

Sémantique lyrique et représentation chorale : le " théâtre poétique " de Derek Walcott

Kerry Jane WALLART, Université Paris IV Sorbonne.

Le genre dramatique se définit entre autres choses par la dispersion des sources d'énonciation qui s'y joue, l'auteur confiant aux acteurs, ces " hypocrites ", le soin de proférer ce qu'il a écrit. À l'inverse du poète, le dramaturge ne se prononce donc que par l'entremise d'un ou de plusieurs porte-parole. C'est ainsi que le théâtre est nécessairement fondé sur une perte d'autorité, sur un parricide au moins verbal :

un meurtre est toujours à l'origine de la cruauté, de la nécessité nommée cruauté.
Et d'abord un parricide. L'origine du théâtre, telle qu'on doit la restaurer, c'est une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte (Derrida, 350).

La représentation théâtrale est donc, pour le dramaturge, une " imposture ", dans deux sens du terme : une tromperie, puisqu'il confie à d'autres le soin de dire ce qui s'origine dans son for intérieur, mais aussi une absence de positionnement, une éviction physique du théâtre des opérations au profit de l'acteur. Cette impossible univocité est partout poussée par le dramaturge qu'est Derek Walcott jusque dans ses derniers retranchements. Il multiplie les discours contradictoires et les perspectives irréductibles entre elles, signant une œuvre théâtrale qu'on ne peut pas ne pas qualifier, de prime abord au moins, de parfaitement cacophonique. Les enjeux esthétiques s'accordent à l'éparpillement des voix, puisque les moyens non verbaux de signifier (le chant, la danse, l'éclairage, le décor, le geste) sont exploités à tout crin et viennent souvent contredire ce qui est en train d'être asserté ; la représentation vient alors entamer l'autorité du texte, miner le sens des mots et mettre en péril le travail de déchiffrement qui échoit au spectateur. Comme dans le théâtre de l'absurde, dont celui de D. Walcott participe dans une large mesure, des situations de langage impossibles font tourner le dialogue au *nonsense*, et la multiplication des sources de l'énonciation dérive vers l'isolement de ces monades que sont les acteurs. Il semblerait donc que ce théâtre fosse tout espoir de position stable, de discours d'autorité. Pourtant, on n'est pas,

tant s'en faut, dans une dramaturgie qui renonce à dire autre chose que l'impossibilité de toute signification ; mais c'est dans le mouvement même, dans le déroulement et le déploiement de la représentation, que le sens est à dénicher. Lorsque Billy Blue présente l'action, au début de *The Odyssey*, il commente la fin de l'ordre établi, l'éparpillement du verbe, des cendres de l'épopée et des valeurs de l'héroïsme antique : " So my blues drifts like smoke from the fire of that war, / Cause once Achilles was ashes, things sure fell apart " (*The Odyssey*, prologue, 1). De l'image de la dérive (" drift ") on peut dire qu'elle fait sens, qu'elle sait où elle va. On utilise en effet ce terme pour désigner, en anglais argotique, les intentions générales de quelqu'un, l'idée qu'il a derrière la tête, ou encore la conclusion à laquelle il tente de faire aboutir son interlocuteur. Tant il est vrai que cette pièce saisit l'occasion fournie par Homère pour, ici, parler de l'archipel caribéen en termes qui, sans être univoques, sont in équivoques (Circé, la sorcière, est une prêtresse vaudoue noire), et là, pour dénoncer le totalitarisme instauré par le régime des colonels en Grèce. C'est par la dérive, et notamment par celle entraînée par la pluralité des voix, que l'engagement de l'auteur peut émerger. Pour fédératrice, pour communautaire que la représentation théâtrale soit, elle est le lieu, immanquablement, de la confusion, mais cette confusion apparemment anti-brechtienne, certainement a didactique, procède peut-être d'un décentrement nécessaire à l'avènement d'un sens neuf.

C'est manifeste lorsque l'on commence à s'intéresser à un personnage de héros ou d'anti-héros, de clochard céleste, éternel dériveur, meneur de parade carnavalesque, bouffon métaphysique qui parcourt, sous un déguisement ou sous un autre, toutes les pièces du dramaturge, et qui a tôt fait de voler la vedette aux autres acteurs. Ce bouffon tente selon toute évidence de faire s'élever sa voix au-dessus de celle des autres, d'imposer sa rhétorique comme clé du texte, et sa gestuelle comme lieu privilégié de la représentation. Il est acteur exemplaire mais aussi auteur et metteur en scène intradiégétiques, s'il est permis d'importer un terme de narratologie dans l'analyse de ce théâtre qui se joue des genres. Le bouffon (" *trickster* ") qui parcourt la scène, chez D. Walcott, est ce personnage faible mais madré qui parvient contre toute attente à mener la danse, ce personnage subversif et irrévérencieux qui incarne et représente parfaitement le dramaturge : il dit plusieurs choses à chaque fois qu'il ouvre la bouche, il ventriloquise plus d'une identité. Il correspond par ailleurs en tous points au *signifying monkey* scruté par Henry Louis Gates, esclave noir condamné à parler la

même langue que le maître et qui fait éclater le lien entre signifiant et signifié : par le jeu du ton, du geste, de la musique, de la représentation, en somme, les mots en viennent à dire bien autre chose que ce à quoi les assigne le dictionnaire. Il semble donc permis de parler de sémantique lyrique pour désigner l'emprise d'un personnage, avec tout ce que le terme peut charrier d'individualisme, de particularités, de singulier, sur tous les modes de signifier sur scène.

Le théâtre poétique semble devoir, dès lors, s'installer par le biais de l'appropriation du sens par une voix, qui, seule sur scène à parler, devient lyrique, expression d'une humeur unique et personnelle, menaçant la représentation théâtrale, tirant le texte vers la déclamation poétique. Pourtant, le théâtre poétique s'installe tout autant par le biais d'un élément central de la dramaturgie de D. Walcott, et qui est le chœur. Venu du théâtre (grec et anglais à la fois) le plus ancien, mais aussi des poètes (Yeats, Eliot, Auden, Dylan Thomas) qui tentèrent, en leur temps, de renouer avec ces origines, ainsi que des réflexions d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté comme théâtre du rite, de la communauté retrouvée, le chœur fait manifestement concurrence au *signifying monkey* et à la voix lyrique. Voix des plus pauvres et des plus faibles, esclaves, pêcheurs, blanchisseuses, mais aussi, c'est plus important encore, incarnation du public, du bon sens, de la juste mesure, d'une résignation qui n'en pense pas moins, le chœur fait du théâtre poétique tel qu'il est imaginé par le dramaturge saint lucien non pas un mouvement vers l'exaltation spirituelle lyrique (le haut) mais une réflexion sur la pluralité, sur la coexistence nécessaire, au théâtre surtout, des contraires (le bas). Ce choix du monde du bas et de la pluralité des autorités permet peut-être de penser les termes originaux d'un théâtre engagé sans en avoir l'air. Il s'agit d'un engagement qui n'est ni celui du mandarin et du clerc, ni celui de l'opprimé, lui aussi renvoyé à son égotisme, mais la prise d'une position collective qui mime peut-être en creux celle du public.

La dérive du sens

Comme chez Beckett, les dialogues qui emplissent la scène chez D. Walcott se prononcent à deux, l'un contre l'autre, et plus souvent encore, l'un à côté de l'autre, sans que l'on puisse jeter des ponts logiques entre une réplique et la suivante. *The Odyssey*, pièce de 1991, peut-être la plus célèbre, est rédigée entièrement selon le principe grec de la stychomythie. Bien peu de répliques y tiennent sur plus d'un vers, et les échanges volontiers absurdistes qui s'y jouent

trahissent une absence totale de terrain d'entente. Le sens se construit par bribes, par trajectoires erratiques. Nul n'est détenteur du logos, qui se dissémine et passe d'un acteur à l'autre sans grande cohérence psychologique ou idéologique. Plus encore, les acteurs en viennent à se confondre les uns avec les autres, à échanger leurs rôles. " if you scratch Polonius you will find Hamlet " dit un personnage dans *The Wine of the Country* (18), définissant ainsi la caractérisation métamorphique qui fonde cette dramaturgie tout entière. C'est du reste ainsi que D. Walcott élaborait ses mises en scène, lesquelles obéissaient à une esthétique baroque, celle d'une spirale qui ne s'achève jamais et qui fait circuler les rôles d'un acteur l'autre. C'est ce que remarque Judith Stone, journaliste au *Trinidad Guardian*, qui chroniqua presque toutes les pièces montées par D. Walcott à Port of Spain :

Walcott has written *The Last Carnival* in such a way that the leading actress plays the young Agatha in the first act, and Clodia in the second, in which the older Agatha is played by a supporting actress. In the same way, the leading actor plays Victor in the first act, and in the second Victor's son, Tony (Stone, 118).

C'est un comble au théâtre, genre où la présence de l'acteur sur scène devrait dissiper au moins cette incertitude quant à l'identité des personnages. Cette dramaturgie de la dérive du sens, cette représentation éparpillée, convoquent sans coup férir le concept de déterritorialisation tel qu'il est élaboré par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Pour ces deux auteurs, bonne partie de la littérature contemporaine, et de la littérature dite postcoloniale au premier chef, doit être lue selon le principe d'ordonnement du rhizome plutôt que de la racine, de la propagation horizontale démocratique et anarchique plutôt que de l'arborescence bien ordonnée et hiérarchisée.

Cette dramaturgie rhizomatique est surtout manifeste dans les remises en contexte opérées par l'auteur : réécritures plus ou moins désignées, mais toutes décalées, ces pièces représentent autre chose que ce qu'il semble de prime abord qu'elles montrent ; elles jettent surtout ensemble deux cadres temporels et spatiaux sans prévoir une quelconque précédence. Dans *A Branch of the Blue Nile*, une troupe d'acteurs répète *Antony and Cleopatra* mais sous l'Égypte du premier siècle avant notre ère, c'est la rue trinitadienne contemporaine qui est donnée à entendre, sinon à voir. La première scène du deuxième acte montre les acteurs occupés à répéter le passage, dans la dernière scène de la pièce de Shakespeare,

au cours duquel le clown apporte à la reine le serpent qui la tuera. Les répliques de Cléopâtre sont les mêmes que dans la pièce de Shakespeare, mais celles du clown ont été réécrites dans la langue truculente du parler populaire de Trinidad, une langue sauvage, fidèle en esprit, sinon à la lettre, au parler populaire shakespearien. Le passage suivant :

Truly I have him; but I would not be the party that should desire you to touch him, for his biting is immortal. Those that do die of it do seldom or never recover (*Antony and Cleopatra*, V, 2, 245-248)

devient sous la plume jouissive de D. Walcott :

Madam, I have him, but tain't go be me who go ask you handle him, because one nip from this small fellow and Basil your husband; this little person will make the marriage, in poison and in person, but the brides who go to that bed don't ever get up (*A Branch of the Blue Nile*, II, 1, 262),

et :

Very many, men and women too. I heard of one of them no longer than yesterday; a very honest woman, but something given to lie, as a woman should not do but in the way of honesty; how she died of the biting of it, what pain she felt; truly, she makes a very good report o'th'worm. But he that will believe all that they say shall never be saved by half that they do. But this is most falliable, the worm's an odd worm (*Antony and Cleopatra*, V, 2, 250-258)

devient :

Too many, lady. Male and she-male, sure. Yesterday self sold me a sample: a straightforward lady that butter couldn't melt in she mouth but a little crooked with the truth, which is just natural for any Adam's wife, fainted forever from giving it a little suck, with as much pain as joy. That's an excellent endorsement of the worm; but the man who believe everything he hear ain't go be saved by half of what men do. I sound like I ain't sure 'cause this worm is a funny worm (*A Branch of the Blue Nile*, II, 1, 262-263).

Il s'agit de respecter l'esprit shakespearien : " since in old Willy's day the clowns spoke dialect, and since our dialect is so Jacobean, I felt quite justified " (*A Branch of the Blue Nile*, II, 3, 268), dit le metteur en scène qui a réécrit ces passages avec bonheur. On apprend quelques lignes plus loin que l'un des critiques assistant, outré, à la première, déchira la réécriture des répliques du clown, ce à quoi, impavide et sarcastique, le même Harvey répond : " Was he wearing his Cambridge scarf ? " (*A Branch of the Blue Nile*, II, 3, 268). Il est de fait absurde de laisser, comme les puristes

y tiennent, les répliques du petit peuple dans l'anglais difficilement accessible des Élisabéthains : ces passages ne valaient, lorsque ces pièces étaient montées pour la première fois, que parce qu'ils étaient immédiatement compréhensibles par un public populaire qui parlait le plus souvent de la même manière. C'est ainsi que le texte perd toute autorité, que la représentation théâtrale prend le pas, et impose sa version des choses. Les décontextualisations, incessantes chez D. Walcott, rendent le procédé endémique, et font de toutes ces pièces des réécritures fort décalées des monuments d'airain du canon occidental : *The Joker of Seville* nous montre un Don Juan partant, sur un bateau négrier, pour le Nouveau Monde, et dans *The Odyssey*, on voit un Ulysse croisant, chez le Cyclope, un philosophe qui purge une peine de prison du fait de ses opinions politiques. Ce personnage, dont le nom, Scragg, fait entendre une petite musique beckettienne, transporte par ailleurs ses œuvres complètes dans une poubelle. On ne met plus, dans cette théâtralité, le personnage (comme chez Beckett) mais plutôt les livres au rebut. Le sens voyage, la représentation malmène le texte.

Ce réseau de fissures du texte, cette dissémination de la parole, se nouent autour de la figure du bouffon, omniprésente dans la dramaturgie imaginée par D. Walcott. Il est sémantisé sur scène par ce personnage mais aussi par toute une batterie de modes expressifs concurrents de la parole : les intonations, les gestes, le chant ; c'est la raison pour laquelle, peut-être, il est justifié de parler de " sémantique lyrique ". Le verbe est représenté sur scène autant qu'il y est proféré, et il se voit concurrencé par une série de signes non linguistiques.

" *The signifying monkey* " : faux ressaisissement du sens, nouvelle diffraction de l'autorité

Au cahier des charges de cette dramaturgie qui fait la part belle à la remise en jeu de la représentation est inscrite une sémantique complexe, largement faite de signes non verbaux, et qui découle d'une nécessité de contourner la langue des puissants, qui se trouve être, pour la zone des Caraïbes, également la langue des opprimés. Si l'acteur recherche une langue de la dérive, notamment métaphorique, qui substitue une chose à l'autre très rapidement, et sans en laisser de trace, c'est aussi pour éviter de se faire comprendre du maître qui, dans le cas, malheureux, des Caraïbes, parle la même langue (à moins que, c'est plus vrai, l'esclave ne parle la langue de son bourreau). Les codes se démultiplient, les références se brouillent, et on retrouve partout la trace de ce besoin

impérieux de masquer le langage dans le théâtre de D. Walcott, où l'acteur se trouve coincé entre un désir de se faire entendre et la nécessité de rester obscur. Sa rhétorique est très au point, et elle est une manière de survie. Par rhétorique, on n'entend pas l'art des orateurs attiques ou de Quintilien. Ce n'est pas une rhétorique de la plus grande clarté, du plus grand didactisme, mais son envers infâme, responsable du discrédit dans lequel cet art est tombé aujourd'hui : un art du mentir et du dissimuler, de l'emphase et du faux-semblant dans lequel le rhéteur convainc sur le mode de la poudre aux yeux. La rhétorique de l'acteur, chez Derek Walcott, est un discours du méandre. À l'intérieur d'une même langue, ce que l'on dit est hanté et contredit par ce que l'on veut dire et qu'on ne dit pas explicitement, mais qui parvient à se frayer un chemin tout de même. C'est là un trait que Walcott, dans son essai " On Choosing Port of Spain ", attribue particulièrement aux habitants de cette ville dans laquelle il s'est installé : " a Trinidadian, a Port of Spaniard will, like his ballad-singer, never tell you anything directly " (DWCTT, 2, 10). Ce type de discours masqué, détourné, est l'un des ressorts comiques les plus efficaces du théâtre de D. Walcott :

BAP (*shouting desperately*) : Who want to buy a brand new coffin? Who want to?

JOURMARD : Cousin, where did you get it?

VORN : Ask Bap. He going tell you.

JOURMARD : Bap?

BAP : Desperation is a hell of a thing. We aint steal it though. And it aint something you could rent so easy. Is only one down payment. Heh-heh.

JOURMARD : To the point, nigger, to the point.

BAP : Well you know Greene brother in law, Dominic the joiner? Well Greene went early morning, before the sun come up out of the hills like a fried egg...

JOURMARD : We shall breakfast duly, go on with this story

(*Jourmard*, 1, 1, 8, DWCTT, 4A, 337).

Bap joue au chat et à la souris avec son auditoire, il fait l'imbécile mais est en train de se moquer de lui, de jouer au plus malin. Il n'y a pas là, pourtant, un risque de défaite de l'intelligence ; le public est tout au contraire convié à déchiffrer des codes complexes. L'ironie, mot dont l'étymologie grecque signifie " dissimulation ", fonctionne alors à plein. Elle se base surtout sur une parole illocutoire et performative, telle celle dont procède, par exemple, l'insulte. L'insulte, qui est la base des codes sémantiques noirs américains, est d'emblée

une parole théâtrale. Elle suppose le geste que l'on joint à la parole, un phrasé différent, plus rapide et moins naturel, et une élévation de la voix. Elle suppose aussi un public, que l'on prend à témoin. Cette théâtralité sous-tend ce que les Noirs appellent *signifying* :

the verbal art of ritualized insult, in which the speaker puts down, needles, talks about (signifies on) someone, to make a point or sometimes just for fun. It exploits the unexpected, using quick verbal surprises and humor (Smitherman, 2006).

Henry Louis Gates cite encore, dans son étude sur le " *signifying monkey* ", le " *singe signifiant* " qui semble mimer le discours du maître mais y opère une vaste subversion :

Signifying seems to be a Negro term, in use if not in origin. It can mean any of a number of things; in the case of the toast about the signifying monkey, it certainly refers to the trickster's ability to talk with great innuendo, to carp, to cajole, needle, and lie. It can mean in other instances the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point. It can mean making fun of a person or situation. Also it can denote *speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures*. Thus it is signifying to stir up a fight between neighbors by telling stories; it is signifying to make fun of a policeman by parodying his motions behind his back; it is signifying to ask for a piece of cake by saying, "my brother needs a piece of cake" (Abrahams, 264, cité in Gates, 238-239).

L'art de " signifier " est profondément comique ; s'il ne fait pas rire, c'est qu'il n'en est pas. W. E. B. Du Bois en parle comme d'une plaisanterie : " Many is the time that a truculent white man has been wholly disarmed before the apparently innocent and really sophisticated joke of the Negro, whom he meant to berate " (DuBois, 12). Plus que jamais, entre l'apparence (" apparently innocent ") et la réalité (" really sophisticated ") d'une même référence, le référent se dédouble. Dans le jeu ménagé, il est loisible de contourner la censure¹; le discours apparent s'ajoute, il glisse et laisse, en transparence, apparaître un discours parfaitement concurrent par l'entremise de signes souvent non verbaux, et qui ne sont possibles que sur la scène d'un théâtre. Au public sagace de mettre le discours sous-jacent au jour. La beauté de cette rhétorique gît non seulement dans la façon dont on fait imploser le lien qui unit traditionnellement signifié et signifiant, dont elle fait un pied de nez au dictionnaire, renvoyé sur son étagère, mais

aussi dans la preuve apportée que le langage ne vaut que lorsqu'il est mis en scène, proféré dans un contexte précis.

The Black concept of *signifying* incorporates essentially a folk notion that dictionary entries for words are not always sufficient for interpreting meanings or messages, or that meaning goes beyond such interpretations (Mitchell-Kernan, 314)

C'est ainsi que l'esclave noir pouvait non seulement dire l'inacceptable, sa volonté de se libérer, sa haine de son maître, mais aussi l'indicible, ce qui n'a pas de mots pour le dire, la souffrance superlative qui était la sienne. L'indicible n'est donc pas l'immontrable, et on peut encore jouer ce qu'on ne peut plus écrire ou dire clairement. Avec l'art du *signifying*, l'acteur affirme une refondation du langage, une garantie nouvelle des mots, dans la subversion et compte tenu du corps dans lequel il s'incarne. Paradoxalement, la rhétorique ne fait pas le jeu du *logos*, elle s'en joue et le déjoue, elle fait son jeu des zones d'ombre. D. Walcott amplifie la présence de cet art de doublement "signifier" en le représentant sur scène, en dédoublant visiblement, tangiblement, la référence de ce qui s'y dit. Ainsi l'espace théâtral peut-il se scinder, montrant ce que le discours principal désigne tout en le cachant :

PAPA and ISADORA exit. THEY ascend to a higher level behind a glass panel which allows view – A dumb-show shadow-play of the erotic contretemps; a byplay which shares attention throughout the onstage action in the forefront
(*The Isle is Full of Noises*, I, 1, 26, SNY).

L'acte sexuel, accompli dans un esprit fort genetien, puisque Papa a demandé à Isadora de se déguiser en nonne et qu'elle lui a demandé (œil pour œil et fantasma pour fantasma) de s'accoutrer en esclave enchaîné à ses fers, constitue le sujet principal de ce qui se dit, mais toujours à mots couverts, pendant le cocktail mondain en cours. Sir Geoffrey, le très chic et très flegmatique ambassadeur britannique, le mari d'Isadora aussi, accessoirement, discourt sur Sophocle et sur le sens de l'Histoire, Babsie, le garde du corps, livre ses réflexions au sujet de la différence culturelle, et James, le journaliste, nous gratifie de quelques remarques lapidaires sur le dégoût que lui inspire nos sociétés modernes et hypocrites. Cette dramaturgie montre toujours une chose derrière une autre, qui la cache mal. Le langage est sans cesse entamé par le démenti que lui opposent les gestes qui l'accompagnent. On brouille les pistes en dissociant le langage de l'action dramatique :

dans la première scène de *Walker*, le personnage éponyme va à la fenêtre, aperçoit la Mort postée dehors mais prétend le contraire.

ELIZA : Is he still here? Can you see him?

(*WALKER goes to the window. Sees him. Lies.*)

WALKER : No.

(Walker, 1, 16)

Le langage est on ne peut plus mensonger, contredisant directement ce que le spectateur contemple. La référence se dédouble entre action et profération, et le spectateur judicieux aura pour tâche de rétablir le sujet du discours, ou la vérité du lieu.

On se trouve, avec cette confrontation des voix et cette démultiplication des détours syntaxiques, avec ce démontage du langage au profit de l'autorité du corps, en pleine logomachie, en guerre généralisée de la représentation contre elle-même. L'attribution de l'intention reste le plus souvent indécidable, même lorsqu'un personnage, héros ou anti-héros, protagoniste principal, plus habile parleur, semble s'élever au-dessus des autres par un supplément de verve, par une ambition de lyrisme ; car alors, son discours procèdera à la même déterritorialisation déjà évoquée, il sera bifide, et le public de cette spectaculaire représentation n'en sera guère plus éclairé. Tel Hamlet, le héros voudrait faire le chœur à lui tout seul (" You are as good as a chorus, my lord ", Hamlet, III, 2, 254), il voudrait se fondre dans une parole collective dont il donnerait le la, pour livrer le sens de la pièce qui est en train de se jouer. Mais tel Hamlet, qui ne prononce pas le dernier mot et dont la parole reste singulière, idiote, au sens étymologique du terme, le bouffon et sa rhétorique sont renvoyés dos à dos par une parole plus collective, celle du chœur, qui envahit, par les côtés, tout l'espace de la scène. Bien décidé à circonvenir son public, le héros sera berné à son tour par le jeu diabolique de la représentation, qui le contraint, à son grand dam, à partager l'espace scénique.

Un théâtre poétique : valeur chorale de la représentation

Le chœur est l'un des éléments les plus récurrents dans une dramaturgie, celle de D. Walcott, par ailleurs irréductible à quelque principe, à quelque constante que ce soit. Le chœur signifie le renoncement au drame bourgeois, dans lequel l'illusion du quatrième mur met le public à l'abri, et renoue avec des formes anciennes de dramaturgie. Il impose une représentation participative, où le choryphée s'adresse directement au public et décrypte ce qui se passe sur scène,

jouant le rôle inverse des personnages, des héros, engagés dans l'intermittence du sens. La fonction du chœur est d'expliquer, de déplier un sens ramassé sur lui-même, et qu'aucun autre acteur n'a cure de développer. " Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui, comme on l'a dit trop souvent, le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénonce l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible " (Barthes, 21). Le lyrisme apparaît bien sous la plume de Barthes comme une entrave du sens sinon simple, pour le moins clair ; le paradoxe n'est qu'apparent, et chez D. Walcott également, le lyrisme est perçu comme antinomique d'une position intellectuelle. Cette " parole maîtresse " est celle des pêcheuses dans *The Joker of Seville* lorsqu'elles commentent, à grands renforts de métaphores phalliques, la violence sexuelle exercée par Juan sur sa nouvelle conquête, Tisbea :

FIRST FISHERGIRL :

Hold on to the rod, Sister Tisbea!
Hold on to the rob-oh-od!
Though it turn like the staff of Aaron
to a miraculous serpent,
mind it jump out your hand!

SECOND FISHERGIRL (Spoken) :

Oh, what'll the priest say?
 What'll the priest say?

(The dance becomes a brimstone-and-hellfire meeting. A PRIEST enters, preaching)

THIRD FISHERGIRL (Spoken) :

What a way for a poor girl to get baptized!

FISHERGIRLS (Sing) :

Tisbea went and bathe,
A swordfish take she maid.
Tisbea, oh! Oh, oh!
Fire in the water!

(The Joker of Seville, I, 4, 42-43)

Le dramaturge a recours ici à un précédé ancien, la déclamation chorale d'une même réplique par plusieurs acteurs (on trouve plus souvent, chez les dramaturges contemporains, le choix d'une déclamation simultanée de répliques différentes). Là, à l'inverse de nos hypothèses précédentes, où gestes, musique et danse permettait à l'acteur d'isoler sa parole, ces moyens de signifier sur une scène de théâtre sont mis au service de l'unisson. La représentation théâtrale devient ce rituel appelé de ses vœux par Antonin Artaud, et qui ferait penser

par les sens plus que par l'entendement. Ce n'est pas contradictoire avec la citation de Barthes, qui plaiderait pour plus de rationalité. Si c'est par les sens que la compréhension parvient, il n'en arrive pas moins bien, chargé, comme c'est normal, d'incertitudes et de nuances.

L'un des signes sûrs que le chœur détient la position la plus stable sur cette scène consiste en la manière dont il encadre la parole du héros. Ainsi ce passage, sur l'île de Nausicaa, dans *The Odyssey* :

NAUSICAA : You know his stories?
 ODYSSEUS : That liar Odysseus?
 SECOND COURTIER : Tell us his stories, stranger.
 ODYSSEUS : In a sailor's prose?
 THIRD COURTIER : As blind as he is, he'll stitch them into one song.
 FIRST COURTIER : His lines can hum like a succession of arrows.
 SECOND COURTIER : Or cumbers that crest from the shale, horizon-long.
 FIRST COURTIER : They are like huge oars lifting, the heft of his lines.
 THIRD COURTIER : Thudding like lances on to the heart of this earth.
 SECOND COURTIER : He baffles augurs. He can hear the bird's designs.
 FIRST COURTIER : He can smell the smoke of Troy, and that's far enough.
 ALCINOUS : He can feel the truth. The way blind men sense the wind
 (The Odyssey, I, 7, 54).

Les répétitions sémantiques (" his stories ", " blind ") et syntaxiques (" like ", " He can ", structure possessive en " of "), les glissements d'images (" arrows/lines/lances ", " bird/wind ", " hear/smell/feel ", " sailor/oars ", " stitch/designs "), tout dessine les contours d'un verbe commun, seulement possible dans la représentation, dans l'unisson de ces voix distinctes entre elles, et qui rappelle immanquablement le chœur de *Murder in the Cathedral* (1935), pièce d'Eliot dans laquelle, là aussi, le héros, Thomas, et le chœur, se livrent une bataille pour l'autorité de la scène. Le procédé de l'hypotypose, stase chorale qui ne fait pas progresser l'action, est l'un de ceux par lesquels passe la dramaturgie poétique de D. Walcott. Par elle, le texte s'extrait des nécessités de l'intrigue et du dialogue pour ne plus faire entendre qu'une voix, faite de toutes les voix. Surtout, il s'agit d'une parole qui circonscrit, qui retarde et qui empêche l'idiolecte du héros de s'imposer. On ne parle que de la poésie singulière dont Ulysse est capable, mais la part du lion revient, paradoxalement, au chœur, dont le chant engloutit tous les autres. Là encore, on est en pleine imposture : semblant vouloir, tel le prologue, s'effacer

après quelques mots conçus pour se concilier la bienveillance du spectateur, le chœur envahit en vérité tout l'espace de la scène. On se rappelle que dans le prologue à *The Odyssey*, c'était Billy Blue, qui donnait le ton de ce qui commençait (" So my blues drifts like smoke from the fire of that war, / Cause once Achilles was ashes, things sure fell apart "). L'énonciation renonce au lyrisme pour devenir chorale, et elle en profite pour passer du côté des plus rusés, celui de l'auto-désignation et de la métathéâtralité. La saillance de toute voix singulière est obérée par l'avancée d'un verbe collectif, fait de toutes les voix sur scène. On quitte la sémantique précédemment posée (référence à une réalité extra-linguistique) pour entrer de plain-pied dans la sémiotique (sens des mots)², ce qui tire le théâtre non plus vers les arts visuels, mais vers la musique du langage.

Notons que le chœur n'est par ailleurs pas épargné par le déplacement qui préside décidément à toute caractérisation, et qui la fait voler en éclats. Dans *The Joker*, le chœur représente tout à tour des gardes, l'équipage d'un bateau, les convives d'un mariage, des nonnes, des courtisans et des courtisanes, des dames, des esclaves, des pêcheurs, des musiciens, des prostituées, des adeptes du combat de bâtons, des danseurs. Cette représentation instable est peut-être d'un autre ordre, et viserait à incarner rien d'autre que le spectateur. C'est à point nommé, donc, que ces acteurs qui, par la tangente, parviennent à imposer leur verbe et leur explication, peuvent représenter le public assemblé le temps d'une mise en scène. En passe de s'assurer l'autorité d'un message autorial, le chœur s'efface devant la compréhension qui sera faite par chacun de cette représentation qu'humblement il orchestre. C'est au demeurant bien de la sorte que le metteur en scène qu'est D. Walcott l'entend : certaines photos³ montrent que le chœur et les musiciens ne faisaient qu'un, et qu'ils étaient postés sur les deux côtés de la scène. Les acteurs jouaient devant eux autant que devant la salle, et ils valaient comme spectateurs aussi bien que comme acteurs.

Les aléas des répliques, la dissémination de l'autorité, cette pluralité imposée comme principe fondateur de la représentation théâtrale et dont le trait est grossi jusqu'à la caricature par D. Walcott, tout cela pose la question des possibilités d'existence d'un théâtre engagé. La dramaturgie de D. Walcott est moins antibrechtienne qu'il n'y paraissait. Les tréteaux campés par les acteurs de sa troupe sont le lieu de la diffraction des sens possibles, de l'ouverture des séries de l'herméneutique, mais aussi de l'émergence d'un sens artaudien, sensuel, visuel, rituel. On aurait tort de tenter de fixer un terme et d'imposer un ordre du jour à

un engagement qui refuse tout dogmatisme, mais il faut rendre hommage à des prises de positions qui, pour rhizomatiques qu'elles soient, n'auront pas échappé à un auditoire dénié. La critique peut peut-être dès lors s'enhardir jusqu'à proposer une définition possible du théâtre poétique comme victoire de la représentation sur le texte, comme déploiement du langage compte tenu du corps, et comme remise en jeu du sens dans le camp du public.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM, Roger. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Chicago: Aldine, 1970.

BARTHES, Roland. "Pouvoirs de la tragédie antique" in *Théâtre populaire* 2, juillet 1953.

DERRIDA, Jacques. "Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" in *Critique* 230, juillet 1966. Reproduit in *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil " Tel Quel ", 1967. Reproduit in " *Points Seuil* ", 2001, pp. 341-368. (Il s'agit d'un article consacré à Antonin Artaud).

DuBois, W. E. B. "The Humor of Negroes" in *Mark Twain Quarterly*, Autumn/Winter 1943.

GATES, Henry Louis Jr. *Figures in Black: Words, Signs and the 'Racial' Self*. Oxford: OUP, 1987.

MITCHELL-KERNAN, Claudia. "Signifying" in *Language Behavior in a Black Urban Community*, Claudia Mitchell-Kernan ed., Berkeley : U of California P " Monographs of the Language-Behavior Laboratory " 2, February 1971, pp. 87-129. Reproduced in Alan Dundes ed., *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Jackson: UP of Mississippi, 1990, pp. 311-328.

SMITHERMAN, Geneva. *Black Talk*. New York: Houghton Mifflin, 1994.

STONE, Judith. *Studies in West Indian Literature: Theatre*. London: MacMillan Caribbean, 1994.

WALCOTT, Derek. *The Wine of the Country*. Saint Augustine, Trinidad: University of the West Indies Extramural Department, [1956 ?].

--- *The Isle is Full of Noises / Upon this Rock*, 1974-75 ; seconde version, 1982. Non publiée, la pièce se trouve au Schomburg Center for Research in Black Culture, à Harlem, New York.

--- *The Last Carnival* in *Three Plays* (The Last Carnival, Beef No Chicken, A Branch of the Blue Nile). New York: Farrar, Straus and Company, 1986.

--- *The Odyssey*. London: Faber, 1993.

Notes

1- Notons que ce n'est pas là un vain mot aux Antilles, où les gouvernements, et notamment celui d'Eric Williams à Trinidad, n'étaient et ne sont pas toujours démocratiques, tant s'en faut, où les Églises, et notamment l'Église Catholique, jouissent d'une mainmise extrêmement forte sur les sociétés, et où enfin un certain retard de l'avant-garde théâtrale fait que les publics escomptent une certaine bienséance lorsqu'ils vont voir une pièce.

2- La distinction, désormais classique en linguistique, est notamment fort bien exposée dans Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.

3- Cf. notamment celles de *The Joker of Seville* qui se trouvent à la *Thomas Fisher Rare Book Collection*, à Toronto, au Canada, boîte 64, dossiers 32-34.