Mêler les deux, c'est de l'émotion, qui se sent en même temps, là, et qui crée quelque chose d'inhabituel, je dirais, dans le spectacle aujourd'hui. J'aime bien m'en détacher aussi, faire sans rien du tout et mettre aussi ça à l'épreuve. Je crois que la vidéo gagnant tout le temps du terrain, elle ne peut pas être absente de ce qu'on est et de ce qu'on vit. Comme le téléphone portable. "Éteignez vos téléphones portables" ! L'annonce inévitable au début des spectacles, avant d'ouvrir le rideau de scène, me fait frémir. Le premier chose acteur devrait attaquer son rôle dans la pièce avec : "Éteignez vos téléphones portables." La vidéo est apparemment aussi devenue une obligation. J'ai beaucoup de mal à m'interroger, à voir où va cette présence.

QUESTION dans le public : Lorsqu'on introduit de la vidéo enregistrée dans un spectacle, quelque chose nous amène un peu vers l'inconnu, quelque chose qui tient d'un vertige poétique auquel on s'abandonne. Parce qu'on va découper, monter. N'y a-t-il pas quelque chose de cet ordre là ?

A. CENET : Pour répondre et rebondir par rapport à ce que, toi, (*Marc Badiou*) tu disais, pour moi qui suis plasticien, par rapport à la pellicule à la vidéo et aux choses comme ça, par rapport aux nouveaux matériaux légers, par rapport au montage et aux effets spéciaux, je constate qu'on devient plasticien avec la vidéo, à la conception, mais aussi en réfléchissant aux écrans, à la mise en scène, avec quoi on va la fabriquer. Comment on va intégrer la vidéo à la scénographie, avec le décor, les éclairages, le son. Du coup, ça explose complètement le vocabulaire théâtral, mais aussi le vocabulaire cinématographique, parce que tous les choix sont désormais possibles. La question se pose de faire le bon choix. Sur quoi je projette, avec quoi, quelles images effectivement, est-ce que je fais référence aux comédiens, au vécu culturel du spectateur ? Est-ce que c'est de la vidéo réaliste, reflet descriptif, doublage, témoignage, grossissement, ou est-ce que la vidéo est au contraire onirique ou ajoute des choses comme ça ? Ça pose énormément de questions. L'ébauche du spectacle impose tout un travail empirique avec les intervenants, notamment le metteur en scène et le vidéaste, un travail très intéressant de définition de cette richesse de vocabulaire. Quand je suis avec un metteur en scène, c'est passionnant. Il me dit souvent :"je vois ce passage-là en vidéo". Je discute pour le convaincre que là, la vidéo n'est pas indispensable. Des

fois, il ne rappelle jamais. (*Rires*) Il est convaincu. Par contre ça l'oblige à me donner de vrais arguments : pourquoi cette vidéo-là est nécessaire, projetée ici et pas ailleurs, pourquoi ? Du coup, ça devient vraiment intéressant . On a quelque chose à dire et là, la vidéo réunit plein d'outils. On prend vraiment plaisir à être dans le vivant : la vidéo est un outil assez mort, quand même. On est devant des ordinateurs, des caméras, c'est tout petit, de la projection. Rendre ça vivant, grâce à la mise en scène et au jeu du comédien ou des danseurs, est palpitant.

JP. SIMARD : Précisément, par rapport à la vidéo dans les hypermarchés, à la publicité, est-ce qu'un usage poétique, comme dans plusieurs spectacles, ne crée pas cette rupture pour proposer au spectateur un regard autre sur l'irréel de l'écran et l'inviter à revenir au réel grâce à l'artificialité de l'écran ? Au niveau du poétique, ce qui m'a intéressé aussi dans le spectacle présenté aujourd'hui, c'est qu'on part d'une proposition chorégraphique vivante, avec un corps de danseur, qui petit à petit utilise les images projetées comme écran, entre réel et fiction. Entrer dans le jeu des photos de départ, fait décliner une chorégraphie mimétique avec les images projetées. On inverse la proposition, avant de reprendre pouvoir sur l'image, pour finir en dansant de nouveau, libéré de l'image. Nathan, quel était ton discours de danseur dans ce contexte ?

Nathan ISRAEL : Un des éléments, c'est je dirais le dialogue entre l'image et le corps. Ce n'est pas unidirectionnel : l'image m'influence et j'influence l'image. C'est la base même de ce projet : un élément ne prime pas sur l'autre. Il y a inter-influence. A la création parfois on a été dans le sens de l'image et parfois complètement dans un sens différent, pour l'enrichir, pour contraster, pour proposer autre chose. Les modes de jeu possibles avec cette idée simple d'une diapo projetée et d'un corps qui la modifie sont multiples. Nous en avons proposé quelques uns, on pourrait en trouver d'autres.

B. POUGEOISE : C'est marrant ce que tu dis, Jean-Pierre, parce que, ici, on a proposé une nouvelle version. Je me suis permis d'enrichir le projet initial et volontairement, à la fin, j'ai coupé l'image. Pour voir le danseur dans son travail, dans son évolution. Alors que dans la première version, ça terminait sur une belle image. L'intérêt dans cette recherche, c'est que ça travaille à la fois sur la matière, sur le vivant, sur la danse, sur le corps, sur la peau, sur la pellicule. C'est un mélange. En général le public est assez ému.

QUESTION DU PUBLIC : comment les images ont-elles été choisies ?

B. POUGEOISE : C'est un choix commun. Les images qu'on projette dans ce spectacle-là sont des images que j'ai faites il y a des années, associées à des images faites pour le spectacle, donc un travail sur la transformation. Je partais de cette

idée-là : la transformation des images mises en mouvement par le corps, par ses mouvements. J'ai suivi photographiquement un stage donné par une drag queen, qui invitait les femmes à se transformer en homme. A un moment donné de ce travail sur le visage, on passe d'un visage à un autre, du féminin au masculin. C'était important de mettre ça. La dernière photo est celle d'une danseuse balinaise, prise en 1988. Pour moi c'est toujours très émouvant. Et puis avant aussi, il y a des danseuses des danseurs du Nô. Je mélange des univers complètement différents et je travaille avec Nathan qui a aussi l'intelligence de l'image. Il a su capter quelque chose, le comprendre, l'intégrer dans son corps et le danser. Evidemment, il me demande toujours "Qu'est-ce que je fais là ? Alors face à des images je dis : on fait comme ça. La fin, c'est moi qui lui ai proposée : on va arrêter l'image et on te voit toi, on passe à autre chose. J'avance petit à petit. Photographe au départ, je suis "jeune" metteur en scène (*rires*). Changement de métier.

Ph. ZARCH : Pour *Persona Médée* ça a été un vrai souci pour les comédiens de savoir comment lutter contre l'image. Avec la caméra pourrie (*rires*) on a projeté sur de la tôle, donc on ne voyait pas grand chose. C'était une vraie préoccupation pour eux : « Est-ce que je vais pouvoir combattre le pouvoir d'une image, même pourrie, sur un écran dégueulasse ? » On a passé beaucoup de temps à essayer de se rassurer. Au final, ça a fonctionné, mais c'est vrai que l'image a un pouvoir bien supérieur à un comédien sur un plateau.

Christine KIEHL : Dans le débat, on mélange la photographie et la vidéo : dans le spectacle ce n'est pas une vidéo. On pourrait facilement faire le lapsus parce qu'on a oublié que c'est vraiment une photographie qui est animée, par le corps...

B. POUGEOISE : Oui, c'est de la photographie animée.

JP. SIMARD : Reprise sur écran aussi par la vidéo, ce qui est intéressant.

C. KIEHL : Reprise par la vidéo. Après l'effort intellectuel des communications, pour avoir aussi travaillé la danse, j'ai dû faire un effort de déconcentration, avec un moment de transition, où je me rends compte que la vidéo ne redouble pas, elle donne le particulier par rapport à l'ensemble.

B. POUGEOISE : elle donne le particulier.

C. KIEHL : Dans l'organique.

B. POUGEOISE : Dans le gros plan

C. KIEHL : Dans le gros plan de l'organique. On ne voit pas la même chose, pas au sens de visuel, par rapport à des sensations intérieures, organiques du spectateur. On a l'impression de voir du dedans.

M. GALLAND : J'ai été vraiment sensible au fait que ça ne finit pas sur de l'image.

M. BADIOU : Il y a plusieurs notions. On parle d'image, l'image de la publicité, le film qui est monté, la séquence, etc... dialoguer... Tout ça fait partie de l'image. Mais la vidéo est souvent utilisée comme support, avec des zooms très profonds, vers des taches de couleurs, des lignes, dans une notion plutôt plastique. J'ai vu d'autres utilisations où à un moment donné un des acteurs sortait et se filmait lui-même. C'est-à-dire qu'il sortait du théâtre, ça continuait, il revenait en voiture sur le théâtre. Il y a énormément d'utilisations de la vidéo, à bon escient ou à mauvais escient, comme un support graphique placé là, qui a pas forcément un sens qui se veut pictural, poétique. Moi je l'ai utilisée souvent pour définir quelque chose qui est plutôt de l'ordre de l'oppression. Pour le dernier spectacle, en choisissant de faire descendre des petits bonshommes sur des objets divers servant d'écran de projection, je voulais voir un peu comment nous, en scène, on était dans le dessin d'animation, comment on pouvait travailler ça, avec du dessin d'animation sur des films. J'ai ajouté Rossellini, *Allemagne année zéro*, intégré à d'autres films, c'est-à-dire que j'ai trafiqué moi aussi, la signification, le sens, sur des éléments réels, en mettant dans le film de Rossellini d'autres éléments et en trichant à l'intérieur. J'ai superposé la réalité, et ce qui n'est pas de l'ordre de la réalité, le film d'animation... Et tout ça crée une réalité nouvelle bizarre.

Public : Pierre SADOULET : Lors de deux expériences cette année de spectacles avec vidéo, l'un avait une telle fusion entre la fiction théâtrale et le travail vidéo, qui était un éclairage en même temps, qu'on avait l'impression d'être devant un son et lumières. Les comédiens étaient assez effacés par rapport à la qualité plastique réelle du travail de vidéo et d'illusion. L'autre était une interrogation très individuelle du personnage ou du comédien. Comme le corps était en cause, des caméras filmaient en gros plan, ou en très gros plan ce que faisait le comédien. On n'avait plus le problème du quatrième mur puisqu'on utilisait des méthodes de cinéma, de plans rapprochés etc... pour faire jouer les corps et les voir sous un autre angle. C'est un peu ce que vous avez fait dans le travail sur Médée. C'est une fonction d'illustration, de contrepoint qui peut parfois se mélanger avec le vivant. C'est une vidéo qui remplace l'éclairage. Quand on parle du corps/écran, rappelons-nous quand-même que la plupart des spectacles sont éclairés violemment, souvent sans couleurs et qu'un tel travail transcende les corps en écran. Ce qui est intéressant dans le travail, ici, c'est qu'on voit vraiment un corps en écran. Au théâtre, on voit aussi des corps en écran. L'irremplaçable, c'est que ces corps sont en chair aussi.

N. ISRAËL : Je n'étais pas aux discussions ce matin, mais j'ai l'impression que dans le débat pour l'instant, on entend beaucoup les vertus de la vidéo dans le

travail du metteur en scène, de l'auteur, dramaturgiquement, en termes d'écriture, en termes d'intention,d'apport. J'aimerais qu'on aborde la question pour le spectateur, de savoir s'il est obligé de passer d'un mode de réception à un autre quand il voit des individus jouant ou quand il voit quelque chose sur un écran, s'il passe d'un mode de réception à un autre, quelles sont les caractéristiques de ces deux modes de réception et comment est-ce que vous les combinez ? Sur la réception de ce que vous créez ou de ce que Brigitte crée. Dans mon expérience de spectateur, j'ai l'impression que ça me met à une place différente. Même si ça dépend beaucoup de l'écran, du nombre d'acteurs en scène. On m'appelle à regarder un écran ou un acteur qui joue. Selon la réception par le spectateur : est-ce qu'il y a un sens à tirer, ou des écueils à éviter ?

M. BADIOU : Ca dépend de la permanence de la vidéo, de l'écran, de la dimension de l'écran. On peut projeter sur toute la scène, avec une vidéo relativement faible, en ajoutant de la lumière, quelque chose qui se voit peu, qui n'est pas forcément là en permanence, qu'on devine. On peut mettre un écran où la vidéo prend sa place en fonction de la situation de l'écran sur la scène. On essaye de voir un peu comment on la situe à l'intérieur de ce qu'on est entrain de faire. La question intéressante que tu poses, c'est pourquoi je mettrais de la vidéo là. A partir d'un moment on se pose la question de sa nécessit é. Je fais aussi beaucoup de photos que je mélange. Plus qu'un élément poétique ou d'imagination la vidéo va me servir à démontrer quelque chose. C'est plutôt un élément de contrainte. Ça me semble difficile de parler de la guerre sans inclure ces images vidéos qui sont du témoignage, parce qu'on en voit tout le temps. On a vu le débarquement, Ces images-là font partie de nous, on peut les décrire. Il faut les montrer pour dire : ça fait partie de moi. Moi, né en 50, j'ai toujours entendu parler de la Résistance. La Résistance, on en a parlé au cinéma... c'est à notre disposition. On se demande s'il y a des images de ça ? Comment on nous les présente, comment l'image est étroitement intégrée à la pensée ? On ne peut pas maintenant émettre de pensée, d'idées, sans avoir tout de suite quelque chose de l'ordre de l'image. Et non pas comme un événement poétique.

A. CENET : Par rapport à la réception : Est-ce que cette vidéo est obligatoire ou pas. Comment les gens vont-ils percevoir la vidéo ? Comment est-ce que je veux utiliser ma vidéo pour que les gens la perçoivent dans le sens où je veux.

B. POUGEOISE : Au cinéma, même entourée de 400 personnes, je me sens seule. Au théâtre je vis l'expérience collective du spectateur. Dans un théâtre où il y a de la vidéo, en fonction de la place de l'écran, on ne vit pas la même chose.

Ph. ZACH : Cette vidéo fait cet effet-là : on est seul face à la vidéo. L'image isole. Par contre, une question qui ne se pose pas forcément, mais pour la vidéo elle se

pose souvent : c'est la question de la salle. Si la salle est petite, souvent, c'est plus simple, parce qu'on est proche du plateau : il y a un vrai échange humain. Du coup, en tant que public on est actif. Si la salle est immense, la projection fonctionne avec un effet cinéma : tout est éloigné et le contact public/scène est beaucoup plus limité. La vidéo renforce cet éloignement.

M. BADIOU : Un exemple m'a gêné au festival de jazz à Vienne : il y avait des écrans géants. D'un coup, on s'aperçoit qu'on ne regarde que la télé. Le gars qui joue là-bas est tellement loin qu'on le regarde peu. Au bout d'un moment, comme le vidéaste fait des gros plans sur les mains et sur la guitare, on ne regarde que la télé alors qu'on est au festival de Vienne sur les sièges ! On se dit : pourquoi ne pas rester chez moi avec un DVD ? La vidéo supplée le jeu sur scène parce que je suis trop loin. Derrière il y a : "Je veux vendre 2000 billets plutôt que 1000 ou plutôt que 500". C'est une réflexion intéressante au projet d'image sur un plateau en disant "Attention, de quoi on parle ? Qu'est-ce qu'on fait ? " Cette obligation de l'image là, elle m'intéresse, cet espèce de support aussi contraignant que développeur d'idées.

Ph. ZARCH : Comment finir par l'intégrer et la digérer ? On balbutie tous, on ne sait pas trop si on l'utilise pour ou contre le vivant. Soit on dit "Regardez, l'image c'est chouette, voilà ce qu'on peut en faire, quand on la réinjecte sur un plateau" soit "Attention, l'image, il faut la combattre pour telle ou telle raison".

M. BADIOU : Pas forcément la combattre mais apporter un élément.

M. GALLAND : Il serait bon de remettre en cause, de faire évoluer l'outil théâtre, la maison théâtre, le lieu théâtre. Ce que vous venez de dire est passionnant. On est à l'aube de quelque chose qui va entraîner beaucoup de bouleversements. Y compris dans la conception du théâtre. Je vais expérimenter, avec un planétarium qui va être créé, des alvéoles pour que le théâtre y entre. Je suis allé au spectacle, j'ai vu les gens du planétarium qui se plaignaient de la désaffection du public. Faut dire qu'au bout d'un moment c'est vrai que, allongé, c'est bien, tu vois le ciel, tu rêves, mais quand tu l'as fait une fois. Donc, ils se mettent à faire des films magnifiques en 3D dans une coupole, à 360°. Les gamins entrent là-dedans, et moi aussi, c'est fabuleux. Sauf que, c'est d'une pauvreté d'imagination terrible. Les films, les dessins animés, nous renvoient 60 ans en arrière. Ils ont une technologie fantastique, 210 mm de pellicule, des projecteurs vidéo partout, avec une image d'une netteté absolue. Sauf que les gens ne viennent plus voir les étoiles, mais des films. L'idée c'est de se dire, pourquoi ne pas utiliser le planétarium toujours avec sa possibilité de voir le ciel en direct, de même voir comment il était en 1610 et en même temps faire jouer des comédiens. On retrouve là tout ce qu'on dit sur la vidéo, sur 360°.

M. BADIOU : On parlait de vidéo-surveillance. Beaucoup de gens ont utilisé la caméra au théâtre comme vidéo surveillance : c'est un support. Cette idée là est fortement intéressante. Mais cet outil-là dont les gens de théâtre arrivent à prendre possession comme ils ont pris la peinture et les arts plastiques, avec des gens comme Picasso qui ont travaillé sur le théâtre, qui ont essayé de remettre cet outil-là en cause, il n'est quand même pas anodin, il n'est pas sans structure, il renferme quelque chose qui est déterminant pour nous. Voir à travers la caméra, c'est fondamental aujourd'hui. Ces gens qui prennent dix mille photos de voyage, qui regardent leur voyage à travers leur caméscope. L'idée, elle est là pour moi, fondamentale, déformante. J'essaie de travailler sur cette déformation que renvoie l'image : déformation du social, déformation de la vie, des êtres, des gens et de la pensée. Elle m'intéresse dans ce cadre-là. C'est-à-dire comment je la remets sur le plateau. Cette prolongation déformée du social, de la société et de nous-même, de notre vision de nous-même à travers cet instrument-là. Moi c'est plutôt dans ce sens là qu'elle m'intéresse.

JP. SIMARD : Prenons *Jazz à Vienne*, la crainte justifiée que l'image efface ou supplée ou place au second rang le comédien. Dans *La chaise vide*, avec ses webcams, avec les deux écrans, la projection du film et le doublage du comédien, on réintroduit d'une part le comédien et d'autre part le metteur en scène, parce qu'on maîtrise le discours spectaculaire. On peut diffuser ou non cette image, l'introduire à des moments ponctuels, y compris pour faire ce que tu dis : les gros plans sur les doigts. Il y a un moment où ça devient signifiant par rapport au spectacle vivant, comme l'usage des inserts au cinéma. Non seulement ça n'efface pas, mais ça réintroduit le travail du comédien. Et le spectateur voit à la fois le comédien de face ou de profil dans son jeu réel plus cet insert de son expressivité, on crée une sorte d'aller et retour de message, à condition de l'effacer après et que la vidéo ne supplante pas le jeu physique par son omniprésence.

Ch. KIEHL : C'est vrai que ça met le comédien en danger aussi : du coup il faut que ce soit donné très précisément. Ça fragilise.

A. BESSET : Si ça correspond exactement au parti pris du metteur en scène avec les comédiens, qui ont bien voulu partager sa vision, s'il y a du talent et des artistes, pas de question à se poser. Qu'elle ait une dimension essentiellement esthétique, parce que ça va être le décorum par exemple, avec une détermination réelle, s'il y a du talent, le spectateur ne prendra que la poésie de cet instant-là. Après il y a aussi une dimension de sens. Pour *Le monologue de la chaise vide* c'était presque d'évidence qu'il y ait des images : je parlais de la schizophrénie. Quand j'ai lu l'adaptation de cette pièce, ça m'a séduit et la première vision que j'en avais était

cinématographique. Puis j'ai réfléchi ; je me suis dit "C'est l'occasion d'expérimenter un peu plus loin mon travail et de faire appel à des gens dont c'est la passion. Je vais être un peu négatif, mais je vois tellement de choses minables parce qu'il n'y a pas de volonté, de justification et que c'est fait pour la mode. On peut prendre le texte du plus bel auteur, la vidéo devient gratuitement dangereuse. Le spectateur, lui qui n'est pas crétin, se perd : on le bluffe ! Mais il ne se trompe pas : lorsqu'il sort, il n'a rien ressenti. Il ne faut pas avoir peur du spectateur, au contraire même.

A. CÉNET : la contrainte technique est une fausse contrainte en fait. Ce qui était surtout intéressant, c'était de fabriquer un partenaire de jeu : la vidéo devient un partenaire de jeu. Ça se vérifie complètement ce soir. C'est intéressant pour le vidéaste et je pense que le danseur, ou le comédien, malgré ces contraintes techniques-là, au contraire prend aussi beaucoup de plaisir parce que c'est de la matière de jeu qu'on lui fait.

N. ISRAËL : Ça me fait penser au rapport de la musique dans la danse, si vous faites une chorégraphie médiocre, pas très bien dansée sur une musique qui pallie ce manque chorégraphique. Lorsque la vidéo pallie un manque dramaturgique c'est la catastrophe. Par contre si c'est un élément de dialogue entre divers éléments qui viennent s'enrichir mutuellement, alors pourquoi la refuser ?

Public, C. KIEHL : il faut aussi ne pas faire de la vidéo un outil trop utilitaire. Parce que, comme ce que vous disiez du festival de Jazz, on projette ce que les techniciens enregistrent. Ce n'est pas forcément ce que le spectateur choisit de regarder. Ça peut être un gros écueil.

Public, D. BERTON : Pour répondre à Nathan, uniquement en tant que spectatrice, au niveau de la perception, dans votre configuration, j'ai eu l'impression qu'il y avait trois écrans : votre corps, l'écran en haut, et là-bas dans le coin, des ombres, en négatif. J'avais trois approches différentes et évidemment pas simultanées parce que je ne suis pas une mouche. (*rires, et B. Pougeoise* : « On joue avec le spectateur ».) On ne regarde pas les trois en même temps. Je ne me suis pas posé la question pourquoi, mais à un certain moment on est plus attiré par l'ombre, alors qu'il ne se passe apparemment pas grand chose. En fait, la projection sur votre corps, pour moi c'était poétique et esthétique. L'écran, en haut était énigmatique. A plusieurs reprises je me suis demandé "Tiens, ça signifie quoi, ça représente quoi ?" Ce que je n'aurais sûrement pas dû me demander, ce que je ne me demande pas pour la peinture. Mais là, j'avais tendance à me poser cette question-là. Et pour le troisième écran, en bas, où on voyait des ombres en blanc, c'est le problème de la profession comme disait Christine tout à l'heure, moi ça m'a rappelé les représentations théâtrales du XVIIème siècle entre autres, style 'camera obscura'. Je me suis demandé si votre travail n'était pas une certaine

redécouverte de ce travail-là avec les frères Decaux et leur machinerie spectaculaire qui projetaient des choses fantasmagoriques sur des corps déjà.

B. POUGEOISE : Effectivement, ça a été fait il y a déjà très longtemps. Je me suis posé longtemps la question de la projection sur le troisième écran : est-ce que je la garde, est-ce que je la retire ? Techniquement, c'est très difficile, mais réalisable. Après, je me suis dit : ça donne une nouvelle image aux spectateurs. Effectivement avec ce jeu, ce mélange, caméra/danseur/image, photo/vidéo, souvent le public nous dit cela, on sait plus très bien, on regarde l'écran on regarde le danseur. Le jeu là-dedans, c'est effectivement que le spectateur soit plongé dans plusieurs choses à la fois, pour re-questionner ce qu'il regarde, en premier, ou en deuxième ou en troisième. Provoquer des questions en fait.

D. BERTON : En tant que spectateur, on a l'impression qu'on nous offre des spectacles différents. Et le choix s'opère, je ne sais pas en fonction de quels critères, psychologiques physiques, visuels ...

Agathe TORTI : Là ça fonctionne. Mais j'ai un contre exemple : à côté du mémorial de Caen, sur le site d'Arromanches, il y a un cinéma. On entre comme ça, avec trois écrans, le public est devant. On lui offre trois séries d'images différentes. Des images de la guerre. Juste un truc irregardable, pénible. Je ne suis pas assez au point sur les problèmes de réception, mais le fait est que là ça fonctionne. Il serait intéressant de se pencher là-dessus.

P. SADOULET : Ça fonctionne parce que c'est une performance, il y a le spectacle, il y a la performance, le comédien. Son corps naît. Ce corps est très central. Des gens disaient qu'on est fasciné par ce mouvement du corps. Il crée tout d'une certaine façon : il crée son ombre, comme il crée l'image qui va apparaître sur la vidéo et celle qu'on voit en tout petit d'une certaine façon sur son corps. Toute la mobilité de l'image sur la vidéo est créée par les muscles, par les membres en mouvement. Il y a trois images mais dans une performance.

D. BERTON : On parlait de perception : quand on regarde l'ombre, on n'a pas l'impression de louper quelque chose parce que justement ça fait partie de vous.

B. POUGEOISE : C'est des lectures différentes d'une même chose.

A. BESSET : Oui, il y a un rapport de proximité, il n'y a pas de démesure, on a en tant que spectateur, un vrai choix de regard. A chacun sa sensibilité : moi je revenais plus à ta danse qu'aux images. Mais de temps en temps, j'allais récupérer du fantasme soit sur l'image d'ombre portée, soit sur l'écran. Cétait dû à ta mobilité de corps. Parce que, par rapport à ce que disait Marc, c'est là où il y a danger : lorsqu'il y a démesure, par le choix du caméraman aussi. Tu vas entendre

et voir un musicien et du coup tu passes ta soirée à regarder l'écran et pas celui qui crée le son. Là c'est de la dictature de l'image.

M. BADIOU : Et c'est très violent.

A. BESSET : On n'y échappe pas. J'ai eu la même sensation que toi. Et je me souviens du festival de Jazz lorsqu'il n'y avait pas d'écran. J'avais une sensation à la sortie nettement plus pleine.

M. GALLAND : Marc a raison : c'est une tromperie. On a l'impression que sinon on n'entendra rien, mais c'est complètement faux ! On sait très bien que même dans les grandes salles de théâtre on peut avoir un son extra.

A. BESSET : Le théâtre existe depuis combien de siècles ? et les acteurs n'avaient pas de micros...

M. GALLAND : Ici l'image était parfaitement nette, d'une couleur magnifique. J'étais tout le temps attiré par ton corps. Et puis à un moment donné qu'est-ce qu'on voit ? L'oeil est attiré... on voit ton regard qui se perd dans le regard projeté de l'enfant et brusquement tu mets ta main devant et on voit ce regard qui s'en va. On aurait cru ça infaisable mais on voit des choses extraordinaires ! Et puis la main partie, on revient au corps. On ne sait plus trop... cette ombre là-bas, c'est quoi ? On a toutes les techniques rassemblées avec leur usage émotif.

B. POUGEOISE : C'est ce qu'on appelle de la manipulation d'images.

C. KIEHL : Pour moi effectivement c'était un hommage au corps vivant dans le présent de la représentation du spectacle vivant. D'autant plus que les projections d'images ce ne sont que des images de corps sauf une où y a des fleurs.

B. POUGEOISE : Oui, il y a du végétal. Et de l'animal.

C. KIEHL : Du végétal et des animaux, du vivant. Des images de vie, animées.

JP. SIMARD : Cela peut servir de conclusion. Essayons, dans notre champ artistique, de veiller à associer questionnement éthique et expression poétique au service du texte et du corps en scène, des rythmes du vivant dans l'espace théâtral et chorégraphique. Merci à tous ceux et celles qui sont venus assister à cette journée et apporter leur pierre artistique, théorique ou analytique. Merci à *Théâtre Libre* qui a mis à notre disposition un lieu en devenir chaleureux (*applaudissements*) Merci aux professionnels qui renouvellent les perspectives du spectacle vivant, merci enfin à Brigitte, Nathan et Stéphane, venus avec cette proposition différente de ce qu'on connaissait ici, qui nous ouvre des horizons nouveaux sur le corps écran.

1- Corpus et jeu des corps

Régulation textuelle et représentation scénique dans le théâtre de Harold Pinter

Souria Grandi, doctorante, Saint-Étienne.

« Le sens du message dépend directement et presque exclusivement de son rythme. »[1]

Par son statut particulier, le théâtre est souvent qualifié de genre littéraire singulier. Il est texte et spectacle à la fois. Le texte théâtral est écrit pour être représenté par une parole vivante et un jeu. Le spectacle vivant qui en résulte est un langage qui a pour créateur le metteur en scène et pour passeur les comédiens. Une telle opération suggère une interprétation personnelle à travers une mise en scène orchestrée par les soins de l'imagination du metteur en scène, afin d'aboutir à un sens particulier pour considérer le texte dans sa totalité et ainsi saisir toutes ses implications. Mais si toutes ces opérations « cérébrales » sont le fruit d'un seul esprit, quelle garantie pouvons-nous avoir que la signification à laquelle nous avons abouti via une mise en scène que nous avons conçue soit la seule et l'unique ? Nul ne pourrait l'affirmer. Dans ce sens, lorsque Patrice Pavis définit le texte dramatique[2] dans son *Dictionnaire du Théâtre* (1996), il affirme que :

> [...] le *texte dramatique* est un 'script' incomplet et en attente d'une scène. Il ne prend son sens que dans la représentation...Ceci ne signifie toutefois pas qu'il n'y ait qu'une seule forme de représentation possible à partir d'un seul texte.[3]

Sa transposition sur scène lui donnerait donc vie lors de chaque création au travers des corps et des voix des comédiens et ainsi ne le cloîtrerait pas dans un « moule » unique. Bien au contraire, l'énonciation ancrée dans des repères spatio-temporels précis engendrerait un renouvellement de son sens, et cela est exactement ce que nous allons tenter de démontrer au fil de cet article en nous basant sur quelques pièces/représentations théâtrales et cinématographiques du théâtre de Pinter.

La première fois que *The Homecoming* fut présentée par la Royal Shakespeare Company en 1965, le rôle de Ruth fut, selon les dires de Pinter, merveilleusement joué par Vivien Marchant. En mai 2008, cette même pièce fut

reprise par la compagnie nantaise du Théâtre du Loup dans une mise en scène d'Yvon Lapous. En allant à cette représentation, nous nous attendions à voir une Ruth brune, puisque nous avions comme seule référence Vivien Marchant. Mais à notre grande surprise, cette fois-ci, Ruth était blonde[4]. Y avait-il une raison particulière pour que la femme fatale, ténébreuse, manipulatrice à l'image de celle du cinéma muet[5], soit remplacée par une blonde proche de la libertine dans le cinéma de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ? Ou était-ce le fruit du hasard ? Pour apporter une bribe de réponse, nous vous proposons l'analyse de la séquence intitulée « Glass of Water »[6], tirée de l'adaptation cinématographique de 1973, mise en scène par Peter Hall (au même titre que la première mise-en-scène de 1965). Avec les mêmes acteurs, elle reste fidèle à la pièce de théâtre. On y retrouve exactement les mêmes dialogues proposés par l'auteur. Dans la scène qui précède celle où Ruth quitte la pièce, elle se lève et va vers Lenny sans qu'il y ait aucun contact physique entre les deux. Elle reste même à quelque pas de lui. On observe donc un respect total du texte écrit et des didascalies. Cependant, la Ruth de 2008 jouée par Florence Bourgès va plus loin. Sans laisser transparaitre aucune émotion, elle s'accorde la liberté de coller son corps contre celui de Lenny et de se trémousser pour simuler l'acte sexuel. Adossé au dos du canapé, Lenny résiste mais finit par tomber à la renverse. Ce jeu des corps ne se produit pas dans la mise en scène de Peter Hall. Néanmoins, il nous semble important de signaler que le texte ne donne aucune indication sur la façon de jouer la scène. L'indication scénique « *She stands, moves to him with the glass* », jouée sur scène par l'actrice, n'impose ni n'interdit le contact physique. Elle ne nous suggère pas non plus de gestuelle ou de déplacement au moment où Ruth reprend la parole. Michel Liard parle de « subjectivité de l'interprétation » lorsque le contexte n'est presque jamais explicite dans le texte. Il justifie ainsi la liberté de lecture du metteur en scène et des comédiens, sens premier du terme interprétation qui dessine ensuite le jeu subséquent, pour, ainsi, « percevoir et jouer les sous-textes, non-dits ou sous-entendus » (Liard : 20). Ce choix délibéré, inscrit dans une perspective en essor depuis les années 1990, du « tout montrer » provocateur qui réhabilite et amplifie les tendances du théâtre de la Renaissance, rend les prémisses d'acte sexuel visibles sur scène, en lieu et place d'une allusion. Ce courant serait-il à l'image d'une société (d'un public) qui banaliserait le sexe et qui ne risquerait donc plus d'être choquée par une telle mise en scène ? Si tel est le cas, cela reviendrait à dire que l'évolution des mœurs et le public visé auraient un impact considérable sur la mise en scène et sur le théâtre en général. Probablement. Car « chaque contexte culturel a des règles quant à ce qu'il est permis d'exhiber »[7], tout comme « chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité… et de théâtralité. » (Pavis, 1996-b :190). Mais qui, du

metteur en scène ou de l'acteur, prend la décision que telle scène doit être jouée de telle ou telle façon ? Lorsque la question est posée à Alice Ronfard[8], elle répond :

> Je définis mes propres paramètres mais, en même temps, je suis toujours à l'écoute de ce que l'acteur connaît de plus que moi, c'est cela qui est fabuleux. Je me demande comment cette personne-là a envie de jouer ce rôle-là, à quoi ça fait appel, pourquoi elle le fait de cette façon-là, qu'est-ce qu'elle trouve dans ce personnage-là, comment on va trouver le moyen ensemble d'aller aux limites de notre idée. Je pense que les metteurs en scène sont des catalyseurs de réflexion. Nous provoquons la conversation, la discussion ; nous catalysons, mais c'est l'acteur qui fait. [...] Je considère que tout ce qui est du domaine de la psychologie et de l'émotif n'est pas mon domaine. C'est la cuisine de l'acteur...Décider si, à tel moment, il pleure ou ne pleure pas, ce n'est pas à moi de le démêler.[9]

La mise en scène, cependant, est fréquemment le fruit d'un travail commun, d'une écoute mutuelle entre l'acteur et le metteur en scène. Dans cette négociation, cette collaboration l'auteur n'a plus la primauté, malgré l'impossible existence de la représentation scénique sans le texte (même si Pavis évoque le cas de représentations pré-existantes au texte chez certains metteurs en scène tel que Robert Wilson) (1996-b :186). Le texte initial s'effacerait parfois pour céder la place au spectaculaire comme semble le dire à propos d'un de ses spectacles le metteur en scène stéphanois Philippe Zarch:

> Quelque soit le texte, je ne veux pas que l'acteur me fasse entendre ce seul texte ; je veux qu'il me présente l'énergie (c'est-à-dire la puissance de l'action) physique, émotionnelle que provoque chez lui ce texte... Une chose est certaine : à ce stade, le texte en tant que tel n'a absolument aucune importance.[10]

Il nous est difficile d'adhérer au point de vue du metteur en scène lorsqu'il nie l'importance du texte, car ne pas vouloir l'entendre c'est écrire un texte qui n'est plus celui de l'auteur. Admettons néanmoins que 'vouloir entendre l'énergie émotionnelle' que provoque le texte est attester de son importance. Nul ne peut nier l'importance du jeu et de la présence physique de l'acteur puisque que ce dernier « [...] est le passeur entre l'auteur et le spectateur, entre l'imaginaire du texte et le nôtre » (Liard : 45). Néanmoins, nous pensons que la réussite d'une telle entreprise dépend fortement de l'alchimie qui se crée entre le texte et celui/celle qui le porte. Le manque d'énergie et l'absence de toute alchimie pourraient expliquer l'échec décrit par Kelly Young à propos de la représentation de *Ashes to Ashes* au « Pinter Festival » en 1997 au Gate Theatre :

> The next performance -Pinter's most recent play *Ashes to Ashes* -quite simply fell to ashes. Once again we are confronted with a realistic set and characters. Devlin

> and Rebecca sit in two seemingly comfortable and symmetrically positioned chairs. Two side tables and two floor lamps accompany the chairs. The only other object is the (surprise) alcohol cart. Rebecca sits during the entire 55 minute performance, and Devlin only occasionally rises to refill his glass. Combine this lack of movement with almost unbearable moments of silence - even more than expected of Pinter -and the play falls flat...[11]

Néanmoins, à la fin de son article, Young laisse entendre qu'il y a une différence entre le texte et sa mise en scène lorsqu'elle conclut : « but this is due to the acting, not the writing ». Son commentaire remet en question non le texte mais la représentation. Tout comme d'autres critiques font l'éloge aussi bien du texte que du sens qui lui est donné à travers les mises en scène et le jeu des acteurs :

> Pinter a écrit une partition admirable où les mots, les regards et les silences fouillent les mystères des relations humaines. Il libère l'imagination et les propres fantasmes du spectateur. Il le mène par le bout du nez. La force du théâtre de Pinter, particulièrement de *Ashes to Ashes*, est que le spectateur est actif, participant à une sorte de jeu de piste où il doit extirper lui-même des hypothèses sur ce qui se passe sur scène.[12]

Ou encore, dans une autre lecture du spectacle :

> Yet for all its atmosphere of uncertainty, *Ashes to Ashes* is utterly sure of itself - poised, deliberate, concentrated - giving off an intensely troubled air of things going on, and things held back, too painful to speak of. Like a painting or piece of music, it doesn't explain itself. It simply exists: as masterly dialogue, superb acting and precisely focused direction (by Pinter himself). It's only an hour in length, so you have the rest of the evening to ponder what it is about. You'll need it. (*Independent on Sunday,* 22 September 1996.)[13]

Ces lectures confirment l'évidence, acquise depuis la primauté, instaurée dès le XIXe siècle, du metteur en scène d'une différence majeure fréquente entre le texte théâtral écrit par le dramaturge et le texte spectaculaire joué par des corps intelligents et sensibles selon un choix de mise en scène. Alice Ronfard insiste : « Même s'il y a un texte, le texte se dit dans un corps. L'un et l'autre s'interprètent. Si l'acteur ne possède pas l'énergie physique nécessaire pour porter le texte, celui-ci sera moins bien nourri. » (Feral : 250) Le rythme de la lecture et de la diction, les déplacements des corps et l'occupation de l'espace scénique, avec d'autres paramètres pris en charge par la mise en scène, et modulés par le comédien en fonction de ses propres capacités physiques, définissent la sensibilité qui détermine l'échec ou la réussite de la représentation. La lecture de la pièce par le metteur en scène serait « une voie de compréhension » du texte :

> Lorsque la scène n'est pas une allégorie d'une situation déjà connue, mais une recherche d'un sens nouveau, la mise en scène est comme un graffiti, à savoir

> une « œuvre » non achevée [...] La mise en scène consiste en une mise au point du sens, à un moment et dans un contexte donnés. Dans une mise en scène, il y a sans cesse des décisions à prendre, des choix à respecter, des actions à exécuter, des habitudes à observer, pour que la représentation existe. La jonction de ces phénomènes donne sens à l'ensemble. (Pavis, 2007 : 121)

Pour définir un sens dans un contexte donné, il est donc indispensable d'être à l'écoute de ce que les acteurs ont à proposer. Mais, qu'en est-il également des critères du choix même des acteurs, non pas pour leur jeu ou l'appréciation de leurs performances antérieures, mais pour leur origine, leur couleur de peau, leur sexe ? L'impact sur le spectateur/lecteur et le sens que peut avoir une pièce quelconque ne peuvent-ils pas être perturbés si un rôle initialement conçu par l'auteur pour un homme est joué par une femme[14], ou lorsqu'un personnage qui a toujours été interprété par un acteur européen est joué par un artiste de couleur ? Nous pensons notamment à *One for the Road* de Pinter. Écrite en 1984, jouée à maintes reprises par différentes compagnies, une mise en scène de Bijan Sheibani à Londres propose en 2003 que le personnage de Victor, torturé par Nicolas, le bourreau de la pièce, change de couleur soit tenu par un Noir (Jason Barnett), marié à une femme blanche (Kristin Hutchinson), tous deux à la merci d'un homme blanc (Colin McCormack) qui se prend pour Dieu.[15]

À aucun moment, le texte ne fait référence au contexte dans lequel se déroulent les événements de la pièce ni à la couleur de peau des acteurs, tout ce que nous savons réside dans le fait qu'il y a domination, humiliation, viol et torture. Vue sous le prisme de la haine raciale, de la ségrégation et de l'apartheid, la mise à mort du petit garçon, le fils de Victor et de Gilla, prendrait une toute autre signification et deviendrait un acte légitime de purification puisqu'il est considéré comme étant le fruit du péché par le pouvoir dominant, alors que rien ne le justifiait dans les représentations précédentes, si ce n'est la peur d'une probable vengeance. Il naît d'une relation interdite, condamnée par l'Église et par la loi (d'autant que Nicolas, le bourreau, parle au nom de Dieu). En conséquence, la folie prétendue de Gilla se prête à une interprétation nouvelle : elle n'est pas folle parce qu'elle n'approuve pas les méthodes de son père, parce qu'elle a eu le malheur de tomber amoureuse d'un homme noir. Un tel renouvellement de sens, que le texte n'a pas explicitement envisagé, convoque néanmoins le sous-texte en se référant implicitement aux dictatures passées, « le texte contient en germe la représentation ». Pour Roland Barthes « ... chaque usage dramatique, même le plus mince ou le plus 'naturel' est l'expression d'une idéologie définie et totale » (Barthes, 2002 :182). Il nous semble évident que la pièce dont nous venons de faire un bref commentaire autorise un tel choix, puisque, elle fut, à l'origine, inspirée par un désir de dénonciation de toute forme d'oppression, un

choix éthique que Pinter a rappelé dans son discours de réception du Prix Nobel de la Paix. Au sens générique perpétué dans les théâtres institutionnels européens, la mise en scène de Bijan Sheibani a greffé une interprétation spécifique en écho à l'histoire douloureuse de certaines nations. Comme ne manque pas de le rappeler M. Liard (67) :

> La mise en scène nouvelle d'un texte connu est le résultat d'un parcours particulier qui témoigne des préoccupations d'artistes et de techniciens, et à travers eux, d'une culture et d'une époque donnée.

Cependant, la mise en scène est-elle la seule à prendre en charge la production de sens dans un spectacle vivant ? Que pourrait bien changer le fait de jouer une scène dans un rythme lent au lieu de la soutenir par un rythme frénétique aussi bien dans le discours que dans le mouvement ? Nous évoquerons ici un ensemble de textes critiques[16] où deux représentations différentes du *Mariage de Figaro* sont analysées. Les conclusions mettent en avant le fait que la lenteur des déplacements et la tonalité pathétique dans la production de Barenboïm/Langhoff (1999) avaient complètement effacé l'esprit libertin qui caractérisait celle de Beaumarchais avec la vivacité privilégiée dans le discours, soulignée par le rythme suggéré, la gestuelle souple des mouvements. « Chercher/trouver un rythme pour le texte à jouer, c'est toujours chercher/trouver un sens » (Pavis, 1997-a, Rythmes). Le rythme qui, en scène, donne vie au discours modulerait le sens que pourrait avoir le texte théâtral. Mais si le rythme s'impose au texte par le choix de mise –en-scène dans diverses créations, le texte même suggère déjà un rythme d'énonciation ? Le mofifier est acte de lecture. Dans *The Birthday Party* (1958) de Pinter, la scène de l'interrogatoire est particulièrement significative.

La séquence intitulée « The Interrogation »[17] est tirée de l'adaptation cinématographique de William Friekin (1968). Les répliques sont fidèles à celles du texte dramatique. Au début de l'interrogatoire, Goldberg commence à poser des questions assis. Cependant cette pondération s'avère stérile car Stanley répond à chaque question par une autre question. Pour affirmer sa domination Goldberg se lève et accompagne cette position dominante d'une accélération du rythme de l'énonciation des questions. Les répétitions auxquelles Goldberg a recours provoquent une grande panique chez Stanley qui déclenche le rire du spectateur. Le rythme frénétique qu'elles engendrent, combiné à l'absurdité des questions posées à la victime, lui font perdre définitivement la parole. La répétition est synonyme de martèlement et de violence. L'effondrement linguistique auquel nous assistons reflète un effondrement psychologique qui se solde par un cri d'aliénation. Stanley est à jamais perdu. Il n'a plus aucune réactivité. Dans un rythme corporel lent, reflet de la perte de sa raison, il se plie à

tous les ordres que lui donnent ses tortionnaires, et sans aucune résistance, finit par les suivre pour affronter la mort. L'anéantissement de Stanley procède d'un harcèlement moral ayant recours à la rhétorique gestapiste qui repose sur la technique inquisitoire. Ce sont des éléments paraverbaux tels que la voix, le rythme et le débit vocal de l'acteur/comédien qui ont permis de donner une dimension corporelle et matérielle au texte. Aurait-il été possible d'obtenir ce résultat dans un autre rythme d'énonciation, lent par exemple ? Nous en doutons. Le recours à la rhétorique gestapiste dans *The Birthday Party* n'est pas unique dans la dramaturgie de Pinter. On retrouve ce même harcèlement moral, avec un rythme aussi aliénant, dans *Applicant* (1959)[18], sketch qui met en avant l'abrutissement de l'homme par le monde du travail moderne menant sans équivoque à la dépression. Le texte, dans les deux cas cités, ne prendrait sens que dans un rythme qu'il imposerait à l'énonciation. En d'autres termes, « l'acteur doit adapter [sa respiration] au rythme du texte, et non le contraire. Il doit sentir la respiration du texte. Respirer comme l'auteur a respiré. » (Liard : 31)

Cependant, nous pensons que le rythme, l'accélération des échanges par exemple, n'aurait pu avoir le même impact s'il n'était accompagné d'un jeu scénique qui le rend perceptible. Le jeu scénique pervertirait et détournerait « le sens littéral de l'énoncé verbal » selon Pavis (1997-a : *Rythme et appui visuel ou gestuel.)*. Mais ce serait surtout la structure et le rythme intérieur des énoncés, la tonalité de la voix et la mise en relief de certains éléments des répliques qui donneraient au texte tout son sens:

> La perception du rythme oblige à structurer et à déstructurer le texte, notamment à mettre en relief des éléments syntaxiques, donc à en masquer d'autres. La découpe syntaxique de la phrase, la désambiguïsation sémantique qui en résulte dépendent étroitement de la diction et de la perception d'un rythme intérieur à la phrase. On ne saurait donc affirmer que ce texte a un sens premier, dénotatif, fixe et évident, puisqu'une énonciation différente le détourne immédiatement du « droit chemin ». (Pavis, 1997-a : Rythmes et découpes)

La désambiguïsation sémantique dépendrait « de la diction et du rythme intérieur de la phrase », très probablement. Cependant, comme l'affirme M. Liard (50) :

> Au théâtre, l'arme est le mot. Le mot est action sur l'autre. La stratégie verbale se lit dans la manière de dire, de montrer ou de cacher ses intentions, de toucher les points sensibles, de se placer sur le terrain mental de l'autre ou de l'entraîner sur son terrain, de s'imposer par son volume sonore ou de ramper vocalement. La voix esquive. Le ton blesse.

En effet, Ruth, dans *The Homecoming*, joue avec les mots, désarmant ainsi tout adversaire se trouvant sur ou en dehors de la scène. Son discours fragmentaire de l'acte II est l'un des plus troublants par son ambiguïté :

> Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I...move my leg. That's all it is. But I wear...underwear...which moves with me...it...captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg...moving. My lips move. Why don't you restrict...your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant...than the words which come through them. You must bear that...possibility...in mind. (The H : 60-61)

Son discours n'est rattaché ni à ce qui le précède ni à ce qui le suit, on ne prend conscience de son sens sexuellement connoté qu'après avoir fait plus ample connaissance avec ce personnage provocateur. Car dans ce même acte, on apprend qu'avant de faire la connaissance de Teddy, Ruth a posé nue pour des photos. Quelques instants plus tard, un événement au symbolisme peu perceptible immédiatement se produit sur scène : en présence de Teddy, son époux, Lenny l'embrasse et Joey la traite de « pute » ('she's wide open/she's a tart') avant de la prendre dans ses bras, de l'embrasser à son tour et de poser son corps sur le sien ('*He [Joey] leans her back until she lies beneath him. He kisses her*/Joey *lies heavily on* Ruth'[19]). À la fin de la pièce, Ruth refuse de repartir avec son mari pour les Etats-Unis, abandonnant ainsi ses trois enfants, afin de se prostituer. Dans un autre contexte d'énonciation ,des mots tels que « leg, underwear, et lips » pourraient avoir un sens neutre sans possibilité de « mal interpréter » ('misinterpret') les mots que Ruth prononce. La diction, la mise en voix et en corps de chaque signe linguistique, va permettre de leur attribuer un sens second et de relever l'ambiguïté. Le fait de les combiner dans un discours où chaque phrase et chaque mot est suivi d'un point ou de points de suspension, donc d'un temps de pause, sème le doute et oblige aussi bien les cinq hommes qui l'entourent que le spectateur/lecteur à la réflexion. Tous les regards sont tournés vers elle. L'espace dramatique lui appartient dès l'instant où elle commence à bouger ses lèvres « rouges » et sa jambe. Elle prend soin d'accompagner le rythme lent de ses mouvements de jambe d'un rythme d'énonciation lent, et de souligner le tout d'une voix sensuelle et d'un regard séducteur. Ainsi, elle nous fait partager l'angoissante signification sexuelle de son discours même si elle essaye de créer une distanciation entre ce qu'elle dit et ce que les hommes croient voir. Ce qui confirme des affirmations de Michel Liard (p. 14) lorsqu'il soutient que :

> La parole donne un parfum, couleur, une sensualité au texte écrit. La violence ou la volupté de la diction enrichit, élargit, suggère. Elle peut même contredire le sens... Le sens n'est donc pas lié seulement à ce que les mots désignent. »

Mais si la diction et le rythme relèvent de l'oralité, qu'est-ce qui, dans la pièce, permettrait une connaissance préalable de ces éléments, aussi intuitive qu'elle puisse être ? Le texte dramatique qui se joue sur scène est avant tout écrit, et la ponctuation imposée par l'auteur va permettre de le rythmer et de marquer

les temps de pause (brefs ou longs) ainsi que les silences oratoires. Dans tout texte la ponctuation fait sens (sauf peut être pour certaines langues comme l'arabe), et au-delà, elle a une fonction connotative par sa présence/absence dans le texte théâtral. Dans le discours elliptique de Ruth, les points de suspension offrent une pause au lecteur afin de solliciter son imagination et de lui permettre de s'interroger sur le sens à attribuer à chaque mot. Tandis que dans *A Slight Ache* (1959), les points de suspensions traduisent une angoisse existentielle chez Edward qui se sent menacé par la présence d'un individu plus jeune que lui qui envahit son espace « the matchseller »[20] ; néanmoins, chez Flora, sa femme, ils révèlent la frustration qu'elle ressent aux côtés d'un homme tel qu'Edward. Plus encore, ils illustrent une gêne, un tabou, un non-dit concernant sa 'vraie' nature en dépit de la classe sociale à laquelle elle appartient, car elle aime les mauvais garçons, tout ce que son époux n'est pas.

Dans le monologue d'Aston, dans *The Caretaker* (1960), les points de suspensions sont à l'origine du flot ralenti des paroles qu'il prononce :

> They weren't hallucinations, they...I used to get the feeling I could see things...very clearly...everything ...was so clear... everything... used... everything used to get very quit... everything got very quiet... all this... quiet... and... this clear sight... it was... but maybe I was wrong. Anyway, someone must have said something. I didn't know anything about it. [...] He said... he just said that, you see. You've got... this thing. That's your complaint. And we've decided, he said, that in your interests there's only one course we can take. He said... but I can't... exactly remember... how he put it... he said, we're going to do something to your brain. He said...[21]

Formulations hésitantes, répétitions et tautologies, la déstructuration langagière perceptible dans ce récit analeptique serait la conséquence directe des électro-chocs dont il fut victime dans le passé. Le silence que produisent les points de suspension sur scène ne serait pas dû à un vide linguistique en attente d'être comblé, mais ils témoigneraient d'une douleur émotionnelle et physique à l'origine de la confusion et de l'absence de cohérence de sa pensée. Pour la première fois sur scène, les craintes et les blessures d'Aston remontent à la surface, il dévoile ses secrets les plus intimes. Son monologue invite à connaître la vérité sur ce qui le tourmente et, probablement, à comprendre le sens des silences (points de suspension) qui régulent son discours : la menace que représente le psychiatre, une mère absente qu'il ne perçoit que comme l'individu qui a causé son enfermement et l'indifférence d'un frère avec qui il cohabite. Selon Michael Billington, biographe de Pinter, les silences et les hésitations qui caractérisent la dramaturgie pinterienne seraient le reflet de sa propre utilisation

du langage. Voici comment il répond à deux questions à propos de la relation entre le langage dramatique de Pinter et son langage quotidien :

> The real connection, I think, between Pinter's life and work is in language. When I interviewed Pinter for my book, I would play back my tapes and listen to Pinter talking and what would astonish me is that the rhythm of his conversation is very like the rhythm of his plays. Pinter does speak with quite exaggerated pauses and with frequent hesitations. That to me is the real connection. I would not suggest to you that Pinter's average day is like any of his characters, thank goodness. I think that extraordinary dramatic poetry Pinter created in which language is often a camouflage or there is something going on underneath the dialogue that is not quite expressed comes from Pinter's own acute inner ear.
>
> I'd say in real life, Pinter doesn't really react to uncomfortable silences but often creates them. When I listen back to my tape recordings with Pinter in my book, I was stunned by the long gaps between words. It was largely because he was almost searching for the exact word and the exact means of expression, wanting to be understood as clearly as possible. There is a staccato rhythm to Pinter's conversation that is the same as you find in the plays. Peter Hall has said all the dramatists he knows speak much as they write, or that if you want to understand the rhythm of their plays you have to listen to the rhythm of their conversation. Peter Shaffer, for example, will talk with a mellifluous fluency, Harold Pinter will talk in everyday conversation with a sometimes jerky hesitancy. So silences in Pinter's plays are partly a reflection of the silences you find in Pinter's life.[22]

Ce que rapporte Michael Billington est pertinent puisque Pinter est toujours à la recherche du « mot qui convient »[23], mais il nous est difficile de concevoir que les silences oratoires de Pinter soient du même ordre que ceux de ses personnages, car chacun est porteur d'une signification particulière : l'effondrement psychologique chez Stanley, la frustration sexuelle chez Ruth et le désordre mental chez Aston, d'autant plus que la parole solitaire (c'est dans les monologues que l'on trouve les indications *pause* et *silence* ainsi que les points de suspensions). Au théâtre, la parole :

> [...]contraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses, parfois disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et à la volonté d'un seul. Le désir de se faire entendre passe au second plan face à celui de produire un mode d'expression singulier. (Fix : 9)

Si l'on note un ralentissement du flot de la parole, du rythme chez Aston, ralentissement imposé par les silences successifs que produisent les points de suspension, chez Hirst dans *No Man's Land* (1975), c'est le contraire qui se produit. Son monologue tel que l'a voulu l'auteur est caractérisé par une

succession de virgules qui reflètent la frénésie et le délire du personnage, imposant ainsi un rythme beaucoup plus vif pour entraîner le spectateur/lecteur dans son cauchemar. Le martèlement psychologique causé par des répétitions sémantiques et sonores vise à renforcer la teneur et la portée du propos sur le locuteur et à redoubler, sur le plan phonique, ce que le signifié représente :

> Am I asleep? There's no water. No-one is drowning. Yes, yes, come on, come on come on, pipe up, speak up, speak up, you're fucking me about, you bastards, ghosts, long ghosts, you're making noises, I can hear you humming, I wear a crisp blue shirt at the Ritz, I wear a crisp blue shirt at the Ritz, I know him well, the wine waiter, Boris, Boris, he's been there for years, blinding shadows, then a fall of water –(Pinter, Plays 3 : 353)

Quant à Len, personnage obsessionnel qui bascule dans la paranoïa dans *The Dwarfs* (1960), son délire est semblable à celui de Hirst. Il monologue dans une parataxe qui témoigne d'une errance psychologique :

> [...]. Under the woodyard wall stops. Stops. The wood hangs. Deathmask on the water. Pete walks by the – gull. Slicing gull Gull. Down. He stops. Rat corpse in the yellow grass. Gull pads. Gull probes. Gull stamps in his feet. Gull whinnies up. Gull screams, tears, Pete, tears, digs, Pete cuts, breaks, Pete stretches the corpse, flaps his swings, Pete's beak grows, probes, digs, pulls, the river jolts, no moon, what can I see, the dwarfs collect, they slide down the bridge, they scutter by the shoreside, the dwarfs collect, capable, industrious, they wear raincoats, it is going to rain, Pete digs, he screws in to the head, the dwarfs watch, Pete tugs, he tugs, he's tugging, he kills, he's killing the rat's head, with a snap the cloth of the rat's head tears. Pete walks by the...[*Deep groan.*] (Pinter, Plays 2 :108)

L'effondrement corporel qui suit chacun de ces monologues, comme en attestent les didascalies (Hirst *falls to the floor*» et « *He* [Len] *sinks into chair left of his table*), indique la tension dramatique que provoque le rythme soutenu de l'énonciation, le souffle qu'il requiert et l'énergie physique qu'est censé dépenser l'acteur pour aboutir à l'effet désiré par l'auteur sur le spectateur/lecteur. L'univers des deux personnages semble tenir à très peu de chose. Leur langage fragmenté est à l'image de leur angoisse et de leur enfermement. Chez Hirst et Len, le monologue est l'expression de l'isolement et de la fragilité psychologique. Chez Aston, il peut exprimer la résistance à la massification si l'objectif de son internement visait à faire taire à jamais sa vision du monde, différente de la doxa.

Le théâtre « se construit et se déconstruit sans cesse pour échapper à la pétrification, à l'instrumentalisation, à la mort » (Liard : 30). Par cette étude non exhaustive du lien entre texte et corps disant et jouant, dans le théâtre de Pinter, nous avons tenté de démontrer que la mise en scène et la représentation théâtrale dépendent fortement, mais pas intégralement, du texte. Le dramaturge compose

une pièce, mais pour que son sens se renouvelle à chaque représentation, il renonce à sa paternité dès l'instant où son texte, lu par un metteur en scène et formulé par les comédiens, s'incarne dans un spectacle vivant associant interprétation et transcription esthétique complexe. « Le texte est alors conçu comme une réserve, voire comme le dépositaire du sens que la représentation a pour mission d'extraire et d'exprimer » (Pavis, 1996-b : 187). Par sa structure, sa ponctuation ainsi que par les indications scéniques, il impose un rythme à la représentation, un rythme qui ne se réalise que dans la nécessité de l'action pour ainsi lui donner un sens.

BIBLIOGRAPHIE :

L'œuvre de Harold Pinter est rassemblée en quatre volumes. Elle est publiée par Faber et Faber ainsi que par Grove Press.

OUVRAGES SECONDAIRES :

BARTHES, Roland. 2002, *Ecrits sur le théâtre,* Paris : Seuil

BERTON Danièle, SIMARD Jean-Pierre (eds.) 2007, *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction.* Saint-Étienne : PUSE

BERTON D, SIMARD J-P. (eds.). *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, collection « Coup de théâtre », Université Jean Monnet de Saint Etienne : RADAC, octobre 2005, N° 20

BILLINGTON Michael. 1996, *The Life and Work of Harold Pinter*, London : Faber and Faber.

BIRCH, David. 1991, *The Language of Drama*, London : MacMillan

BROWN, John Russell. 1972, *Theatre Language*, London : Allen Lane, Penguin Press

CULPEPER. J, P. VERDONC.& M.SHORT. 1998, *Exploring the Language of Drama, from Text to Context*, Routledge

ESSLIN, Martin. 1992 (1970), *Pinter, The Playwright*, London : Methuen

FERAL, Josette. 1997, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tomes : I et III. Canada/Belgique : Editions Jeu/Editions Lansman

FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPPIERRE, Frédérique. (eds.). 2006, *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire*, collection « Ecritures», Dijon : Editions Universitaires de Dijon

FRAISSE, Paul. 1956, *Les structures rythmiques*, Bruxelles : Erasme

GAUTHIER, Brigitte. 1996, *Harold Pinter, the Caretaker of the Fragments of Modernity*, Paris : Ellipses

GUSSOW, Mel. 1998, *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle D. Philippe, Paris: DenoëL.

HELBO, André. *Les mots et les gestes*, Lille : Presse Universitaire de Lille
----------. 2007, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris : Klincksieck
KERR, Walter. "The Theater: Pinter's 'Homecoming'" *in New York Times (1857-Current file);* Jan 6, 1967; ProQuest Historical Newspapers, The New York Times (1851 - 2004), p. 29;
LECERCLE, Ann. 2006, *Le théâtre d'Harold Pinter*, Klincksieck
LIARD, Michel. 2006, *Parole écrite - parole scénique*, Joca Seria
PAVIS, Patrice. 2007, *La mise en scène contemporaine,* Paris : Armand colin
----------. 1996-a, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod
----------. 1996-b, *L'analyse des spectacles,* Paris : Nathan
PIERON, Henri. 2000 (1951), *Vocabulaire de la psychologie,* Paris : P.U.F
ROBERT, Raymonde. (ed.). 2000, *Texte et théâtralité*, collection « Le texte et ses marges», Nancy : Presses Universitaires de Nancy
SARTRE, Jean-Paul. 1992 (1973), *Un théâtre de situations*, Paris : Gallimard
WUNENBURGER, J.J. (dir.) 1992, *Les Rythmes, lectures et théories*, Paris: L'Harmattan

NOTES :

[1] SEGARRA Marta. «Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin » *in Les rythmes, lectures et théories*, J.J. Wunenburger (dir), Paris : L'Harmattan, 1992

[2] HELBO André dans *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* (2007) fait une distinction entre le texte dramatique et le texte théâtral : le texte théâtral se composerait du texte dramatique et des didascalies.

[3] PAVIS Patrice. 1996-a , section « Représentation théâtrale » : *b. Le texte en attente.*

[4] Le rôle de Ruth fut joué par Florence Bourgès

[5] Pour plus de détails voir l'article de Gilles Visy « Sémiologie et esthétique de la femme dominatrice dans le film muet» disponible sur la page : http://cadrage.net/dossier/femmes.htm

[6] http://www.youtube.com/watch?v=nv4-XI1hD9o. L'intervalle temporel concerné par notre analyse est : de 2mn50 à la 5ème minute de la vidéo.

[7] PAVIS 1996-a. Voir : « Corps », section : anthropologie de l'acteur.

[8] Auteure, metteure en scène des théâtres nationaux canadiens, Alice RONFARD a participé à toutes les créations collectives du Théâtre Expérimental de Montréal à titre de comédienne, scénographe, éclairagiste et auteure, de 1976 à 1980. De 1994 à 2001, elle a été adjointe à la direction artistique de la section française de l'École nationale de théâtre du Canada et enseigne régulièrement dans différentes écoles de théâtre et d'opéra en jeu, production et scénographie.

[9] RONFARD, Alice. « Un texte a aussi une énergie » *in* Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, (Tome : I. 1997)

[10] ZARCH, Philippe. « Point de vue du dedans » *in* BERTON Danièle et SIMARD Jean-Pierre (dirs.) 2007

[11] YOUNG, Kelly. "'Pinter is a Liar and a Cheat": Review of the Pinter Festival 97" in www.ucd.ie/irthfrm/firstiss.htm, consulté en septembre 2008.

[12] www.theatrotheque.com/web/article1124.htm

[13] http://www.haroldpinter.org/plays/plays_ashestoashes.shtml

[14] Longtemps refusées par les ayants-droits, on rencontre des interprétations d'*En Attendant Godot* par des comédiennes. Aionsdi, dans une université américaine : Amy et Francine jouent en français une parodie, visible à la page : http://www.youtube.com/user/laryfrancine

[15] Des photos prises à l'occasion des différentes représentations de la pièce sont disponibles sur http://www.haroldpinter.org/plays/title_onefortheroad.shtml

[16] Voir : www.matisse.lettres.free.fr/figaro/noces.htm

[17] http://www.youtube.com/watch?v=Mjp8Ms2t19Q Les intervalles temporels de notre analyse : de 1mn30 à 2mn30, et de 3mn40 à 5mn30.

[18] www.dailymotion.com/relevance/search/l%2527offre%2Bd%2527emploi%2Bpinter

[19] Dans la mise en scène d'Yvon LAPOUS (Nantes 2008) le rapport sexuel entre Ruth et Joey est rendu visible.

[20] Un extrait illustre cette angoisse : Edward. [...] You look younger. You look extraordinarily youthful. [...] I would like to join you...explain...show you...the garden...explain...The plants...where I run...my track...in training...I was number one sprinter at Howells...when a stripling...no more than a stripling...licked...men twice my strength...when a stripling...like yourself. (Pinter, *Plays One*, p. 199)

[21] PINTER, Harold. *The Caretaker* : 89-90

[22] www.bbc.co.uk/bbcfour/pinter/language.shtml

[23] Davies dans *The Caretaker* et Gus dans *The Dumb Waiter* tendent à vouloir trouver le « mot juste » mais ils en sont incapables.

Corps et corpus théâtral wildiens : redondance, ruptures et reconfigurations.

Gilbert PHAM-THANH, maître de conférences, Université Paris13

Inscrite dans le cadre des *masculinities studies*, cette étude examine la scène institutionnelle du théâtre comme place publique et politique. Elle s'intéresse aux quatre comédies de mœurs, *comedies of manners*, présentées pour la première fois par Oscar Wilde entre 1892 et 1895, car ces pièces aux caractéristiques marquées s'avèrent typiques d'un mode de fonctionnement de l'art dramatique. L'analyse des modalités d'inscription du corps viril vise à déterminer la place qui lui est faite tout autant que la place qu'il peut se faire dans un corpus obéissant à plusieurs systèmes de conventions strictes. Bien sûr, ces structures régulent les possibilités de présentation de la réalité corporelle, dans une société globalement qualifiable de puritaine.

Parce que l'univers décrit est celui des cercles aristocratiques de l'Angleterre victorienne tardive, le discours sous-tendant l'œuvre reste celui de l'hétérosexualité androcentrique, soit une forme de politique de la sexualité et de contrôle des corps, qui compose l'arrière-plan et l'horizon de l'intrigue. *Lady Windermere's Fan* et *An Ideal Husband* voient se renforcer la cohésion de couples un temps mise en péril par le soupçon qui pèse sur les maris, alors que *A Woman of No Importance* et *The Importance of Being Earnest*[1] organisent les rencontres amoureuses de personnages en âge de se marier. L'aspect exemplaire de ces fables s'appuie sur l'union socialement sanctionnée, qui demeure au cœur du dispositif. En d'autres termes, désir et plaisir, deux régimes d'affirmation du corps, sont placés sous l'autorité de la communauté. De surcroît, la structure traditionnelle du vaudeville fondée sur l'intrigue amoureuse y est d'habitude rehaussée par un fonctionnement marivaldien, qui assure le ton spirituel et léger typique du cycle du printemps, dans la typologie de Northrop Frye. En conséquence, le corpus se place dans une perspective de rituel où les corps se font instruments d'un culte plus ou moins profane. C'est dire que Wilde enrichit son œuvre de chants à la gloire d'un patriarcat normatif triomphant, sans doute partiellement à son corps défendant.

En outre, la facture classique de ces pièces bien faites en quatre actes, renforce un ordre fondé sur l'adéquation entre texte, contexte et jeu d'acteur. Ce fonctionnement est servi par le respect des conventions dans chaque registre. Il

souligne la dimension institutionnelle du régime théâtral, lui-même mis au service de la promotion des figures de l'aristocrate britannique qui, chez Wilde, on lui en fait reproche, sature l'espace scénique. Enfin, la clarté des situations créées oriente les gestuelles au point que l'expressivité corporelle semble devoir se limiter à suivre les méandres textuels. Dans ces œuvres reconnues et enseignées, le corps n'est peut-être que chair à Canon, et le corpus dramatique wildien devient une grande métaphore du mode social d'enrégimentement d'hommes amenés à *se plier* aux exigences du rôle qui leur incombe. Posant un rapport hiérarchique entre lettre abstraite de la Loi et matière vivante concrète, les pièces retrouvent la dichotomie platonicienne qui valorise l'esprit au détriment du corps, polarité elle-même sournoisement reconfigurée à l'avantage de l'homme : « women represent the triumph of matter over mind – just as men represent the triumph of mind over morals » (*WNI* III: 447). En conséquence, la scène se révèle moins comme espace de déclamation expressive qu'en tant que lieu de proclamation de l'ordre du logos constitué par le langage et la raison, ou comme site de déploiement du logocentrisme. La notion de répertoire est ici dominante et son caractère polysémique évoque un corpus canonique tout autant qu'une collection d'éléments classés de façon stricte pour information ou comme références quasi prescriptives. Il s'agit pour le comédien d'adopter des techniques convenues de transcription dans l'espace d'une parole première, d'un discours sacré ou sacralisé. Les modalités de projection verbale sont dictées par la référence à la culture commune, où l'idéologie hégémonique perce : l'identité masculine se sédimente. Il convient par exemple de vérifier en permanence la rectitude du port de tête, qui prend valeur symbolique de marqueur de caste et de genre. L'intrigue s'inscrit ainsi dans son contexte social, tout en faisant écho aux divers réseaux de sens créés. En effet, des toponymes tels *Mayfair* ou *Boodle's club* se redoublent dans les costumes de bonne facture tout autant que par la manière dont les acteurs se tiennent ou s'expriment dans l'anglais impeccable d'Oxbridge. Tous ces systèmes d'équivalence tendent à monumentaliser le personnage masculin ou à définir l'homme comme personnage monumental et monument personnifié. Une dimension muséale entoure l'œuvre, que le spectateur visite avec respect, dans un souci de culture, voire d'édification, alors que le comédien se fait implicitement repère, précepteur, prescripteur ou maître à penser. Il s'ensuit que l'économie des mouvements scéniques se modélise pour exprimer la dignité de classes aisées qui passent leur temps à poser, sur scène et hors-scène, et dont la mobilité restreinte mime peut-être la passivité de corps résidant dans une sphère plus éthérée, plus exemplaire : les sites emblématiques de l'action sont en conséquence le salon et la salle de réception, en tant que lieux du protocole.

Même si ces comédies de salon s'égarent parfois du côté du boudoir, le rapport charnel n'est évoqué que comme référent lointain. Elles placent la conversation au centre de leur dispositif et tendent à se figer en tableau, *conversation pieces*. Il en résulte que le corps se fait simple support, simple substrat, et menace de devenir un fardeau problématique pour la mise en scène, si elle ne fait pas de cette tension entre présence et absence un élément fort de sa proposition. Le cas du dandy wildien est à ce titre significatif. Ce personnage anti-bourgeois se glisse dans chacune des pièces et personnifie le culte du beau geste, épure et abstraction. Le représenter revient à mimer un être qui mime sa propre vie. L'artifice se redouble et reconfigure la sphère corporelle pour mettre en scène une parade de l'existence, où l'exploration de l'âme est négligée. Néanmoins, ce bellâtre épouse l'idéologie répressive ambiante par le rejet du corps qu'il organise. Son ascétisme, sa haine de la nature et de sa nature physiologique se complètent d'une fascination pour les belles formes, marquée jusque dans le nœud d'une cravate : « a well-tied tie is the first serious step in life » (*WNI* III : 446). Aussi, dans ces pièces aux dialogues brillants qui refoulent la sphère biologique loin du site de l'échange, la scène n'opère-t-elle pas la magie de rendre des corps présents, mais dissémine la voix d'un maître tout en matérialisant une parole fondamentalement écrite. Le théâtre n'est que l'espace de validation et de proclamation d'un propos, qui sort à cette occasion de son mutisme graphique, et l'identité des interlocuteurs s'efface devant le brio du verbe. Les tirades servent avant tout le jeu avec le langage et les idées qu'il véhicule, afin d'élaborer une esthétique de l'éclat, une poétique du fragment, dont l'autonomie nuit au statut et de l'ensemble et de l'énonciateur :

> Lord Caversham: That is a paradox, sir. I hate paradoxes.
> Lord Goring: So do I, father. Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.
> Lord Caversham: Do you really understand what you say, sir?
> Lord Goring: Yes, father, if I listen attentively. (*IH* III: 516)

La diversité de voix, de bouches et de cordes vocales bien réelles porte l'unité d'un dialogue où la parole ne s'échange pas mais circule et s'étire, se répand, fluide, créant des occasions, produisant ses effets, retrouvant les inflexions et les rythmes de Wilde lui-même, ce causeur inspiré célébré par les cercles éduqués du Londres de la fin du XIXe siècle. Les acteurs ne viennent donc que matérialiser une œuvre pensée ailleurs, un agencement prémédité dans le hors lieu du génie d'un dramaturge qui fantasme des situations dans la caverne de la création, et ils s'apparentent alors à l'ombre de l'idée. Transposées dans l'univers de la représentation dramatique, les logiques du logocentrisme dictent un discours hégémonique qui se mue en ordre du discours régissant le

sujet vivant, tout en lui donnant une apparente authenticité existentielle structurellement fondée sur l'adhésion du spectateur.

Cette manipulation verbale rappelle ce que Wilde disait à propos des personnages de *The Picture of Dorian Gray* : « Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian is what I would like to be in other ages, perhaps » (Ellmann : 301). Elle permet de comprendre combien chacun est invité à voir son spectre se profiler *devant* ses acteurs. Cette image, certes reconstruite, d'un auteur histrionique au point de venir saluer son public avec désinvolture à la fin de la première de *Lady Windermere's Fan*, au *St James's Theatre*, une cigarette à la main, marque chez lui la confusion des sphères de l'art et de la vie, rendues poreuses par l'élaboration d'une vie artiste et d'un art vivant, que son dandysme conceptualise. Surtout, elle parasite la représentation en la reconfigurant comme possible spectacle de marionnettes construites sur le modèle sublimé de leur démiurge, sorte de père terrible qui infantilise ceux qui demeurent prisonniers de ses paroles et de sa grammaire.

Il paraît évident que lors d'une représentation, le verbe wildien, écrit ou proféré, est prescriptif du geste, qui se contente de l'accompagner et surtout de le servir. Si le texte des pièces contient en puissance toutes les interprétations qui en seront données, chaque choix de mise en scène se conforme à lui. Un parallèle peut être tiré avec la façon dont l'homme doit se montrer exemplaire en qualité de dépositaire du texte de l'identité masculine, qui le précède. Dans le corpus étudié, il s'agit bien de donner corps à l'homme dont Wilde est le concepteur, dans un théâtre devenu vitrine d'exposition et de promotion. L'acteur qui endosse un rôle le met en paroles et en gestes, afin d'en assurer le codage trans-artistique, où mime et art de l'éloquence sont mis au service du texte roi. Ainsi, lorsque Lord Goring monologue en présence de Phipps, il se tient debout, au centre stratégique du pouvoir symbolique, évite de regarder son subalterne, et arrange sa boutonnière en contrepoint du discours sérieux et iconoclaste qu'il prononce avec désinvolture pour énoncer les tables de la loi dandyesque :

> *Lord Goring* [*taking out old buttonhole*]: You see, Phipps, Fashion is what one wears oneself. What is unfashionable is what other people wear.
> *Phipps*: Yes, my lord.
> *Lord Goring*: Just as vulgarity is simply the conduct of other people.
> *Phipps*: Yes, my lord.
> *Lord Goring* [*putting a new buttonhole*]: And falsehoods the truth of other people.
> *Phipps*: Yes, my lord.
> *Lord Goring*: Other people are quite dreadful. The only possible society is oneself.

Phipps: Yes, my lord.
Lord Goring: To love oneself is the beginning of a lifelong romance, Phipps.
Phipps: Yes, my lord. (*IH* III : 513)

Plus fondamentalement, dans le théâtre de Wilde, l'acteur se fige dans une succession de formules et perd son pouvoir déstabilisateur d'imposer une parole vive. Il participe d'une stratégie de démultiplication du discours dominant, du discours du dominant, où la distribution de la parole est purement fonctionnelle et systémique, portée par un texte unifié, un grand récit unifiant qu'il répète de façon redondante. D'ailleurs, les tirades wildiennes tendent à se muer en aphorismes, presque en mots d'ordre oublieux de leur situation d'énonciation, et il importe assez peu que ce soit Lord Darlington qui affirme pouvoir résister à tout, sauf à la tentation : « I can resist everything except temptation » (*LWF* I : 370). Cette tendance à l'abstraction est soulignée par la reprise à peine reconfigurée de l'idée, dans le contexte romanesque de *The Picture of Dorian Gray* : « The only way to get rid of a temptation is to yield to it » (2: 16). L'effort de désincarnation sensible dans l'élaboration des situations d'énonciation évoque le schéma du dialogue socratique, déjà à l'œuvre dans une série de textes antérieurs tel *The Critic as Artist* (1891). Deux personnages y devisent dans le seul but d'exposer les théories wildiennes sur le rôle créatif du critique d'art, par un artifice de présentation visant à introduire l'auditoire à la richesse de l'esprit wildien, dispositif qui devrait infléchir la mise en scène.

En conséquence, le jeu dramatique ne s'appuie pas sur le texte pour imposer son propre régime signifiant. Au contraire, la chorégraphie d'un texte formalisé à l'extrême s'interprète comme le ballet de corps épousant un propos et l'inscrivant selon une logique redondante dans l'espace, de façon logoscopique. Il est donc moins question d'une danse parlée que d'une parole dansée et l'idée, menant toujours la danse, conduit Wilde à préférer pour cadre de l'intrigue une réception mondaine construite sur l'échange verbal au bal, pourtant tout aussi mondain, du contact physique. Comme dans l'écriture, le corps est au mieux ce stylet qui s'efface dans la production du sens. La célébration jubilatoire du pouvoir des mots est audible, dans une œuvre prolixe où le verbe, précieux, ciselé, mais aussi abondant et conquérant, gagne l'intégralité de l'espace scénique. Comme un écrin, l'ensemble du spectacle s'organise autour de tirades paradoxales et provocatrices. Chaque personnage y vient contribuer à une rhapsodie toute cérébrale :

Jack: I have come up to town expressly to propose to [Gwendolen].
Algernon: I thought you had come to town for pleasure?... I call that business.
Jack: How utterly unromantic you are!

Algernon: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.
Jack: I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was specially invented for people whose memories are so curiously constituted.
Algernon: Oh! There is no use speculating on that subject. Divorces are made in heaven. (*IBE* I : 548-49)

Cette délectation intellectuelle mobilisant le rire de tête tire son efficacité de sa valeur idéologique, puisque les corps policés demeurent eux-mêmes immobilisés dans la structure conversationnelle qui fait de la coexistence humaine un jeu pacifié encadré par des règles bien sociales. En effet, ce théâtre bourgeois dissémine l'ordre qui le fonde, et le langage s'avère bien souvent l'unique force actantielle sur scène. Phallogocentrique, ce fonctionnement évoque donc le système logocentrique, qui est typique de la domination masculine phallocentrique. Le genre surcodé de la comédie de mœurs se particularise dans un système textuel astreignant, qui maintient un pouvoir hégémonique sur le corps de l'acteur, en forme de métaphore du poids des conventions sociales sur les hommes.

Plus généralement, dans cette configuration, il appartient à l'acteur de donner corps à son rôle selon la règle classique qui pose la redondance comme principe pragmatique de la communication. Il n'est pas insignifiant que l'acteur sur-joue à l'occasion, pour le fond de la salle, car ce décalage met en lumière l'aspect construit des attitudes et révèle leur valeur de reconstruction artificiellement maintenue sous contrôle.

Cette dernière remarque invite à évoquer un système sémiotique obéissant à la logique de la répétition avec variation, puisque le corps évolue par déduction du texte-maître. Il serait cependant réducteur de considérer la scène comme site de la rencontre tautologique de tirades rédigées patiemment et de mimétiques corporelles déchiffrant une partition de façon plus ou moins inspirée, appuyée sur les ressources naturelles de la voix. En réalité, il faut évoquer cet autre niveau textuel des didascalies, certes plus rares que chez George Bernard Shaw, contemporain et compatriote de Wilde. Elles dirigent le jeu d'acteur, en particulier dans son pouvoir de programmer une complexification du rapport du spectateur aux seules paroles dites, mais aussi du lecteur face au défilement linéaire du texte. Il y a là encore une main mise sur la personne du comédien, qui demeure soumis au principe de la répétition redondante d'un maître-texte, agissant en sous-main. Le personnage, quant à lui, se trouve pris dans la

structure dialogique du dialogue et des didascalies, rappelant que les modes de régulation de l'identité masculine sont innombrables.

Les indications scéniques peuvent donc régir le système de communication non-verbale en explicitant la gestuelle attendue. Ainsi, l'acteur interprétant Sir Robert Chiltern doit systématiquement enfouir son visage dans ses mains afin de cacher sa honte. Il lui faut visuellement exprimer sa difficulté à faire face à l'erreur de jeunesse qui le conduisit à trahir un secret d'Etat contre quelques pièces d'or, et il doit mimer sa peur de perdre la face, « Burying his face in his hands », dans le but d'amplifier ses paroles : « I had been so horribly tempted, or had fallen so low » (*IH* III : 519). Le corps masculin devenu lyrique marque la modalité et se fait intensificateur rhétorique, mais il est surtout l'objet d'une reconfiguration émanant de l'auteur-sujet, dont la parole vise à infléchir la caractérisation de son personnage, parangon de masculinité selon les critères victoriens. Cette installation d'un corps souffrant et d'une parole repentante prend valeur de manifeste, qui pose derrière la façade institutionnelle de la respectabilité et du statut social garanti par le titre de « sir » une vérité moins impérialement exemplaire : le grand récit du gentleman britannique s'écroule et perd ainsi le socle même de sa légitimité quasi surhumaine, même s'il trouve dans ses failles la source de son humanité. Ce déploiement physique d'un discours est tout de même conditionné par une intention polémique et le corps demeure instrumental à tous les niveaux.

De façon fort classique, en raison des limites de la représentation scénique, il arrive que le verbe devienne substitutif, voire performatif, faisant ainsi la démonstration de sa toute-puissance. D'autres occurrences moins contraintes soulignent de surcroît la capacité de l'énoncé à construire du réel. Ainsi, lorsque Hester s'exclame que Lord Illingworth lui a manqué de respect, « He has insulted me! Horribly insulted me! » (*WNI* III : 455), la déclaration réalise l'action évoquée en créant un fait et déclenche une série causale d'événements. Un Gerald visiblement furieux se voit placé dans l'obligation d'affirmer virilement qu'il veut tuer l'insolent aristocrate qui, lui aussi, ne faisait pourtant qu'exécuter ce qu'on attend d'un homme. Leur corps ne leur appartient que dans la mesure où ils le soumettent aux injonctions créées par la parole d'Hester et par un discours de l'héroïsme masculin fondé sur la démonstration de la force et de l'agressivité, dont le texte structure l'action dramatique.

Ailleurs, les didascalies mettent le corps en branle pour infléchir le sens et la valeur du propos. Par exemple, l'indication que Lord Goring parle de morale et de politique tout en se mirant dans une glace : « Strolls over to the fireplace and looks at himself in the glass » (*IH* II: 499), discrédite ses propos édifiants, qui

n'engagent visiblement pas sa personne. Il déroge ainsi aux normes de la masculinité institutionnelle, tout en demeurant de façon ostentatoirement superficielle au niveau du discours attendu. Par l'utilisation de cette parole surplombante, quoi que parenthétique, Wilde contrôle donc la construction du sens. Il tend à réguler l'ensemble des systèmes signifiants aux instants rendus dramatiquement surdéterminés par l'utilisation même des didascalies. C'est en revanche parce qu'il compte pour insignifiantes ou évidentes les mimiques choisies le reste du temps qu'il délègue au metteur en scène et aux comédiens la tâche de combler les trous de sa direction, une fois accompli le geste magistral.

Il arrive pourtant que le corps semble s'émanciper, lorsqu'il engage une pantomime placée en marge du dialogue, dans une chorégraphie muette qui vient sculpter la matière vivante. Une fois encore, le texte des didascalies contraint le jeu, mais tout au moins la représentation paraît-elle revaloriser le corps en organisant le silence qui permet à des régimes de communication non-verbale d'orienter l'intrigue. Comme précédemment, cette suspension du dialogue déplace principalement la scène vers un lieu lyrique, même si ces corps apparemment livrés à eux-mêmes et à la violence d'un affect n'apparaissent sur scène que pour être perçus et interprétés selon une grammaire de la gestuelle connue de tous. En effet, ils formalisent des sentiments, désignent des passions et doivent en conséquence être déchiffrés et lus plutôt que vus, avant d'être retranscrits dans le langage du spectateur. Les catégories interprétatives demeurent cérébrales, portées par des notions victoriennes tels le courage, l'honneur, le mépris, la honte... Ainsi, dans *A Woman of No Importance*, l'annonce que Lord Illingworth est le père illégitime et bien vivant de Gerald, et qu'il vient en outre d'insulter Hester, l'amour de son fils, introduit une scène de déploration effusive. Eplorée, la mère du jeune homme trouve le soutien de son fils, qui l'escorte hors-scène sans rien dire, et chacun contribue à former l'idéogramme du déshonneur :

> Gerald clutches his mother's hands and looks into her face. She sinks slowly on the ground in shame. Hester steals towards the door. Lord Illingworth frowns and bites his lip. After a time Gerald raises his mother up, puts his arm around her, and leads her from the room. (*WNI* III : 456)

Peut-être le ballet des domestiques éclaire-t-il le fonctionnement spécifique de ces indications scéniques, mettant en lumière l'action d'un pouvoir autoritaire qui réduit l'individu à un corps docile, corps fonctionnel rendu fictionnel et fictif, pour ainsi dire : « Enter Parker… Exit Parker » (*LWF* I: 367), « Enter Mason… Exit Mason » (*IH* II: 506). Dans ce monde androcentrique, le statut social l'emporte donc sur le partage des genres sexués, et la jouissance du pouvoir verbal n'est en rien due à l'ensemble des hommes.

Il n'est pas rare, enfin, d'observer un renversement chronologico-hiérarchique qui fait des didascalies les moteurs de l'échange. Ainsi, certaines directives relatives à la gestion du corps des acteurs-personnages prennent valeur de destin et le dialogue en propose une simple expansion verbale. Préciser que Lord Illingworth se tient dans une position relâchée : « Lord Illingworth lolling on a sofa » (*WNI* III : 445), non seulement le caractérise, mais anticipe le manque de rigueur morale de ses déclarations. Le spectacle explore bien de façon redondante une posture existentielle donnée, et l'intrigue n'en est qu'une possibilité d'expression.

L'étude de différentes strates du texte wildien a montré la part contrainte de l'expression corporelle chez l'acteur, soumis à une forme rigide pensée comme un système. Les possibilités d'écart sont contenues avec précaution, ce qui rappelle qu'il n'est pas toujours aisé d'affirmer une identité propre pour l'homme social. En fait, les diverses inscriptions de la lettre de la loi tiennent le corps du comédien sous la loi de la lettre, sous contrôle logocentrique. Toutefois, s'il est difficile d'échapper à la lettre, à la loi et à l'esprit des autorités et de l'auteur, ou s'il est même aventureux de se dégager de la lettre afin de mieux atteindre l'esprit du texte, il s'avère en revanche possible de prendre des distances vis-à-vis de l'esprit du texte. La restitution de la lettre retrace alors un geste qui déploie le génie wildien selon une logique alternative.

Certes, le corpus se prête *a priori* peu à l'intervention. Il résiste aux tentatives de le transgresser en raison du discours marqué et situé qui le constitue et trouve sa pertinence dans des conditions d'énonciation précises. Les classes moyennes doivent s'intéresser au spectacle d'une grande bourgeoisie et d'une aristocratie éduquées qui conversent au milieu d'un monde en mutation les plaçant en porte à faux. Des restrictions équivalentes conditionnent la sélection des acteurs et de leur mise en scène puisque le raffinement et l'affectation caractérisent le mâle wildien et réclament des comédiens sveltes, aux traits harmonieux et au charme palpable : Bernard Allane et plus récemment Lorant Deutsch en France, ou en Grande-Bretagne, Michael Denison, Michael Redgrave, Rupert Everett et Colin Firth, sans oublier Keith Mitchell, Jeremy Brett et autres Rupert Frazer pour les versions BBC. En outre, dès les premières représentations, le public vient retrouver sur scène des comportements, des attitudes typiques. Personnages et acteurs doivent se conformer à des modèles génériques, et se parent bientôt du charme anachronique des manières d'un autre âge, accentuant l'effet de réification. Marquer les intentions transforme la scène en cirque, où des êtres ridicules caricaturent les membres des classes supérieures, dandies ou non, pour le plus grand plaisir de l'assistance. Appuyer les effets donne des airs de monstre à ces mêmes personnages et confère à la scène une apparence de zoo.

La logique de la rupture, autant que celle de la redondance, est à l'origine de ce type de déplacement, puisque le texte demeure somme toute scrupuleusement respecté. Il faut en outre souligner le fait que *The Importance of Being Earnest* invite tout particulièrement à ces manipulations, en raison de l'absurdité des situations mises en place. C'est alors soit le repos du logos qui est représenté, soit son affolement farcesque, et le metteur en scène se satisfait d'une proposition de divertissement en organisant un spectacle de dandies à l'affectation outrée et d'aristocrates pompeux et plastronnants. Il donne aux situations paradoxales leur seule valeur iconoclaste, sans passage à un niveau de sens décalé, en accord avec une lecture possible de l'œuvre :

> *Cecil Graham*: [...] Have you been twice married and once divorced, or twice divorced and once married? I say you've been twice divorced and once married. It sounds so much more probable.
> *Lord Augustus*: I have a very bad memory. I really don't remember which.
> (*LWF* II : 382)

Il est vrai que le corpus invite à reconfigurer de façon ludique l'utilisation du langage : « The intellect is not a serious thing and never has been. It is an instrument on which one plays, that is all » (*WNI* I : 423). Si la référence à l'instrument évoque le jeu, elle peut aussi renvoyer à la sphère du travail, voire à l'eschatologie. Il est alors possible de voir s'inscrire un nouveau logos, donné comme supérieur et visionnaire : « I never intend to grow old. The soul is born old and grows young. That is the comedy of life » (*WNI* I : 428).

Dans cette perspective, le corps dandyesque se place au centre du dispositif scénique, mais en marge de la masculinité agressive, afin de composer un caractère efféminé, suffisamment assertif cependant pour se constituer en référence morale, car ces élégants wildiens sont les agents paradoxaux de la régénération de la communauté. Il s'agit donc de déplacer le centre de l'autorité et non de l'annihiler. Longtemps, ces sur-hommes se présentent ainsi en esthètes nietzschéens jouant avec le langage par delà le bien et le mal, et leur relâchement affiché laisse percer une tension qui trouve son énergie dans le refus tout fabien de se compromettre dans le siècle embourgeoisé. En conséquence, les quatre pièces peuvent être mobilisées pour servir une contre-culture, où les personnages se font plus hermaphrodites et homophiles, investissant pleinement les scènes de connivence masculine, et n'accordant à la matrice hétérosexuelle que la part due à des conventions dévaluées. Les mains tracent dans l'espace des volutes qui refusent la ligne droite idéologiquement surdéterminée, et les positions s'alanguissent, alors que les voix deviennent plus musicales, adjectif wildien qui connote l'homosexualité aussi sûrement que le célèbre port d'un œillet vert à la boutonnière. De surcroît, la présence dans *The*

Importance of Being Earnest d'une matrone phallique caricaturalement victorienne en la personne de Lady Bracknell, immortalisée par Margaret Rutherford (dans le film d'Anthony Asquith), encourage à donner de l'œuvre une version *queer*, ce que certains metteurs en scène n'ont pas hésité à faire. Ainsi, Hugh Hysell (*Sanford Meisner Theatre*, New York, 2004), David Fielding (*Bristol Old Vic*, Bristol, 2005) ou Conall Morrison (*Abbey Theatre*, Dublin, 2008) présentent des troupes de comédiens exclusivement masculins. Dans le plus grand respect du script, les corps semblent alors travailler contre le texte, afin de produire un nouveau récit d'émancipation vis-à-vis du discours institutionnel, dans le théâtre devenu laboratoire d'expérimentation des identités genrées. L'artifice, voire l'aspect *kitsch*, produit des effets *camp* de façon ludique et critique : chacun sur-joue et grossit le trait sans état d'âme afin de dénoncer le jeu de rôles social et pour contester les tentatives de naturaliser en normes absolues des schémas de vie idéologiques. Ces mises en scène révèlent la dimension conventionnelle du scénario hétérosexuel, utilisé comme simple prétexte à des scènes homosociales où les personnages masculins jouissent du plaisir d'être entre soi. L'édifice victorien patriarcal, hégémonique et phallogocentrique se déconstruit alors sous l'effet du pouvoir de défamiliarisation inscrit dans le personnage masculin même qui, pourtant, véhicule statutairement l'idéologie dominante.

Le geste d'Oscar Wilde peut se faire art d'intervention et il y a bien une actualité du théâtre wildien, même s'il demeure sous l'autorité de la loi de la lettre et ne peut prétendre au prestige des formes de l'improvisation. En outre, face à ces comédies de mœurs, le public demeure la dernière instance légiférante. Rire de ventre : le spectacle met en place une farce récréative qui s'adresse prioritairement aux émotions brutes et aux pulsions sadiques. Rire de tête : la représentation se range dans la catégorie du théâtre d'idées et flatte l'auditoire, ses capacités à comprendre les situations en profondeur et son narcissisme complaisant. Rire d'âme, faudrait-il ajouter : le spectateur réconcilie les deux premières attitudes, s'éveille à la responsabilité fondée sur l'examen de conscience, et s'engage dans les problématiques évoquées sur scène. Le corpus théâtral wildien interroge ainsi le corps viscéral du spectateur, confortablement installé dans un rôle social, qui se trouve encouragé à s'investir dynamiquement dans un travail de rupture et de reconfiguration contestant la suprématie du seul régime de la redondance.

BIBLIOGRAPHIE :

1. Textes

1998, *Collected Works of Oscar Wilde.* Ware: Wordsworth Editions :
Lady Windermere's Fan (1892) 363-411.
A Woman of No Importance (1893) 413-468.
An Ideal Husband (1895) 469-542.
The Importance of Being Earnest (1895) 543-595.
The Picture of Dorian Gray (1891) 1-154.
« The Critic as Artist », *Intentions* (1891) 819-72.
ELLMAN Richard, 1987 : *Oscar Wilde.* Harmondsworth: Penguin.

2. Films

ASQUITH Anthony (dir.), 2000 :*The Importance of Being Earnest* (1952), avec Michael DENISON et Michael REDGRAVE. Universal.
BURGE Stuart (dir.), 2005*The Importance of Being Earnest* (1988), avec Rupert FRAZER et Alec McCOWEN. BBC.
CARTIER Rudolf (dir.) , 2005 :*An Ideal Husband* (1969), avec Keith MITCHELL et Jeremy BRETT. BBC.
PARKER Oliver (dir.) , 2001 : *The Importance of Being Earnest*, avec Rupert EVERETT et Colin FIRTH. Fragile Films.
An Ideal Husband, avec Rupert EVERETT et Jeremy NORTHAM. Fragile Films, 2000.
SMITH Tony (dir) , 2005 : *Lady Windermere's Fan* (1985), avec Tim WOODWARD et Kenneth CRANHAM. BBC.

NOTES :

1. Les références aux quatre œuvres seront respectivement *LWF*, *IH*, *WNI*, *IBE*.

Ponctuer le souffle de l'être

Danièle Berton-Charrière, profeseur, Clermont-Ferrand 2

I Ponctuation : le point, la continuité et la finitude.

Dans une étude à la louange du point, Alberto Manguel oppose la petitesse de son graphisme et l'envergure de son pouvoir : selon lui, grain de poussière, minuscule miette laissée sur le clavier, il n'en est pas moins le législateur des systèmes d'écriture que l'on omettrait de célébrer. Dans ce discours métalinguistique, il souligne que sans le point final, beaucoup de personnages seraient dans la souffrance et dans l'errance perpétuelles. Il se plaît aussi à dire qu'Henri Michaux lui compare notre essence même et qu'il est « a dot that death devours. » Mais cette formule ne joue-t-elle pas sur l'ambivalence produite par l'effet stylistique d'une possible antanaclase car, en son sein, qui de la mort ou du point dévore l'autre ? Manguel dit que le point gouverne la pensée, qu'il la construit et la finit, conclusion suprême d'un développement structurel linéaire ou circulaire. De fait, sa puissance est si grande que son absence rend une impression sémantique signifiante. Présent ou absent, le point - que schématiquement l'on pourrait dire ici métonymie de l'ensemble de la ponctuation - est à la fois donneur de sens et donneur de leçon de souffle :

> As an anonymous English teacher suggested in the 1680 *Treatise of Stops, Points or Pauses*, a full stop is "a Note of perfect Sense, and of a perfect Sentence." The need to indicate the end of a written phrase is probably as old as writing itself, but the solution, brief and wonderful, was not set down until the Italian Renaissance. For ages, punctuation had been a desperately erratic affair. Already in the first century A.D., the Spanish author Quintilian (who had not read Henry James) had argued that a sentence, as well as expressing a complete idea, had to be capable of being delivered in a single breath. How that sentence should be ended was a matter of personal taste, and for a long time scribes punctuated their texts with all manner of signs and symbols from a simple blank space to a variety of dots and slashes. In the early fifth century, St. Jerome, translator of the *Bible*, devised a system known as *per cola et commata*, in which each unity of sense would be signaled by a letter jutting out of the margin, as if beginning a new paragraph. Three centuries later, the *punctus*, or dot, was used to indicate both a pause within the sentence and the sentence's conclusion. Following such muddled conventions, authors could hardly expect their public to read a text in the sense they had intended. Then in 1566, Aldus Manutius the Younger, grandson of the great Venetian printer to whom we

> owe the invention of the paperback, defined the full stop in his punctuation handbook, "Interpungendi ratio." Here, in clear and unequivocal Latin, Manutius described for the first time its ultimate role and aspect. He thought he was offering a manual for typographers; he couldn't have known that he was granting us, future readers, the gifts of sense and music in all the literature to come: Hemingway and his staccato, Beckett and his recitativo, Proust and his largo sostenuto. "No iron," Isaac Babel wrote, "can stab the heart with such force as a full stop put just at the right place." As an knowledgment of both the power and the helplessness of the word, nothing else has served us better than this faithful and final speck.[1]

Le point est signe, code, législateur et acteur de la finitude. En anglais il se dit « stop ». Dans une langue aussi riche, il ne saurait y avoir qu'un seul signifiant pour chaque chose. Il se dit aussi « dot » à l'image de sa typographie ou « period », chaque terme renvoyant soit au graphisme, soit à l'énonciateur, soit encore au temps de la pause (dont la longueur est à définir) imposée au discours de ce dernier.

Trace structurante de la construction syntaxique et de la vocalisation corrélées, le signe de ponctuation porte et dirige le souffle de l'énonciateur. L'auteur anonyme de *A Treatise of Stops, Points, or Pauses, &c*[2] complète chaque définition et exemple qui l'illustre d'une indication qui concerne la respiration. Pour la virgule, il précise : « and where ever you See a Comma placed, there Stop, while you breathe » (4). Pour le point virgule, les deux points et le point d'interrogation, il module le propos : « Notes a longer Stop than the Comma » pour le premier, « And it Notes a longer Stop than a Semi-Colon » pour le deuxième (4) et enfin « It is âlSo a longer Stop than a Colon » pour le troisième. Dans cette étude comparative, le point se voit attribuer quelques caractéristiques prosodiques : « At every Period, Stop [...]. And Sound the Word next before the Period a littl longer than the reSt, with a Cadençy ; or letting fâll of your voiçe a littl. » (5). Guide de l'énonciateur, le signe de ponctuation se codifie dans sa relation avec le temps de l'exécution orale (ou visuelle pour le lecteur) :

> ObServ,
> That you are to giv to eaçh of them (where ever you See them plaçed) their du time, according to the before mentionned directions concerning eaçh of them.
> ObServ,
> That, (in order thereunto) you must endeavour perfectly to know eaçh of them, by their Figures-or-Shapes, by their Several Names, but eSpeçially the time, you are to Stop at eaçh of them. (6)

L'auteur du traité insiste sur les effets désastreux que produit le non respect de ces consignes sur le sens même de l'énoncé : « the misplaçing of any of them in Writing, or in Print ; or the neglect of keeping them (i.e ; of giving them the du time

preScribed to eac*h* of t*h*em in Reading) will muc*h* pervert t*h*e SenS, and tru meaning of a Sentence.» (7). Quelque quatre-vingts ans plus tôt, William Shakespeare s'en amuse dans une scène toute métathéâtrale de *A Midsummer Night's Dream* aux dépends de Peter Quince comme nous le verrons plus tard.

Le point est une minuscule tache laissée sur le papier qui met un terme, paralyse, immobilise le discours ponctuellement ou pour toujours. Il offre une pause dont le texte théâtral se croit, de surcroît, parfois obligé d'en indiquer ou d'en définir la longueur : « *Pause* », « temps », « long temps » etc.

Dans son ouvrage intitulé *The Actor and the Text,* Cicely Berry (célèbre voice director de la RSC) met en avant l'énergie continue (« continuum ») que l'on ne peut interrompre avant la fin de la pièce :

> Perhaps the most useful thing to realize is this : there is in Shakespeare an energy which runs through the text which is not a naturalistic one; an energy which impels one word to the next, one line to the next, one thought to the next, one speech to the next, and one scene to the next. I would say that there is really not a full-stop until the end of the play; only places where the thought and action pause and change direction. This is the action of the text and this informs the style of speaking. (BERRY : 82)

Dans son propos métalinguistique, Manguel fait remarquer que nulle ponctuation n'est requise pour démarrer, pour lancer la parole mais qu'il en va tout autrement pour la couper et la faire mourir. Pour corroborer ce propos, on pourrait prendre l'exemple de *Ashes to Ashes* de Harold Pinter qui commence par un silence que nous pourrions qualifier d'éloquent, étant donné son rapport à la fable et son contenu intratextuel sur l'indicible et le tu :

> DEVLIN standing with drink. REBECCA sitting. *Silence.*
> REBECCA: Well…for example…he would stand over me and clench his fist.
> (PINTER, Vol. 4 : 395)

La parole connaît ici quelque difficulté à amorcer la lancée de son expression ; elle remplit donc son vide phonique (mais est-il acoustique ?) de « gap fillers » et d'aposiopèses (« Well…for example… ») ; le spectateur-auditeur est gagné par le malaise que produit son sentiment d'intrusion au cœur d'une scène intime et par la gêne des personnages. Cecily Berry note que ceci correspond assez à notre époque : We live at a time when people are less articulate about their feelings » (C. BERRY : 48). Mais le silence n'est pas toujours la marque de l'embarras, comme le fait remarquer Cecily Berry :

> So what is the practical difference for the actor working in modern and in classical text. I think one point is this: in modern text there is a kind of introvert awareness of feeling and thought, a consideration of motive in and around the text, so that

> therefore what happens between the words is as important as what is spoken and must be as accurate. This includes silence, for silence is a positive verbal choice. So the actor's concentration must be on the feelings and motives around the word, as much as on the word itself. The actor working on Chekhov, the obvious example, has to make his imaginative leap into the character, but what he feels and what he says do not necessarily coincide, and we understand him by what he chooses not to say as much as by what he says. Each character works off what is said to him yet keeps his private motive intact (BERRY : 47).

Le point, que Manguel qualifie de *memento mori*, rappelle à l'être pensant l'éphémérité de son passage sur terre et la finitude universelle : « this tiny *memento mori* reminds us that everything, ourselves included, must one day come to a halt. » (A. MANGUEL). Dans le texte théâtral, la barre oblique (/) s'y substitue parfois et par son biais, le discours d'un acteur-personnage 2 peut s'interposer dans celui d'un acteur-personnage 1 sans toutefois nécessairement l'interrompre et le faire taire tout à fait ou à jamais : les deux voix peuvent s'entendre de concert. En marge de la pièce *Night Time* de Selma Dimitrijevic l'on peut lire la distribution suivie d'une indication sur le signe de ponctuation / :

> •Characters
> •CHRISTINA (CHRIS) BOWMAN, thirties
> •FRANK, forties
> •THOMAS, late twenties
> •BOWMAN, Christina's husband, fifties
> •*A forward slash (/) indicates the point where the next speaker interrupts.* (2)

Au cœur d'une conversation mal aisée ponctuée de « you were going to say », « you weren't going to say », deux personnages essaient de communiquer avec peine, véritable dialogue de sourds, selon l'expression consacrée :

> FRANK : i'm really sorry.
> CHRIS : don't apologise. you don't decide what /you
> FRANK : i mean it. it's a stupid thing to think. i know.
> And i don't even think that. i didn't mean it like that (25)

Le drame s'articule autour de leur mal être dans une écriture où les minuscules typographiques sont omniprésentes, entorse aux règles et conventions du domaine.

La ponctuation est souffle de vie et le point final le coupe. L'acteur se l'approprie, l'apprivoise et le maîtrise jusqu'à ce que son corps n'en soit plus que l'instrument, caisse de résonnance et de vibration. L'acteur se coule dans le rythme du texte ponctué dès lors qu'il en a compris le sens profond. Dans une interview diffusée dans « Esprit critique », émission programmée par France Inter le 29 août 2008, Tsilla Shelton explique comment, avant toute forme d'interprétation, il est nécessaire pour l'acteur de « faire rentrer le sens du texte par sa mise à plat ».

Paradoxalement, pour ce faire, autour de la table, beaucoup lisent le texte « au kilomètre », le dépouillant de toute ponctuation, le ramenant à une succession lexicale n'ayant apparemment ni queue ni tête. Ainsi, les signes qui, par codification, structurent et sémantisent le discours doivent parfois disparaître pour en exprimer, en expulser les sens et l'essence. [3]

Comparable au texte poétique, le texte dramatique impose au chercheur une démarche pragmatique car il défie en permanence les règles cadres de la syntaxe en raison de ses structures modulaires, comme le montrent les travaux récents de Nigel Fabb du laboratoire de recherche de linguistique appliquée à la littérature de l'Université de Strathclyde présentés au congrès ESSE[4].

II De la dé/structuration du discours et de l'être par la ponctuation

Si la ponctuation forme et déforme l'essence du corps du texte et de l'acteur dans son jeu (souffle, voix et respiration), il est intéressant de se pencher sur sa déstructuration linéaire à l'intérieur d'un cadre combinatoire syntaxique structuré. Prenons l'exemple d'une suite de phrases longues qui oblige à repenser l'unité du discours dans un drame versifié. Le récit épique où les enjambements se succèdent laisse parfois l'acteur à bout de souffle : dans *La Tragédie de l'athée* (scène 1, acte II), Cyril Tourneur offre à Borachio un vilain rôle de composition. Afin de porter un coup fatal à la dynastie des Montferrers, il se déguise en soldat revenant du siège d'Ostende et décrit devant la cour médusée comment Charlemont périt au combat. Faux rapport sénéquien, le texte métadramatique prend des allures épiques. La victoire que les troupes de Charlemont ont signée sur le terrain devient défaite glorieuse et l'emphase laudatrice se coule dans une mesure qui s'accélère peu à peu jusqu'à devenir trépidante. Les chevaux, les événements et les hommes galopent au rythme du souffle de l'acteur-personnage-acteur improvisé, relativement statique dans la salle du banquet des noces, qui enjambe les vers avec frénésie devant un public qui vibre au rythme des bonnes et des mauvaises nouvelles du front.

> Th'assault was general, but for the place
> That promised most advantage to be forced,
> The pride of their army was drawn forth
> And equally divided into front
> And rear. They marched, and coming to a stand,
> Ready to pass our channel at an ebb,
> W'advised it for our safest course to draw
> Our sluices up and make't unpassable.
> Our Governor opposed and suffered 'em
> To charge us home e'en to the rampier's foot,

But when their front was forcing up our breach
At push o'pike, then did his policy
Let go the sluices and tripped up the heels
Of the whole body of their troop that stood
Within the violent current of the stream.
Their front beleaguered 'twixt the water and
The town, seeing the flood was grown too deep
To promise them a safe retreat, exposed
The force of all their spirits, like the last
Expiring gasp of a strong-hearted man,
Upon the hazard of one charge, but were
Oppressed and fell. The rest that could not swim
Were only drowned, but those that thought to 'scape
By swimming were by murderers that flankered
The level of the flood both drowned and slain. (vers 45-69)

Borachio raconte la mort d'un Charlemont qui ne l'est pas. Son discours s'enfle du poids du chagrin qu'il cause aux spectateurs, du mythe qu'il crée et du mensonge qu'il déverse à toute vitesse pour déconcerter. L'effet de surprise est réussi. Tel un boulet de canon, il désagrège les espoirs mis dans ce jeune homme que l'on pensait plein de talents et d'avenir ; il brise la structure sociale en place. Alors que sa parole se précipite vers la fin de l'histoire inventée, se désagrègent aussi tous les espoirs échafaudés sur le nom et les vertus du héros présumé décédé :

Walking next day upon the fatal shore,
Among the slaughtered bodies of their men
Which the full-stomached sea had cast upon
The sands, it was m'unhappy chance to light
Upon a face, whose favour when it lived
My astonished mind informed me I had seen. (vers 72-77)

C. Tourneur aime insérer ces phrases longues quel que soit le contexte intra-dramatique car même dans le discours amoureux, ponctué de rares virgules et tout métalinguistique, son écriture s'étire au delà du vers :

CHARLEMONT:
My noble mistress, this accompliment
Is like an elegant and moving speech
Composed of many sweet persuasive points
Which second one another with a fluent
Increase and confirmation of their force,
Reserving still the best until the last,
To crown the strong impulsion of the rest
With a full conquest of the hearer's sense—

Because th'impression of the last we speak
Doth always longest and most constantly
Possess the entertainment of remembrance. (vers 68-78)

Pour l'acteur, la mise en bouche et en souffle est complexe. Inspirer et expirer à vitesse élevée est périlleux ; l'apnée n'est pas recommandée. Comme la cornemuse ou l'accordéon, son corps doit se remplir sans cesse. Le metteur en scène et acteur Richard Brunel confirmait la difficulté que présente le texte de Tourneur soumis à son expertise. Le rythme s'y affole parfois sans qu'arrêt ou pause ne permette de reprendre un peu d'air. L'halètement de l'acteur peut en contexte rendre compte de la hâte supposée de Borachio car la sensation d'étouffement, de suffocation, est aussi parfois complice du rendu tragique écho de « the last / Expiring gasp » (vers 63-64). Ainsi, pour son spectacle *Vengeance* (adaptation de *La Tragédie du vengeur*, pièce attribuée à tort à C. Tourneur) en 1997, Richard Brunel a imaginé une entrée en salle par l'arrière-scène par un parcours déambulatoire jalonné de signes macabres au cours duquel l'atmosphère claustrophobique s'installait peu à peu accompagnée par le souffle presque étouffé d'accordéons aux soufflets retenus. L'enjambement déstructure (et restructure *de facto*) le vers linéaire. Ce dernier n'en demeure pas moins prisonnier d'un cadre que la poésie déclare structuré qu'il soit asyntaxique ou non. L'absence totale de ponctuation remet en question les limites, confins et organisations combinatoires syntaxiques qui, tout en faisant sens, dénotent une certaine déstructuration du mental comme le montre si bien Daniel Keene dans *La Pluie* au travers du discours fleuve d'Hanna. Elle est engagée dans un marathon verbal et com/mémoriel qui n'est jalonné par aucune ponctuation. Si le point est *memento mori* comme le dit Manguel, Hanna lutte pour la survie des déportés et pour la sienne corrélée. (BERTON-CHARRIÈRE : 195-202).

La Douzième bataille D'Isonzo d'Howard Barker en est aussi un exemple parmi tant d'autres. Elisabeth Angel-Perez qualifie cette « pièce » (sens générique) de poème strophique en forme de dialogue. Elle dit sa langue a-syntaxique. Aucun signe de ponctuation n'apparaît : « Dans *La Douzième Bataille D'Isonzo*, poème scénique en forme de dialogue, la langue, le plus souvent a-syntaxique, fait entendre la musique incantatoire de signifiants choisis pour « leur qualité vibratoire » (Artaud) : le texte, palpitant, devient orgasmique. » (9). Dans sa présentation de la production de cette œuvre par la compagnie Mala Noche, Guillaume Dujardin écrit qu'Howard Barker a :

> écrit une pièce puissante sur le désir, le voyeurisme, l'impossibilité de dire, les limites de l'amour. Dans ce texte deux personnages : Tenna, une jeune fille de 17 ans qui se marie avec un homme de 100 ans : Isonzo. C'est pour le personnage d'Isonzo son douzième mariage. Ils sont tous les deux aveugles. Le mariage vient

d'avoir lieu. Il reste à vivre la nuit de noce. Pour cela, ils se cachent et dans une conversation où mensonges, vérités, provocations et aveux amoureux se rencontrent, ils vont développer leur érotisme si particulier. Pour ces aveugles, le seul [f]antasme possible devient le voyeurisme, ce qui n'est pas le moindre paradoxe de ce texte. Par ce dialogue violent et érotique, Howard Barker pose la question de la perception par l'être humain de son propre corps : C'est dans le regard que l'homme, à la fois corps percevant et corps perçu se retrouve. Comment être lorsqu'on ne voit pas et qu'on n'est pas vu ? La réponse des personnages sera l'exacerbation du corps, celui qui ne peut être vu mais qui doit tout de même être montré, le corps sera entendu, senti et Isonzo et Tenna vont vivre leur première et dernière nuit comme une bataille où le plaisir est l'enjeu final.

Supprimer les limites internes au corps et au corpus ouvre le champ des possibles fantasmés, des contraintes transcendées et de la liberté (celle des corps et de l'esprit) recouvrée. L'exercice prend effet au niveau des *personae* et des acteurs.

Déconstruire le texte théâtral n'est pas jeu et enjeu nouveaux. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, William Shakespeare enchâsse un *Pyrame et Thisbé* joué par des artisans à l'occasion du mariage de Theseus et d'Hippolita. Peter Quince débite son prologue d'une seule pièce, offrant ainsi transferts et glissements de sens à la grande joie des spectateurs hilares :

Flourish of trumpets. Enter QUINCE for the PROLOGUE.

Prologue: If we offend, it is with our good will.
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill,
That is the true beginning of our end.
Consider then, we come but in despite.
We do not come, as minding to content you,
Our true intent is. All for your delight,
We are not here. That you should here repent you,
The actors are at hand; and by their show,
You shall know all, that you are like to know.
Theseus: This fellow doth not stand upon points.
Lysander: He hath rid his prologue like a rough colt ; he knows not the stop. A good moral, my lord : it is not enough to speak, but to speak true.
Hippolita: Indeed he hath played on his prologue like a child on a recorder ; a sound, but not in government.
Theseus: His speech was like a tangled chain ; nothing impaired, but all disordered. (V,1,108-125)

Thésée décrit la réplique comme une chaîne embrouillée à laquelle rien ne manquait, mais où tout était en désordre. L'impression générale est celle du chaos à la fois syntaxique et sémantique. Les signifiants se recombinent en segments

autres et produisent des effets de sens dévastateurs que Peter Quince ne contrôle pas. Le vers linéaire se scinde et quelques enjambements malheureux créent de nouvelles unités de sens à partir de moitiés disparates. Quince agresse son public avec une ingénuité sans pareil. Le comique est garanti. Son ami Francis Flute, réparateur de soufflets -Thisbe dans le spectacle- ne lui est pas d'un grand secours. Beaucoup moins innocent que le charpentier, Shakespeare produit ainsi un discours métathéâtral cinglant à l'encontre des amateurs et autres guildes performatrices. La déstructuration du texte théâtral sert le métadiscours ironique dans la bataille des professionnels et des amateurs issus des corporations par exemple.

La ponctuation est code, repère, fléchage, l'essence même du texte et du travail de l'acteur. Ses présence et/ou absence doivent être maîtrisées. Certaines éditions prennent le soin d'expliquer certains signes utilisés par les dramaturges, comme la barre oblique (/), les italiques, les parenthèses et les crochets. Mais les lois de la convention sont-elles vraiment mises à mal dans le théâtre moderne et contemporain où absence et surabondance de signes se côtoient au cœur des œuvres ? Pour tenter de répondre à cette question, prenons parmi tant d'autres, l'exemple d'un extrait de *Bites*, pièce de Kay Adshead créée à Londres en janvier 2005. Ce drame se compose -ou se décompose- selon sept plats (« a seven course meal ») appelés pièces (« plays ») en lieu et place d'actes. La dramaturge nomme l'ensemble « un menu ». Cela va de la soupe au dessert. La gelée n'y est point oubliée. Le banquet macabre est une sorte de buffet froid en un lieu dévasté par la guerre. En voici un extrait : ('Pickle': Play 4)

LORRAINE MAY: *(Broad Texan)*
Don't you
just love
the way

old folks

have of
hitting the
nail
on the head

My mama
God bless her
she's 85

and

knee high

Dans ce court extrait, on voit que le texte dramatique s'agence selon une succession de vers irréguliers (souvent dissyllabiques mais parfois mono ou trissyllabiques). Par 'vers', nous entendons ici 'unité linéaire'. Aucune ponctuation n'y apparaît. Les rares majuscules ne peuvent faire office de repère, procédé quelquefois employé, pour le lecteur dérouté. Au premier coup d'œil, le lecteur ne voit que des espaces (c'est-à-dire des lignes sautées) séparant certains vers créant une rupture malgré les enjambements. L'accent indiqué en didascalie est Texan. Cette variation géodialectale amplifie légèrement le temps fort final.

Texte (didascalie et réplique)	**Proposition prosodique 1**	**Proposition prosodique 2**
LORRAINE MAY: *(Broad Texan)*		
Don't you	' x trochée (rompt le rythme iambique)	
just love	x ' iambe (rythme iambique)	
the way	x ' iambe	
old folks	' ' spondée	
have of	' x trochée	
hitting the	'(x) x trochée ('x)	Dactyle ('x x)? Ou trochée + iambe (hitting ' x / the nail x)?
nail	'	
on the head	xx ' anapest e	[pause +'x ']
My mama	'x '	[' ']
God bless her	' ' '	
she's 85	' ' (x) '	
and	x	[pause +']
knee high	' '	
to a gnat	x x '	
and	x	[pause + ']
she's	'	
pickling	'x	

Le rythme, indiqué dans la colonne centrale, se range sous les catégories prosodiques usuelles, d'autant que les unités di ou trisyllabiques sont celles sur lesquelles repose le rythme prosodique anglais. Lue au kilomètre, la réplique de Lorraine se compose de trochées, iambes, dactyles et anapestes et le rythme iambique reste dominant même s'il est rompu ici ou là. On note tout de même que la présence des ruptures comprises dans les espaces entre deux vers ou dans le blanc laissé par le second temps absent dans un pied ainsi rendu boiteux ('nail' par exemple), créent des modifications rythmiques (notées dans la colonne de droite). Ainsi, ce que Nigel Fabb appelle dans ses travaux « le rythme prévisible » me paraît finalement se couler dans un moule des plus classiques, si les ruptures (visuelles/pauses orales) s'effacent.

L'expérience montre que, poussé plus loin, le jeu permet de rétablir des pentamètres iambiques qui s'enchaînent comme autant de décasyllabes apparemment déstructurés par verticalité et restructurés horizontalement. L'auteur ne défie pas les règles classiques, mais compose une portée rythmique légèrement modulable à destination des performeurs de la profession :

LORRAINE MAY: *(Broad Texan)* [amplification dialectale]
1) pentamètre iambique : /'x/x'/x'/"/'x/ rythme descendant / binaire
Don't you / just love / the way / old folks / have of
2) pentamètre iambique : /'x/x'/xx/"/x'/ rythme ascendant / binaire
hitting the / nail / on the head / My mama
3) pentamètre iambique : /"/"/'x/'x/"/ ou /"/"/'x/"/"/ rythme ascendant / binaire : God bless her / she's 85 / and / knee high

L'usage de la ponctuation est jeu de texte et de scène, de corpus et de corps. Illusionnistes, les dramaturges font disparaître cette dernière ou se plaisent à user d'une surabondance de signes de ponctuation codifiant et explicitant ainsi leur texte pour les metteurs en scène et acteurs destinataires. Parmi eux, Harold Pinter et Howard Barker multiplient les aposiopèses, points de suspension, tirets, temps de pauses indiqués avec soin. Malaise, mal être, atermoiements, transpirent par ces pores du manuscrit/tapuscrit. Barres obliques libèrent des voix qui tranchent le discours d'autres voix. La mesure se syncope, le souffle est court et l'air vient à manquer : l'étouffement mental prend à la gorge, serre et bloque les poumons. Le corps souffre d'une overdose de contraintes à la fois typographiques et pathologiques. Lorsque le corps s'étreint, la voix s'éteint en un silence lourd de sens. Sur scène, lorsque la voix se tait, le corps a la parole.

III Lorsque le corps a la parole, quelle est la place de la ponctuation ?

En préambule de *Blasted*, S. Kane commente brièvement son usage de la ponctuation. Il est au service des acteurs et de la mise en bouche et non à des fins grammaticales. En exergue, elle précise tout particulièrement l'emploi des [-] et des (-). Ses observations séparent nettement ce qui relève de la grammaire (« the rules of grammar ») et ce qui relève du travail de l'acteur (« delivery »), véritable destinataire de son écriture :

Blasted - Author's note
Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.
A stroke (/) marks the point of interruption in overlapping dialogue.
Words in square brackets [-] are not spoken, but have been included in the text to clarify meaning. Stage directions in brackets (-) function as lines. (2)

Les crochets [-] enserrent du texte qui ne peut qu'être tu sur scène. On lui vole la parole. Le souci de clarté de la dramaturge l'incite à anticiper et à effacer toute forme d'ambiguïté sémantique qu'elle juge dérangeante pour la mise en scène. Lorsqu'Ian dit : « [I'll] Call that coon, get some more sent up. », les [-] élucident l'appropriation de la décision de l'énonciateur qui n'est pas injonctive ici. Ils libèrent du sens, suppriment les significations parasites mais rétablissent la séquence syntaxique complète.

Les parenthèses (-), elles, contiennent des didascalies qui fonctionnent comme des vers, c'est-à-dire comme du texte à dire. Le geste -le faire- se substitue à la parole -au dire- et comme Shakespeare le dit dans *Coriolan* : « action is eloquence » (SHAKESPEARE, *Coriolanus*, III, 2). La rhétorique investit les jeux de glissement. Dans *Blasted*, Cate et Ian se répondent souvent par le truchement du corps éloquent, au mépris de la verbalisation des secrets qu'il recèle. Pour Kane, le jeu est réplique et l'échange ne saurait être que verbal :

Ian Don't like your clothes
Cate (*Looks down at her clothes*) (p. 7)
[...] Ian How do you feel?
Cate (*Smiles*)
Ian Thought you were dead. (p. 10)
[...] Ian Revenge.
Cate (*Runs her hands down his back.*)
Ian For things I've done.
Cate (*Massages his neck*)

Le théâtre reposant essentiellement sur des combinatoires complexes et multiples geste et/ou parole, ponctuées ou non, qu'en est-il du processus fondamental, quand l'acteur souffre d'un déficit de capacité à donner de la voix dans des spectacles autres que le mime et la pantomime ? Interrogé à ce sujet lors du *Festival Shakespeare* de Tournon en juillet 2008 où il a mis en scène *Le Songe d'une nuit d'été* avec une distribution associant acteurs valides et acteurs sourds et/ou malentendants et/ou muets, Gaël Albespy (En Compagnie d'EOS) nous a apporté quelques éléments de réponse. Consulté sur l'utilisation du texte shakespearien source, de sa traduction/adaptation et sur l'application de la ponctuation au jeu dans le transfert du texte au geste, il répondit que « grâce aux expressions et à la situation donnée par l'auteur, la langue des signes permet de justifier une question ou une expression. Par exemple, un point se traduit par une attitude plus autoritaire. Avant d'enchaîner une nouvelle série de gestes, une pensée sera le reflet d'une virgule. »[5] L'auteur de ces lignes nous fait aussi remarquer qu'il est impossible de respecter scrupuleusement la ponctuation, en raison de l'organisation spécifique des phrases en langue des signes française (LSF) : les idées sont exprimées par des

images. Cette suite d'images (et donc de gestes), accompagnée d'expressions et d'intentions humaines a permis à la troupe de s'approcher au plus près de la traduction/adaptation de Camille Soulier et de Katell Chapelain (LSF) qui a servi de base de travail à tous les acteurs du spectacle, sans exception ni discrimination.

Quand le corps prend la parole, elle s'inscrit dans le temps et l'espace, chorégraphie sa musique interne au fil de l'histoire et du drame. Corps et corpus ne font qu'un et le rythme est dialectique entre eux au sein de ce que Patrice Pavis qualifie de « cercle herméneutique » et qu'il explicite comme choix de « mise en scène [qui] institue un sens spécifique au texte » (PAVIS : 311). Le rythme transite, entre autres, par les éléments typographiques de la ponctuation, relais de « l'énergie » ou du « courant électrique » selon que s'exprime Cicely Berry ou Patrice Pavis. Sa continuité et sa rupture sont ainsi codifiées pour la compréhension de tous. Dans son ouvrage de vulgarisation *Eats, Shoots & Leaves*, Lynne Truss[6] montre l'importance de ces petits signes, aide précieuse parfois dogmatique, système qu'elle n'apprécie guère : « This system of sorting punctuation marks as if they were musical rests of ascending value has gone unquestioned for a long time [.] Complete nonsense ». Que nous pensions le procédé et sa théorie dépassés ou essentiels, la diction, l'intonation et l'expression reposent sur sa signalétique qui porte et guide le souffle de l'acteur. L'absence de ces petites traces griffant le papier agit de même en caractères négatifs. Respiration du corps et du corpus, le système imprime un rythme jusqu'au dernier souffle de l'histoire représentée. Métadiscours métaphorique, les vers de Kent illustrent de façon biaisée cette lutte pour la vie et la mort du corpus et du corps dans le *King Lear* de Shakespeare : « My point and period will be throughly wrought, / Or well or ill as this day's battle's fought. (*King Lear* IV, 7 : 95-96)

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages

ADSHEAD Kay (2005), *Bites*, Oberon Modern Plays, Londres.

ANON. (1680), 1968 : *English Linguistics 1500 ; 1800*, a collection of facsimile reprints n°65, National Library of Scotland, Edinburgh.

BARKER Howard (2002), *Œuvres choisies vol.2*, THÉÂTRALES, Maison Antoine Vitez.

BERRY Cicely (2003), *The Actor and the Text*, Virgin Books, Londres.

DIMITRIJEVIC Selma (2007), *Night Time*, NHB, Londres.

KANE Sarah (2001), « *Blasted* » *Complete Plays*, Methuen Contemporary Dramatists, Londres

PINTER Harold (2005): *Plays*, ff Contemporary Classics, Londres.

PAVIS Patrice (2006), *Dictionnaire du théâtre* Armand Colin, Paris.

SHAKESPEARE William, (1979) : *Le Songe d'une nuit d'été*, BROOKS Harold (Dir.), The Arden Shakespeare, Londres.

Coriolanus, (Dir.) (-)

TOURNEUR Cyril, *The Atheist's Tragedy*, GILL Roma et MORRIS Brian (Dir.), (1976), New Mermaids, Londres.
TRUSS Lynne (2003), *Eats, Shoots & Leaves*, Profile Books ltd, Londres.

Articles dans un ouvrage :

BERTON-CHARRIERE Danièle (2006), « Décrire le trop plein et le trop vide dans *The Rain* de Daniel Keene » dans SIMARD Jean-Pierre et BERTON-CHARRIERE Danièle (Dir.) *Coup de théâtre, Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, ESTRADES-CIEREC et RADAC, PUSE, N°20.

Sites :

- Alberto Manguel :
http://www.sjsu.edu/faculty/patten/periodessay.html> et
http://partners.nytimes.com/library/magazine/millennium/m1/manguel.html>
(dernières visites le 10/01/09).
- Compagnie Mala Noche :
http://www.compagniemalanoche.com/festival_de_caves_edition.php?id=50 (dernière visite le 4/9/2008).
En Compagnie d'EOS :
http://www.encompagniedeos.com/spectacles_fr.php?id=148 (dernière visite le 4/9/2008).

NOTES :

[1] Alberto Manguel : « BEST PUNCTUATION of the Millennium ; Point of Order ; In praise of the dot that brought sentences to their senses ».

[2] ANON. (1680), English Linguistics 1500 ; 1800, a collection of facsimile reprints n°65, National Library of Scotland, Edinburgh, 1968.

[3] Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis note cependant p. 311 : « Au plan de la lecture la plus 'plate' et « inexpressive » du texte (la voix blanche), le rythme entre déjà en jeu, lorsque l'énonciateur se situe face à ses énoncés ». L'entrée RYTHME balaie la palette de sens qui intéresse cette étude p. 309-312.

[4] Nigel Fabb : « What is a line of verse ? », ESSE 2008, Aarhus, Danemark.

[5] Échange de courriel personnel.

[6] Lynne Truss, 2003, p. 113.

Types of Dramatic Rhythm in *Much Ado about Nothing*: Some Thoughts on the Possibilities and Limits of a Temporal Analysis of Drama

Heiner Zimmermann, Profeseur, Heidelsberg

At least since Gotthold Ephraim Lessing's *Laokoon or on the limits of Painting and Poetry* (1766), we have known that the nature of poetry is above all determined by its existence in the dimension of time. The fundamental difference between the sister arts of painting and poetry lies, in Lessing's opinion, in the contrast between the temporal succession of one word after the other in poetry and the static spatial juxtaposition of signs in painting. It is therefore characteristic of the nature of poetry that it alone is apt to describe actions, that is[1], "objects which follow one another or parts of which follow one another." If time is, however, the original dimension of poetry, the temporal form of drama should also receive particular attention from its interpreters. This is a demand which in many respects has not yet been met.

A promising starting point in this direction would be an investigation of the phenomenon of rhythm in drama. Analyses at the level of the micro-structure, that is of the rhythm of verse, as they have been carried out in the past for instance by J. W. Draper are not really helpful[2]. In Shakespeare criticism, surprisingly little attention has been paid, to rhythm at macro structural level, in other words, in the development of the action although this is an issue which every director of a theatre production needs to address[3]. Rhythm is, however, of crucial importance for the unfolding of the action in Shakespeare's plays even though this is less striking than in contemporary dance theatre or in performances such as Beckett's screen play, *Square*, where the theatrical discourse is reduced to rhythmic movement. I should therefore like to sharpen our awareness of the rhythmic notation inherent in Shakespeare's texts with an analysis of dramatic rhythm in his comedy, *Much Ado about Nothing*[4].

The use of the term 'rhythm' as an epistemological instrument is hampered, however, by the broad range of its meanings. In classical Greece the word 'rhythm' was not only applied to music, but also to poetry, dance and drama. It therefore seems legitimate that in the following I employ the word in the broad sense of "temporal order in art which structures the relationship of the parts to one another."[5] Rhythm breaks up the continuity of time into segments

by means of signals such as the change between arsis and thesis, diastole and systole, fast and slow[6], ascent and descent, luck and misfortune[7]. A piece of music, a dance or a play thus adopts its particular temporal form in performance. The term rhythm can therefore refer only indiscriminately to a regular segmentation of periods of time by means of repetition and contrast into varying proportions and patterns, but I wish to examine how patterns of recurrence can stimulate, fulfil and contravene specific rhythmic expectations and create suspense. The aim is to explore how rhythmic order in the temporal development of the dramatic action can be perceived and described.

Shakespeare's Concept of Rhythm

In English Renaissance rhetoric the term 'rhythm' was exclusively related to metre in poetry. Shakespeare never used the word[8]. He employed the words 'numbers'[9] or 'time' as in the expression "to keep time" e.g. in *Hamlet* (III.iv.140) and *King Richard II* (V.v.42 ff.). The word 'measure', which he also used, originates in mediaeval measural music[10]. It signifies not only the duration of a musical note, but also metre in verse and rhythm in dance[11]. It implies a particular significance of the variation between long and short notes and, further, of the absolute evenness of order, symmetry and proportion. 'Measure' as the rhythmic movement of dance[12] is also a basic principle of cosmic order in the Renaissance[13]. During a dance Beatrice alludes to this in *Much Ado* (II.i.61.ff.), when she ironically makes rhythm, order and measure the precondition of the success of Don Pedro's intended ceremonial wooing of Hero:

> The fault will be in the music, cousin, if you be not wooed in good time. If the Prince
> be too important, tell him there is *measure* in everything and so dance out the answer.

Her comparison of the process of wooing, wedding and repenting with the rhythm and the tempo of popular dances underlines the importance of the rhythmic pattern which is formed by the sequence of these basic situations in this comedy of love (II.i.64 ff.):

> For hear me, Hero: wooing, wedding, and repenting, is a Scotch jig, a measure, and a cinquepace; the first suit is hot and hasty, like a Scotch jig, and full as fantastical; the wedding, mannerly-modest, as a measure, full of state and ancientry; and then comes repentance and, with his bad legs, falls into the cinquepace faster and faster till he sink into his grave.

Can this passage be taken as a director's guideline for the rhythmic structuring of the play[14]? Beatrice's observation corresponds only very incompletely to the

sequence of the main plot. Adopting her interpretation would confer absolute authority to a point of view which is patently biased, for this statement, like most of her other comments in the first part of the play, merely reflects her fundamental scepticism in affairs of love. Her assumption that after marriage repentance is inevitable is denied by the end of the comedy, which promises happiness ever after. The Prince, it is true, woos very fast and successfully during the dance at the beginning of the play, but not for himself. Claudio's courting of Hero makes steps forward and backwards as in a dance, for Don John, the melancholic villain, who is "out of measure sad" (I.iii.2) and keeps aloof from the dance, deceives Claudio into believing that he has lost Hero. With his intrigue all music dies away. Claudio moreover, repents after his wooing and before his wedding. Beatrice and Benedick's fear of repenting afterwards prevails so much in the first part of the play, that in spite of their concealed sympathy for each other they avoid courting altogether. When, at the end of the play Benedick insists on a ritual dance, he formally closes a frame which was set at the begin-ning with the masked dance. This emphasizes the sequence of harmony, disharmony and harmony as the comedy's overall structure, which meets the audience's expectation[15].

Neither Elizabethan rhetoric nor Shakespeare's metaphorical use of the concept of 'measure' in *Much Ado* convey more than a vague idea of the significance of rhythm in Elizabethan dramaturgy. However, a reading of *Much Ado* clearly shows that Shakespeare conceived sequences of action as rhythmic unities, and that he evinces a distinct awareness of rhythm as a formative principle for the macro-structure of the action in drama.

Rhythm, a Polymorphic Phenomenon

The search for objectively reliable signals which mark the rhythm of dramatic action has led to the insight that dramatic rhythm like rhythm in orchestral music can be formed on a variety of levels[16]. A range of different categories has been suggested by critics for the description of rhythmic unities in drama. Northrop Frye proposed as basic unity the rhythm of the spoken verse as constituted by the particularities of the speech of the different characters. He calls this the "rhythm of decorum" (268 ff). J. L. Styan sought to determine rhythm in the form of variations of speed in the proceeding of the action (1960, "Tempo and Meaning":141 ff), and P. M. Levitt suggested we take the frequency of peripeties, the repetition of situations and motifs, the change between suspense and its relaxation as signs on which a description of the rhythm of dramatic action could be based (Levitt). Keir Elam's thesis that the basic semiotic unity in drama is defined by the change in the deictic orientation of the characters' speeches could equally provide a yardstick for the determination of rhythmic patterns (144 ff).

Rhythm, however, also manifests itself in the periodic change of the constellation of characters on stage, in the dramaturgy of exits and entrances, in the alternation of focus, perspective and location. Rhythmic periods can be shorter parts of scenes, but also form larger units beyond the limits of a scene. In Elizabethan drama important elements in establishing rhythm were the unit of the scene and the alternation between different levels of plot. This has been extensively researched, but has not been investigated under the aspect of dramatic rhythm (Weimann. With these possibilities of establishing the rhythm of drama in mind, I should like to work out some rhythmic particularities of *Much Ado* starting from empiric impressions.

Rhythmic segmentation: the alternation between different levels of plot

At the beginning of the comedy, immediately after a short exposition, a repeated change of focus between the two contrasting couples, Hero and Claudio, and Beatrice and Benedick, establishes a basic rhythm in the presentation of the action. This regular to and fro between the representatives of the two semantic poles of the story emphasizes the play's point-counterpoint opposition of an immature, blind love[17] and a playfully exaggerated disdain of love[18]. The movement starts with the focus on the Beatrice–Benedick relationship even before the latter arrives on stage, when Beatrice counters a messenger's report of Benedick's heroism with a satirical portrait of the victor. The following arrival of the soldiers is in turn dominated by Beatrice's and then by Benedick's rhetorical fireworks whilst Claudio stands silent by. Then the focus of the action turns to the Claudio-Hero-relationship. The latter relationship dominates the action, however, only for a short time until after 130 lines from I.i.269 to II.iii, the focus of the dialogue oscillates eight times between Beatrice and Benedick's battle of the sexes fought out as a battle of wit and Claudio's wooing of Hero for which he recruits his friend and liege, Don Pedro, as his advocate. During this sea-sawing, in which verse alternates with prose, the length of the sections which are devoted to each perspective gradually shrinks from about 50 to 60 lines to about 20 to 30 lines. This conveys the impression of an acceleration of the rhythm and enhances the climax of suspense in the first part of the play.

The dynamics of the Hero-Claudio relationship is shaped by the symmetry of the two enemy brothers' conflicting influences. The lovers' rapport therefore hovers between hope and deception, bliss and despair, rupture and union. The parts of the dialogue focussing on Beatrice and Benedick change between three verbal skirmishes (I.i.105-137; II.i.11-140; 215-251) and two monologues in which they emphatically reject marriage (I.12; 213-68; II.ii.1-73). In spite of the turbulence of Beatrice and Benedick's verbal exchanges their attitude towards

each other remains unchanged. After the first phase of suspense, which ends with Hero's father, Leonato, assenting to her marriage with Claudio (II.i), the alternation of the focus between the two couples is continued. New intrigues are set in motion on *both* levels of the action, this time by Don Pedro and Don John. As before, the two brothers have opposite aims. Whereas Don Pedro, assisted by Hero, tries to make Beatrice and Benedick overcome their pretence of mutual disdain, Don John once more attempts to disrupt Claudio and Hero's union by pretending that Hero is unfaithful. In spite of the contrary nature of their intentions, both use the same strategy to reach their ends: a fake eavesdropping scene. As in the first part of the play, Don John's intervention is developed in three steps. He secretly plots with his accomplices; for a moment he joins the couple in order to implement his intrigue; he withdraws again. Although Claudio should have been forewarned by Don John's first attempt to thwart his love he allows himself to be deluded a second time.

The Alternation of Tragicomedy and Farce

After the second scene of act III, the focus of the action no longer oscillates between the contrasting couples of lovers. The undermining of the Hero – Claudio relationship occupies the stage for about 500 lines. Its tragicomic development from Claudio's delusion to the mourning of Hero's death in V.iii, is, however, regularly interrupted and brightened up by the farce of the Dogberry - Verges scenes[19]. These changes of focus establish a new rhythm of to and fro between tragic and comic action from scene III.iii to scene V.i. During this period, the audience is torn between anxious apprehension and hopeful merriment. The watchmen's appearance creates a comic frame for the disquieting report of Claudius' infamous deception. Thanks to this information the constables possess the necessary knowledge for the revelation of Don John's insidious plot and the audience can hope for a happy end. Before Hero's defamation at the wedding ceremony and immediately afterwards Dogberry and Verges come close to discovering the truth. Claudio's erroneous indictment of Hero finds a burlesque echo in Dogberry's bungled accusation of the real culprits (IV.ii). The constables' hustle and bustle, however, does not bring about any change until the first scene of act V. Like Don John's negative impulse, the impetus for the positive turn of the Hero-Claudio relationship comes from the outside. Like Don John, the watchmen Dogberry and Verges don't appear in the same scenes as the lovers. In contrast to the rapid planning and implementation of Don John's intrigues, the revelation of the truth which reunites Hero and Claudio is delayed. It is brought about as much by accident as by the constables' efforts. From the third scene of act III to the first scene of act V, the inexorable progression to misfortune thus alternates with comic stagnation. Immediately

after the rupture between Hero and Claudio, the focus of the action returns to Beatrice and Benedick. The breaking up of the former couple incites them to a hesitant confession of their mutual love. They come closest to each other when the love of the other two seems to be shattered. The quality of the relationships of both couples is inverted. Whilst Beatrice and Benedick have achieved mutual trust, Claudio's love has turned to blind mistrust. When he has at last recognized Hero's true nature, Claudio can only recover her 'blindly'. Hero's seeming death is echoed by Beatrice's menacing demand on Benedick: "Kill Claudio!" (IV.i.285). Whilst Claudio sings a dirge for his Hero, Benedick tries in vain (V.ii) to impress Beatrice with his love poetry.

The precipitation of comic and tragic events in V.i accelerates the rhythmic oscillation between the two extremes. In rapid succession, Leonato and Benedick's challenge of Claudio to duel is followed by the news of Don John's flight, the discovery of his intrigue, Hero's rehabilitation, and the reconciliation of Don Pedro and Leonato with Claudio, which bring about the happy end.

The Rhythmical Frame and Overall Patterns

In the play's final phase the action resumes the rhythm of its beginning. Once more, the perspective alternates between the concerns of Claudio and Hero and those of Beatrice and Benedick. When in V.i, V.ii and V.iv the concerns of the latter come to the fore they are, however, given less space (35 lines, 95 line, 51 lines) than the fate of Hero and Claudio, to whom the greater part of the dialogue is devoted (140 lines, 121 lines and 104 lines). The couple's rapprochement stagnates after Benedick's challenge of Claudio. After the watchmen's exit the symmetry of the plot requires that Beatrice and Benedick once more return to their old battle of wit habits (V.ii), and adopt the role of the litigious, comic couple contrasting with Hero and Claudio. Only in V.iv do they finally profess their feelings and become united.

The oscillation between the two contrasting couples produces a basic rhythm, which structures the overall development of the action. It is sustained by the tension between their contrary attitudes towards love. This rhythmical movement comes to a standstill only with the suspension of this opposition through the marriage of the four lovers. In particular, the beginning and the end of the comedy are structured by the regular frequency of the to and fro of the focus. It is due to the dialogue's segmentation into semantically contrasting periods of equal length. This basic rhythmic pattern is already disrupted in the protasis when Claudio, whose wooing is supported by Don Pedro and thwarted by Don John, is torn between hope and despair. In the middle of the comedy

the basic rhythm is suspended as in turn the fate of one of the two pairs of lovers is focussed on during long periods of time.

The action of *Much Ado* is thus structured by four phases of different rhythmic quality. The first period runs from I.i to II.ii, the second from II.iii to III.i, the third from III.ii to V.i, and the fourth from V.i to V.iv. As already mentioned the alternate focus of the action at the beginning and at the end marks the two couples' contrasting attitudes to love. In the first phase this rhythmic movement is overlaid by Don Pedro's and Don John's impact on Claudio's courting. The fourfold reiteration of eavesdropping scenes constitutes a new rhythmic sequence in the middle of the play. These scenes provoke the crucial turns in the development of the action. After the first scene of act four the couples' positions are inverted. Claudio's blind love has turned into blind distrust whereas Beatrice and Benedick come to trust each other. In the third phase the scenes of the seemingly tragic development of the Hero – Claudio relationship are counterbalanced by their alternation with the farcical Dogberry and Verges subplot. The final phase resumes the initial change of perspective between the two pairs of lovers. As in the beginning of the play masquerade and dance reappear at the end (V.iv.). Along with the prospective wedding, this establishes the rhythm of the continuity of life which transcends the drama.

Variations of a Motif: Eavesdropping

The deception of others for good or bad purposes unites the heroes and villains of the play in similar actions such as the numerous eavesdropping scenes[20]. The scenes of Beatrice and Benedick's trumped-up eavesdropping proceed in identical manner. First step, the allurement of the imaginary 'eavesdropper'; second step: the intriguers' ostentatious proclaiming of the concealed Benedick's secret love for Beatrice and Beatrice's concealed love for Benedick; third step: the lovers' confession of their true feelings in a monologue to the audience and their resolution to change their behaviour. The stereotyped recurrence of the setting and succession of events, the imagery and the effect of the strategy[21] with only a change of the *dramatis personae* from men to women establish a rhythm of repetition which creates and fulfils audience expectations. It enhances the scenes' comic effect (Bergson : 403 ff.) and ridicules Beatrice and Benedick's superior attitude as they react predictably like puppets. In two consecutive parallel scenes (III.ii.1-72 and III.iv.35-90) the pair of satirists, who used to make fun of the lovers, become the laughing stock of the Hero-Claudio group. They are unmasked and betray their secret feelings. Benedick is converted into a lover and shows the same doting for which he made fun of Claudio. Once they have confessed their love their quick and witty repartee disappears. The

contrast between them and Hero and Claudio now consists in the positive development of their relationship when the love of the other two seems to be ruined.

In a third repetition of a fake eavesdropping situation, which is, however, not shown on stage, Don John gulls Don Pedro and Claudio. Instead of gaining superior insight through secret information, the former intriguers are deluded by a trumped-up love scene. Don John's follower Borachio's revelation of his master's trick leads to a fourth variation of the same motif as he is 'unintentionally' overheard by the watchmen, Dogberry and Verges. This information eventually renders the play's happy end possible. The same type of scene thus brings about Beatrice and Benedick's union, the catastrophe of the fourth act, and the revelation of the truth in the end. The rhythmic period of the fourfold *mise en scene* of eavesdropping variably devised with good and bad intentions leading to comic and tragic consequences provides the impulses for the main peripeties of the comedy's action and structures its epitasis. The same motif is already introduced by narration in the protasis. The rhythmic sequence of its threefold variation, in three consequent scenes (I. ii, I. iii, II. i) has of course a far less formative effect on the action than the later fake eavesdropping scenes. Its repetitions from the beginning of the comedy forestall, however, its thematic importance. It shows love as a social hazard, a game which is not controlled by the lovers[22].

Comedy and Tempo

No close scrutiny is needed to perceive that the rhythm of Beatrice's and Benedick's dialogues differs from those of Dogberry and Verges. The former couple's verbal skirmishes depend on their quick and witty repartee. They volley each other's arguments like players in a tennis match. Their repartees are short and sharp. In their first exchange, for instance, the words 'disdain' and 'courtesy' ricochet (I.i.110):

> Benedick: What, my dear Lady Disdain! Are you yet living?
> Beatrice: Is it possible disdain should die, while she hath such meet food to feed it as Signior Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence.
> Benedick: Then courtesy is a turn coat.

Whilst Beatrice and Benedick play with words, the constables mistake their meaning. Whilst the former banter with finesse, the latter are language's victims. The watchmen's malapropisms and verbosity parody Beatrice and Benedick's elegant game and thwart the disclosure of the truth. They practise unknowingly what the other two do intentionally when they wilfully distort the meaning of words. Dogberry, it is true, amuses the audience; but he tries Leonato's patience,

for at a moment when quick and precise information is vital, he prevents the revelation of Don John's intrigue through his pompous verbiage rendered incomprehensible by malapropisms (III.v.19ff.).

> Leonato: Neighbours, you are tedious.
> Dogberry: It pleases your worship to say so, but we are the poor duke's officers;
> But truly, for mine own part, if I were as tedious as a king, I could find
> it in my heart to bestow it all on your worship.
> Leonato: All thy tediousness on me, ah?

The extreme length of his circumstantial utterances contrasts with Leonato's hasty remarks. Exaggerating Beatrice and Benedick's game to absurdity he disappoints the spectators' expectation that the catastrophe could be prevented. In spite of their speed and intensity, Beatrice and Benedick's skirmishes of wit have as little effect on the state of their relationship as Dogberry's blundering officialdom can prevent Claudio from repudiating Hero. Like the two litigants verbal jousts Doberry and Verges' fumbling with words turns in a circle.

The analysis of the tempi of the comic and the farcical strands of the action shows that even periods of stagnation can be structured by rhythmic recurrences[23]. In this case rhythmical dynamic resembles a movement on the spot[24] in contrast to the succession of union, separation and reunion in the Hero - Claudio – relationship, which structures the linear progression of the comedy's action. The impression of rhythmic acceleration and deceleration of the dramatic movement is evidently not correlated with the frequency of reversals of the protagonists' relationship. So while it may be tempting to associate the tempo of rhythm with the development of the action the two can prove to be independent of one another.

The Spatial Time of the Reception of Drama

The analysis of the rhythm of the action of *Much Ado* was guided by the hope that it could avoid the usual practice of transforming temporal succession into the spatial juxtaposition of a "pattern in the carpet"[25]. Our aim to do justice to the reception of a theatrical performance as a phenomenon which evolves in the dimension of time, has, however, only partially been attained. Our discussion once more had recourse to spatial images. This raises the question whether rhythm, that is temporal succession and order, can be analysed at all without transposing duration into spatial contiguity and thus into simultaneity.

According to Henri Bergson's *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1 ff), which distinguishes between an interior and an exterior notion of time and duration (*durée*), any attempt at translating the subjective impression of duration

into objective categories will necessarily lead to a projection of the subjective experience to the outside, that is a transformation into a spatial juxtaposition of reiterated or varied units that can be imagined, counted and measured[26]. Even the to and fro of a clock pendulum translates the duration of time into spatial succession. Since the objective analysis of time will always attempt to verify the subjective impression of duration by analysing it parts, which for this reason are juxtaposed, it cannot avoid being translated into the dimension of space. This means, however, that the notion of objective time lacks an essential aspect of duration which is subjectively experienced as *durée pure*. Bergson explains this by referring to the impression a melody leaves in our consciousness (Bergson, *Essai* : 67 f.) :

> Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualificatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire.

If Bergson is right a purely temporal analysis of a text must therefore remain subjective. In fact, we already abandon the dimension of "pure" temporality when we attempt to discuss rhythm in drama as an order in temporal succession.

The heuristic use of categories of spatial time in our investigation is, however, not only justified because of the lack of concrete clarity of the notion of "pure duration". Hermeneutic theory, for instance, explains the process of understanding and visualizing of a dramatic text by the spectator through images which fuse temporal and spatial categories. Lessing emphasized the important role of imagination and memory in the interpreter's effort to form an idea of the whole from the concepts of the parts (Lessing, XVII : 97). He held that the recipient, through synthesizing the individual phases of a play's action, translates its temporal succession into a spatial juxtaposition. In his theory of the representation of motion in painting he enlarged this thesis by the notion of the recipient's imaginary anticipation of what is to follow[27]. For Lessing the moment of understanding thus transcends time since the spectator dissolves the succession of actions in time in a vision fusing recollection and anticipation. He also forms, however, an idea of the individual segments of an action[28], an act which is favoured by their rhythmical structuring.

This impression is corroborated by hermeneutic philosophy, which conceives the process of understanding drama as an act in which the dimensions of time and space are fused[29]. In Hans Georg Gadamer's view, the general preconditions for the constitution of understanding in the act of reading are the remembering of the past and the anticipation of what is to come. He compares the spectator's understanding of a theatre performance with the spreading of concentric circles. This image does not mean, however, the extension of a partial to a complete understanding. Gadamer is thinking of a mutation ('metabolé'): that is of a movement which happens outside the dimension of time. He distinguishes the temporal form of what is visualized in the present from objective time conceived as succession. As he puts it (Gadamer :17), "this kind of presence has not the quality of a present moment, but includes simultaneity in space." Gadamer is thus also referring to the ambivalence of this process of imagining, which embraces the dimensions of space, time and timelessness. Although the rhythm of repetition and variation, which shapes the formal structure of a play, refers to its extension in time, it can only be objectified in terms of the relationships of its parts to one another that is, in terms of the symmetry of their proportions. The spatial categories in our interpretation of the rhythm of *Much Ado* thus ultimately reflect the fundamental ambivalence of the acts of imagination implied in the understanding of a text.

BIBLIOGRAPHIE :

SHAKESPEARE Williams, *Much Ado about Nothing*, New Penguin edition by R. A. Foakes, (Harmondsworth, 1968)

HUMPHREYS A.R. : preface to his New Arden edition of *Much Ado* (London, 1981),

BAYER U., *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im "Laokoon" und ihre Analyse nach der modernen Semiotik* (Diss. Stuttgart, 1974).

BERGSON H., "Le Rire", *Oeuvres* (Paris, 1959)

Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris, 1959)

BLAICHER G., *Die Erhaltung des Lebens: Studien zum Rhythmus der englischen Komödie von William Shakespeare bis Edward Bond*, Eichstätter Beiträge 5 (Regensburg, 1983)

CRAIK T.W., "*Much Ado About Nothing*", *Scrutiny*, 19 (1952-53)

DRAPER J.W., (Heidelberg, 1957):*The Tempo-Patterns of Shakespeare's Plays*

ELAM K., *The Semiotics of Theatre and Drama* (London, 1980)

FRYE N., *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957)

GADAMER H.G., *Wahrheit und Methode*, (Tübingen, ^{2} 1965)

LANGER S. K., *Feeling and Form* (London, ^{2}1963)

LESSING G.E., "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie", *Schriften* II (Insel Verlag, Frankfurt, 1967)
LEVITT P. M., *A Structural Approach to the Analysis of Drama* (The Hague, 1971).
SEIDEL W., "Rhythmus"/"numerus", in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden, 1983) and *Rhythmus: Eine Begriffsbestimmung* (Darmstadt, 1976)
STYAN J. L., *The Elements of Drama* (Cambridge, 1960)
WEIMANN R., *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form,* (London, 1987).

NOTES :

[1] Lessing (89), my translation.

[2] Draper, (1957). See also W. Nowottny, *The Language Poets Use* (London, 1962), W. Dürr, *Untersuchungen zur poetischen und musikalischen Metrik* (doctoral dissertation, Tübingen, 1962) A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 3 vols. (Berlin,[2]1925).

[3] See M. Pfister, "'Proportion Kept': Zum dramatischen Rhythmus in *Richard II*" and R. Stamm, "Die theatralische Physiognomie der Haupt- und Nebenszenen in Shakespeares *Richard II*" in *ShJb West* (1983).

[4] All citations from the play refer to the New Penguin edition by R. A. Foakes.

[5] Seidel, (1976 : 12).

[6] Plato, *Leges* vol. II 665 and *Symposium* 187 b/c.

[7] This meaning of 'rhythm' can be found in the works of Archilochos (7. cent. b. C.), Aischylos and Aristophanes.

[8] According to the *OED*, s. v. "rhythm" I. 1 and II. 4 the meaning of the term in Elizabethan prosody changes between that of metre, rhythm, rhyme in contemporary usage. Cf. G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, G. D. Wilcock, A. Walker, eds. (Cambridge, 1936), II, v, p.77 and II, iii, p.69: "This *rithmus* of theirs, is not therefore our rime, but a certaine musicall numerositie in utterance, and not a bare number…".

[9] See *OED* s.v. "number" 17: "Conformity in verse or music, to a certain regular beat or measure; rhythm", in T. Wilson, *The Art of Rhetorick*: "He maie apere to keepe an uniformitie, and (as I might saie) a number in the uttering of his sentence" and s. v. "number" 18 "Musical periods or groups of notes". E. K., *Glossary* of Spenser's *Shepherdes Calender*, Oct. 27 "Plato and Pythagoras, held for opinion, that the mynd was made of a certaine harmonie and musicall numbers". Shakespeare employs it only in the meaning of 'metre' or 'verse' as in *Love's Labours Lost* (IV.ii.120) and in *Hamlet* (II.ii.119f).

[10] *OED* s.v. "time", 12: "The duration of the breve in relation to the semibreve; ...hence, the rhythm or measure of a piece of music, now marked by division of the music into bars…", and *OED* s. v. "measure" III. 18a: "the relation between the time values of a note of one denomination and a note of the next, determining the kind of rhythm..."

[11] *OED* s. v. "measure" 16: "Poetical rhythm" and "metre" refers to Puttenham, *The Arte of English Poesie* (II. iii., p. 67): "Meeter and measure is all one, for what the Greekes

call *Μέτρόν*, the Latines call *Mensura*, and is but the quantitie of a verse, either long or short", and meaning 19: "Rhythmical motion, esp. as regulated by music; the rhythm of a movement." such as in Sir John Davies, "Orchestra" stanza 66, l. 6f. : "Yet all the feete whereon these measure go, / Are onely Spondeis, solemn, grave and sloe!"

[12] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern, 1948), p. 241 ff.; J. Chailley, "Rythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps", *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1 (1971), pp.5-13.

[13] Sir John Davies, "Orchestra", in R. Krueger, ed. *The Poems of Sir John Davies* (Oxford, 1975), stanza 17, l. 3, 6 f.: The Fire, Ayre, Earth and Water did agree.../And in a daunce such measure to observe/As all the world their motion should preserve.

[14] Following her words J. R. Mulryne, Shakespeare: *Much Ado about Nothing*, Studies in English Literature, 16 (London, 1965), p. 14 distinguishes three *movements* in this comedy, to which he attributes the following tempi and tonalities (p.26), "vivacious *allegro* in a major key ", "a slow minor", "(...in a major key) a full, if brief, resolution." R. Foakes, *op. cit.*, p. 24 recognizes the symphonic form in the structure of the play "...beginning animatedly in a major key, drops into a minor key, clouded for a time with discords and anguish, only to finish in the gayest *allegro vivace*."

[15] Langer, (1963: 326 ff.), R. Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare* (London, 1980), p.123 and N. Frye, (1957).

[16] M. Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm* (New Haven, 1976) and W. Seidel, *Rhythmus: Eine Begriffsbestimmung*, p.11.

[17] J.R. Brown, *Shakespeare and his Comedies* (London, 1957) calls Claudio's love "fancy" and P.G. Phialas, *Shakespeare's Romantic Comedies* (Chapel Hill, 1966), p.184 emphasizes that Claudio's love of Hero is initially based on appearance and he equally relies on appearance when he accuses Hero of unfaithfulness.

[18] The questions whether Claudio's concept of marriage agrees with his Romanesque idealisation of love, whether Beatrice's and Benedick's scepticism concerning love is only feigned, and whether they hide affection behind their rough facade have been widely discussed in research literature. A.R. Humphreys sums up this argument in his preface of *Much Ado* (London, 1981 : 54 ff). D. Horowitz, *Shakespeare: An Existential View* (London, 1965) analysed the ontological implications of the contrasting sceptical and romantic attitudes of both couples in relation to the leitmotif of deception in the play. H. Berger in "Against the Sink-a-Pace: Sexual and family politics in *Much Ado about Nothing*" , *ShS*, 33 (1982), pp.302-313 discussed the issues from the perspective of gender criticism finding that both couples' problems are caused by the patriarchal character of the society of Messina and the concept of love and marriage related to it.

[19] Craik, (1952-53 : 316) explains that the events on the level of the watchmen cause a "comic detachment" of the audience even in critical moments such as the church scene (IV.i). A detailed discussion of the tragicomic mood in *Much Ado* can be found in A.P. Rossiter, *Angel with Horns* (London, 1961).

[20] E. Krieger, "Social Relations and the social Order in *Much Ado about Nothing*", *ShS*, 32 (1979), p.49 summarises the discussion on the pun in the title of the comedy (*nothing / noting*) and the central theme of deception.

[21] Humphreys, (62 f.) offers a detailed description of the parallels in the two scenes.

[22] D. Cook, "The very Temple of Delight", A. Coleman, A. Hammond, eds., *Poetry and Drama 1570 – 1700* (London, 1981), pp. 42 f.

[23] Blaicher, (16) emphasizes that rhythmical 'movement' must not necessarily be constituted by dynamic action. For him the rhythm of comedy is the movement from one pole of a contrast to the other.

[24] D. Cook, "The very Temple of Delight", p. 36 seems to allude to this when he points out that *Much Ado* is "a play which is so heavily dependent on dramatic patterning as opposed to the linear development of a story".

[25] F. Fergusson, Shakespeare: *The Pattern in His Carpet*, (New York, 1970).

[26] H. Bergson, (*Essai*:77): "En dehors de nous, on ne trouverait que de l'espace, et par consequent des simultanéités." and p. 68:"nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue..."

[27] In "Laokoon" (III; p. 21) he talks about the fruitful moment "in which what preceded and what follows becomes most comprehensible"(xvi; p. 90). my translation.

[28] Bayer's hypothesis (53 ff.) that the impression of movement is generated by the oscillation of the interpreter's imagination between the timeless 'super-icon' and an individual part of the sequence of the action seems particularly interesting.

[29] Gadamer (250 ff.) and "Hören – Sehen – Lesen" in H. J. Zimmermann, ed. *Antike Tradition und Neuere Philologien* (Heidelberg, 1984), pp. 9-18.

2- Théâtralité et rythmes des corps

Théâtralité et musicalité dans *The Ballad of Crazy Paola* d'Arne Sierens

Samuel CUISINIER-DELORME doctorant, Clermont Ferrand

> *A beat.*
> Music.
> 'You've got to do it your own way.'
> 'Even if it kills you.'
> *A beat.* (BCP, p. 26)[1]

En 2001, en corrélation avec le *Writers' Project*, les artistes du *Traverse Theatre* d'Edimbourg, dirigés par Philip Howard, ont lancé un programme intitulé *Playwrights in Partnership*, définissant comme problématique : « How can you re-imagine a play from a different language when you don't even speak it ? »[2]. C'est ainsi que Stephen Greenhorn, Linda McLean, David Harrower et Isobel Wright se sont associés[3] à quatre auteurs étrangers, dont Arne Sierens, ancien chanteur punk d'origine flamande reconverti dans l'écriture théâtrale et la mise en scène :

> In 2001, in response to concerns from international playwrights about the dramatic quality of their work in translation, Edinburgh's Traverse Theatre launched its Playwrights in Partnership scheme. The theatre would seek out contemporary international plays it wanted to stage and then match the playwright with a Scottish writer who could recreate the play's life-breath in a different language. (*The British Theatre Guide*, en ligne)

Sierens et Greenhorn, pour amorcer la métaphore musicale, ont travaillé de concert pour l'adaptation, et non pas la traduction, de *The Ballad of Crazy Paola*, pièce écrite en flamand[4] en 1994, présentée à l'automne 2001 en Ecosse, puis reprise dans une nouvelle mise en scène à Londres en novembre 2008[5].

Dans *The Ballad of Crazy Paola*, ladite Paola cherche un professeur de batterie pour son fils, Nick. Elle fait alors la connaissance de Raymond, puis l'engage. Ils se découvrent rapidement une connaissance commune : Serge, musicien de profession, demi-frère de l'un et amour de jeunesse de l'autre. Dans un pas-de-deux endiablé, les protagonistes se disputent le passé de Serge. A travers lui, c'est surtout leur propre passé, leurs échecs et leur image qu'ils tentent de défendre. Le duo Paola/Serge est une référence implicite à certains couples de musiciens rock et met à jour le mythe de la muse et du poète. L'archétype,

version fin du XXème siècle, reste le même, marqué par la disparition subite du musicien, et la petite amie jugée coupable de la destruction d'un groupe :

> John and Yoko. Sid and Nancy. Kurt and Courtney. The same story, played out in different decades: an early death and a woman blamed for breaking up the band or diluting her lover's talent. It's one of rock's most enduring archetypes. You'll note, though, that none of the chaps are drummers. (*The Guardian*, en ligne)

L'intrigue, qui peut sembler anodine lorsqu'elle est résumée, est un simple prétexte à une réflexion plus large sur le langage, en lien avec la musique, la mémoire et le passé. Avec des références de toutes sortes – cinéma, danse, chanson, bande dessinée, cirque – en quête d'une alchimie entre mouvement et musique, dans un croisement permanent avec la culture populaire, le théâtre d'Arne Sierens est avant tout un théâtre d'émotion et d'humanité.

Le titre même, *The Ballad of Crazy Paola*, présuppose une forme hybride entre théâtre et musique. Si la pièce s'apparente au genre dramatique, 'ballade' renvoie à la fois à une poésie mélodieuse (dans son sens premier moyenâgeux) mais également à une forme musicale anglo-saxonne, qui relate la vie d'une personne ou l'amour d'un couple de façon épique ou dramatique. Musicalité et théâtralité sont ainsi corrélées et convoquent le rythme du texte et celui de la représentation. La musique, élément central de la pièce, dicte sa cadence. L'influence rythmique est syntaxique, phonétique, visuelle et corporelle. En nous appuyant principalement sur le texte anglais de Greenhorn et sur la mise en scène de Howard au *Traverse*, nous nous interrogerons tout d'abord sur le symbolisme de la batterie, puis nous nous intéresserons à la construction rythmique et dramatique du texte, avant d'apporter un éclairage sur son devenir scénique.

Concerto pour trois voix : la batterie personnifiée.

Puisque la batterie est au cœur de l'intrigue, elle est naturellement un élément central de l'histoire. Elle apparaît toujours hors champ : on en parle, beaucoup, on l'entend, parfois, mais on ne la voit jamais. On l'imagine facilement comme rivale de Paola dans sa liaison avec Serge ; elle affirme d'ailleurs « I never came between him and his music. » (BCP : 30), comme si elle se contentait de jouer les 'seconds violons'. Les discours autour de la batterie sont si importants qu'elle en est presque perçue comme un personnage à part entière. On peut aisément imaginer que la pièce se présente comme un trilogue, situation qui se définit comme « un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os » (Kerbrat-Orecchioni : 1). Si la batterie n'est bien sûr pas faite de chair, on parle tout de même de peau pour les instruments à percussion. La pièce se présente comme un trilogue situationnel, dans le sens où, pour reprendre les termes

d'Anne Ubersfeld, « l'extrême complexité situationnelle due à l'incertitude sur l'identité se combine avec l'affirmation des sentiments (amitié, amour…) » (Ubersfeld, vol. 3 : 42). Ainsi, tel un personnage, la batterie se fait entendre régulièrement, tout au long de la pièce, par l'indication scénique *« A beat »* qui a trois fonctions :

1) Changer le thème de la conversation entre Paola et Raymond, comme dans la première scène :

RAYMOND : I have played in lots of groups though.
PAOLA : Rock ?
RAYMOND : And reggae. Funk. Salsa. Everything.
A beat.
PAOLA : The drum kit. I just remembered. You should take a look at it. (BCP : 6)

2) Souligner un élément dramatique important :

He was possessed by it. Completely.
A beat. (BCP : 25)

3) Annoncer le début ou la fin du conflit verbal qui s'instaure entre les deux personnages, un son qui s'affirme comme un avertisseur :

PAOLA : Frankie was nothing without Serge. *A beat.*
RAYMOND You don't know anything about music. You've never been in a band like that. What would you know ? (BCP : 38)

D'ailleurs, comme un refrain, on retrouve, en parallèle, la réplique un peu plus loin dans la même scène :

PAOLA : You don't know anything about love. You've never been in a relationship like that. What would you know ? (BCP : 41)

Les répliques sont cinglantes, comme des vérités que Raymond et Paola laissent éclater. Il y a dans la tirade une certaine forme de cruauté. Par la répétition de structures, cette brutalité verbale revient comme le thème principal d'un concerto ou d'une symphonie. C'est ainsi que nous pourrions mettre les coups de poignard que Raymond et Paola se donnent, par les mots, en parallèle avec la force du percussionniste qui frappe sur sa batterie. Et c'est toujours l'instrument qui vient hanter physiquement Paola, notamment à la fin de la première scène :

> The bass drum throbs loudly. PAOLA stands listening for a while. The sound evokes something in her. (BCP : 8)

La batterie « évoque quelque chose en elle » nous dit l'indication scénique. L'allusion ne sera éclaircie qu'à la fin de la pièce, dans le dernier monologue de Paola qui invite à prendre en compte toute la dimension symbolique de l'instrument lorsqu'elle explique le lien entre le rythme et sa grossesse :

When I was pregnant
I'd feel him kicking.
It used to wake me
Middle of the night.
I'd drum my fingers
On top of my belly.
I dreamt a few times it was his.
The kicking had rhythm. (BCP : 46)

Le rythme provoqué par la batterie est un langage symbolique fort. L'instrument est associé à une forme de matrice – à la fois élément fondamental de vie et utérus – et apparaît aussi, à la première écoute, comme le souvenir de Serge, une présence dématérialisée du musicien, un fantôme de l'ex-amant. Elle vient ponctuer la pièce, lui donner sa cadence, comme un cœur qui bat – celui, peut-être, de Paola pour son amour perdu. Au-delà, la peau de la batterie vibre, jusqu'à parfois se lacérer, comme le langage se déchire durant les joutes verbales de Paola et de Raymond pour lutter contre l'aphasie et le silence. Cependant, le langage fait parfois défaut, et les pauses s'imposent, indiquées par la simple didascalie «*A pause*». Le terme est d'ailleurs emprunté au champ lexical de la musique et marque un silence d'un temps. On y lit alors l'incapacité d'expression, le besoin d'un silence pour faire retomber la tension dramatique, un moment pour reprendre son souffle, un moyen de faire durer l'image mentale d'un souvenir, avant de reprendre l'échange.

Le texte musical, ou la partition dramatique.

Si la musique et les percussions sont au centre de l'histoire, il n'est pas étonnant que l'écriture tente de reproduire le rythme saccadé de la batterie. Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld annonce :

> Le théâtre est fait pour être entendu. La composante musicale du dialogue de théâtre est une part essentielle du poétique, même si c'est un élément difficile à percevoir à la simple lecture, difficile aussi à analyser, et qui demande une attention simultanée à toute une série d'éléments concourants. (vol. 3 : 127)

Tout d'abord, la structure de la pièce rappelle une partition musicale : le texte n'est pas découpé en huit scènes, mais en huit reprises[6]. La reprise se définit en musique comme l'interprétation d'un morceau par un autre musicien que son créateur. Elle peut, *stricto sensu*, être totalement identique à la version originale, ou elle peut être soumise à modification. Cette idée de reprise est fortement marquée dans la pièce : chaque scène présente toujours une variation sur le même thème, avec une forte impression de déjà-vu. La reprise est également un terme utilisé en danse, notamment en rock'n'roll. Signalons que Serge jouait justement du rock'n'roll. De

plus, la danse se compte toujours sur huit temps, comme le nombre de scènes de la pièce. Tout un système d'analogies entre la structure de la pièce et l'univers de la musique – et de la danse par extension – se met en place. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis explique la corrélation entre théâtre et musique. La métaphore musicale, explicitée par l'omniprésence de la batterie, trouve alors tout son sens :

> La mise en scène est souvent comparée à une composition dans l'espace et le temps, à une partition regroupant l'ensemble des matériaux, à une interprétation individuelle des comédiens. La notation et la composition musicales fournissent le schéma directeur du jeu théâtral, en permettant aux spectateurs comme aux acteurs de « sentir le temps sur scène comme le sentent les musiciens ». [D'après V. Meyerhold :] « Un spectacle organisé de façon musicale n'est pas un spectacle dans lequel on fait de la musique ou bien on chante constamment derrière la scène, c'est un spectacle avec une partition rythmique précise, un spectacle dont le *temps* est organisé avec vigueur. » (Pavis : 224)

La construction de *The Ballad of Crazy Paola* est effectivement propice à « une partition rythmique précise » : la musique vient ponctuer les intermèdes entre chaque scène, avec la présence possible sur scène de musiciens[7], mais elle vient principalement s'inscrire au cœur même du texte qui « fournit le schéma directeur du jeu théâtral ». Ce dernier va alors se caler sur la rythmique imposée par l'instrument et par le texte dont la typographie même transcrit la relation de Paola et Raymond. Ainsi, les déséquilibres dans la longueur des tirades sont un reflet linguistique des rapports de force qui s'instaurent. Les deux protagonistes, tour à tour, vont monopoliser la parole, conduisant à deux longs monologues à la scène 4. Celui de Paola, par exemple, est constitué de phrases très courtes – un assemblage de propositions indépendantes, voire de propositions uniquement nominales, soulignant une langue télégraphique. On imagine aisément le rythme et le débit de la parole :

> Suddenly.
> Wham !
> Of course.
> Loses his balance.
> Drops like a stone.
> Like a stone in the churchyard
> And I'm 'Are you alright ?'
> Nothing.
> So I'm 'Hey, say something ?'
> Nothing.
> And I'm. I'm panicking. (BCP : 22-23)

Cet extrait du monologue de Paola est très révélateur de la structure de la pièce. En se remémorant un souvenir, il lui faut alors mettre des mots sur une émotion, sur le souvenir sensoriel de l'événement. Le débit est saccadé, proche du slam, dont le terme signifie « impact », « claque », et qui a pour but de frapper, d'émouvoir l'auditeur par les mots et les images. Les paroles télégraphiques et l'économie lexicale poussent le personnage à une expression minimaliste créant un rythme qui obsède Paola : « To hear a rhythm in everything. To tap a rhythm into everything. » (BCP : 46) finira-t-elle par avouer à la fin de la pièce. Et ce rythme, qui fait retour dans le texte, donne une musicalité à la langue mais va alors à l'encontre de la « mythologique du naturel », comme l'explique Jean-Jacques Roubine dans *L'Art du comédien* :

> L'un des paradoxes du théâtre d'aujourd'hui est bien que le travail du comédien, sur la voix notamment, reste subordonné à une mythologie du 'naturel', alors même que sa dimension idéologique en est connue et sans cesse dénoncée. Car, ce qui frappe, c'est précisément le 'non naturel', en définitive, d'une diction perçue à l'origine comme un accomplissement dans la voie du mimétisme. (Roubine : 18)

Même si le langage est simple, pour ainsi dire quotidien, il n'y a rien de naturel dans l'écriture de S. Greenhorn. Le texte s'apparente à une partition musicale, « comme un accomplissement dans la voie du mimétisme » de la batterie, et les mots de Greenhorn chantent et déchantent, à l'image des deux protagonistes de la pièce. La musique subvertit le langage ordinaire en un référent poétique pour une nouvelle quête de sens. Bourdieu explique :

> [Le poétique] c'est obliger le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens. (Bourdieu : 159)

Si l'on considère la présentation graphique du texte, c'est-à-dire le « matériau visible » d'après Bourdieu, les retours à la ligne systématiques nous invitent à lire les tirades comme des poèmes. Cependant, la poésie[8] est ici libre : pas de forme préconstruite, pas de rime, nombre irrégulier de pieds, non-respect des règles de ponctuation... Cette dernière est ainsi régulièrement malmenée :

> My dad.
> Sent him to reform school. (...)
> Once he'd started.
> Nothing would stop him. (BCP : 24)

Dans le premier cas, on remarque que le sujet et son verbe sont anormalement scindés par un point. Dans le second exemple, le procédé employé est l'utilisation du point au lieu de la virgule. Évidemment, cette ponctuation a une

influence sur le souffle et la déclamation du comédien. L'élocution, marquée par une pause significative due au point, crée un effet rythmique. Il n'est pas naturel de marquer un silence entre un sujet et son groupe verbal, si ce n'est pour ajouter un effet de sens, à savoir une emphase sur le sujet, ou exprimer le doute par un court répit. De même, comme c'est le cas dans le deuxième exemple, la déconnexion de deux propositions pourtant subordonnées l'une à l'autre apparaît comme une distorsion linguistique. Le silence entre les deux éléments renforce ici la mise en relief d'une forme de chiasme, où les éléments, au lieu d'être semblables, sont contradictoires : he / start / stop / him. Le point, qui tout au long de la pièce a tendance à remplacer la virgule, nous renvoie vers la musique qui utilise le point d'augmentation et le point de diminution. Ils se définissent comme des signes de durée qui peuvent affecter les figures de notes ou les figures de silence. De ce fait, on peut facilement imaginer que l'utilisation linguistique du point s'apparente à une métaphore de la partition musicale. Le point de diminution, par exemple, a pour effet le détachement des notes de musique, jouées les unes après les autres. Ces points peuvent être des *martellati*, c'est-à-dire que les notes sont jouées de manière énergique, ou bien des *portamenti*, qui ajoutent une valeur expressive à la musique. Ces effets de style se retrouvent naturellement dans le langage et dans le jeu des comédiens.

Hormis le recours au point comme signe de ponctuation récurrent, le texte s'articule parfois autour de points de suspension, dont l'originalité réside en une utilisation indifférente en début et fin de réplique :

PAOLA : … All that hanging around for ages afterwards…
RAYMOND : It's not that.
PAOLA : … All the drinking…
RAYMOND : Not that either.
PAOLA : … The wanting to drive… (BCP : 31)

Ici, Greenhorn déjoue une fois de plus les conventions linguistiques[9]. La ponctuation invite les comédiens à jouer la scène comme une chanson : on peut aisément imaginer les répliques de Paola comme un refrain lancinant, une mélodie de fond sur laquelle viennent s'ajouter les couplets contradictoires de Raymond. Que signifient ces points de suspension ? Doit-on les interpréter comme des moments de silence ? Ou créent-ils un lien entre les répliques qui doivent s'enchaîner avant que la précédente soit énoncée ? Nous serions, dans ce cas-là, dans une forme musicale en canon. Le rythme est, de manière évidente, dicté par cette ponctuation. Si les personnages s'opposent sur le fond, ils s'associent sur la forme pour donner au texte une harmonie jusqu'alors jamais exprimée. Cette harmonie n'est que rythmique, puisque les protagonistes ont une relation basée sur

le désaccord : ils sont bien incapables d'accorder leurs violons, pour rester dans la métaphore musicale.

De la partition textuelle à sa réalisation scénique.

Si les échanges entre Paola et Raymond s'avèrent particulièrement tendus et crus, le combat que mènent les deux personnages n'est pas uniquement linguistique. La mise en scène va ainsi donner une autre dimension à leur dispute. Le langage du théâtre ne prend son ampleur que lorsqu'il est « en situation », pour reprendre les termes d'Ubersfeld :

> Le langage est toujours celui d'un locuteur « en situation » ; or le théâtre est justement l'œuvre artistique qui montre le langage en situation : situation imaginaire, certes, mais visible et concrètement perceptible. (vol. 3 : 93)

De cette façon, le langage de théâtre ne peut être complet sans sa réalisation scénique et sa dimension spatiale. La mise en bouche du texte, dont nous venons de voir les enjeux dans *The Ballad of Crazy Paola*, doit être nécessairement complétée par une mise en corps et en scène, additif de sens. La représentation offre ainsi une dimension poétique nouvelle, où les corps créent un discours à la fois parallèle et complémentaire au texte. Pour reprendre l'expression d'Henri Gouhier, le théâtre est « un art à deux temps »[10], expression musicale par excellence, le temps étant une unité de mesure en solfège.

P. Howard s'inspire du combat verbal qui anime Raymond et Paola pour signer une mise en scène énergique, tout en s'imprégnant de cet univers de percussions. Il a choisi comme décor une plate-forme surélevée et circulaire, rappelant une batterie. Symboliquement, les deux personnages se battent sur le terrain de prédilection de Serge. La scène se présente comme un ring, sur lequel Paola et Raymond s'affrontent. Ainsi, pour souligner l'échange virulent auquel le spectateur s'apprête à assister, les deux acteurs se saluent, comme dans une rencontre d'arts martiaux, avant le début de la pièce. Ils sont face à face, mais aussi face à eux-mêmes. Finalement, ne sont-ils pas devenus ce que le poids de Serge fait peser sur leurs épaules ?

Les récurrentes indications scéniques «*A beat*» qui ponctuent les différentes scènes apparaissent alors comme la cloche qui signale le début et marque la fin d'un round de boxe. Mais dès le début, Raymond est déjà blessé, comme l'indique une didascalie : « *[PAOLA] opens the door. RAYMOND enters, his nose covered with a plaster.* » (BCP, p. 3). Ce ring symbolique, ce lieu du dévoilement et de la lutte, est comme les rings canadiens du théâtre d'improvisation. Le match qui oppose Paola et Raymond est composé de plusieurs rounds. Il est intéressant de noter que de nombreuses scènes se terminent par le départ de Raymond ou

par celui de Paola qui quitte son salon, lieu représenté sur le ring. Et lorsque Paola ne trouve plus la réplique, elle ne peut s'empêcher de répéter, comme un refrain lancinant, qu'elle a oublié : « I don't remember. Not anymore. » (BCP : 20), « I don't remember any more. » (BCP : 32), ou encore « I don't know. » (BCP : 35), « I don't know for sure. » (BCP : 43). Mais Paola et son passé sont étroitement liés, si bien qu'elle n'a jamais complètement oublié ce lien viscéral de Serge avec sa batterie. Paola se coiffe avec des baguettes, rappelant inévitablement l'instrument de tous ses tourments. Face à elle, Raymond apparaît même avec des baguettes de batterie entre les mains. Si A. Sierens et S. Greenhorn prêtent une attention toute particulière aux dialogues, il est à noter que la pièce comporte peu d'indications scéniques autres que des silences. Quelques déplacements sont donnés, mais les deux auteurs laissent une assez grande liberté de mise en scène. Cependant, à la fin de la pièce, une didascalie vient éclairer ce qu'est devenue la relation de Paola et de Raymond après les huit scènes :

PAOLA : Get out of here.
RAYMOND : I'm gone.
He remains standing. (PCB : 45-46)

L'immobilité de Raymond résonne comme la réconciliation physique des deux personnages. Après une lutte incessante de reproches et de critiques, le fait que Raymond ne quitte pas la scène alors que Paola le lui demande peut signifier la perte d'influence qu'elle a pu avoir sur lui durant la pièce, ou alors son envie à lui de rester à ses côtés. Nous pouvons analyser l'immobilité de Raymond comme le moment où le temps est enfin suspendu, car le rythme du texte donne lieu à une mise en scène musclée, où les temps morts sont rares. Paola et Raymond évitent le silence et l'aphasie.

On ressent sur scène la tempête qui secoue le salon de Paola. Si l'espace est délimité par la circularité de la plate-forme, les émotions et les souvenirs ne se trouvent pas circonscrits à l'espace de jeu. Les mouvements des comédiens sur scène, les allées et venues, les corps à corps, sont comme un balancier qui navigue symboliquement du passé vers le présent. L'intensité dramatique provient peut-être de ces corps hantés par la résonance de la batterie et de la musique. Ces corps agissent alors comme un métronome, dont le rythme est indiqué par la composition et l'agencement linguistiques des répliques. Mais lorsque Raymond ne bouge plus, son « corps-métronome » s'arrête, comme si la musique avait enfin adouci les mœurs : le batteur est celui qui donne le rythme, qui « fait passer l'émotion », dit-on en musique. Paola peut enfin, lors de sa dernière tirade, dévoiler la ballade qui a donné le titre de la pièce.

« On y convoque ceux qui ont si rarement la parole. »

Cette ballade serait-elle une forme de langage hybride dans lequel viendraient s'engouffrer à la fois le texte et son rythme, la musique, la représentation ? Il semblerait que Sierens et Greenhorn réussissent, dans *The Ballad of Crazy Paola,* à répondre à des questions soulevées par Peter Brook :

> Y a-t-il un autre langage, tout aussi exigeant pour l'auteur que le langage des mots ? Y a-t-il un langage de l'action, un langage des sons, un langage de la parole-parodie, de la parole-injure, de la parole-contradiction, de la parole-choc ou de la parole-cri ? (Brook : 71)

Le texte, grâce à la « parole-injure » ou la « parole-contradiction », s'allie à la représentation pour mettre à mal les deux personnages qui se déchirent et s'attaquent à coups de vérités déformées, de souvenirs épars, variés et avariés, dans le but de s'approprier le passé de Serge, grand absent de ces retrouvailles, mais à propos duquel l'intérêt suscité est si grand qu'on l'imagine entrer en scène à chaque seconde. La pièce, par son rythme saccadé et par sa structure dramatique, met à mal le « contrat de sincérité »[11] qui lie réciproquement le locuteur et l'allocutaire et impose le rétablissement de la vérité. C'est, d'après Ubersfeld, « un contrat symétrique, même s'il n'est pas égalitaire mais corrompu par les rapports de force » (vol. 3 : 84). Ces rapports de force, explicités par la tension dramatique qui sous-tend l'écriture télégraphique de la pièce, sont mis en lumière par une mise en scène rythmée où chaque mouvement semble chorégraphié sur la musique langagière, où chaque geste renforce un peu plus la dualité des deux protagonistes. De dissimulations en effets d'annonce, les échanges de Paola et de Raymond nous interrogent sur la mémoire – le temps ne finit-il pas par altérer les souvenirs ? – et les souffrances du passé :

> C'est un théâtre qui va droit dans les plaies du monde, sans faux-semblants et sans complaisance. C'est cru, dru, fort, parce qu'avant tout, on nous parle de l'autre, de l'état de nos vies, de la désespérance et de tous nos combats, les plus lâches, les plus instinctifs, les plus vrais. On y convoque les petits, les « sans-grade », ceux qui ont si rarement la parole. (CNDP, en ligne)

La scénographie de Philip Howard ressemble finalement fort à une arène dans laquelle sont donnés aux fauves deux « petits », deux « sans-grade » qui cherchent, à travers leur passé, une forme de reconnaissance. Cette reconnaissance semble passer par la mise à mal du contrat de sincérité, dont nous parlions précédemment, qui est censé lier Raymond et Paola. Les deux personnages nous présentent Serge comme un musicien connu et reconnu. Pourtant, ce dernier n'a rien d'un John Lennon ou d'un Kurt Cobain, si ce n'est le même intérêt que ce dernier pour l'alcool et la drogue. Les protagonistes se battent pour dévoiler la

vérité sur la vie d'un musicien de second, voire de troisième plan, *loser* et *has been*, qui de toute façon, même s'il a disparu de leur vie, n'est pas encore tout à fait mort. Ce qui importe, au-delà du statut réel de Serge, c'est de voir, ou plutôt d'entendre, le spectre du passé symbolisé par cet instrument à (ré)percussions : la ballade de Paola n'est-elle pas finalement une re/présentation d'un passé un peu trop rock'n'roll ?

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

SIERENS Arne, 2001 : *The Ballad of Crazy Paola*, NHB, Londres.
— *De Drumleraar* : <http://www.arnesierens.be/html/dDrmL.html>.
— *Tambours Battants* : <http://www.arnesierens.be/html/dDrmLfr.html>.

Sources secondaires :

BOURDIEU Pierre, 1992 : *Les Règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris.
BROOK Peter, 1977 : *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris.
GOUHIER Henri, 1979 : *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine & PLANTIN Christian, dir., *Le Trilogue, (Linguistique et Sémiologie)*, Presses universitaires de Lyon, 1995.
PAVIS Patrice, 2006 : *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.
ROUBINE Jean-Jacques, 1985 : *L'Art du comédien*, PUF, Que sais-je ?, Paris.
UBERSFELD Anne, 1996*Lire le théâtre (I-II-III)*, Éditions Belin, Paris.

Sources en ligne (consultées le 19 février 2009) :

Centre National de Ressources Pédagogiques :
<http://www.cndp.fr/Actualites/eleve/scene/S20021106.htm>.
Mouvement.net :
<http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=5512>.
The Guardian – « The Ballad of Crazy Paola » Review :
<http://www.guardian.co.uk/stage/2001/oct/11/theatre.artsfeatures2>.
Théorie de la musique :
<http://www.theoriedelamusique.com/pageprincipale.html>.
British Theatre Guide :
<http://www.britishtheatreguide.info/news/traversechina.htm>.

Notes :

[1] Les références à la pièce *The Ballad of Crazy Paola*, mentionnées par l'abréviation BCP dans les citations, renvoient à l'édition publiée par Nick Hern Books à Londres, en 2001.

[2] En préambule du texte de la pièce, le *Traverse Theatre* présente le *Writers' Project 2001* : « How can you re-imagine a play from a different language when you don't even speak it?! This year's *Writers' Project* is led by Philip Howard, Artistic Director of the Traverse and director of *The Ballad of Crazy Paola*, and Helen-Marie O'Malley, Assistant Director. It focuses on the fascinating and thorny issue of translation and how to set about transferring plays from one culture to another. »

[3] Les dramaturges Arne Sierens (Belgique) avec Stephen Greenhorn, Laura Ruohonen (Finlande) avec Linda McLean, Jon Fosse (Norvège) avec David Harrower et François Archambault (Canada) avec Isobel Wright furent associés au projet du *Traverse*.

[4] Le titre original de la pièce, *De Drumleraar*, signifie « Le Professeur de batterie ». La version française s'intitule *Tambours battants*. Chaque titre renvoie à une réalité différente : si le titre original place Raymond au centre de la pièce, c'est Paola qui en anglais apparaît comme le personnage principal. En français, le titre impose une neutralité entre les deux protagonistes et la batterie est perçue comme l'élément le plus important.

[5] La création, avec Kathryn Howden et Billy Boyd, eut lieu au *Traverse Theatre* d'Edimbourg du 5 au 20 octobre 2001 avant de partir en tournée en Ecosse jusqu'au 10 novembre. Mise en scène signée Philip Howard. La nouvelle création par la troupe *Tabula Rasa Theatre*, dirigée par Nadia Latif, a eu lieu au *Studio 2* de Londres, du 24 novembre au 20 décembre 2008.

[6] L'idée d'Arne Sierens de découper le texte en reprises, et non en scènes a été conservée dans la traduction française. Dans son adaptation, Stephen Greenhorn a fait disparaître le terme « reprise » pour restaurer celui de « scène ».

[7] Les comédiens étaient accompagnés de musiciens sur le plateau dans la mise en scène de P. Howard, à Edimbourg, et dans la création de Koen De Sutter, à Limoges.

[8] Nous pouvons parler de poésie car la langue, qui se veut pourtant quotidienne, est altérée par un agencement linguistique et typographique qui n'a rien de naturel et tend ainsi vers le bord poétique du langage.

[9] L'effet mentionné n'existe pas dans la version originale d'Arne Sierens, et a été ajouté par Stephen Greenhorn pour influer et jouer sur le rythme du texte, ajoutant au passage un effet vocal.

[10] Cette expression est empruntée à Henri Gouhier et renvoie à son ouvrage (1979).

[11] Anne Ubersfeld explique qu'il s'agit d'un « contrat tel que, non seulement l'allocutaire est tenu d'accepter pour vrai ce que dit le locuteur mais que si, pour telle raison, il lui paraissait que le locuteur ne dit pas la vérité (mensonge, erreur ou omission), il serait tenu également 'de relever ce manquement à la vérité'. » (vol. 3 : 84).

L'écriture féminine chez Hélène Cixous : *Tambours sur la digue* ou le rythme de la marionnette

Marie FAUVRELLE-POMEON, doctorante, Saint-Étienne

Ce présent article est un essai au sens où Bruno Vercier et Jacques Lecarme l'entendent : « L'essai n'assure pas la transmission d'un savoir, mais sa mise en scène, ou sa mise en question par le pouvoir d'un style ou d'une écriture. » (Vercier-Lecarne, 1982 : 215). Il tentera de mieux comprendre ce qu'est « l'écriture féminine », expression esthétique et théorique apparue en 1975 par le biais du travail d'Hélène Cixous. Aborder ce concept à travers la pièce de théâtre *Tambours sur la digue*[1], écrite par Hélène Cixous en 1999 permet d'évoquer la notion de corps, tout aussi importante dans la pièce que l'idée d'« écriture féminine ». Cet essai tentera, d'une part, d'attester l'actualité du principe de l'écriture féminine et, d'autre part, de questionner ce même principe demeuré lié à la décennie 1975-1985[2].

Dans les années 1970, Hélène Cixous fonde le Centre de Recherches en Études Féminines au sein de l'Université Paris VIII, où elle officiait déjà aux côtés de Tzvetan Todorov et de Gérard Genette. Devenue une figure, une représentante de ce que la communauté féministe anglo-américaine a décrit comme le « féminisme français »[3], elle publie en 1975 *Le rire de la méduse* dans la Revue L'Arc, texte où elle tente de définir, de théoriser l'écriture féminine bien qu'elle précise qu'il est :

> impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra, car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugue jamais. (Hélène Cixous, « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », dans « Le rire de la méduse »[4], (1975 : 45).

Cette impossibilité de théoriser l'écriture féminine est une pierre apportée dans le jardin des sceptiques, telle l'historienne Mona Ozouf ou encore la théoricienne et romancière Monique Wittig[5]. D'autres romancières — ainsi, le prix Nobel de littérature Toni Morrison — admettent que non seulement leur sexe, mais aussi leur couleur de peau compte dans leur écriture[6].

Hélène Cixous ne voit de salut à cette complexité à définir « l'écriture féminine » que dans l'écriture elle-même. *La jeune née*, *Le rire de la méduse*, *La venue de*

l'écriture, ces textes publiés dans ces années post-soixante-huit vont diffuser la notion d'« écriture féminine ». « Il faut que la femme s'écrive. [...] En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place [...] À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. » (LRM : 39, 43). Et Hélène Cixous ne cessera de faire exister, dans ses pièces de théâtre et ses romans, cette notion personnelle d'« écriture féminine » partagée avec la linguiste et psychanalyste Luce Irigaray[7] ou les philosophes Julia Kristeva et Catherine Clément. Son dessein est complexe. Ainsi, lors d'une interview avec Verena Andermatt Conley, l'auteur de *Tambours sur la digue* fait ressortir que : « The preleminary question is that of a « feminine writing », itself a dangerous and stylish expression full of traps, which leads to all kinds of confusion. » (Cixous, Nebraska 1991: 129). En fait, elle dit aspirer à la disparition de mots tels que féminine, masculine, féminité, masculinité, homme, femme. Des mots qui réduisent la différence entre hommes et femmes à leur anatomie, à leur physiologie. « Écriture féminine », pris dans le strict sens de la différence avec un *e*, et non la *différance* avec un *a* chère à Derrida[8], renvoie alors à l'écriture d'une femme élégante. « This is not what is at stake. » (HCWTF : 45) : là n'est donc pas la question, dit Cixous, pour qui l'écriture est « writing said to be feminine or masculine » (HCWTF : 129), une écriture dite masculine ou une écriture dite féminine, provenant du corps. Et Cixous élabore ce concept lors de ses colloques et séminaires, notamment avec Jacques Derrida, parlant d'une féminité déchiffrable et libidinale produite par un écrivain mâle ou femelle : « A dicipherable libidinal feminity which can be read in a writing produced by a male or a female. » (HCWTF : 129). Et de préciser qu'elle utilise les termes « féminin » et « masculin » au-delà du sens freudien[9]. Freud[10] est aussi invoqué quant à l'aspect libidinal de cette écriture : libidinal pouvant être défini à partir du corps comme un mouvement de pulsion vers un objet. « It is something which can be defined from the body, as the movement of pulsion toward an object... » (HCWTF : 130).

L'écriture féminine n'est donc pas confinée aux femmes, elle est à l'oeuvre chez des écrivains tels que le dramaturge allemand Heinrich Von Kleist (1777 - 1811) qui incarne à la perfection pour Cixous cette notion d'économie libidinale, cette fois du côté du féminin. Cette écriture est complexe à théoriser et Cixous se dit « back in the trap of words. » (HCWTF : 133) quand il s'agit de le faire, comme s'il y avait une impossibilité des mots à retranscrire cette phase pré-œdipale ou imaginaire où se niche l'Écriture féminine. S'appuyant, en outre, sur la conception psychanalytique et culturelle du féminin de Lacan et de Derrida, Cixous met le corps au centre de la créativité textuelle féminine.

Le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, confirme chez Cixous /…/une écriture plus près du corps et de l'inconscient (*Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, de Marie de France à Marie Ndiaye*, Éditions Karthala, 1996 : 138). Avec Lacan et Derrida, Cixous s'appuie sur le mot « jouissance » dans l'acte de création textuelle, « jouissance » renvoyant à la pluralité de la sexualité féminine. D'ailleurs, les théories du « presque toujours des femmes » de Derrida et du « en plus des femmes » de Lacan[11] ne permettent-elles pas aussi aux femmes d'introduire les hommes parmi elles ? Jouissance, mais aussi rythme caractérisent cette écriture féminine, Cixous notant que : « Écriture et voix se tressent, se trament et, en s'échangeant, continuité de l'écriture/ rythme de la voix, se coupent le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris […] » (*Le coeur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Rodopi, 1997 : 162).

Ces notions de jouissance, de corps, de rythme, de voix et d'économie libidinale, nous les retrouvons dans *Tambours sur la digue sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouées par des acteurs*, mise en scène par Ariane Mnouchkine en 1999. Mnouchkine qui en réalisera la version filmée en 2002. Dans cette pièce, le rythme de la marionnette c'est aussi le « sois deux-mais-une » de Cixous. « Sois une », car la marionnette brouillonne qui fait dix choses à la fois se perd. « Sois deux », car, pour Cixous, c'est « l'écriture même », la marionnette écrivant avec des temps, des intervalles, des blancs, se servant des points réguliers pour lier les phases, les traits. (http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cisoux.shtml Consulté le 7 juillet 2008).

Tambours sur la digue a ceci d'original qu'elle est jouée par des substituts de marionnettes articulés par des acteurs, tandis que d'autres acteurs leur prêtent leur voix. Cette pièce parle de déluge : « des inondations, il y en a toujours eu, en Chine ou ailleurs », et comme le remarque Hélène Cixous, même dans la Bible. Des seigneurs Khang entourés de mauvais conseillers et de princes corrompus laissant leur pays en ruine et à la merci de fleuves déchaînés,participent aussi des mythologies connues de tous. Ce qui fait de *Tambours sur la digue* une pièce, hélas, universelle et intemporelle.

> Je n'ai jamais osé créer dans des textes de fiction un vrai personnage d'homme. Pourquoi ? Parce que j'écris avec le corps et que je suis une femme, et un homme est un homme, et de sa jouissance je ne sais rien. Et un homme sans corps et sans jouissance, je ne peux pas faire cela. (Cixous,1990 : 31).

Tambours sur la digue rappelle très justement qu'ici ce n'est plus le corps fait de chair et de sang qui est en jeu, en action, en représentation, mais un corps supposé être de chiffons que l'on classe trop rapidement dans la catégorie de corps artificiel, de corps étranger à l'être humain… Et ce qui est surprenant, c'est

que l'on découvre à travers *Tambours sur la digue* que ces marionnettes n'ont rien à envier à l'homme, à la femme, et pour cause : ce ne sont pas que des marionnettes faites de chiffons, mais des marionnettes qui renfermant un être humain, des substituts de marionnette. En effet, il semble bien qu'il s'agisse ici d'une « surmarionnette », concept inventé par le metteur en scène britannique Edward Gordon Craig (1872-1966) : un acteur qui, au lieu de privilégier l'individualité d'un personnage, incarne les forces qu'il exprime par le mouvement et des gestes symboliques, devenant ainsi un matériau vivant à la totale disposition du metteur en scène. Le héros, ou plutôt l'héroïne de cette création Cixous-Mnouchkine, est cette « surmarionnette ». « Être une marionnette c'est très fatigant : il s'agit de faire la mère et l'enfant, double accouchement, de scène en scène. » écrit Cixous dans *Le théâtre surpris par les marionnettes* (http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cisoux.shtml consulté le 7 juillet 2008). Grâce au travail des manipulateurs et des acteurs qui leur prêtent vie et voix, elles prennent corps et vie. Non seulement elles sont empreintes de notre humanité, mais elles dépassent même cette humanité que nous sommes si souvent amenés à étouffer. La marionnette dévoile les signes extérieurs des ravages du temps : son aspect, tout comme notre propre corps physique, est usé, flétri, car, comme nous, elle a été beaucoup manipulée, elle a beaucoup 'vécu en scène' et porte les traces de cette vie active. La marionnette dévoile aussi les manipulations que nous arrivons à cacher derrière un semblant de corps harmonieux. Elle ne prend effectivement vie que si elle est articulée, manipulée. Ne sommes-nous pas nous-mêmes des êtres articulés, voire manipulés, moins simples qu'il y paraît, plus complexes que ce que la société voit ou fait de nous, nous classant simplement dans deux catégories distinctes : les hommes et les femmes ? Les baguettes manipulant la marionnette nous rappellent cette citation de Jean-Jacques Rousseau dans le *Contrat Social* de 1762 : « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. », évoquant ainsi la domination sociale ainsi que la domination des pulsions et autres passions dont l'homme est l'objet. ».

Pour sa part, « la marionnette est nue ». Par « nue », Cixous sous-entend qu'elle est évidente, exposée :

> Elle est livre ouvert, se laissant articuler par son marionnettiste, après tout elle n'a pas le choix, tout comme l'être humain devenu homme social forcé de vivre en société donc réprimant sa complexité, écoutant sa raison. (http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cisoux.shtml Consulté le 7 juillet 2008).

Dans *Tambours sur la digue,* chaque personnage est toujours double, c'est-à-dire qu'il devient une marionnette accompagnée par son *koken*-manipulateur : le serviteur de scène vêtu de noir qui la dirige comme son ombre. Chaque

personnage retrouvant ainsi cette complexité faisant défaut à l'homme social, le manipulateur accouche devant les yeux des spectateurs, en direct en quelque sorte, de son personnage, qu'il manipule ou qui le manipule, on ne sait plus très bien, tant cette paire, marionnette et manipulateur(s), est complémentaire. Là où la marionnette est excessive, rigide, portée par la voix de l'acteur accentuant tantôt cette exacerbation, tantôt cet effet caricatural, l'acteur manipulateur est sobre, drapé de noir, discret et muet, laissant le champ libre à cette « surmarionnette » qu'il est censé articuler ; il en devient presque l'ombre. L'acteur-marionnette doit forcément être empreint de légèreté, son visage doit être immobile, ses yeux de bois et de pierre, le regard fixe et plat, pareil au masque de la marionnette de chiffons, autrement cette « surmarionnette », ne serait plus qu'un pauvre acteur. Alors comment communique-t-elle avec les spectateurs ? Ses gestes saccadés sont rythmés par la musique de Jean-Jacques Lemêtre et la voix des acteurs lui donne vie — sans compter l'homme-ombre qui la manipule. Mais c'est surtout le corps en extase de cette « surmarionnette » qui fait passer les émotions au public. Cixous n'identifie-t-elle pas « l'écriture féminine » comme une relation privilégiée au corps et à la mère qui se manifeste par une subversion de la loi et de la rigueur patriarcales ? (Moudileno, 1997 : 179).

Il n'est pas question de refuser que l'écriture féminine puisse être le fait d'un homme. Nous l'avons dit, Cixous elle-même reconnaît des manifestations chez des auteurs hommes, James Joyce et Jean Genet notamment, mais dans sa pièce elle place le romanesque résolument du côté des femmes. Dans *Tambours sur la digue*, non seulement le romanesque, mais aussi le bon sens, semblent être du côté des femmes-marionnettes, dans une société où, selon Pierre Bourdieu, en 1998, la « domination masculine (est) tellement ancrée dans nos inconscients que nous ne l'apercevons plus » (177).

D'un côté, les hommes, à l'instar du seigneur Hun, ourdissent des plans pour s'enrichir encore et encore :

> Le seigneur Hun : C'est la fameuse histoire du seigneur Kiou. On inonde la campagne. C'est en amont qu'il faut briser les digues. On ouvre une large brèche, la Ville est sauvée et je reprends mes affaires comme jamais jusqu'à présent.
> Le Grand Intendant : mais vous savez, bien sûr, qu'il y a mille ans cent mille paysans périrent de cette solution.
> Le seigneur Hun : Eh bien, cette histoire coûtera cent mille culs terreux voilà tout. Le profit de l'un est le dommage de l'autre. (TSD : 16).

Quant au seigneur Khang, il éprouve une douleur à choisir d'inonder le Nord pour sauver le Sud ou d'inonder le Sud pour sauver le Nord. Il se voit obligé, je cite, « de trancher dans (sa) propre chair ! ». Il est caractérisé par l'indécision : « Il faut bien hésiter avant de décider. » (TSD : 14). À

l'inverse, les femmes ne tergiversent point : Duan, la fille du Devin, rejoint les tambours postés sur les hauteurs pour guetter jour et nuit les humeurs du Fleuve. Elle est décidée à surveiller le ciel, ce qui est un acte de courage relevé par Tshumi, le peintre de la cour. « Rejoindre les tambours, moi ? Et avec vous prendre les armes contre un océan de périls ? On dit que là où grandit le danger croît le courage. Oui, mais pour moi, tout le contraire, c'est la terreur qui pousse ! » (TSD : 18). Duan passe « de l'enfance dorée à la rude figure de bouclier » (TSD : 19). Sa destinée n'en devient que plus tragique quand elle ne peut empêcher Wang Po de laisser sombrer la ville sous la colère du fleuve :

> Duan : Tu veux tuer un père pour un père ! Je t'en empêcherai.
> Wang Po : Viscères sans virilité. Ce n'est pas une Duan qui arrêtera ma colère. Lâche-moi ! Je veux tuer ! (TSD : 74).

Et son désir de tuer est si fort qu'il finit par causer la mortaccidentelle de sa chère et tendre Duan qui voulait l'empêcher de se venger du seigneur Khang et de tous les Seigneur Hun et autres Grand Intendant véreux. (TSD : 74). Tandis que la fille du Devin brave les intempéries, voguant vers une issue fatale, Mme Li, la marchande de nouilles, conseille au Chancelier d'aller voir sa mère, d'aller retrouver le « Rien de Spécial » pour oublier ses soucis (TSD : 23). Ce à quoi le Chancelier répond : « … Suivons les conseils de madame Li, retournons à nos commencements et allons voir ma mère au Mont des Cerisiers. » (TSD : 24). C'est encore une femme, O'mi, la marchande de lanternes, qui va mettre le Chancelier en garde et l'inciter à gagner les joueurs de tambours au lieu d'aller à la ferme maternelle, car « le flot va grimper jusque par-dessus les toits ». (TSD : 44). C'est aussi auprès des tambour que se rend Mme Li avec sa servante Kisa, car devant la folie qui a gagné la ville où « les uns se sont changés en chacals, les autres en lapins », Mme Li ne voit d'abri que sur les hauteurs, avec les tambours surveillant les digues. Ces derniers ont un Architecte qui ne conçoit de solution que dans la mort, car il y a une faille dans les digues.

C'est encore une fois une femme, son épouse, qui le ramène à la raison : « Homme égoïste et lâche ! Tu me donnes ta mort et ta honte pour toute consolation ? Non. Non ! Reprends tes esprits. Écoute-moi. Va tout de suite te jeter aux pieds du seigneur, tu le trouveras seul et désemparé, et dis-lui tout. » (TSD : 50). Courageuse jusqu'au bout, la femme de l'architecte n'hésite pas à poignarder le Grand Intendant avant qu'il ait pu parler au seigneur Khang, l'assassin de son mari. Malgré cet acte de bravoure, elle ne réussira pas à parler de la brèche au seigneur Khang, car le Grand Intendant, dans un dernier sursaut, la blesse à mort avant de mourir lui-même (TSD : 54, 55). La mort est aussi ce qui attend la femme du batelier Mizu, dépossédé de son bien le plus précieux, sa flotte de neuf bateaux (TSD : 98). Elle avait pourtant mis en garde son époux

quand il avait dépouillé Mme Li de son argent pour acquérir sa flotte.

Finalement, un retour à la notion d'économie est nécessaire. Cixous eut ainsi recours à l'économie des mots pour alléger le texte, un élagage inévitable, car il fallait, outre le corps et le rythme, « que la marionnette parle marionnette » dit Cixous et une marionnette ne peut parler beaucoup, son souffle est court et saccadé : « Donc je me suis retrouvée amenuisant le texte… » ("La voix étrangère, la plus profonde, la plus antique").[12] Il a fallu plus de 27 versions pour parvenir à celle jouée par des marionnettes, comme un retour au palimpseste de Gérard Genette. Écrire, réécrire et réécrire encore. Cixous explique dans *Coup de baguettes* : « La langue des marionnettes a son parler autre que le nôtre. J'ai dû l'apprendre, m'y faire. Chaque langue a le rythme et la méthode du corps qui la loge. » (2001 : 3).

Comme la marionnette a une langue bien à elle, de même elle a une mort bien à elle : « sans dernier mot » (CDB : 5), conclut Cixous. Ce rythme et cet ultime silence des corps dédoublés nous servira de conclusion.

BIBLIOGRAPHIE :

Articles :

Le mandarin et l'hindi, c'est l'avenir, quotidien L'EXPRESS-Maurice, Mars 2008.

EST/OUEST : Regards et écrits croisés sur la condition féminine entre Russes et Américaines à la naissance de l'Union Soviétique, colloque international CARMA / Lyon 2, 10 et 11 Octobre 2008 (en attente de publication).

Ouvrages :

ANDERMATT Conley, Verena, 1991 : *Helene Cixous : writing the feminine*, University of Nebraska Press,.

BARD, Christine, 2004 : *Le genre des territoires : Masculin, féminin, neutre*, Presses de l'Université d'Angers.

BOURDIEU, Pierre, 1998 : *La Domination masculine*, Paris, Seuil, collection Liber.

CALLE-GRUBER Mireille et CIXOUS Hélène, 2001 : *" Coups de baguettes "*, dans *Au Théâtre au cinéma au féminin*, Paris, L'Harmattan.

CIXOUS Hélène, 1969 : *Dedans*, Grasset, Prix Medicis.

1976 : *Le Portrait de Dora*, Des femmes.

1975 : *Le rire de la méduse*, Revue l'Arc, N° 61.

1999 :*Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*, Théâtre du Soleil.

2008 : *Tombe*, Éditions du Seuil, (réédition 1973).

CIXOUS Hélène, 1990 : *chemins d'une écriture*.

CIXOUS Hélène et ALECHINSKY Pierre, août 2008 : *Ciguë : vielles femmes en fleurs*, Éditions Galilée, collection lignes fictives.

CIXOUS Hélène, MARA Negrón, et Université Paris VIII, *Lectures de la difference sexuelle, Colloque Lectures de la différence sexuelle* (1990 : Collège international de philosophie), Éditions Femmes, 1994.

DERRIDA Jacques, 1986 : *Parages*, Éditions Galilée, Coll. La philosophie en effet.

GENETTE Gerard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

LACAN Jacques, 1976 : *« Dieu et la jouissance de la femme »*, dans Encore, Seuil.

MAKWARD, Catherine, COTTENET-HAGE Madeleine, 1997 : *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Éditions Karthala, collection lettres du Sud.

MOUDILENO, Lydie Esther, 1997 : *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature mises en scène et mise en abyme du roman antillais: mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Éditions Karthala.

STEVENS, Christina, 1999 : « *L'écriture solaire d'Hélène Cixous, Travail sur du texte te histoires du sujet* » dans *Portrait du Soleil*, Rodopi.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, ALEXANDRESCU Liliana, DIAZ-DIOCARETZ Myriam 1990 : *Hélène Cixous, chemins d'une écriture: chemins d'une écriture : 1 Colloque international : Papers* , Rodopi.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, 1997 : *Le coeur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Rodopi,.

VERCIER, Bruno et LECARME, Jacques, 1982 : *« L'essai et la critique »*, dans La littérature en France depuis 1968, Paris, Bordas,.

Films :

Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs, réalisée par Ariane Mnouchkine, DVD Arte Vidéo, 2002.

Sites internet :

URL: http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cisoux.shtml.
URL: http://lhomme.revues.org/index18653.html.
URL: http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=113.
URL: http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=30689&idTC=15&idR=200&id.
URL : http://www.signosemio.com.

NOTES :

[1] TSD, abréviation pour *Tambours sur La Digue*.HCWTF : abréviation pour :*Hélène Cixous :Writing the Feminine.*

[2] Remarque développée par Delphine Naudier dans « *L'invention d'un territoire d'écriture : l'écriture-femme* » dans *Le genre des territoires : Masculin, féminin, neutre* (Presses de l'Université d'Angers, 2004), Christine Bard (dir.), après le colloque, *Le Genre des Territoires*, Angers 2002. Delphine Naudier y décrit la valeur ambivalente, tantôt positive, tantôt négative, de « l'écriture- femme, l'écriture féminine » surtout dans cette décennie, 1975-1985.

[3] Notons qu'au terme « féminisme » Hélène Cixous préfère « du côté du féminin », voir Christine P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, Mary-Helen Becker, Erica Mendelson Eisinger, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, de Marie de France à Marie Ndiaye, KARTHALA, Agence de la Francophonie, (ACCT), 1996, p. 139.

[4] LRM, abréviation pour *Le rire de la méduse.*

[5] La première déclare : « L'écriture féminine a été la tarte à la crème des années 60. Il s'agissait alors de mettre en évidence le lien qui unit l'écriture au corps féminin et d'annoncer une manière d'écrire tout autre.»

http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=30689&idTC=15&idR=200&idG=8, consulté en juillet 2008. Monique Wittig de son côté écrit : « Qu'il n'y a pas 'd'écriture féminine' doit être dit avant de commencer et c'est commettre une erreur qu'utiliser et propager cette expression [...] (« Avant-note à la traduction de Barnes, Djuna, *La Passion*, Flammarion, 1982 *in Le genre comme catégorie d'analyse*, Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 129).

[6] Dans une interview dans *Newsweek* le 30 mars 1981, Toni Morrison déclare « Of course I'm a black writer.... I'm not *just* a black writer, but categories like black writer, woman writer and Latin American writer aren't marginal anymore. We have to acknowledge that the thing we call "literature" is more pluralistic now, just as society ought to be. The melting pot never worked. We ought to be able to accept on equal terms everybody from the Hassidim to Walter Lippmann, from the Rastafarians to Ralph Bunche. », assumant ainsi parfaitement son état de femme, de noire et d'écrivain.

[7] Luce Irigaray est l'auteur de *Ce sexe qui n'en est pas un* (éditions de Minuit, 1977), livre dans lequel sont posées des problématiques telles que « Comment déjà parler femme ? En retraversant le discours dominant ? En interrogeant la maîtrise des hommes ? Par quel biais échapper à la culture patriarcale ? ».

[8] Selon Derrida, le graphème *a* indique plusieurs aspects de la pratique de cette théorie :

1. la différance est la différence qui ruine le culte de l'identité et la dominance du Même sur l'Autre ; elle signifie qu'il n'y a pas d'origine (unité originaire). Différer, c'est ne pas être identique.

2. la différance marque un écart qui s'écrit (le *a*) que l'on voit mais que l'on n'entend pas.

3. différer, c'est déplacer, glisser, déjouer.

4. la différance est le devenir (lutte contre les significations figées); elle est le déplacement des signifiants qui signifient en marge puisqu'il n'y a pas de signifié transcendantal, originel et organisateur.

L'écriture de la différance se réfère à elle-même car elle rompt avec le signifié et le référent. L'accentuation du thème de l'écriture fonctionne comme un antidote contre l'idéalisme, la métaphysique, l'ontologie. (Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006), « Déconstruction et différance », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http ://www.signosemio.com Consulté le 2 novembre 2008).

[9] Freud reconnait que son « féminin » ne décrit « la femme que dans la mesure où son être est déterminé par sa fonction sexuelle » (p. 207). Anne Raulin, « Société de psychanalyse freudienne, ed., *Invention du féminin* », *L'Homme*, n°166, avril-juin 2003, [également mis en ligne le 08 septembre 2008]. URL :

http://lhomme.revues.org/index18653.html Consulté le 12 novembre 2008.

[10] Rappelons cette notion psychanalytique, qui chez Freud est l'organisation de la psyché fondée sur l'énergie sexuelle, ou libido, (la psyché étant l'intégralité des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité et de l'intellect humain, personnalité étant l'ensemble des comportements qui constituent l'individualité d'une personne). Depuis *Le portrait de Dora*, inspiré du cas de clinique, *Le Cas de Dora*, de Freud, publié en 1976, Hélène Cixous développa la possibilité d'une écriture et d'une subjectivité féminines « hors la loi ». (*L'écriture solaire d'Hélène Cixous*, 1999 : 14).

[11] Ces concepts ont été développés par Jacques Derrida et Jacques Lacan dans *Parages*, éd. Galilée, 1986, « Dieu et la jouissance de la femme », in *Encore*, éd. Du Seuil, 1976.

[12] Extrait d'un entretien réalisé avec François Noudelmann le 6 juin 2002 à Paris) *Rue Descartes*, n°37, "L'étranger dans la mondialité", *Revue du College International de Philosophie*, PUF, septembre 2002, p. 111-119

http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=113

Du corpus au plateau, rythmes du corps et de la voix : fragments de Samuel Beckett

Jean-Pierre Simard, Professeur, Saint-Étienne.

Pensée et action, indissociables, n'ont de signification que l'une par rapport à l'autre. Tel est, dans *La Condition humaine*, l'argument de Malraux et de ses héros, avec, pour résultante, la conscience de l'absurdité de la condition humaine pour tout homme qui raisonne :

> " Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisissons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps /.../ L'homme est absurde parce qu'il n'est maître ni du temps, ni de l'angoisse, ni du Mal ; le monde est absurde parce qu'il implique le Mal et que le Mal est le péché du monde ".

La crise de l'Occident au lendemain de la Première Guerre Mondiale est indubitablement à l'origine de ce postulat repis par le théâtre des années 50, après un deuxième conflit mondial qui aggrave l'horreur des interrogations. On ne peut évidemment dans un tel contexte repoduire en l'état le théâtre d'avant guerre. Nul ne peut effacer Dachau, Buchenwald ou Hiroshima. Dans sa correspon-dance avec Paul Celan, Theodor Adorno considérait ce poète et Beckett comme les rares auteurs d'une œuvre d'après Auschwitz, voyant en eux cette faculté de résister au pire en le transfigurant en langage (Adorno, 2008 a). Aux côtés de Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet ou Harold Pinter [1] réinventent un art du spectacle lié à son temps. Beckett pour sa part restaure et infléchit le cours de la tragédie en confiant ses enjeux à des clowns étonnés. Il faut donc moduler cet axiome du théâtre de l'absurde, proposé initialement par Martin Esslin[2] pour signifier après Malraux ou Albert Camus, dans son essai de 1942 *Le Mythe de Sysiphe* une mise en doute de l'existence d'un dieu, la fragile inanité de l'amour humain ou de la camaraderie. L'absurde résiderait dans l'effondrement des certitudes, l'inadéquation des attentes angoissées de l'homme vis à vis d'un monde tout juste sorti de l'horreur. Le rôle du théâtre nouveau est alors double. Selon Martin Esslin, il se propose d'offrir une satire évidente des sociétés mesquines, et au-delà, postulat plus intéressant, d'affronter intellectuellement au nom de l'Homme l'absurdité de la dépossession accidentelle des choix historiques et sociaux de son existence.

Il semble souhaitable, dans une telle perspective, d'apprécier la subversion de la parole qui est, plus encore que celle du récit, au cœur de l'écriture beckettienne et de repérer à quel point c'est de la négation radicale du système de représentation inhérent au langage que l'œuvre tire sa force. Si le plus visible des modes d'expression de ce refus est la violence faite à la logique textuelle et à toute forme de continuité discursive, c'est, en amont, dans la déstabilisation de la parole par la parole qu'il faut cerner aujourd'hui la présence de Beckett. Souvent définie comme « vaine », sa parole est tentée par la redite d'une progression quasi immobile. Un tel arrêt semble dû à l'annulation. Il crée un vide habité par l'ambiguïté qui se replie sur la dérision de l'auto-commentaire. En cela, c'est sans conteste une parole théâtrale neuve : taraudée par le doute et les hésitations sur ses propres pouvoirs, portée à un spectateur en haleine, elle est hantée par ce vide, par le manque, et la perte. Elle est travaillée en profondeur par l'insistance d'un questionnement sur le sens de l'humain. C'est l'écho tantôt fragilement oralisé en apparence, tantôt brutalement asséné qui dévoile partout la souffrance de la condition humaine, l'alourdissement, l'impuissance, la faiblesse des personnages de Beckett. Empruntant souvent des formes poétiques occitanes et irlandaises, Beckett émaille son texte de références bibliques, mythologiques ou littéraires, de citations latines ou d'expressions étrangères. On notera, en complément de l'oralité, de la voix prioritaire avec des corps au jeu ralenti ou suspendu, répétitif ou hoquetant, l'espace scénique épuré, réduit à un schématisme sévère, qui, peuplé de quelques objets-signes récurrents, devient une métaphore de la parole.

Les romans et les pièces de théâtre de cet auteur sont difficiles à classer dans un « genre » précis. Il opère un brouillage dont nous allons tenter d'illustrer la manifestation en scène à l'aide de quelques fragments, en langue anglaise[3], une langue qui autorise le rythme hésitant ou à l'inverse, effréné, de l'oralité en contrastant avec le poids des silences et la retenue du geste de l'acteur. Tel est l'objet de ce chantier : débusquer les manifestations que ces dispositions du texte, tant principal que secondaire, imposent au dire et au faire du comédien, soulignant par de lourdes immobilités et des silences pesants, un contraste des rythmes du corps et de la voix au service du discours sur le plateau. J'ai retenu quelques exemples tirés de *Catastrophe*, *Play* et surtout *En Attendant Godot*, mais également, afin de compléter ce regard, de *Film,* œuvre muette, où l'insoutenable regard de soi sur soi accroît l'interpellation existentielle.

Si la théâtralité implique une simultanéité des jeux du corps, de la voix, et des événements, simultanéité que cette dualité anticipée par le corpus génère, l'auteur semble instaurer une guerre des langues entre le mal parler constamment affiché à l'avant-scène et un bien écrire qui en cisèle la manifestation. On observera

que, dans les différentes séquences, la langue rocailleuse des comédiens irlandais contribue à cette manifestation du verbe. Si le roman apparaît chez Beckett comme une illusion de voix qui prépare les silences du théâtre, ceux-ci en scène, magnifient la dichotomie et la symbiose du dire et du faire[4]. Ainsi, l'incommunicabilité entre les êtres, la répétition, le ressassement, la modulation, l'interrogation sur les mots proférés, organisent l'échange comme le lieu d'infimes glissements des doutes et des angoisses de personnages fracturés, réifiés dans l'incertitude de l'avenir et la quête impossible d'un sens des racines d'une parole impuissante ou de gestes vains. Dans *Actes sans paroles*, le meneur de jeu tire les ficelles au sens propre du terme, comme dans *Godot* d'ailleurs, mais hors scène, de l'homme marionnette à qui même la mort est refusée. *L'Innommable*, troisième roman de Becket présente un personnage-tronc, un cylindre en somme entre bouche qui eructe et anus qui évacue la souffrance. Ce texte inspire la pièce le *Dépeupleur*, où le décor-cylindre devient symbole d'enfermement mimétique du personnage. De fait, en se hiératisant, la langue de Beckett va habiter le statut dépouillé des corps en scène pour atteindre celui de signe qui blesse le silence. Le corps du texte est indissociable du souffle et de la geste minimale de l'acteur.

Le premier extrait d' *En Attendant Godot*, dont on lira le texte primaire mis en avant par les didascalies initiales ou d'accompagnement des répliques (Godot : 9), est consultable sur le site internet *You-Tube* (Godot 2001, Part One)[5]. Il se situe au début de la scène. Privilégier ensuite les deux scènes de Lucky, avec son monologue semble significatif, notamment dans la représentation filmée en Irlande. La disponibilité en ligne de fragments de cette captation moderne et cohérente associe ce lien texte-corps nos échanges sur le corps-image, en ce sens que l'éphémère fragile du jeu vivant est prolongé à l'usage du passionné (sur son ordinateur). Il lui est ainsi facile de vérifier les dires du critique. Voilà un ultime apport à notre réflexion, d'un usage décalé de l'image dans le théâtre vivant.

Le réalisateur souligne l'intention de l'auteur dès l'ouverture du spectacle avec une caméra subjective enchaînant des cadres serrés et des coupes franches qui dessinent le rythme rapide paradoxal de l'attente. Ces plans positionnent le regard du spectateur alternativement sur Estragon assis, sur les pieds de Vladimir, sur lui de dos, en gros plan, tête et chapeau, puis de face. Une perspective de l'un à l'autre précéde un lent déplacement de Vladimir anxieux dont le silence est juste souligné par le bruit des pas traînants. Les efforts ahanants et grimaçants d'Estragon pour ôter ses godillots dessinent remarquablement les intentions du texte secondaire qui précède et souligne les ambiguïtés suscitées par le bref dialogue initial. Soudain présentées simultané-ment, celles-ci, dues à deux significations possibles d'un mot ou d'une expression, sont exploitées d'emblée :

Estragon s'acharne à enlever sa chaussure, puis y renonce en disant : « Rien à faire ». Le film aide, par un plan rapproché, à focaliser sur cette chaussure élimée, maltraitée. S'approchant,Vladimir réplique : « Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat ». Si la phrase d'Estragon signifie : « Rien à faire, je n'arrive pas à enlever ma chaussure », elle acquiert dans l'échange une résonance métaphysique : « dans la vie on est impuissant, il est impossible de réussir ». Le champ contre-champ -avec glissement signifiant du regard repris par la caméra subjective en plongée du discours de Vladimir sur un Estragon assis dans la caillasse- souligne cette lecture symbolique au détriment du trivial. Le jeu des comédiens, au corps quasi figé, souligne la suspension hésitante des formulations oralisées en scène (justifiant le rôle des ponctuations du texte en phrases courtes). Le temps répété d'un silence bref permet de porter un regard que le spectateur au théâtre peut choisir de suivre, alors qu'il lui est imposé au cinéma. Ce rythme du corps et de la voix accentue l'évidence du doute métaphysique qui prime sur l'apparence, apparence dont le décor minimaliste contribue à nier le réalisme au théâtre comme au cinéma. Le choix des cadres serrés sur un chemin dans une carrière de caillasse, paysage indéfinissable, fait indéniablement écho à cette esthétique du vide. A l'inverse, chez Pinter, le même jeu d'un texte superficiel quasiment vide de signification symbolique incite, dans un cadre représentatif naturaliste souvent, à un jeu réaliste dans lequel les suspensions et les silences indiqués en didascalie autorisent le spectateur à accéder au non-dit essentiel du discours philosophique sous-tendu.

Les deux scènes autour de Lucky, notamment son monologue, visibles sur You-Tube, peuvent informer notre regard. Beckett fait jouer tout cela comme un des ressorts du comique de la scène : un homme est en position d'esclave au bout d'une corde. On apprend qu'à l'inverse, il fut auparavant le maître de celui qui est devenu son tortionnaire vengeur. Par son discours, l'esclave reprend le contrôle de la situation et pousse son auditoire à une agitation panique angoissée face à une dialectique poétique peu évidente. Même si Beckett affirme : « Je me borne à créer un objet », c'est tout l'art du dramaturge que de soumettre de telles énigmes dans son texte, afin de tourner en dérision les tentatives des personnages pour les résoudre et de suggérer aux comédiens la façon de représenter ces velléités. « Mon œuvre est faite de sons fondamentaux émis aussi complètement que possible », dit encore Beckett. La riche poétique incohérente du discours de Lucky est exemplaire à ce titre.

Face à un spectateur interpellé, Beckett multiplie les effets de dénonciation du rituel scénique. Il offre un anti-spectacle, une négation ou une dérision de Racine, d'Ibsen ou de Sartre. Dans le même temps, ces corps suspendus au

destin de son verbe exacerbent son attention. « Les gens sont des cons », nous rappelle Estragon dès le début de *Godot.* Les prisonniers de Saint-Quentin qui jouèrent la pièce ne s'y étaient pourtant pas trompé. Il faudrait en permanence avoir à l'esprit les remarques de Roger Blin :

> *Godot* sans la provocation serait une pièce sur l'incommunicabilité, et l'incommunicabilité a bon dos. La psychologie, le romantisme, le sous-brechtisme à la poubelle ! Alors bien sûr Godot a pu être récupéré par les chrétiens, par les humanistes de tout poil, mais ce qui compte c'est que cette pièce a changé l'état du théâtre.[6]

Morceaux de bravoure, un certain nombre de monologues symptomatiques du génie d'un dramaturge sont comme un défi au comédien. L'emballement du discours exigé par l'auteur, conduit à des rythmes différents dans les deux occurrences retenues, contraste comme un chorus de jazz avec l'immobilisme inquiet qui domine l'essentiel du texte, donc du spectacle. *En attendant Godot* fournit une typologie peut-être complète des différentes façons de manipuler le langage, puisqu'on y trouve des opérations portant sur le discours, sur les interactions verbales, sur la syntaxe, sur la sémantique, sur les sons ; et la pièce avec ses deux actes presque identiques est aussi une manipulation moqueuse de la présentation traditionnelle d'une œuvre dramatique. Le discours de Lucky est à la fois un dérapage verbal et un dérapage phonique. Ce solliloque fleuve est précédé d'une danse ralentie de la pensée. Je me réfère ici aux analyses du philosophe Alain Badiou sur la danse, métaphore de la pensée (Badiou : 1994). La danse de Lucky est brêve, lente, une danse qui agonise dans un corps entravé par la corde. Le monologue qui suit se transforme en quasi solo dansant symétrique de la voix. La musicalté du texte impose sa geste spasmodique au corps que la transe verbale libère peu à peu jusqu'à l'épuisement fatal. Si l'on tente de de relever les connecteurs logiques on relèvera :

➔ La continuité apparente et les ruptures dans la tirade. Une parodie de progression logique et une uniformité monotone associées à la multiplicité des thèmes abordés créent une dynamique décalée.

➔ Le comique, de mot essentiellement (agrammaticalité, néologisme, familiarité) est corollaire du non-sens du discours. Il provoque une errance tragique, une déviance du langage mécanique, signe de l'absurdité de la condition humaine.

➔ La déconstruction de la ponctuation, que Beckett avait expérimentée dès son roman *Molloy*, libère le souffle et la respiration, permettant les envolées rythmiques ou leur retenue (notamment avec les pauses variables). Ces indices textuels servent le jeu vocal du comédien, libre de les organiser selon sa vision des émois de Lucky face à la coercition.

➔ L'effet poétique des allitérations et de l'appareil métaphorique : il est évident, à l'écoute de la séquence proposée, que la rapidité et la souplesse des voyelles et diphtongues propres à l'oralité anglophone accentuent l'effet terrorisant de cette fausse logique énonciative, qui tout à la fois nie la communication sociale et ajoute au drame des relations ainsi caricaturées, dans la séduction de sa musicalité. On ne rappellera ici que le glissement d'une prosodie symbolique, héritée de l'oralisation poétique de l'anglais, à une accumulation hâchée, saccadée, amplifiée par le bégaiement de l'orateur, et soulignée par le contrepoint de ses croassements de corbeau, et, plus encore (à mon sens) par l'accent irlandais rocailleux des personnages dans cette représentation qui inscrit l'universalité du discours beckettien dans ses racines poétiques originelles. Vladimir et Estragon s'approchent, hésitants, puis s'agitent en tous sens autour de l'orateur. Le sous-texte philosophique de cette logorrhée absurde en apparence a souvent été décrypté. Le jeu du corps immobile, des reprises de souffle, des interjections absurdes, des cris d'oiseaux, favorise le renversement des pouvoirs entres personnages. Il tient le spectateur à distance interprétative, en admiration souriante d'abord, inquiète, puis paniquée ensuite, devant l'artificialité de la théâtralité symbolique d'un tel discours vide. Au delà de la simple variation de ton, les jeux d'unification sonore et les différents champs métaphoriques appliqués à un discours de commande anihilent les tractions impérieuses sur la corde qui ont précédé. Le jeu associé des corps manifestes et de la voix qui oralise favorise l'unité de la scène par l'autodérision : l'ironie surgit comme forme d'attaque. L'agitation des trois auditeurs qui en résulte progressivement déstabilise l'irréalité faussement paisible (mais menaçante) d'un spectacle jusque-là retenu dans l'expression symbolique des silences révélateurs qui ponctuent ces dialogues brefs[7]. Ainsi, si les rythmes du corps et du texte en bouche sont quasi imposés par l'art poétique de l'auteur, leur expression choisie dans cette représentation confirme la lecture contemporaine de l'éthique beckettienne qui donne du sens à l'absurdité apparente. Certes, le film privilégie, avec une caméra fixe, en plan rapproché sur l'orateur, la lente gestuelle illustrative de ses mains qui s'affolent au rythme de l'oralité accélérée et l'œil mi-clos, filmé de face, soumis au regard à cour de Vladimir et Estragon dont les mouvements de tête suivent ceux du bras de Lucky. Il contribue à cette traduction esthétique des significations par un lent zoom avant. L'amplification du flot de paroles inquiétant fait fuir les protagonistes. L'un s'assied, la tête entre les mains, l'autre tourne, tel un cheval fou, autour du monticule caillouteux. S'écroulant sur l'ultime cri de « Avanged », la victime triomphe, inexorablement, verbalement, du tortionnaire et de la lâcheté des deux témoins qui ne peuvent que piétiner de rage le chapeau, signe de cette intelligence rebelle désormais impossible à contrer dans son silence éternel. Mais

la protestation intellectuelle est également désignée comme vaine : la corde demeure et l'orateur s'effondre bel et bien, physiquement vaincu, son chant du coq, ou du cygne, terminé.

L'enjeu de l'esclavage physique et moral est matérialisé d'entrée par cette corde, symbole récurrent chez Beckett, qui retient Lucky captif et le contraint à des allers-retours hésitants et vains en réponse à des ordres brefs et secs à l'autre bout de son lien. Le silence dominant l'ouverture de cette scène, et la lenteur d'exécution de la victime, l'immobilité de son tortionnaire assis au sol face à l'arbre-décor (écho de *Fin de Partie*) sont soudain annihilés, niés, renversés par le pouvoir de la parole effervescente de Lucky. Associant violence symboliquement retenue, pathétique et comique, cette scène illustre avec force la conjonction des rythmes du corps en scène dessinés par les passeurs du texte, et de ceux que le texte leur impose. Le statut permanent de ce film perpétue l'éphémère sensible de la représentation et rend hommage au jeu vivant en le situant dans un décor naturel aride désincarné, qui rappelle le plateau dénudé du théâtre originel.

Vladimir et Estragon (bien sûr) mais également Pozzo et Lucky, soutenus par la structure même de la pièce rappellent les jeux du cirque et constituent une métaphore évidente d'autres personnages empruntés au *Roi Lear*. Le clown souligne l'ampleur du drame et favorise par le rire une dérision du pouvoir ou de la raison même de vivre, afin d'éviter désespoir ou folie, tant aux personnages qu'au spectateur. Le rire, le clown, sont des recours distanciés pour accepter la l'angoisse métaphysique d'une tragédie qui, en quête d'épiphanie, constitue le sujet de la représentation aboutissant inéluctablement à une défaite au fil d'une souffrance d'être. Le comique se glisse dans la résignation, dans l'abandon de l'habitude, quand cette zone périlleuse de l'existence qu'expose le drame devient le terrain de jeu de la subsistance. Dans *Godot*, Beckett démantèle le mécanisme de la tragédie en créant une pièce où "rien ne se passe". L'intrigue sacrificielle propre à la tragédie grecque, du détournement sur un bouc émissaire des souffrances d'une communauté, est escamotée. Beckett impose à ses spectateurs l'obligation d'imaginer une réponse à la souffrance sans avoir recours à un rite qu'il a détruit de fond en comble. Le rythme du jeu des corps et des voix en scène impose ce prodigieux va-et-vient du public entre adhésion émotive et intellection distanciée.

Beckett a souligné que : « écrire, c'est finalement pousser un cri dans le vide » ! « Mais que foutait Dieu avant la création ? » demande-t-il dans *Catastrophe et autres dramaticules*. Le fragment de ce spectacle en un acte recueilli sur You-Tube tient une place essentielle, car, dirigé et filmé par Beckett lui-même, il souligne la coercition dictatoriale de l'art soumis au pouvoir politique avec d'autant plus de

conviction que le rôle du metteur en scène tyrannique est tenu par Harold Pinter. La connivence entre ces ceux dramaturges confirme dialectiquement leur place dans le mouvement de la pensée moderne. L'aura du futur Prix Nobel de la Paix ajoute au discours éthique de son ami.

Il y a des corps et des paroles parallèlement. Personne ne dit « Je » dans ce spectacle. Les personnages de Beckett refusent obstinément d'associer leur image à leur être mental, refusent obstinément de nouer dans un même vocable l'extérieur et l'intérieur. Voilà une nouvelle justification de l'indissoluble lien du corps vivant de l'acteur au service du corpus dans la représentation des valeurs chères à Beckett. A l'image de la servilité de l'assistante, qui modèle la statue du comédien réifié dans ce spectacle, pantin d'un metteur en scène tyrannique, symbole du pouvoir des dictateurs dans sa quête de l'image signifiante statique du symbole qu'il veut dessiner, l'incipit du *Dépeupleur* (*The Lost One*) « Séjour où des corps vont cherchant chacun leur dépeupleur » servira de boussole pour approcher la façon dont le corps, s'il n'est pas habité par le signifiant, est un poids inerte à côté de la parole d'un sujet. Sujet qui, du coup, ne sait plus de quoi il est sujet.

Cette constance est confirmée par une courte pièce ultérieure *Play* Ecrite en 1962-1963 *Play* a été créée en allemand sous le titre *Spiel* le 14 juin 1963 au Ulmer Theatre à Ulm. La première représentation en anglais a été donnée en 1964 au théâtre Old Vic à Londres.

Réifiés, maculés, dans leurs urnes funéraires, les trois personnages-têtes parlent en chœur au début et à la fin de la représentation. Dans l'intervalle, l'essentiel de la pièce est fait de phrases courtes, souvent interrompues, énoncées par un seul comédien. Il ressort de ces échanges que l'homme a trahi l'une des deux femmes par une relation sexuelle avec l'autre. Chacun des trois personnages aborde cet incident de son propre point de vue, dans une alternance contrapunctique. Un projecteur éclaire le visage de l'orateur, laissant les deux autres personnages dans l'ombre. Beckett indique dans les didascalies que ce projecteur agit comme déclencheur de la parole et qu'il convient d'en utiliser un seul qui glisse de l'un à l'autre plutôt que trois lumières fixes. Ainsi, la lampe suggère un interrogatoire. Après le chœur, la pièce est répétée, avec une variation de l'intensité du jeu des lumières, et, après cette reprise, le jeu recommence l'espace de quelques secondes avant de s'interrompre brutalement. Cette suggestion d'une répétitivité inlassable trahit, à l'instar des jarres et du rythme forcené de l'énonciation, l'enfermement psychologique des personnages vaincus par le destin dont la lampe serait le signe cruel. La représentation dure environ 25 minutes. Dirigée par Anthony Minguella pour le projet *Beckett on Film*, la mise en

scène se veut intertexte des autres décors de Beckett dans un espace brumeux et terreux avec un nombre saisissant de jarres, effaçant ainsi, dans l'éther, le jeu du projecteur au profit de l'épaisseur d'un discours itératif symbolique de l'œuvre de Beckett. Son montage, avec l'avant-film hésitant, avec de brèves coupures d'image, assimile cet objet à un film muet dont l'écho est alors suggéré par un pas saccadé avant que ne revienne le vert froid des scènes jouée, comme en scène.

Si, fréquemment, l'espace scénique renvoie à l'holocauste, il hiératise aussi le souci constant de Beckett d'abstraire, de métaphoriser, a minima, l'espace réaliste. Ce faisant, l'expression scénique des textes de ce dramaturge rejoint celle de Brecht en provoquant chez le spectateur une distanciation qui prévient l'empathie. *Fin de Partie* a été écrite trois ans après *Galileo* de Brecht, pièce que Beckett avait vue. Les deux dramaturges s'appréciaient. Les didascalies veillent scrupuleusement à cette épure. Le décor d'*En attendant Godot* est réduit à un tas de pierre ("mound" dans la version anglaise, annonçant de par sa forme, le mamelon d'*Oh Les beaux Jours* !) et à un arbre : l'arbre qui descendra des cintres dans *Actes sans paroles*. Les deux marginaux dans *Godot* se disputent à propos de la taille du végétal (c'est-à-dire son état actuel de dégradation, métaphore ou symbole de la déchéance de l'humanité) :

> Vladimir : On dirait un saule.
> Estragon : Où sont les feuilles ?
> Vladimir : il doit être mort.
> Estragon : Finis les pleurs./…/
> Estragon : Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?
> Vladimir : Un arbuste.
> Estragon : Un arbrisseau.
> Vladimir : Un *(il se reprend)* – Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ? (Ed Minuit : 17)

L'arbre rétrécissant de plus en plus, le dialogue semble s'inscrire dans la " logique du pire " soulignée par le thème du temps.

Point d'orgue, requiem à ce trop bref regard sur les incidences du texte sur le jeu des corps, et plus souvent encore des visages et des voix, je me dois de privilégier cet indice corporel de vie porteur d'angoisse qu'est le regard de l'acteur. Il renvoye à celui du spectateur qui, sans lui, écrasé par les apparences, n'aurait pas mesuré l'écart ironique et déshumanisé de cette représentation désincarnée par des êtres la plupart du temps réifiés. *Film*[8] œuvre courte de Beckett (1961) privilégie une caméra subjective, l'œil conscience qui bat en gros plan à l'ouverture du film et terrorise les passants ou la voisine dans l'escalier. Victime de cette vision dédoublée, le protagoniste voyant-vu, interprété par

Buster Keaton, fuit son propre regard et celui du monde dévasté, jusque dans sa chambre délabrée où il s'agite, hommage de Beckett aux gags du cinéma muet (notamment lorsqu'il s'acharne péniblement à mettre à la porte chat et chien dont il ne supporte plus le regard). Cette psychose vise ensuite le poisson, le perroquet et l'apparence d'une paire d'yeux, jusque dans la sculpture du dossier de son fauteuil à bascule. Seule la nudité réconfortante de la pièce autorise enfin le protagoniste à consulter les photos de sa vie, de l'enfance à la maturité. Extraites d'une enveloppe, elles sont rapidement déchirées, récusant cette image d'un soi vivant. Le personnage peut alors se balancer dans sa nacelle prélude au néant du temps suspendu, afin de détruire son identité en déchirant les photos de sa jeunesse, souvenir d'une vie de famille. Muet, ce film prive le public du mot, qui, oralisé en scène, signifie que le théâtre est l'outil privilégié de Beckett et constitue une approximation bien supérieure de l'éphémère que le signe éternellement couché sur le papier. Le corpus a décidément besoin du corps pour exister.

BIBLIOGRAPHIE :

ADORNO Theodor, 2008, a, *Correspondance avec Paul Celan,* traduite de l'Allemand par Christophe David, Paris, éditions. Nous.

ADORNO Theodor, 2008, b, *Notes sur Beckett,* traduit de l'Allemand par Christophe David, Paris, éditions Nous.

BADIOU Alain, « la danse comme métaphore de la pensée » in *Danses et pensée*, Paris, édition Cino Bruni, GERMS.

BECKETT Samuel, 1952 (réédité, 1970), *En Attendant Godot,* Paris, Editions de Minuit.

BERTON Danièle et SIMARD Jean-Pierre (eds), *Création théâtrale, adaptation, schèmes, Traduction*, Saint-Étienne, PUSE, juin 2007.

HOUPPERMANS Sjef (dir), 2006, *Présence de Samuel Beckett, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui,* actes du colloque de Cerisy, Paris, éditions Rodopi

url des fragments filmiques analysés :

- Waiting for Godot Act I, 2001 part I :
http://www.youtube.com/watch?v=WoC9Kx5QvK0&feature=related

Waiting for Godot, Lucky : http://www.youtube.com/watch?v=a=zhUBPDitk

- Catastrophe :
http://www.youtube.com/watch?v=YJreL3ozfDI&feature=PlayList&p=C66960FF0BC3A863&playnext=1&playnext_from=PL&index=4

- Play ;
http://www.youtube.com/watch?v=NdTjRumkT9k&feature=PlayList&p=A2

9AD9E1B25B508D&playnext=1&playnext_from=PL&index=5
- Film : début : http://www.youtube.com/watch?v=5keZfirB8gE
mitant : http://www.youtube.com/watch?v=3u2DAp6fceQ&feature=related
fin : http://www.youtube.com/watch?v=SzlwzhG4ivo

NOTES :

[1] Il serait injuste de ne pas leur associer Robert Pinget, Edward Albee, Arrabal ou Günter Grass au moins.

[2] Dans son ouvrage daté de 1961, *The Theatre of the Absurd.*

[3] Notamment à l'aide de deux productions successives de Godot. L'une résulte de l'atelier théâtre de la prison de San Quentin aux USA, *San Quentin Drama Workshop* jouée à Paris en 1987, avec Bad Thorpe, Vladimir, Lawrence Hell, Estragon, Rick Cluchey, Pozzo, Alan Mandell, Luckuy et Louis Beckett Cluchey, Boy. L'autre, destinée à l'entreprise de mémoire *Beckett on Film Project* en 2001, fut conçue par Michael Colgan, directeur artistique du Gate Theatre Dublin, avec Barry McGovern, Vladimir et John Murphy, Estragon. L'extrait de *Play*, mis en scène par Anthony Minguella, participait du même projet.

[4] Je renvoie le lecteur à la troisième partie « Repères dans l'œuvre de Samuel Beckett » (Création théâtrale, p. 267-339), reflet des communications données lors d'une journée commune avec la Comédie de Saint-Étienne, CDN, à l'occasion du spectacle *Autres foirades*, composé et mis en scène par Louis Bonnet.

[5] Les extraits étudiés dans cet article associent principalement des images de la mise en image organisée par Michael Colgan, directeur artistique du Gate Theatre de Dublin en 1992. avec quelques extraits filmés en scène à Paris de la représentation donnée par les prisonniers de la prison de San Quentin. Cette expérience sera mimétiquement et formidablement reprise en France au début du présent siècle dans la prison homonyme de Saint-Quentin. Arte a gardé une trace analytique précieuse de cette nouvelle expérience d'insertion par le théâtre autour d'*En Attendant Godot.* L'identité des situations désespérantes auxquelles sont confrontés les personnages de Beckett est perçue par les prisonniers-acteurs. Elle a facilité la qualité de leur prestation artistique et ainsi aidé à la valorisation de leur travail sous le regard de sociologues évaluant l'impact de ce genre de création parmi les prisonniers, acteurs ou spectateurs, sur leur propre comportement social, sur leur désir de fuite ou d'insertion au fil du regard valorisant porté par les publics témoins. Ce double travail de mémoire filmée constitue une entreprise précieuse qui aide aujourd'hui l'analyste à souligner un autre aspect de lemploi de l'image vidéo au théâtre et d'en mesurer l'apport complexe dans la rémanence du spectacle vivant éphémère.

[6] Les réflexions qui précèdent s'appuient sur l'article d'Hédi Kaddour « UN THÉÂTRE MAUVAIS GENRE, En attendant Godot et Fin de partie » paru dans *Les Temps Modernes*, juin 1999, n° 604.

[7] Le document qui sert de référence à cette analyse est le fragment extrait de la compilation *Beckett on film*, enregistré en Irlande (supra). Il en existe d'autres, notamment plusieurs fragments d'une production étonnante jugée hier iconoclaste par Jérôme Lindon, dans laquelle les rôles-titres sont tenus par des comédiennes, également disponible sur le site You-Tube. Le lecteur accèdera à la mise en scène que je privilégie à la page suivante :

http://www.youtube.com/watch?v=fFZatmOFpns&feature=related

[8] Les trois extraits présents sur You-Tube permettent au spectateur intéressé de reconstituer ainsi la totalité de ce film culte de 15 minutes dont, par ailleurs le début a été repris dans le clip musical *Man Next Door* du groupe Massive Attack qui rend ainsi un hommage intertextuel musical contemporain et redonne voix à l'éternel discours de Samuel Beckett.

CONCLUSION

Le présent volume ouvre, plus qu'il ne referme, les interrogations sur les deux premiers axes de réflexion autour des rythmes du corps dans les espaces spectaculaire et textuel. Il est le reflet de la démarche décloisonnante qui a présidé à son élaboration, par l'organisation de deux journées d'études à l'Université Jean Monnet de saint Étienne. L'esprit d'ouverture et la volonté de collaborations transversales des équipes organisatrices, s'y reflète. Le fil rouge du corps – plus petit commun dénominateur des artistes, des personnages et du public … mais également des universitaires et des lecteurs ! – y est soumis à une variété d'approches méthodologiques et culturelles françaises ou étrangères. L'ensemble de ces regards croisés fait émerger la richesse plurivoque du corps, à la fois instrument et manifestation de l'expression artistique dans le spectacle vivant ou différé. En cela, au-delà de l'examen scientifique auquel chacun des chercheurs soumet son objet d'étude particulier, ces actes, dans leur ensemble, sont également susceptibles de fournir des clefs permettant d'appréhender la richesse des spectacles contemporains, d'autant que les mutations formelles de ces derniers, issues des innovations technologiques, notamment, s'accélèrent aujourd'hui.

Ces réflexions se poursuivront en avril et en octobre 2009 à l'Université Paris13, pour se tourner vers les espaces de la danse et du théâtre, sémiotisés, eux aussi, de multiples façons, par la présence du corps, ou par sa simple évocation fantasmée. Un deuxième volumes d'actes – aussi riche et passionnant que celui-ci, gageons-le – rassemblera l'ensemble des travaux.

Le CIEREC, Le CRIDAF et le RADAC ne signent donc pas la fin de cet ouvrage par un « adieu », mais par un « à bientôt » à ses fidèles lecteurs.

Agathe Torti-Alcayaga, Jean-Pierre Simard