

Pluie acide sur les cendres ; intertextualité¹ et envers du décor

Danièle Berton-Charrière, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Intertextualité, « visual » et « cultural studies »

Art du spectacle composite, discipline artistique hybride, le théâtre nécessite l'emploi d'un appareil méthodologique spécifique. Dans *Lire le théâtre I*, Anne Ubersfeld déclare :

il n'est pas possible d'examiner avec les mêmes outils les signes textuels et les signes non verbaux de la représentation : la syntaxe (textuelle) et la proxémique sont des approches différentes du fait théâtral, approches qu'il n'est pas bon de confondre au départ, même et surtout s'il faut en montrer ultérieurement les rapports.²

Redéfinissant la corrélation textualité/théâtralité, elle pose de nouveaux *a priori*, qui vont servir de composants partiels à la problématique de cette étude :

Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de « représentativité » ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite.³

Cette lecture peut s'appuyer sur des méthodes hybrides, elles aussi, théorisées et regroupées sous le chapeau « cultural studies » ; avec les « visual studies »⁴ associées, ce secteur épistémologique repose sur la redécouverte d'une transversalité, courante au Moyen-âge et à la Renaissance. Évidemment, chaque époque a recours à des moyens techniques d'expression qui sont les siens : la toile de fond de scène, décor peint selon les trois modèles génériques idoines, a cédé la place à la projection écranique vidéo, par exemple⁵. Objet de controverse et de débats, ni anachronique ni post-moderne, la démarche repose sur les liens étroits qu'entretiennent le visuel et le textuel. Paul Jay précise :

I will be arguing that how we historicize visual culture is inextricably linked to how we theorize the visual and visibility. Visual culture studies has developed around the idea that postmodernity is dominated by the visual representation of meaning, and that this marks its fundamental break with a modernity dominated by textuality. In my view, this formulation relies on an overly narrow definition of the "visual" as "pictorial," and it tends to see the rise of visual culture as coincident with (and limited to) the production and dissemination of images generated by mechanical and electronic means – still

photographs, film, video, digital images, etc. However, the visual (and visualization) have always been integral to culture, and broader definitions of visual culture that include architecture and other built and decorative forms linked to everything from advertising and interior design to landscaping belie the idea that visual culture is a postmodern phenomenon. Viewed more expansively, visual culture has a long and complicated history that undermines the idea its evolution is rooted in a paradigm shift involving a break with textuality. This historical argument also looks tenuous when viewed from a theoretical perspective. A deconstructive analysis of the visual and the textual, for example, reveals that the two terms depend upon one another for their meaning in a structure of differences that are largely illusory when viewed in the context of everyday experience, where visual objects are read and textual objects are visualized. If the visual and the textual are connected to a historical break, that break has less to do with differences between the two mediums than with their connection to a much more pervasive crisis in the history of representation itself, one that has shifted our attention from how words and images mirror reality to how they construct it.⁶

Spectaculaire, le théâtre est visuel et textuel. La scène est la plateforme interface de la mise en œuvre et en jeu des « matrices textuelles de représentativité » dont parle Anne Ubersfeld. Dialogue et didascalies contiennent, génèrent et construisent de l'expérience iconique dont la dimension imaginaire participe de l'imaginaire et du réel selon les niveaux et les angles d'approche. Combinatoire complexe, l'intertextualité inhérente offre des entrelacs de sens dont Paul Jay, citant les travaux de Irit Rogoff, déclare :

Drawing on Saussurian linguistics and Derridean theory, she insists that "visual culture...encompasses a great deal more than the study of images," that it "opens up an entire world of intertextuality in which images...are read on to and through one another" by uncovering "the free play of the signifier" in a way that, like writing, "provides the visual articulation of the continuous displacement of meaning in the field of vision and the visible"⁷

Dans le chapitre « The Idea of Imagery » de son ouvrage *Iconology*, W.J.T. Mitchell⁸ se plaît à rappeler une étymologie qui gomme bien des différences : « "Idea" comes from the Greek verb "to see", and is frequently linked with the notion of the "eidolon", the "visible image" that is fundamental to ancient optics and theories of perception ». Son analyse des rapports texte image s'ancre à la fois dans le conceptuel, dans l'historique et dans le technique

Since the end of the eighteenth century Western culture has witnessed a steady stream of innovations in the arts, media, and communication that make it hard to see exactly where the line ought to be drawn. In a culture that has seen everything from the eidophusikon to the laser light-show, and

which is surrounded by photography, film, television, and computers equipped for graphics, games, word-processing, information storage, computation, and general design ("programming"), it is no wonder that the polarity of "painting versus poetry" seems obsolete, and that we prefer more neutral terms like "text versus image". (p. 50)

Intertextualité : tissage et surimpression de textes et d'images

En marge de toute démarche visant à opposer le texte à l'image (« text versus image »), il semble intéressant de se pencher sur leur union et les mouvements arabesques, faits de rencontres et d'écarts, qu'elle génère de façon explicite et implicite. Trois courtes pièces ont été choisies à cet effet pour les jeux picturaux que l'écriture suscite et donne à entendre⁹. L'expérience tant aux niveaux de l'auteur et du spectateur qu'à celui du personnage central est exercice mental, mémoriel et commémoriel où, parfois, les images s'invitent et s'imposent en surimpression. Ainsi, à l'heure où certains artistes, historiens et philosophes¹⁰ se penchent sur le bien-fondé des commémorations de l'holocauste et du « devoir de mémoire », Samuel Beckett, Harold Pinter et Daniel Keene, dans des genres différents, nous proposent des œuvres dotées de décors de drames où se tisse et se joue le combat du dit et du non-dit. Ils réfléchissent ainsi, par le biais du théâtre, sur leurs modes et sur leur mise en œuvre. Ils critiquent le dosage idoine et bienséant à opérer entre l'émotion, subjective, et l'analyse scientifique, historique, déclarée objective. Dans ce corpus¹¹ étroit, la trame enrobe et dérobe, elle voile et dévoile. Les témoignages s'échappent par ses interstices, par ceux du texte textile ; les flots verbaux défient l'oubli mais, paradoxalement, masquent l'horreur. En exergue de *The Rain* (1998), Daniel Keene cite quelques vers de *Evening Land* de Pär Lagerkvist¹² dont la métaphore marine poétique, composée en homéoptote, met l'emphasis sur la difficulté et sur l'envergure de l'entreprise mémorielle et commémorielle : « But how could you possibly remember me ? / How could the sea possibly remember the sea-shell / that once it surged through. » Rester éveillée et en vie, parler, raconter par le menu, sans omettre aucun détail, transmettre, définit le rôle d'Hanna : « I was telling a story I must not forget that I forget you see I forget in the midst of all this remembering I forget ». La chaîne linguistique ininterrompue, vidée de ses signes de ponctuation et articulée autour de diacopes et d'antithèses, martèle l'angoisse de la dépositaire missionnée. La structure répétitive et elliptique du texte de Keene défie aussi la mémoire de l'actrice, seule en scène. La vieille Hanna vomit une énonciation syncopée qui fait écran à la réalité dont elle ne peut parler par ignorance ou ne veut parler par retenue ou culpabilité :

I wondered then and I still wonder even now I'm old and it was all so long ago but I still wonder why they gave all these things to me I was simply there you see simply standing there where the train pulled in

[I'm sorry I'm so sorry but I was telling you a story and I've lost all the threads of my story my story was about all these things that were given to me all these things that belonged to people I didn't know who never came back for them]

Dans le spectacle présenté à L'Elysée de Lyon, porté par une mise en scène dérangement à contre-pied de Thierry Bordereau, Réjane Bajard incarnait Hanna sous les traits d'une jeune femme moderne et un peu « fêlée » ; manico-dépressive, moulin à paroles, elle débitait le texte sur un mode récitatif rapide, détaché quelque peu décalé, saisie par une forme d'angoisse existentielle. « La dynamique de la parole et le jeu à plat » (*disait* T. Bordereau), créaient un phénomène de rupture amplifié par les sautes d'humeur du personnage hanté par quelque traumatisme lointain. Reprise au théâtre du Verso à Saint-Etienne, dans un travail différent, la verbalisation modulait le caractère musical et poétique de l'évocation. Invitée à participer à un séminaire EsTRADes (St-Etienne), la même actrice a produit une lecture jouée bouleversante très intériorisée et toute en souffrance. La troupe, *Locus Solus*, a ainsi décliné plusieurs variations sur une même œuvre allant jusqu'à offrir des productions interprétatives extrêmes d'un texte (drame) à un seul personnage, écrit dans une forme et un style atypiques, où le réel et l'imaginaire s'embrouillent :

I don't know why I was standing there why I was always standing there I was out walking perhaps I can't remember I was just wandering on my own wandering somewhere I was young I was solitary I liked to go on long walks I'd look at things I'd look at nature I loved nature animals I loved animals I loved birds their colour their energy I was solitary you see very alone I was very alone I was unhappy perhaps I can't remember I was young and perhaps I was unhappy I don't know what made me unhappy I was young perhaps that's all it was I was young and alone and went on long walks and stood in empty fields but I was always standing there when the train pulled in and these long lines of people were put onto the train and they filed past me and they gave me things they piled them around me when I couldn't hold them any longer they piled them around me as if I were just there for that as if I was meant for that

Dans les pièces du corpus choisi, les panoramas tantôt paisibles (scènes de genre naturalistes), tantôt pittoresques et sublimes¹³ (dans le sens esthétique et pictural des concepts), sont parfois toiles de fond¹⁴ et parfois écrans-cycloramas¹⁵ livrés aux jeux de lumière de la poursuite mémorielle. On a sans cesse affaire à des effets d'éclairage sur des supports trompeurs. Sur l'envers de

leurs tissus et de leur toile, se suture, se faufile et se surfile une Shoah tue. Malgré un flot de paroles-écran envahissant, le verbe fait défaut pour évoquer la barbarie indiscible. L'image supplée alors le manque. Elle s'infiltré, s'insinue et s'invite contre toute attente. Les personnages subissent sa pression. Les spectateurs reconnaissent son schéma archétype. Les stéréotypes abondent, nourrissant l'explicite et l'implicite énonciatifs. En raison de leur omniprésence traumatique et de leur pouvoir sur le cerveau et la rétine, il semble intéressant d'étudier ces clichés —matrices textuelles et sensorielles de la représentativité— par le biais de leur corollaire sémiotique, esthétique et technique, le processus photographique et cinématographique.

Intertextualité : voies et voix

Comme le dit la signalétique, un train peut toujours en cacher un autre et, si l'on voulait schématiser à l'extrême, l'on pourrait dire que, *All that Fall* de Beckett n'est qu'une histoire de gare. Ses personnages, grotesques, caricaturaux, sont englués dans une chronique au traitement burlesque, absurde, où ils se débattent dans une série de vignettes aux péripéties et aux raccords d'étoffe apparemment un peu lourde et grossière. Dès le début, Maddy Rooney se dit : « Le rapide déjà ? C'est pas Dieu possible ! » (p.9) pour ajouter peu après : « Moi aussi je ferais bien de me trotter, si je ne veux pas être en retard à la gare » (p.11). Ne pas être en retard pour le dernier train, voilà bien l'enjeu. Mais de quoi parle-t-on ? « Quand vous dites le dernier train, mademoiselle, sans doute faites-vous allusion au midi trente. » questionne Monsieur Tyler qui reçoit en réponse : « A quel autre pourrais-je faire allusion, monsieur Tyler, à quel autre est-il concevable que je fasse allusion ? » (p.41-42). La correction rhétorique de Mademoiselle Fitt attire l'attention sur ce qu'elle ne veut ou ne peut nier, occulter ou cacher, « l'obsène » (ob-scène) (p.42). L'expression même « le dernier train » est renvoi extracontextuel spécifique marqué dans l'inconscient collectif ; on ne peut y échapper comme le suggère ironiquement Beckett : « Ne me dites pas qu'il est sorti des rails ! »¹⁶ (p.43). À tous les niveaux, les combinatoires signifiantes déclenchent émotions et images :

MELLE FITT : —Elle m'a dit qu'elle arriverait par le dernier train.

MME ROONEY : —Ne vous imaginez pas, parce que je me tais, que je
Ne suis pas là, et attentive à tout ce qui se passe.

M TYLER (à Mlle Fitt) —Quand vous dites le dernier train—

MME ROONEY : —Ne vous flattez pas un seul instant, parce que je me tiens momentanément à l'écart, que j'aie cessé de souffrir. Non. Je vois la scène, les collines, la plaine, le champ de courses avec ses kilomètres de clôture blanche et ses trois tribunes rouges, et ce petit bijou de gare de campagne, oui, et vous-mêmes, je ne plaisante pas, et par-dessus toutes ces

laideurs l'azur qui se couvre, oui, je me tiens là et je vois tout ça, avec des yeux... (la voix se brise)... des yeux... ah si vous aviez mes yeux... vous comprendriez... les choses qu'ils ont vues... sans se détourner... tout ça n'est rien... rien... Qu'est-ce que j'ai fait de ce mouchoir ? (p.40-41)

Les yeux du dedans (idées) et les yeux du dehors (vision) se complètent dans un va-et-vient sensoriel et mémoriel permanent que la souffrance brouille. Les images se superposent, en transparence, comme les lavis et glacis de Pierre Bonnard ou Raoul Dufy¹⁷. Personnages et spectateurs essuient le même processus intellectuel défini par le jeu des didascalies d'ouverture qui convoquent tous les sens et l'esprit : « *Madame Rooney avance sur la route, se rendant à la gare. Bruit de ses pas traînants. / D'une maison en bordure de la route vient une faible musique. « La jeune fille et la Mort ». Les pas ralentissent, s'arrêtent.* » (p.8). Victimes, bourreaux, justice, mémoire, revanche plutôt que pardon, intertexte et métathéâtre sont ainsi donnés *a priori* comme cadres de la pièce de Beckett. Schubert¹⁸ enveloppe le tout de son quatuor à cordes en ré mineur¹⁹.

Quel que soit le décor donné, les camps sont en perspective, hors champ, point focal vers lequel tout converge. Les rails en sont les lignes de force et de fuite²⁰ tangentes qui tendent vers l'horizon et se croisent hors cadre. Cependant, l'enchâssement du titre de la pièce d'Ariel Dorfman (*La Jeune fille et la Mort*) permet à un autre niveau, fruit de l'intertexte artistique, de s'interposer *a posteriori* : marqueur d'une époque de réflexion et de réaction à l'événementiel historique, plan de coupe vertical qui accroît la profondeur du 3D, le nouveau référentiel fait reculer, *de facto*, l'arrière plan (ici les camps), projeté encore plus loin²¹. De façon similaire, allusion inversée en excuse théâtrale finale, écho transversal, « La Mort et la jeune fille » (p.73) se portraiture dans maintes têtes, sous la brosse d'Egon Schiele (1915). Mais n'a-t-on point déjà, en surimpression, les toiles et châssis de Hans Baldung Grien (1517), Edvard Munch (1899) et Marianne Stokes (1900) qui s'encartent comme des filtres ? À la manière des classiques, la pièce à cadre enserre, entre ses didascalies prologue et épilogue, la guerre, l'effroi et la mort.

Vecteurs graphiques²², les rails gravent les œuvres et les mémoires de leurs sillons profonds. Ils quittent le champ de vision des protagonistes et se perdent, sur la ligne d'horizon, dans l'infini de l'inconnu. Dans *La Pluie* de Keene, ils zèbrent la conscience d'Hanna, scarifient son champ stérile, dépositaire de signes. Ces graffitis à l'antique, sortes d'épigraphes épitaphes, s'inscrivent et s'impriment à même le sol foulé par les pieds des errants, nombreux et anonymes, ordonnés en longues files, que l'on embarque pour nulle part, de l'autre côté des limites visuelles et intellectuelles de la vieille femme :

It was just a field not a station you mustn't imagine it was a station there was
 nothing there just a field an ordinary field with nothing in it nothing growing
 in it just after a while these paths the people wore in the earth all those
 hundreds and hundreds and hundreds of people walking across the field just
 the worn paths they left like dried out rivers all leading to the train and then
 nothing of course nothing after that nothing on the other side of the tracks
 nothing

Les didascalies internes au récit²³ de l'énonciatrice unique, semblent répondre aux didascalies externes beckettiennes ; transparaissent leurs afférents inter et méta-discursifs : le domaine situationnel d'Hanna, réverbère une image-écho analogue au *locus* de la pauvre que madame Rooney plaint au moment où elle dépasse « *une maison en bordure de la route* » : « Pauvre femme ! Toute seule dans cette vieille baraque en ruine. » (p.8)

Pour le destinataire (spectateur/auditeur) de chacune des trois pièces, l'endroit du décor est matériellement défini *a priori*. Rebecca se trouve à l'intérieur d'une maison qui donne sur un jardin d'agrément, Mrs Rooney se rend à la gare à pied et en voiture et Hanna vit dans la cour d'un logis encombré par des objets divers, laissés en dépôt, qui ne cessent de proliférer. Champ et scène-cadre semblent délimités dans l'espace dans les trois cas ; de même, soit de façon matérielle, soit de façon mémorielle, la présence ambivalente d'une gare localise et agrandit le décor, suggérant un hors-cadre (ob-scène). Bien qu'invisible, ce hors-champ occupe et hante tous les esprits. Les discours l'animent de leur hypotypose. Le verbe découvre l'imperceptible quand la technique n'aide pas à le faire.

Intertextualité et jeux écraniques

Au plan matériel, au théâtre, le tulle peut voiler et dévoiler (révéler) grâce aux bains de pied. Éclairé de manière directe, le tulle fait écran opaque au travers duquel l'œil ne peut saisir ce qui se trouve ou se cache derrière. À contre-jour, il disparaît à la vue et ouvre un champ de vision autre où le dissimulé et le tu s'exposent²⁴. Effet d'optique à la clé, le textile et son complice luminescent jouent les éléments de décors prestidigitateurs, escamoteurs et truqueurs comme dans les anciennes fantasmagories²⁵. Écran aux vertus illusionnistes, la trame aérée du tulle masque, recèle, divulgue, dévoile et par là-même, dénonce parfois.

Harold Pinter, homme et technicien de théâtre s'il en est, a recours à des effets similaires dans *Ashes to Ashes*²⁶. Rebecca raconte des souvenirs apparemment insignifiants à son ami-amant Devlin : un jour, seule, elle regarde par la fenêtre²⁷, face à la baie vitrée qui donne sur le jardin de sa maison du Dorset. Le chambranle de la fenêtre enchâsse et encadre un tableau végétal somme toute ordinaire mais plaisant²⁸. Tenture de fond, florale et décorative, le panorama bloque pour elle la perspective comme un cyclorama délimite le

hors (ob)-scène. Objet d'une métamorphose mentale incontrôlable, la toile devient écranique, s'anime en tableau-vivant et reçoit les détails d'une projection fantas-mée. Elle se peuple de gens qui se ruent vers la mer, sous les rayons que darde le soleil, véritable projecteur/poursuite de théâtre : il fait beau et chaud, dit-elle. Son regard se heurte maintenant aux arbres du bois que cette foule disciplinée processionnaire traverse pour rejoindre la plage²⁹. Les images en mouvement sont clichés filmiques mémoriels et commémoratifs : leurs détails révèlent maintes incongruités, anachronismes, incohérences et incompatibilités. Rebecca déduit qu'ils ont froid : ils portent des manteaux et des sacs. Le paysage devient pittoresque et sublime et, comme des lemmings, tous ces gens vont en masse s'abîmer dans les flots³⁰ : leurs baluchons grossissent la mer. Ses vagues transportent les bagages plus légers sur leurs crêtes et sur leurs eaux renflées par les morts :

Oh yes, there's something I've forgotten to tell you. It was funny. I looked out of the garden window, out of the window into the garden, in the middle of summer, in that house in Dorset, do you remember ? Oh no, you weren't there. No. I was all by myself. I was alone. I was looking out of the window and I saw a whole crowd of people walking through the woods, on their way to the sea, in the direction of the sea. They seemed to be very cold, they were wearing coats, although it was such a beautiful day. A beautiful, warm, Dorset day. They were carrying bags. There were... guides... ushering them, guiding them along. [...] And I saw all these people walk into the sea. The tide covered them slowly. Their bags bobbed about in the waves.

Si ce « pageant » discursif et mental était reproduit dans une mise en scène (hyper)réaliste³¹, il augmenterait, repousserait et remplirait l'arrière scène d'un espace de vie et de mort. Il agrandirait ainsi la perspective et le champ en 3D : en frontal, au premier plan le salon, le mur du fond est percé d'une fenêtre donnant sur le jardin. Derrière celui-ci, soit en superposition soit dans le prolongement, la ruée vers la mer et la mort. Fruit d'un stimulus initié par Devlin et de la complexité de l'activité cérébrale humaine, la séquence muette remplit le champ de vision de Rebecca. Rudolf Arnheim décrit ainsi le processus :

Les images que renferme la mémoire servent à identifier, à interpréter la perception. Il n'y a pas de frontière bien délimitée entre une image purement perceptive (si tant est qu'il en existe) et une image complétée par la mémoire ou fabriquée de toute pièce à partir des résidus mémoriels sans jamais avoir été directement perçue.³² [...] Le genre d'« image mentale » dont a besoin l'esprit pensant n'est vraisemblablement pas la réplique intégrale, colorée et fidèle de quelque scène visible. Mais la mémoire peut extraire les choses de leur contexte et les présenter à l'état isolé.³³

Ici, motif et mobile font question : « what does the image re-present, what does it cover over or withhold from me ? » demande Claire Colebrook. dans son ouvrage sur Deleuze³⁴ :

If the Lacanian theory of the image were true then we would have to accept that the eye's relation to the image is always one of signification, subjection and subordination [...] To accept this scenario of signification would be to read cinema as a fantasy frame, as a staging of the trauma that situates 'us' within a logic that is radically other, and that necessarily posits a 'not-all' or 'beyond' outside the frame of images.³⁵ [...] In the case of film theory what Deleuze, as an empiricist, objects to is the assumption of a system which is then seen to be taken up by the cinematic apparatus, such that the visual field would always be haunted by an absent other that is its cause. That is, the screen would be a frame through which we relive the trauma that installed us as subjects subjected to a fantasy of an Other who holds the cause and secret of our desire.³⁶

Pinter utilise, (se) joue de l'hypotypose. Homme de cinéma, il entraîne son héroïne (Rebecca) dotée désormais d'une double fonction paradoxale de spectatrice-réalisatrice, dans une expérience éprouvante dont il réitère le schéma. Voix narrative toute sénéquienne, elle se souvient être allée au cinéma. Dans la salle obscure —*Camera obscura*³⁷— évidemment hors scène puisque remémorée, ou peut-être même inventée, elle regarde une comédie. Dans la chambre noire se crée l'illusion selon des processus optiques d'inversion et d'intrusion du dehors dans le dedans³⁸. Intempestives, les images hors champ, hors temps et hors espace clos s'invitent aux sens d'une Rebecca bouleversée transie de peur. Les spectateurs des premières fantasmagories³⁹ ne l'étaient pas moins ! La métamorphose s'empare de tous y compris de son voisin qui, assis devant elle, semble figé :

But there was a man sitting in front of me, to my right. He was absolutely still throughout the film. He never moved, he was rigid, like a body with rigor mortis, he never laughed once, he just sat like a corpse. I moved far away from him, I moved as far away from him as I possibly could (p.424).

Le film était comique : dans la salle, on riait. Elle est restée de marbre tout comme son voisin. Le résumé diégétique qu'elle fait à Devlin le laisse perplexe : l'histoire n'a pas l'air bien drôle. La prise de distance de Rebecca est faussée par la présence d'un autre, véritable allégorie mortuaire qui s'est interposée entre l'héroïne de Pinter et l'écran : comment l'identification et la catharsis pourraient-elles avoir lieu ? Décalée dans sa psyché et sur son siège (sur la gauche nous dit-elle), sa vision n'est plus qu'anamorphique. Mais son regard est digne d'un médecin légiste qui évalue le moment de la mort grâce à la « rigor mortis » (de 3

à 72 heures selon les experts). La chambre noire s'est muée en chambre de mort. Référentiel dans une pièce qui mêle les arts, y compris les chansons pop., « rigor mortis » rappelle aussi à la mémoire le tube de « A Split Second » de 1991. Les plans de coupe se superposent selon un dispositif similaire au schéma d'Albrecht Dürer (1525, conseils sur comment mesurer et travailler la perspective). La chambre noire et les tulle ne sont opérationnels et efficaces qu'en association avec la lumière complémentaire et complice. Pinter est très précis sur ses jeux et ses vagues d'intensité croissante et décroissante dans les didascalies :

The room darkens during the course of the play. The lamplight intensifies.

By the end of the play the room and the garden beyond are only dimly defined. The lamplight has become very bright but does not illumine the room.⁴⁰

Le topos est théâtre d'ombres : elles défilent furtivement, en un « pageant » scénographié macabre et virtuel⁴¹. N'est-il pas projection du mental sur lui-même ? L'énonciateur conceptualise en « cerveau clos » le tableau-vivant du mystère qui prend vie en images-mouvement et en images-souvenir cérébrales et s'extériorise verbalement. Par le biais d'une hypotypose biaisée, la linguistique s'empare du profond et de la meurtrissure, les exprime et les donne à autrui⁴². Le processus s'organise autour de l'impression et de l'expression produites par un révélateur.

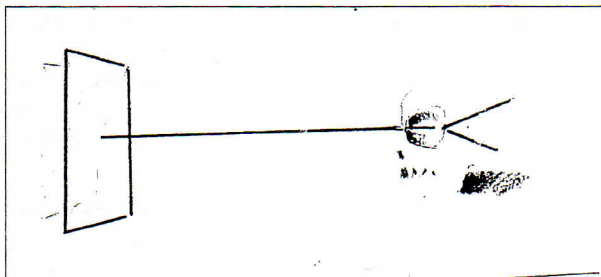


Fig. 1⁴³

Intertextualité : vanité et réflexions

Les héroïnes des pièces du corpus ici étudié verbalisent leur production /reproduction d'images et d'images-souvenir qui, comparées, sont analogues. Pour Deleuze⁴⁴, figures indirectes de la pensée, ces images sont construites ou inférées à partir d'images-mouvement dynamiques et le cinéma est leur « agencement machinique ». Leur coupe est mobile et la perspective, temporelle, car la mémoire que la matière ne saurait expliquer, est elle-même durée.

Ainsi, si l'on s'inscrit dans la double problématique de l'enfermement mental⁴⁵ dont souffrent Maddy, Rebecca et Hanna, et du dépassement du simple processus action/réaction, l'on doit revoir le concept même de scène et de décor et les replacer au sein d'une réécriture du « théâtre » dans le théâtre ou de l'enchâssement spectaculaire. Le cerveau y est donné comme l'écart entre le mouvement perçu et le mouvement rendu, entre l'action subie et l'action exécutée ; il est donc décalage et retard ; cette thématique est récurrente et obsessionnelle dans le corpus analysé où, comme dans les théories deleuzienne et bergsonienne, le cerveau est intervalle partiellement occupé par l'affect. Rempli par le souvenir, il en est le procès d'actualisation en images-souvenir, car il est matière, image et processus, et non boîte à images. Ainsi semblent explicitées et élucidées les anomalies liées à l'espace et au temps dans les trois drames. L'esprit est mémoire. Dans le processus de réactualisation permanente qui l'occupe, systématiquement, un nouveau présent en reproduit et en représente un ancien. Comparables aux phénomènes paramnésiques cités par les deux philosophes, les situations engendrées dans les trois pièces génèrent le mécanisme : « Pour reprendre les termes de Kurt Lewin, la mémoire est un médium beaucoup plus fluide que la perception, car les souvenirs sont plus éloignés des contrôles de la réalité. »⁴⁶ Dans *All that Fall*, Mrs Rooney est spectatrice d'elle-même⁴⁷. Parfois statique mais toujours soumise, elle commente son apparente absence mentale du vécu qui l'entoure. Respectivement, dans *Ashes to Ashes* et *The Rain*, Rebecca et Hanna s'approprient le même processus de façon ambiguë et détournée :

Bergson nous propose quelque chose d'absolument simple et il va de soi qu'il pensait à la paramnésie dès le début de sa conception du dédoublement du présent. Supposez qu'à la suite d'un raté de la vie, il y a une défaillance de l'élan vital. L'élan vital c'est donc ce qui nous entraîne sur la ligne d'action et ce qui nous fait refouler ce qui ne nous est pas utile. Ce qui nous est utile c'est les souvenirs par rapport à des présents actuels. Mais le souvenir par rapport au présent qu'il a été, le passé par rapport au présent qu'il a été, ça ne nous est pas utile. Qu'en faire ? Le présent est là, ça suffit déjà, et si on nous en flanque deux ! Supposez qu'il y a un raté du mécanisme d'adaptation à la vie, voilà que va se faire le paradoxe suivant : puisqu'il y a contemporanéité ou dédoublement du passé et du présent qu'il a été, supposez certains cas où, au lieu de percevoir mon présent, je perçois le passé qu'il est déjà, puisqu'il y a contemporanéité du passé et du présent. Voilà que je me mets non pas à percevoir la scène comme présente, mais je me mets à la percevoir comme passée. Je perçois l'actuel présent comme passé, et non pas par rapport à un nouveau présent, je perçois l'actuel présent comme passé en soi.⁴⁸

Bergson dit : « refouler ce qui ne nous est pas utile » et nous pourrions ajouter, ce qui nous est insupportable et que nous dénonçons. Dans *Ashes to Ashes*, l'itération des gestes de l'homme (tortionnaire et/ou amoureux) débusque, exhume l'enfoui, lui donne vie et jeu au sein des didascalies internes et externes. Dans *The Rain*, le processus du retour et de la répétition en boucle investit le catalogue à la Prévert des legs et des généreux donateurs. Ainsi mis en abyme, le décor de la tragédie traumatique est imagerie mentale donnée à entendre ; l'endroit du décor ne serait-il pas *de facto* le palimpseste de l'envers ? En séries fantasmées, virtuelles ou réelles, les clichés réalistes émergent de la chambre noire. Images-souvenir, ils sont mémoire vive mais souffrent parfois d'amnésie ; Baudelaire et Hugo ne pensaient-ils pas l'oubli palimpseste, lui aussi ? Exhumer ce qui peut encore l'être, le métamorphoser et lui rendre hommage : voilà la boucle bouclée, réflexive à souhait⁴⁹. Prisonnières de visions cauchemardesques, Rebecca, Hanna et Maddy (porteuses de déraison) construisent à leur insu, une imagerie usurpatrice qui s'approprie parfois le décor de leur drame. Expliquant un phénomène similaire, dans *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Jean Clair⁵⁰ écrit à propos des *Prisons* de Piranese⁵¹ :

Nodier soutenait que les Prisons étaient les reflets diurnes de cauchemars obsessionnels d'incarcération, d'isolation et de répression. Il soupçonnait

Piranese d'avoir intentionnellement construit son architecture à la ressemblance des labyrinthes cauchemardesques où en rêve il s'était trouvé enfermé.

Notes :

¹ Voir : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329>>.

² Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin Lettres Sup, 1996, p. 15-16.

³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴ « Visual Culture is inherently multi-disciplinary; its roots are in art, architecture, film and media studies, and in literary theory » : H. Culik and N. Rombes dans Paul Jay, « Picture This: Literary Theory and the Study of Visual Culture. An address at La Sapienza, Rome, March 2000 », <<http://home.comcast.net/~jay.paul/jay.htm>>.

⁵ Dans *Croquemitaine (Boggyman)* et *La Pluie (The Rain)* de D. Keene, mise en scène Thierry Bordereau (*Locus Solus*) théâtre L'Elysée Lyon, la frontalité était rompue par un long écran rectangulaire et horizontal, en carton ondulé, disposé à l'oblique selon la diagonale, côté jardin.

Les numéros de scène, lieux et didascalies y étaient projetés. Le spectateur était ainsi informé que dans *La Phie*, la jeune actrice portant des vêtements modernes jouait la vieille Hanna, rare indication externe dans la pièce.

⁶ P. Jay, site.

⁷ Ibid.

⁸ « The Idea of Imagery », W.J.T. Mitchell, *Iconology*, The University of Chicago Press, 1987 (1986), p. 5. et *Ibid*, « This is the strategy of the Platonic tradition, which distinguishes the *eidos* from the *eidolon* by conceiving of the former as a "suprasensible reality" of "forms, types, or species," the latter as a sensible impression that provides a mere "likeness" (*eikon*) or "semblance" (*phantasma*) of the *eidos*. »

⁹ *All that Fall*, pièce radiophonique de Beckett.

¹⁰ Parmi eux, Theodor Wiesengrund-Adorno, Charlotte Delbo...

a) * Écrivain, esthéticien et compositeur musicien, Adorno avait, selon l'expression consacrée « plusieurs cordes à son arc ». L'artiste Jacques Paris déclare : « Adorno parle de citation originelle, non pas citation venant d'autres oeuvres, mais qui ont l'autorité du langage musical, venu du fond et qui s'impose. Tout Schubert est contenu dans cette pensée précoce chez lui, que le temps sera étroit, que la mort sera délivrance et renaissance, espace d'accomplissement et d'errance dans un néant glacé (voir son voyage d'hiver 1817). Cela ne va pas sans angoisse. "La Jeune fille et la mort", Lied écrit en 1817 sur un poème de Matthias Claudius, repris en 1824-25 pour le Quatuor en ré mineur : "Laisse-moi spectre terrible, / je suis encore si jeune / va, et ne me prends pas..." Peindre sur la musique de Schubert, c'est expérimenter avec le plus de fulgurance possible quelque chose qui fut réveillé par une blessure profonde (la mort d'une jeune femme). Cette fulgurance est la condition de la forme aboutie, dégagée de tout pathos particulier. Ce polyptique en cinq parties, correspondant aux cinq variations de l'andante con moto, reprenant la mélodie du Lied, est comme le Quatuor de Schubert, statique, violent portant ce sous-titre "Papillon-montagne", antinomie nécessaire et traduction picturale qui, me semble-t-il, est en résonance avec la musique de Schubert. Dans le célèbre et court récit intitulé "mon rêve", en 1822 Schubert mêle onirisme et éléments biographiques. /.../ Schubert éprouve le désir de s'approcher et se trouve par miracle dans le groupe d'où s'élevait un chant merveilleux. Alors il ressentit une béatitude éternelle comme concentrée en un instant, réconciliation de l'amour et de la mort. » Site : <<http://paris.jacques05.free.fr/2004/Picomtal/papillon.htm>>.

* « Écrire un poème après Auschwitz est barbare : on cite souvent cet aphorisme. Adorno signifie de manière brutale qu'après la catastrophe, il n'est plus possible d'aller chercher l'oubli dans de fausses consolations lyriques. L'art, écrit-il a toujours été et demeure une force de protestation de l'humain contre la pression des institutions qui représentent la domination autoritaire. La sphère esthétique est aussi nécessairement politique. L'art dont le monde ne peut se passer, doit désormais faire écho à l'horreur extrême ; c'est le cas de la poésie de Paul Celan dont Adorno dit qu'elle était imprégnée de la honte de l'art devant la souffrance qui échappe autant à la sublimation qu'à l'expérience. C'est aussi le cas de Schoenberg, notamment dans son œuvre vocale *Un survivant de Varsovie*, à propos de laquelle Adorno écrit : Le noyau expressif de Schoenberg, l'angoisse, s'identifie à l'angoisse associée aux mille morts des hommes dans un régime totalitaire. » Adorno et Charlotte Delbo (la « vocifératrice d'Auschwitz ») pensent très difficile d'évoquer, de verbaliser et de représenter la barbarie. Pour Adorno et son travail sur Schubert :

<<http://www.crash.cam.ac.uk/events/2002-3/adorno.html>>,

<<http://www.chez.com/patder/pal-adorno.htm>>. Sur C. Delbo, Claude Schumacher :

<<http://www.sens-public.org/spip.php?article317>> et Hanna SCOLNICOV : « *Ashes to Ashes* :

Pinter's Holocaust Play » dans Genevière CHEVALLIER *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, CYCNOS, Presses Universitaires Nice Sophia Antipolis, 2001, vol 18, N°1, p.15.

¹¹ S BECKETT : *All that Fall* (*Tous ceux qui tombent*, Ed. de minuit, Paris, 1957).

- D KEENE : *The Rain*, aimablement fourni par Séverine Magois, sa traductrice et agent.

- H PINTER : *Ashes to Ashes* dans *Plays*, Faber and Faber, Londres, 2005, vol 4, pages 388-433.

¹² Pär Lagerkvist, prix Nobel de littérature, 1951 : *Evening Land* traduit par W. H. Auden et Leif Sjöberg (New York : Wayne State University Press, 1975).

¹³ Sublime : mélange de beauté, de grandeur et de terreur difficile, à définir que les académiciens de la Royal Academy of Arts ont travaillé et commenté surtout au XVIIIème siècle. Edward LUCIE-SMITH, *Art Terms*, Thames and Hudson, 2000 (1988) : « Essentially all those who tried to characterize it connected it with ideas of limitlessness, extraordinariness, grandeur and sometimes terror ». *Ibid* : Sir Joshua Reynolds, *Discourse*, 1700 : « The sublime in painting, as in poetry, so overpowers and takes possession of the whole mind that no room is left for attention to minute criticism ». *Ibid* : Pittoresque (« picturesque ») : « The principle, originating in the 18th c., of arranging architectural elements, the parts of a pictorial or sculptural composition, or a garden design, in a pleasingly irregular way [...]. It was Uvedale Price's *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), which first established the use of the term. »

¹⁴ Dans une variation plus élaborée que les simple rideau et tapisserie de fond, les architectes Vitruvius et Serlio ont pensé des décors types peints en relation avec trois genres dramatiques représentés au théâtre : « The sets intended for comedy and tragedy show houses on each side of a street, painted on wings and cloth » (Phyllis HARTNOLL, *A Concise History of the Theatre*, Tames & Hudson, 1980 (1968)).

¹⁵ Le cyclorama cache le fond et les côtés de la scène. Cousus horizontalement, les lés de toile donnent une tension régulière, évitent les plis ; ombres et reflets sont induits. Voir *Theatre Words*, Nordic Theatre Union, entré, Suède, 1980 (1975).

¹⁶ G DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p.51 : « Une fuite est une espèce de délire. Délirer, c'est exactement sortir du sillon comme « déconner » etc.. Il y a quelque chose de démoniaque, ou de démonique, dans une ligne de fuite. »

¹⁷ Raoul Dufy (1877-1953) ; Pierre Bonnard (1867-1947).

¹⁸ Site : <<http://www.musicologie.org/Biographies/schubert.html>>.

¹⁹ Quatuor à cordes N°14 de Franz Schubert, mars 1824 dont l'andante est extrait du lied portant le même titre (1817).

²⁰ Voir aussi G DELEUZE et C PARNET, *Dialogues*, p. 52 « Il y a toujours de la trahison dans une ligne de fuite. Pas tricher à la manière d'un homme d'ordre qui ménage son avenir, mais trahir à la façon d'un homme simple qui n'a plus de passé ni de futur. »

²¹ Malgré le recul, le souvenir reste intact : « les objets rétrécissent au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de l'observateur et conservent néanmoins les mêmes dimensions à ses yeux ; », Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Flammarion, 1976, p. 304.

²² « Individus ou groupes, nous sommes faits de lignes, et ces lignes sont de nature très diverse. », G. DELEUZE et C. PARNET, *Dialogues*, p.151.

²³ *La Pluie* de D. Keene puise dans des schèmes-sources que l'on croit reconnaître : « En faisant de la mémoire le partenaire essentiel d'un personnage solitaire, Beckett commence par user de subterfuges pour conserver un semblant de dialogisme et à recourir à des interlocuteurs factices, des personnalités dédoublées, des mises en voix de mémoires plurielles pour maquiller le passage du dialogue au soliloque, et enfin au récit faussement plurivoque. Ce retour à la forme d'expression naturelle de la mémoire —le récit— est jalonné de subtiles mutations qui

bousculent les pratiques théâtrales traditionnelles. » Françoise VRECK, « Mémoire et ingéniosité dramaturgique » dans *Coup de théâtre, Mémoires*, N°8, RADAC, 1988, page 31.

²⁴ « Deleuze's concept of 'life' makes connections among the brain, images, memory and the productions of art, science and philosophy. » Claire COLEBROOK, *Deleuze*, Continuum, London, 2006, p. 29.

²⁵ <<http://www.precinemahistory.net/1650.htm>>. Munies de lentilles simples (images inversées) ou doubles, les « lanternes magiques » produisaient des spectacles horribles et divertissants. Les procédés techniques sont explicités dans *Illustration from Oculis* (1619), Christopher Scheiner (1575-1650), dans *Skeleton Fantoscope* (créé en 1797 au monastère des Capucins, place Vendôme à Paris) d'Etienne Gaspard Robert(son) et <<http://www.ina.fr/inatèque/activites/college/pdf>>.

²⁶ Productions internationales et documents iconographiques : <<http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>>.

²⁷ L'autoportrait de Rebecca se (re)voyant et se racontant regarder par la fenêtre est mis en abyme. Selon Jérôme Chazeix « une citation de soi (y) est à l'œuvre, mais ce soi s'abyme dans le portrait en devenant autre. », « L'Abyme de soi : "L'autoportrait" » dans *Le Portrait en abyme*, Jacquié Barral (Ed.), Aléas, 2001, p. 67.

²⁸ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Champs Flammarion, 1997, p. 60. [la dé(négation)] : « L'écran représentatif est une fenêtre à travers laquelle le spectateur-l'homme contemple la scène représentée sur le tableau comme s'il voyait la scène réelle du monde. ».

²⁹ Hans SAHL, *Survivre est un métier (Memoiren eines Moralisten, das Exil im Exil)*, Austral, 1995, p.311. : « Je quitte lentement le monde / et entre dans un paysage au-delà de tout lointain, / et ce que je fus, suis et suis encore / m'accompagne sans hâte ni impatience, / comme si je n'avais jamais existé, ou si peu. »

³⁰ « Waves are vibrations, shifting borderlines inscribed on the plane of consistency as so many abstractions. The abstract machine of the waves. [...] Each advances like a wave, but on the plane of consistency they are a single abstract wave whose vibration propagates following a line of flight or deterritorialization traversing the entire plane », G DELEUZE et F GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, Continuum, Londres, 2004, p. 278.

³¹ Croquis scénographique, Gomez, « Ceneri alle ceneri (*Ashes to Ashes*) RAI TV (Italy) 1998 », <http://www.haroldpinter.org/directing/directing_ashes.shtml>.

³² Rudolf Arnheim : *La Pensée visuelle*, Champs Flammarion, 1976, p.91.

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ C. COLEBROOK : *Deleuze*, p. 43.

³⁵ Joan COPJEC, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge, MA : MIT Press, 1994 : référence bibliographique dans C. COLEBROOK : *Deleuze*, p. 43.

³⁶ C. COLEBROOK : *Deleuze*, p. 43.

³⁷ *Camera obscura* (chambre noire), (<http://analysefilmique.free.fr/prehisto/camera.php>) : (voir les travaux de Jérôme Cardan 1540). Cette invention a donné naissance, quelques siècles plus tard à l'appareil photographique, l'écran étant remplacé par une pellicule. Un trou suffisamment petit permet que chacun des « points » qui constituent l'objet soit projeté sur un seul « point » du film : un seul rayon lumineux partant d'un point donné de l'objet atteint l'écran. Si le trou est trop gros, l'image est floue ; l'image n'est nette qu'à une certaine distance. Grâce à une des propriétés de la lumière, l'image est à l'envers bien qu'il n'y ait pas de lentille convergente.

³⁸ Voir Nicéphore Niépce et ses instruments (1816), Reinerus Gemma-Frisius (1544), Athanasius Kircher (1646), Gaspar Schott « image from outside », *Magia Universalis* (1657), John Hinton

(1752), le mégascope de A Guillemin (1770) :

<http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_OBSCURA.html>.

³⁹ Giovanni Battista Della Porta (1538-1615), spécialiste de spectacles fantasmagoriques :

<<http://www.precinemahistory.net/1400.htm>>.

« Translated through the work of Zielinski, Della Porta begins his XVII Book of the "Magiae Naturalis" with the study of mirrors by saying "It is also possible, using flat mirrors, to see things that are happening in far-off places . . ." (Ch.2, paragraph 4). Chapter VI provides us with his 'Obscurum Cubiculum' or camera obscura, where he tells us "how hunting scenes and battles and other kinds of hocus pocus can be made and performed in a room. Guest performances, battle fields, games, or what you will, so clear, distinct, and pretty to see as though it were taking place before your very eyes." Porta explains, "For the image is let into the eye through the eyeball just as here through the window". »

« In keeping with the true showmen of this century, Porta continues to describe [...] "Namely, opposite to the room where you desire to see this, there must be a large, level space that the sun can shine down upon, where can be placed all manner of trees, forests, rivers, or mountains as well as animals, and these can be real or artificial, of wood or other material... There can be stags, wild boars, rhinoceroses, elephants, lions and other animals, whatever one wants to be seen; they can slowly creep out of their corners into the space, and then the hunter can appear and stage a hunt . . ." (These quotes (trans. from Latin) taken directly from the work of Siegfried Zielinski, Media Archaeology, Cologne, Germany). »

⁴⁰ « illumine » renvoie à la luminosité et à l'esprit.

⁴¹ Jean-Marc Cérino : *À des amis qui nous ont manqué*, Cahiers intempestifs, Saint-Etienne, 2000.

⁴² Danièle Berton : « D'écrire le trop plein et le trop vide dans *The Rain* de D Keene » *Coup de théâtre* N°20, RADAC, 2005, p.55.

⁴³ Jacque BARRAL et Danièle BERTON-CHARRIÈRE : ébauche à valeur illustrative.

⁴⁴ <<http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/philo/Bergson.htm>> ; G. Deleuze (cours sur *Matière et Mémoire* de Bergson) <<http://www.webdeleuze.com>> et C. COLEBROOK : *Deleuze*.

⁴⁵ « Vieille peau qui pète, vieux crâne qui éclate ! Ah partir en atomes, en atomes ! » Beckett p. 20.

⁴⁶ Rudolph Arnheim, *La Pensée visuelle*, Champs, Flammarion, Paris, 1976, p. 91.

⁴⁷ Agir/se regarder agir : <<http://www.webdeleuze.com>>.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Danièle Berton-Charrière : « De la réécriture palimpseste : de la réécriture de l'h/Histoire, texte et contexte » dans *Création théâtrale*, EsTRADES-CIEREC, Saint-Etienne, PUSE, 2007, p.195.

⁵⁰ Jean Clair *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Gallimard, 1993, p. 286.

⁵¹ Piranèse, *Prisons*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 2001.