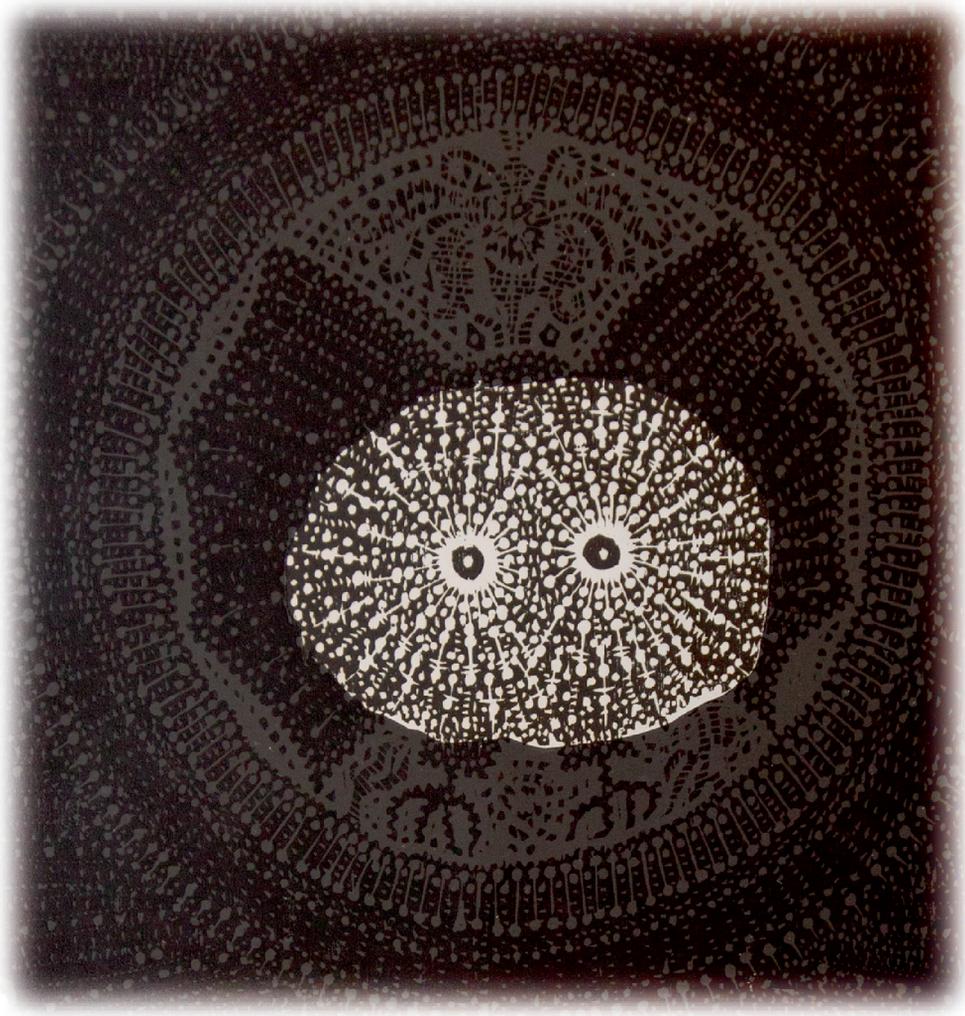




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



DRAMATICA

2/2013

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
DRAMATICA**

**2/2013
October**

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI DRAMATICA

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, RO, Phone: +40 264 590066,
Web site: <http://studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica>,
Contact: studia.dramatica@ubbcluj.ro

EDITOR-IN-CHIEF:

Lect. dr. ŞTEFANA POP-CURŞEU, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

Prof. dr. ION VARTIC, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. LIVIU MALIŢA, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. MIRUNA RUNCAN, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. dr. ANCA MĂNIUŢIU, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. dr. LAURA PAVEL, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. dr. VISKY ANDRÁS, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. dr. DORU POP, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lect. dr. ANDREA TOMPA, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. PETER P. MÜLLER, University of Pécs, Hungary
Prof. dr. TOM SELLAR, Editor of Theatre Journal, Duke University Press, Yale University, USA
Lect. dr. IOAN POP-CURŞEU, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lect. dr. ANCA HAŢIEGAN, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

INTERNATIONAL REFEREES:

Prof. dr. GEORGE BANU, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Prof. dr. DOMNICA RĂDULESCU, Washington and Lee University, USA
Prof. dr. JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Prof. dr. GILLES DECLERCQ, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Prof. dr. MICHAEL PAGE, Calvin College, USA
Prof. dr. PATRIZIA LOMBARDO, Geneva University

ISSUE EDITOR (2/2013):

Lect. dr. Stefana Pop-Curşeu and Lect. dr. Ioan Pop-Curşeu Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD

Asist. Dr. Delia Marchiş-Enyedi, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Front cover

A fragment of Vintilă Flăcăianu's painting, *The sleep*,
We thank the Museum of Art in Cluj-Napoca for the rights to reproduce it

YEAR
MONTH
ISSUE

(LVIII) 2013
OCTOBER
2

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
DRAMATICA
THEATRE, FILM, MEDIA
2

Desktop Editing Office: 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CONTENT / SOMMAIRE

Thematic issue

Le théâtre et la nuit: au-delà et au cœur du dramatique

En l'honneur de Georges Banu

STUDIES AND ARTICLES

- GEORGES BANU, Les nuits de la scène / *The Nights of the Stage* 5
- VÉRONIQUE PERRUCHON, Le monde clos du théâtre la nuit, entre discours politiques et confidences d'artistes / *The Closed World of the Theatre by Night, between Political Discourse and Artists' Confidences* 25
- ANISSA JAZIRI, Les jeux de l'amour et de la nuit dans quelques pièces de théâtre du XVII^{ème} siècle français / *The Games of Love and Night in a Few 17th Century French Plays* 33

IOAN POP-CURŞEU, <i>Le théâtre nocturne de Baudelaire : rêves, obsessions, projets / The Baudelairian Theatre of the Night: Dreams, Obsessions, Projects</i>	55
FRANÇOISE BOMBARD, <i>Sous le signe de l'ambivalence : la nuit dans le théâtre de Jean Giraudoux / Under the Sign of Ambivalence: the Night in Jean Giraudoux's Theatre</i>	63
DARIA IOAN, <i>Nuit et suspense dans le théâtre de Jon Fosse / Night and Suspense in Jon Fosse's Theatre</i>	79
ŞTEFANA POP-CURŞEU, <i>Les côtés obscurs d'une intimité angoissée : Arthur Adamov / The Obscure Sides of an Anguished Intimacy: Arthur Adamov</i>	93
ION POP, <i>Surrealism in the Theatre of Gellu Naum</i>	111
FANNY LE GUEN, <i>Des Belles de jazz à une féminisation du théâtre ? / From Belles de Jazz towards a Feminisation of Theatre?</i>	123

CREATION, INTERVIEWS, MISCELLANEA

ŞTEFANA POP-CURŞEU, <i>Le théâtre et la nuit... dialogue avec Jean-Jacques Lemêtre / The Theatre and the Night... a Dialogue with Jean-Jacques Lemêtre</i>	143
MIHAI MĂNIUŢIU, <i>Être toujours « au-delà de... »: l'histrión, le double, la transe et le rêve / Being Always "Beyond"... the Histrión, the Double, the Transe and the Dream</i>	149

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

DANA MONAH, <i>So Cool Shakespeare : jeux et effrois dans la nuit de Radu Afrim / So Cool Shakespeare : Games and Fears in Radu Afrim's Night</i>	175
IOAN POP-CURŞEU, <i>« Le premier film d'horreur roumain » ou les charmes du nocturne / "The First Romanian Horror Movie" or the Charms of the Night</i>	181
CRISTIAN RUS, <i>Théâtres en utopie, Saline Royale, Arc-et-Senans / Theatres in Utopia, the Royal Saltmine at Arc-et-Senans</i>	185
ELEONORA BALEA, <i>Les rencontres internationales de Cluj : un hommage à Georges Banu / The International Meetings in Cluj: a Homage for Georges Banu</i>	189

STUDIES AND ARTICLES

LES NUITS DE LA SCÈNE

GEORGES BANU*

ABSTRACT. The Nights of the Stage. This paper studies the complex relations between theatre and night, beginning with the great Wagnerian revolution (the dark auditorium). After the fascination for the night in symbolist theatre, Brecht wanted a restoration of the light and of the day, adequate for his poetics of “distanciation”. Jean Vilar explored the creative possibilities of the warm nights in southern France during the Avignon Festival. A few more stage directors are analyzed here, for whom the night as time and space, or as metaphor is very important: Strehler, Chéreau, Grüber, Grotowski, Vitez.

Keywords: theatre, scene, night, Wagner, Vilar, Strehler, Chéreau, Grüber, Grotowski, Vitez.

La salle assombrie

L'expérience théâtrale, bien que cela soit aujourd'hui coutumier, n'est entièrement nocturne que depuis à peine plus d'un siècle. L'association du théâtre à la nuit, au fond récente, semble pourtant définir sa nature même, son essence qui ne s'accomplit que dans ce contexte. Au noir de la « nuit-cadre » – les représentations se donnent le soir depuis l'ouverture des théâtres publics à Venise au XVIII^e siècle – s'est ajouté ensuite, grâce à Richard Wagner et à l'ouverture de son théâtre à Bayreuth, le noir où la salle se trouve plongée. Elle se rattachera désormais au nocturne et les spectateurs éprouveront l'« état de nuit » avec tout ce qu'il comporte comme libération du jour et ouverture de l'imaginaire. Progressivement, loin de la Bavière, dans les villes européennes, une continuité s'instaurera entre l'obscurité de la rue que le public, à pied ou en voiture, emprunte pour se rendre au théâtre

* Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, georges.banu@wanadoo.fr

et celle de la salle derechef assombrie. Ce noir redoublé scelle le début de l'ère moderne au théâtre. Il sera imposé comme une donnée préalable que toutes les pratiques à venir, qu'elles s'en accommodent ou non, prendront en compte. Il n'y a plus de théâtre sans nuit. Et c'est à l'aune des rapports que l'on noue avec elle que se jauge parfois une vocation scénique. Le jour la contrarie, et c'est à la tombée du soir, lorsque les ombres montent et que les interdits tombent, que l'acteur, en Occident, s'engage dans cet exercice qui exige de faire le vide en soi afin de s'ouvrir à l'altérité qu'est le rôle.

Si l'on adopte la distinction de Jouvet, on peut dire que le comédien, manipulateur adroit des personnages et en même temps leur marionnette, pratique sans distinction son métier, tandis qu'à l'acteur, plus près de l'artiste qui entend éveiller une part de soi-même pour incarner le caractère à interpréter, la nuit est nécessaire. Il l'attend, s'y prépare, prend son chemin comme s'il s'apprêtait en s'avançant sur le plateau à traverser la « forêt obscure », selon la célèbre phrase de Dante au début de *l'Enfer*. La nuit éveille ce que la raison surveille : le don du jeu réclame cet affranchissement passager, cette confrontation avec ses propres énigmes car l'acteur, en scène, doit répondre à l'appel surgi de la nuit : « Qui est là ? ». Lui-même, tel un Œdipe, cette fois-ci défait par la question du Sphinx, ne saurait résoudre l'énigme. Sait-il qui il est lorsque la nuit l'a libéré ? Sa grandeur est fonction de son inaptitude à trouver la solution. Au fond, il ne lui resterait qu'à dire « Moi ». Un « Moi » qui intègre le personnage et l'acteur, le corps et la langue, hors d'une alchimie victorieuse qui ne dure qu'une nuit. À cet alliage impur et volatil, révélation de l'être et résultat d'un travail, seul l'acteur, dans l'acception la plus haute du terme, parvient. C'est l'« acteur-poète ». Il se dirige et entraîne le spectateur vers l'au-delà du théâtre, horizon à atteindre. Pour y parvenir, il fait de la nuit son alliée, convaincu qu'ainsi, dans cet atelier à l'abri du jour, les barrières s'estompent, les censures s'effacent, les métaux se mélangent. Nuit utopique de l'acteur hors normes, génial et unique. Nuit dont il s'alimente et où il se perd, nuit de l'égaré et de l'accouchement, obscurité qui mène vers la clarté. Et c'est ainsi que l'on peut interpréter le magnifique tableau de ce peintre que l'on aime parce que « théâtral », Hopper : *Les Acteurs*. Ils abandonnent derrière eux la « forêt obscure » et semblent se diriger vers les témoins qui les ont assistés. Ils sont comme purifiés. Encore acteurs, mais en même temps humains marqués par le voyage accompli.

C'est à une sortie de la nuit que l'on assimile la fin du spectacle qui rend aux interprètes cette innocence première et cette vérité de l'être que, depuis des siècles, la tradition leur conteste. Ils ne sauront pas toujours répondre à la première interrogation d'Hamlet, « Qui est là ? », mais maintenant ils sont là, rescapés de la nuit, enivrés de lumière. À peine affranchis du spectacle, pas encore intégrés dans la vie. Comme lors des saluts. Ils sont en plein entre-deux, condition de l'acteur, non

seulement durant, mais aussi après la représentation. Vocation et destin de ces ouvriers du théâtre auxquels la nuit permet d'œuvrer sur un plateau en s'oubliant et en se retrouvant. Leur identité porte la marque de cette coexistence avec le « double » qui profite du noir où sont plongés les lieux théâtraux : le grand acteur, dans l'acception moderne, sera toujours un romantique épris de nuit. Parce que rebelle du jour, l'acteur finit en héros nocturne.

Wagner a éteint la lumière dans la salle. Pour des raisons sociologiques d'abord : déplacer l'autorité de l'assistance vers l'autre, celle qu'il souhaitait rendre mythologique, l'autorité de la scène que foulent les héros des Nibelungen. La parité d'autrefois entre les deux pôles salle/scène est sacrifiée au profit d'un plateau qui ne subit plus l'arrogance d'un public désinvolte et finit par imposer le silence. La nuit de la salle le déshérite de son arrogance traditionnelle pour l'inviter à respecter l'univers sacré de la scène et à éliminer sa frivolité de jadis. Après avoir régné des siècles durant dans les salles de théâtre, la « classe de loisir », moins de cent ans après la Révolution française, est définitivement guillotinée. Interdite de lumière, elle ne s'expose plus et, déçue de ses anciens attributs somptueux autant que de sa vocation représentative, elle est appelée à se taire et à regarder. Wagner la contraint à abandonner la mondanité tant prisée auparavant et la charge d'une responsabilité nouvelle face à l'univers scénique. Au regard distrait succède le regard absorbé. C'est le but du réformateur de Bayreuth.

La nuit une fois faite dans la salle atténue sa diversité sociale : à sa manière, elle démocratise l'assistance. Privée de la lumière qui permet de lire les visages et de reconnaître les protagonistes, d'apprécier les parures et de s'interroger sur les liaisons, la salle s'apparente aux paysages nocturnes réfractaires à la diversité : l'unité l'emporte. Les écarts rabotés, les privilèges escamotés, les sexes unifiés, la salle wagnérienne plongée dans le noir n'a qu'une seule vocation : *regarder* et nullement *se regarder*. Sous l'emprise de la nuit qui l'absorbe, son ancienne autonomie se convertit en dépendance. À l'éclairage uniforme salle/scène, propre au théâtre à l'italienne qu'il bannit, Wagner oppose donc la clarté du plateau. Obscure, résumé du réel, elle se laisse absorber par la lumière de la fiction scénique, légende dorée, utopie rétrospective dont le public éprouve pleinement l'attrait. Wagner instaure et cultive ce rapport de fascination que le spectateur de la « nuit » ressent pour le chanteur plongé dans le « jour » de la scène. En assombrissant la salle, il entraîne le public dans une expérience qui accorde au spectacle une vocation « religieuse » et morale inconnue auparavant : faut-il s'en réjouir ? faut-il le déplorer ? Tout au long du siècle, les réponses ne cesseront pas de varier. Brecht y voyait la source des malheurs à venir et réclama le retour de la lumière dans la salle ; d'autres l'assimilent à la nouvelle dignité du spectacle dégagé du devoir de soumission à la salle respecté plusieurs siècles. De l'obscurité de Bayreuth, même aujourd'hui on ne sait pas s'il faut en faire l'éloge ou en déplorer l'avènement.

Wagner, pour faire taire l'arrogance narcissique d'une salle qui péchait par trop de présence, la plonge dans la nuit et la rend fantomatique. L'interprète qui s'avance sur le plateau ne peut plus distinguer les identités ni se laisser intimider par la présence des « grands rôles » de la cité : il joue devant une assemblée de spectres. Ils le fascinent comme une « bouche d'obscurité » et en même temps lui permettent, par leur effacement indistinct, de gagner une liberté autrement inconnue. Il ne s'expose plus, et ni révolté ni insoumis, libéré par la nuit où la salle est dissimulée, il accède à sa propre nuit. La salle assombrie se rend et en même temps aide l'acteur à libérer ses ressources secrètes pour le plus grand plaisir des spectateurs/voyeurs épiant la scène. Par-delà le théâtre, un rapport polémique entre la nuit et le jour se dessine. Nœud auquel se confrontera tout le théâtre du xx^{ème} siècle, de Lugné Poë et Antoine jusqu'à Brecht et Jean Vilar. Qui profite de la nuit, qui se confronte à l'épreuve du jour ?

Le temps et l'ombre

Le théâtre, sa littérature, ne manque pas de nuits. De la nuit dont Antigone profite pour enterrer son frère Polynice à la nuit qui s'ouvre devant Macbeth ou Hamlet, de la « nuit d'été » de Titania et Obéron à la « nuit romaine » de Titus et Bérénice, des nuits de Hugo à celles de Feydeau, de celles de Büchner à celles de Strindberg, elles sont nombreuses, déroutantes et puissantes. Nous les aimons et nous les connaissons, mais ici, il s'agit de la nuit qui s'empare du plateau, nuit scénique, et non pas nuit littéraire, nuit du spectateur blotti dans le noir et du plateau assombri. Nuit que le gaz et l'électricité ont permise, nuit qui, grâce à la technique, devient expérience physique autant que perception esthétique. D'ailleurs, tout au long du siècle, cette relation se poursuivra car l'« effet de nuit » restera toujours fonction des sources d'éclairage et de leur permanente amélioration. Artificielle, la nuit du théâtre dépend aussi, comme dans la peinture, de l'emplacement des projecteurs, mais tout autant de leurs modifications qui permettent des performances chaque fois inédites. Les nuits dont la scène moderne a fait son lot portent sans distinction la marque des outils dont elle est équipée. Ce préalable matériel ne doit jamais être occulté : le nocturne théâtral est d'abord un fait technique.

L'éclairage à gaz qui règle l'intensité du courant va permettre au théâtre de se dégager de la lumière égale fournie par les sources naturelles car les bougies, dont la durée, on le sait, déterminait l'étendue d'un acte de tragédie, ne peuvent assurer qu'une lumière constante et non modulable. Elles rendent la scène visible mais sans avoir la moindre incidence dramaturgique : la lumière strictement réduite à sa fonction d'éclairer reste indifférente au récit et n'entretient avec lui nul rapport. Il se déroule de manière autonome et les références aux rapports entre la nuit et les états des personnages sont strictement d'ordre textuel. Quelquefois, certaines ombres

peuvent tout de même surgir pour accroître le climat dramatique ou bien la lumière de la rampe, venue d'en bas, rend étranges les visages des acteurs qui, dans le noir ambiant, se détachent tels de fantomatiques gros plans, apparitions spectrales dont souvent le corps reste dissimulé dans le noir (mais cela est un fait de représentation ayant peu de rapport avec la narration). L'usage abusif du jeu de face à l'avant-scène, pratiqué de préférence par les « monstres sacrés » de l'époque, s'explique par l'éclairage de la rampe que plus tard le metteur en scène critiquera et déplorera. C'est lui qui, de manière polémique, imposera le jeu de dos, avec tout ce que cela comporte comme rejet des vieilles coutumes et installation de nouveaux codes. Les acteurs des XVIII^{ème}-XIX^{ème}, si l'on regarde les images de l'époque comme le fait Maria-Ines Aliverti dans le beau livre qu'elle leur consacre¹, semblent parfois s'apparenter aux figures laïques de ce peintre anonyme, connu sous l'appellation de *Maître de la chandelle*, chez qui les bouches s'ouvrent démesurément tandis que dans les yeux brillent les reflets des bougies. Le visage est l'enjeu et l'expression physiologique, l'essence du jeu.

Les bougies disparaissent ensuite au profit du gaz et de l'électricité qui, une fois imposés, vont éclairer uniformément le plateau. La rampe sera vite écartée et, à l'ancienne proximité des stars, va succéder l'éloignement des groupes où l'acteur se fond. Il cesse d'être seul, de face, en relation directe avec le public et, inscrit dans des ambiances soigneusement reconstituées, il se voue à la dimension communautaire d'une équipe et à la restitution correcte d'une « socialité » collective. L'acquis de la scène naturaliste qui s'impose aussi grâce à l'éclairage au gaz et ensuite électrique lui permet désormais de rendre visible le plateau dans son ensemble et en même temps d'intégrer l'écoulement du temps avec toutes ses incidences sur le psychisme des personnages. Dès lors, les alternances d'une journée s'accomplissent sous les yeux d'un public qui découvre la dynamique du clair et du noir, de la lumière et du jour, inconnue auparavant. La scène naturaliste se chargera de restituer ce cycle et de montrer le soir qui tombe et la nuit qui s'installe. L'heure de la nuit est arrivée sur le théâtre.

Les symbolistes vont radicaliser sa présence et la nuit temporelle sera supplantée par la nuit comme climat. Nuit qui s'empare du monde. Nuit qui pénètre les demeures et dérouté les esprits car, comme le dit Monique Borie, avec le maître du courant, Maeterlinck, la « grande nuit shakespearienne revient sous la forme d'un théâtre enténébré »². Désormais, le nocturne utilisé comme ambiance favorable à la mort qui rôde et aux spectres entraîne la disparition progressive de la matière de même que l'affaiblissement extrême du jour. La scène, dans l'esprit de cette esthétique, s'emploiera à satisfaire l'exigence première, inlassablement reprise,

¹ Maria Ines Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1998.

² Monique Borie, *Le fantôme ou Le Théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 169.

au risque même d'y devenir parfois trop explicitement soumise. Le célèbre critique Francisque Sarcey le confirme lorsqu'il déplore la fréquence dans la mise en scène symboliste des « effets de nuit »³. De Lugné Poë jusqu'au Meyerhold de la première période, les effets de nuit abondent, conséquence d'une quête du mystère qui fuit la raison et craint la lumière. À travers des voiles dont la transparence est si contraire à l'opacité développée par les matériaux naturalistes, des silhouettes s'aperçoivent comme des ombres immatérielles tandis que la nuit étouffe les mots, murmures répétitifs, psalmodiant des prières profanes. Cette « évanescence » est polémique, elle entend « déréaliser » la scène et le culte de la nuit y participe pleinement. Le mystère sied aux fantômes à qui la lumière répugne, lumière non seulement réduite au minimum mais aussi rendue étrange par la dissimulation des sources d'éclairage. Le camouflage des projecteurs entretient le climat mystique car, tel le pouvoir divin, cette lumière dont on ne peut pas déceler le foyer vient de « partout et de nulle part ». Ainsi le nocturne symboliste s'impose tout en cherchant à occulter son mode de fabrication : il est impersonnel.

De grands spectacles, à la fin du XX^{ème} siècle, vont confirmer le besoin de la nuit que d'emblée le théâtre de Maeterlinck avait surtout formulé. Ils sont consubstantiellement liés et Claude Régy, pour *La Mort de Tintagiles* en 1996, imagine, avec Daniel Jeanneteau, un espace clos, obscur, zébré par quelques rayures lumineuses, où l'on entend des voix et où l'on aperçoit à peine des contours. La lenteur ne peut que s'allier avec la sortie des rythmes quotidiens propre à la nuit où le temps s'étire et l'extinction s'annonce. Régy, comme au temps des premiers symbolistes, cache les sources d'éclairage afin de constituer une obscurité homogène que l'évidence de toute technologie réfractaire au « mystère » n'aurait pu que compromettre. Parfait éloge de l'ombre. De cette obscurité dont Maeterlinck fait le propre de son théâtre, Régy parvient à restituer le climat pour y plonger le spectateur : c'est une nuit spectrale. Nuit où « l'on peut entendre marcher un ange », nuit du gémissement et jamais du cri, de l'enténébrement poussé jusqu'à limite du visible. Nuit interdite de jour, nuit sans soleil. Denis Marleau, en montant *Les Aveugles* en 2002, la fait sienne aussi et réduit les personnages à des visages immobiles qui se détachent dans la nuit comme des effigies sculptées par la lumière. Rien ne bouge, l'éternité d'une nuit infinie règne tandis que les mots s'égrènent, répétition inlassable dans le noir sans repères ni frontières. Il n'y a pas de théâtre symboliste sans nuit. Et la scène ne parvient à véritablement la montrer que grâce à des solutions extrêmes qui restituent à la nuit l'illimité de sa présence : nuit de l'évanouissement, écho affaibli, mourant, de la tourmentée nuit shakespearienne. Dans la nuit de Maeterlinck, c'est un monde qui se meurt, dans celle de Shakespeare le monde entier s'agite.

³ Cité par Mireille Losco, in *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999, p. 144.

La nuit de la scène naturaliste est une nuit enracinée, une nuit objective déterminée par le cycle des révolutions solaires ; la nuit symboliste, au contraire, se dégage de toute emprise de la matière pour se situer dans une durée immobile, immuable, hors du temps. Nuit que le jour ne chasse pas, nuit qui pénètre sous les portes et envahit les êtres. Les uns découvrent la nuit comme expérience de la transition circulaire, de la succession qui affecte les comportements humains, les autres se fient à la nuit comme condition pérenne et donnée certaine, comme expansion silencieuse des ténèbres.

Peut-on oublier que la pièce avec laquelle la modernité théâtrale dans son acception actuelle débute est *La Mouette* et que Tchekhov la place d'emblée sous le signe de deux nuits ? La nuit naturaliste et la nuit symboliste. Elles doivent communiquer car la nuit qui tombe sur le lac, Kostia la pense comme étant la scénographie la plus appropriée pour que le texte de sa pièce annonciatrice de la future nuit planétaire puisse résonner pleinement. Les deux nuits se tiennent. Tchekhov les enlace et pose cette pièce sur l'art qu'est *La Mouette* sous leur sceau commun. Ce qui débute ainsi s'achève de même car, au terme de *La Mouette*, l'éprouvante nuit de l'extérieur, violente, orageuse, et la nuit de l'intérieur, nuit de l'échec et des solitudes, se relie pour entraîner avec elles Kostia et Nina, les jeunes qui les ont défiées. Vaincus de la nuit.

Des ténèbres au retour de la clarté

La nuit tamisée des symbolistes ne résistera pas à la guerre. La nuit naturaliste non plus. Des décombres et désarrois surgira soit le jour des avant-gardes, toujours claires, abhorrant l'obscurité qui leur semble incompatible avec les temps modernes et l'homme nouveau, soit une autre nuit s'instaurera, la nuit expressionniste, résurrection troublante de la nuit gothique. Elle s'accomplira surtout grâce au cinéma, mais la scène ne lui restera pas étrangère. Cette nuit-là, contrastée et agressive, confirme l'égarement de l'être, l'être voué aux ténèbres que personne ni rien ne peut endiguer. Nuit « expressive » dans la mesure où le plateau, et plus encore le studio cinématographique, restituent une réalité « déformée » sous la pression des personnages désorientés que des énergies nocturnes insoumises harcèlent. Ici, à l'obscurité équilibrée et égale des symbolistes succèdent les tensions entre le clair et le noir, le combat entre l'ambiance nocturne et la violence des rayons qui la déchirent, les distorsions scénographiques, « expressions » matérielles des ténèbres auxquelles les personnages succombent. L'éclairage électrique déploie ses ressources afin que la nuit expressionniste au théâtre puisse accompagner des destinées agitées et restituer l'intensité de leurs combats internes. C'est la nuit du moi en déroute qui contamine le monde et le plonge dans le noir. Il n'y a pas d'expressionnisme sans nuit. Sans sa nuit. Il est la nuit même.

Brecht ne resta pas indifférent à sa séduction et, issu de la « forêt noire », dans *Baal* ou dans *La Jungle des villes*, il éprouvera l'attrait de ces nuits extrêmes. Nuits contre lesquelles il va se dresser, quelques années plus tard, en principal procureur. Fini le temps des ténèbres, l'heure du jour est arrivée, conviction qui fondera toute l'esthétique brechtienne. Elle engage un procès généralisé contre la scène occidentale qui vise aussi le traitement de la nuit. Il s'agit de se départir de la voie de l'obscurité ouverte par Wagner, pratiquée par les naturalistes, cultivée par les symbolistes, exacerbée par les expressionnistes, pour s'engager sur le chemin de la lumière. Brecht s'en prend d'abord à la salle assombrie qui trouve son origine à Bayreuth afin de réclamer, au nom du droit à la réflexion – contraire de la fascination –, le retour à l'éclairage du public : il cessera d'être plongé dans ce noir qui, accuse-t-il, entretient une passivité pernicieuse. Brecht souhaite la bousculer au profit de l'état de veille où l'esprit critique s'exerce et empêche les facultés de jugement de s'endormir. Brecht s'engage à la chasse aux ténèbres dans la salle et promet, sur la scène, l'évidence des sources de lumière. Tout cela au nom d'une éthique du travail théâtral appelé à réfuter leur dissimulation et à écarter l'obscurité. Adversaire de la nuit, Brecht révèle *a contrario*, par les craintes qu'elle lui inspire et les précautions mises en place, la portée de son impact. Le « jour » de Brecht ressemble à une citadelle dressée pour résister aux sortilèges de la nuit. C'est parce qu'il en a subi l'attrait intense qu'il souhaite se protéger et déploie un système de défense si complexe. Brecht a tout envisagé pour combattre la nuit expressionniste et, plus loin encore, la nuit romantique. Se réclamer du jour et de la lumière c'est prendre, insiste-t-il, ses distances avec les ténèbres afin d'instaurer un autre contexte de réception où la scène cesse de fasciner et la raison parvient à s'imposer. Il ne touchera que partiellement à ses fins : la nuit lui a résisté et le jour n'a pas vaincu. Les ténèbres de Bayreuth ne se sont pas rendues face aux projecteurs du Berliner Ensemble.

Les nuits de Vilar

À peine finie la « nuit de la guerre » – métaphore fondée – Jean Vilar, en 1946, sur les conseils de René Char, et accompagné par un groupe d'amis, invitait à la découverte des nuits de Provence dans l'enceinte du Palais des Papes. Le festival d'Avignon s'imposa dès le début grâce à la découverte d'un lieu hors du commun rehaussé par le plein air nocturne. De la nuit de Provence, non loin, à Arles, Van Gogh avait révélé la puissance envoûtante et, plus tard, Pablo Picasso, Marc Chagall ou Nicolas de Staël l'avaient admirée ou explorée. Il suffit de voir le nocturne avignonnais où Staël développe un contraste intense entre la nuit environnante et l'éclairage lunaire du pont d'Avignon. Un rêve où tout est clair, une nuit sans démons, une réconciliation. La nuit de Provence, découverte après la Seconde Guerre mondiale a attiré les peintres, mais a surtout marqué le théâtre. Ce fut la nuit de Vilar.

Roland Barthes, à propos de la représentation de la tragédie grecque, commente le rapport particulier qui s'installe entre le plein air et l'imprévu qu'il comporte ; cela rend le spectacle fragile mais d'autant plus séduisant. Sans abri, non protégé, le spectacle en plein air convie à des représentations où les caprices de la météorologie peuvent leur accorder une dimension jamais atteinte dans une salle ou, au contraire, les perturber, voire les annuler. Pour éviter pareilles contingences, Max Reinhardt, qui fut à l'origine des représentations en plein air de la célèbre moralité *Jedermann* à Salzbourg, décida de bâtir une enceinte fermée où les spectacles, en cas d'intempérie, pouvaient se réfugier. D'allié, le plein air se convertit parfois si vite en ennemi. Prix à payer, défi de l'expérience. Vilar, à Avignon, décida de la tenter et surtout de la pérenniser.

Si, au cours du siècle, de Bussang à Florence ou Salzbourg, il y a d'autres lieux où l'on joua en plein air, c'est ici que Vilar instaura le règne de la nuit. Nuit non pas artificiellement obtenue dans une salle close, mais nuit cosmique, indépendante et géante qui incorpore, confondus, acteurs et spectateurs. Elle les rapproche, permettant ainsi au théâtre d'aller jusqu'au bout de la nuit, de l'expérimenter et de l'éprouver, de la craindre et de la traverser. Elle ajoute, admettons-le, une dimension inconnue du plein air. Celle d'un pacte scellé avec la face cachée du jour dont, comme disait le poète persan Omar Khayam, la « nuit est la paupière ». Ici, elle ne se ferme pas, mais se lève quand l'obscurité s'empare de la ville et que le Palais est plongé dans le noir. Alors, chacun se dirige vers le rendez-vous avec un théâtre appelé à émerger de la nuit et à profiter de ce qu'elle seule procure. À Avignon, Vilar en a eu l'intuition, spectacles et nuits font cause commune. Alliance qui participe de sa mythologie. Épreuve de la nuit provençale.

Si la « nuit de la guerre » a été la nuit de la division, la nuit d'Avignon s'est voulue la nuit de l'union. Gageure de Vilar qui cherche ainsi à relier ce que l'Occupation a séparé. Et cela non pas dans la lumière du jour qui risque d'aviver les anciennes rancunes, mais à l'abri de la nuit qui apaise en estompant les distinctions et qui favorise les rapprochements. La nuit de Provence sera pensée comme nuit de la réconciliation. Nuit supérieure et plus rassurante que la nuit qui « s'ouvre sur l'horreur du monde », comme disait Heidegger, « lorsqu'on regarde son proche droit dans les yeux ». Ici, la voûte étoilée sert d'appui à la loi morale retrouvée. Nuit kantienne. Vilar a su se servir du détour romantique pour parvenir à réhabiliter cet ordre indispensable, ni menteur, ni accusateur, propre à la nuit dans son immuable équilibre astral. Les conflits qui, sur la scène, se poursuivent, le ciel les tempère de son calme. Il y a une philosophie de la nuit dans le projet de Vilar qui sait jouer du clair et de l'obscur afin de soigner les blessures sans camoufler les ruptures. Nuit de la nécessaire réunification.

Lorsqu'on lui proposa de diriger Chaillot, Vilar, lucide, ne sacrifia pas la nuit de Provence. Et, avec une intuition inouïe, il en proposa la réplique à Paris. Ce fut l'autre nuit de Vilar, reconstruction parisienne de la nuit avignonnaise. Vilar reconnaissait ainsi la marque indélébile déposée par le plein air nocturne sur son esthétique aussi bien que sur son projet politique. Il ne faut pas les distinguer car, pour lui, la nuit autant que le théâtre, unit. C'est de cette conviction qu'il se réclame quand il répond aux accusations de Jean-Paul Sartre pour affirmer que son vœu inscrit dans le sigle TNP concerne non pas le « théâtre national prolétaire » mais le « théâtre national populaire ». Et pour y parvenir, il s'est appuyé aussi sur les ressources de la nuit. Ce que le jour n'aurait jamais pardonné, la nuit l'admet. Nuit non pas forcément de l'oubli, mais au moins nuit du pardon : souhait de Vilar qui a su, plus que nul autre, surmonter les fractures irréductibles. Il a travaillé pour une entente tacite indispensable à la réconciliation. Si Brecht réclamait le « jour » des divisions, Vilar a recherché la « nuit » des unions. Les amis de Brecht le lui reprochèrent souvent.

Vilar a pratiqué l'alternance entre la nuit de Provence et la nuit de Chaillot afin d'instaurer, dans la saison, une continuité entre les deux et, partant, de dépasser l'antinomie entre le vrai et le faux. Car au fond, ce qui compte c'est l'« expérience de la nuit » vécue sous le ciel de Provence ou simulée dans l'ancre de Chaillot. Dans le noir du plateau, les héros se découpent grâce aux rayons nets des projecteurs braqués sur eux, tandis que dans l'obscurité de la salle, les passions s'éveillent. Effervescence partagée grâce à la nuit qui unit. Vilar a fait du nocturne, réel ou artificiel, le contexte privilégié de son esthétique. Il en est inséparable et personne plus que lui ne saura autant en explorer les ressources. Ressources qui concernent la scène et en même temps la débordent car Vilar a été plus qu'un homme de théâtre. L'usage qu'il a fait de la nuit fut finalement teinté d'accents politiques passés inaperçus à l'époque. D'Avignon à Paris, c'est le rapport de la France à son passé récent qui se joue. Il se cristallise dans l'image du héros qui, incarné par Gérard Philipe, se détache dans un cercle de lumière, figure de la rédemption qui surmonte la nuit de l'Histoire sans pour autant dénigrer l'autre, la grande, la Nuit qui abrite une assistance temporairement réconciliée. La nuit, Vilar la cultive dans la mesure où il parvient à affirmer la résistance d'un héros couronné par la lumière : c'est ce en quoi consiste la dialectique vilarienne. Amorcée dans le palais d'Avignon et reprise à Chaillot, elle reconforte un « peuple » grâce à un esprit romantique dont Vilar, lui, le classique, sut ranimer les énergies. Tandis qu'il cultive le combat du clair *et* de l'obscur, et nullement du *clair-obscur*, dans les petits théâtres de la Rive gauche, l'indétermination du « gris » beckettien commence timidement à poindre. Son heure n'est pas encore arrivée. Vilar affirme la foi dans une nuit dont Beckett se méfie. Le noir, rassurant chez l'un, se défait chez l'autre.

L'évidence des contrastes se retire au profit d'une durée indéterminée. Vilar reste le maître de la nuit. Beckett celui qui en doute. Ils ont été contemporains, mais il a fallu que la confiance de l'un décline pour que le scepticisme de l'autre émerge.

La lumière du Nord

Giorgio Strehler, maître des éclairages, adopta d'abord la netteté de la journée brechtienne pour insérer ensuite, grâce aux lumières les plus raffinées d'Europe, l'expérience du temps et de ses retombées sur l'état d'âme de ces communautés goldoniennes dont, plus que nul autre, il a enregistré les sautes d'humeur en accord avec le soleil qui se meurt ou l'hiver qui arrive. La lumière fut son partenaire de choix pour développer une poétique de la mouvance et jamais de la stabilité. Elle restitue le spectre des affects en accord avec la déclinaison des heures et des saisons. Strehler n'en imposera jamais aucun. Et, marquée par l'« esprit des lumières », la nuit occupera chez lui une place secondaire : elle ne lui convient pas. On la retrouve comme aboutissement des *Barouf à Chioggia* ou de la *Trilogie de la Villégiature*, nuit inscrite dans un cycle, conclusion d'un parcours, épuisement d'un scénario amoureux. Elle ne s'imposera explicitement que dans *L'illusion comique* et dans *Don Giovanni* où Strehler s'est égaré dans un monumentalisme nocturne qui lui était étranger. Habité par la mélancolie des crépuscules et leur *sfumato* raffiné, il n'avait rien d'un familier de la nuit qu'il acceptait sans vraiment y plonger. Son génie, on le reconnaît plutôt dans la lumière qui s'efface que dans son absence, plutôt dans le mouvement vers la disparition que dans la disparition elle-même. Strehler resta un artiste fidèle à ce qu'il a toujours déclaré comme sa raison d'être, l'« humanisme » européen mis en place au xviii^{ème} siècle, avant qu'advienne la chute dans la nuit des romantiques. Il s'inscrit dans un mouvement vers la nuit...

Les vrais héritiers sont rebelles, disait Jerzy Grotowski, formulant ainsi le principe d'un rapport contestataire avec le legs du maître. Cela se confirme avec Patrice Chéreau et Klaus Mikael Grüber, les deux plus célèbres metteurs en scène ayant approché Strehler lors de leur formation, qui se réclameront du nocturne et de la nuit. La nuit du Nord les attire. Nuit à laquelle le maître de Milan résista et ne succomba qu'au terme de sa carrière.

Proche de la culture allemande et de sensibilité romantique, Chéreau occupe une position particulière dans le paysage théâtral français : il ne s'en accomode pas et, constamment, s'emploie à le heurter et à l'attaquer. Le recours à la nuit sera une de ses stratégies privilégiées d'agression. La lumière chaude, vilarienne, lumière naturelle du Midi, Chéreau va la remplacer par la lumière froide des peintres hollandais, élaborée à l'aide de solutions techniques sophistiquées en collaboration avec son éclairagiste André Diot. La nuit de Chéreau ne permet pas au héros de dissiper les ténèbres ; elles s'emparent de l'ensemble tout entier, formant de

véritables assemblées de silhouettes non pas évanescences comme chez Maeterlinck ou, plus tard, Régy, mais, bien au contraire, agitées et turbulentes, comme si la nuit remuait les affects et entretenait les tensions. Les jeunes gens, fiévreux et sauvages, profitent de la protection du nocturne où tout s'éveille sans précaution ni ménagement, et Chéreau imprègne le théâtre de Marivaux de nuit pour conduire ses personnages vers des passions auparavant tout à fait ignorées. Parce que nimbé d'obscurité, l'auteur réputé frivole change d'intensité grâce à Chéreau : la nuit le renforce. Elle lui accorde une épaisseur nouvelle, un mystère imprévu, une cruauté exaspérée. C'est du Marivaux relu par Nerval ! Le Marivaux de la nuit.

Si, pour Marivaux, Chéreau projette de la nuit sur un auteur qui semblait en être dépourvu, il rencontre au contraire Koltès presque au nom de leur passion commune pour la nuit. Préalable de leur affinité. Et ainsi, à la nuit des forêts de *La Dispute*, en succéda une autre, la nuit urbaine. Marginale et assassine, terrain privilégié pour toute aventure extrême, pour tout ce qui se dérobe à la norme et entraîne vers le hors-limites. Comme s'il craignait que l'institution le rende exsangue – il vient alors de prendre la direction du Théâtre des Amandiers de Nanterre –, Chéreau se consacre à Koltès, Rimbaud moderne qui lui permet de sauvegarder son romantisme nocturne sans pour autant quitter la sécurité de la production. Koltès aime la nuit et ses dérives, Chéreau aussi : leurs spectacles en témoignent. Après la nuit de Marivaux, énigmatique et inquiète, vint la nuit de Koltès, violente et cruelle. Nuits qui architecturent, comme une charpente, l'univers de Chéreau pas tout à fait « auteur », comme Wilson ou Kantor, mais sans doute plus qu'interprète. Son goût pour la nuit le confirme.

Grüber, à ses débuts, rencontra lui aussi Strehler et, comme lui, décida de faire seul ses lumières. Ils entendent apporter eux-mêmes ce supplément visuel qui place l'image du côté du temps ou d'une couleur affective bien précise. Comme Chéreau, Grüber s'éloigna du maître milanais pour retrouver progressivement l'Allemagne et ses romantiques dont il se réclama explicitement quand, pour mettre en scène Hölderlin, il reprit littéralement *La Mer de glace* de Friedrich. La nuit allemande va s'imposer constamment dans ses spectacles où il cultive un silence que les paroles ne viennent pas déranger et met le plateau sous le signe d'une obscurité immobile clairsemée de grains de lumière. Grüber se place au carrefour de Hölderlin ou Novalis d'un côté et de Friedrich de l'autre. Sa nuit porte leur marque, elle accueille et trouble, expérience à laquelle Grüber, toujours, convie le spectateur en tant qu'être singulier confronté aux pouvoirs du nocturne. D'où, chez Grüber, ce silence fatigué réfractaire aux cris et aux pleurs, car la nuit lui apparaît comme étant la « forme poétique du monde » qui guide vers ce centre de soi-même tant célébré par les romantiques et par Novalis dans ses *Hymnes*. Pour Grüber, lorsqu'une lumière scintille encore, elle se constitue non pas comme chez Vilar en chance de résurgence, mais en ultime résistance, minimale et individuelle,

point de repère avant que la nuit n’engloutisse tout. La nuit n’accompagne pas la vitalité des personnages qui s’affrontent et se déchirent comme dans les spectacles de Chéreau : la nuit de Grüber, c’est la nuit d’avant l’extinction. L’une est animée par un artiste, Chéreau, que le vœu de la jeunesse éternelle hante, l’autre par un poète, Grüber, sur le seuil du dernier repli. Nuit de la dépense chez l’un, nuit de la rétention et de la prière chez l’autre. Nuit laïque et nuit mystique, nuits contrastées, sur fond d’un attrait partagé pour le nocturne.

En France, dans les années 1980, André Engel s’est réclamé explicitement de la nuit grüberienne. Il a même procédé à une radicalisation dans des spectacles restés historiques par l’intensité du noir : *Penthesilée* de Kleist ou *Venise sauvée* de Hugo von Hofmannsthal. Si Engel s’est placé d’emblée sous le signe de la nuit expressionniste de *Baal*, il ne se dirigea pas ensuite, tel Brecht, vers la lumière, mais adopta la voie inverse afin de mieux s’enfoncer dans la nuit dont il fit à l’époque son contexte privilégié. Engel souhaitait mettre ainsi le spectateur à l’épreuve, confronté à l’expérience du nocturne tel un voyageur égaré qui guette le moindre son et épie les plus infimes scintillements. La nuit est convoquée ici au nom d’un dispositif de réception qu’Engel et ses collaborateurs défendaient avec conviction : c’est dans la nuit que l’œil est vif et l’oreille attentive, ne cessaient-ils de répéter. On confronte le théâtre, lieu du voir, au défi de l’impossibilité de voir. Enjeu essentiel. Il s’agissait de fuir l’optimisme du jour brechtien pour rendre à la nuit les pouvoirs de vision dont tout insomniaque qui lui résiste est pourvu. Alors seulement, à partir du « peu visible », on perçoit l’invisible. Cela implique la vigilance d’un veilleur, ce à quoi Grüber comme Engel souhaitent assimiler le spectateur. On reconnaît en écho la conviction de Blanchot pour qui « la nuit, l’essence de la nuit ne nous laisse pas dormir ».

Hans Jurgen Syberberg sera présent à Paris en 1984 avec le spectacle au titre on ne peut plus explicite, *Die Nacht*, montage de textes principalement articulés autour de Wagner et de la nuit, épreuve des amants et appel de l’inconnu. Jamais plus qu’ici, l’attrait de la nuit ne réunissait les mots qui en avouaient la fascination et le spectacle qui la rendait sensible. Traversé par cette « lumière du Nord » où Syberberg et la grande Edith Clever plongeaient *Die Nacht*, ce fut l’« hymne à la nuit » du théâtre qui ressuscitait l’archaïque tradition des rhapsodies et nous donnait à entendre poèmes, fragments de lettre, confessions, tous placés sous le signe du nocturne. Nuit de la diction plus que nuit de la vision. Nuit abstraite portée par une voix, mais anonyme, impersonnelle, sans aucune velléité subjective. Parce que la voix de la nuit résonnait, la Nuit elle-même s’ouvrait et s’offrait à nous. Comme une respiration au souffle ample qui, dans le noir, l’emporte sur le voir. La nuit fut alors d’abord et surtout un fait sonore. Nuit poétique plus que théâtrale. De Syberberg à Grüber, la nuit est d’abord un murmure car l’oreille, dans le noir, l’emporte sur l’œil. L’essence de la nuit est auditive disait Lévinas.

La nuit elle-même

En 1970, Peter Brook quittait la *Royal Shakespeare Company* en montant *Le Songe d'une nuit d'été*, pièce où la nuit désorganise les esprits et éveille des désirs incontrôlés, nuit dont la lune affecte le monde d'Obéron et Titania. Nuit où la femme, emportée par des appétits qui contredisent son identité et son rang, aime une bête, nuit où les amants égarés et désorientés se perdent et où les esprits s'éveillent, nuit fantastique. Là où toutes les agitations du nocturne semblent réunies, Brook se refusa à les représenter pour procéder à une opération qui étonna alors : jouer le *Songe* dans la lumière des pleins feux qui écartent la nuit et balaient le secret. De la nuit, Brook souhaitait montrer les pouvoirs par la seule force du jeu, des numéros d'adresse empruntés à l'Opéra de Pékin, des costumes bariolés. La dernière nuit de Brook fut « blanche ». C'est ainsi qu'il fit ses adieux à l'Angleterre pour débiter en France un nouveau cycle consacré à la recherche du *son* originel, du théâtre des formes simples, d'une équipe multiculturelle. Il réunit son groupe dans des locaux de fortune, et amorça un travail qui devait conduire ailleurs le metteur en scène qui avait triomphé dans le monde avec un *Songe* si lumineux. Pour le festival de Shiraz en 1971, Brook réalise avec son groupe le spectacle *Orghast* à côté de la tombe d'Artaxerxes et dans la plaine iranienne, une expérience qui devait le conduire aux « sources », sources du langage mises en relation avec la légende de Prométhée, noyau du spectacle. Cette fois-ci, loin de la nuit claire comme une photo surexposée du *Songe*, il abandonna le théâtre et se voua à la nuit persane : *Orghast* se déroulait dans l'obscurité du plein air immense que les acteurs animaient à force de projeter des sons premiers, oubliés ou redécouverts, et d'agiter des torches qui laissaient à peine entrevoir leurs corps accrochés aux rochers ou aux sépultures impériales. Comme on retourne un gant, Brook opposait à la nuit ludique du *Songe* l'autre, énigmatique, d'*Orghast*, et ainsi à la sereine séparation succéda pour lui le début d'un nouveau cycle, placé sous le signe de la nuit. Nuit libératrice, nuit réparatrice. Nuit du dehors. Nuit qui accueille des êtres qui vont au-delà du théâtre et s'engagent sur le chemin du retour à des origines qu'ils considèrent comme encore vivantes. Reconnu ou non, Artaud leur servira de guide pour réinvestir la nuit et en extraire les énergies souterraines. À l'encontre de Brecht, Artaud ne se réclame que de la nuit, gothique et mythique, nuit des commencements. Placé sous son signe, tout un mouvement de jeunes metteurs en scène va affirmer, autour de 1968, l'attrait pour la nuit profonde qui invite au dépouillement de soi, nuit éclairée par des flammes que les torches projettent sur des corps soucieux de s'arracher à l'histoire. Parce qu'ils oublient le jour, ils sacrifient Brecht et se fient à la nuit au nom des rapports qu'elle entretient non pas avec l'histoire, mais avec l'essence dont, sous l'impact d'Artaud, ils s'avouent être les quêteurs. Il n'y a rien de mieux que le noir de la nuit pour réactiver la mémoire. Depuis les temps anciens, ce conseil fut prodigué par tous les maîtres qui se consacrèrent à ce travail : la nuit convient à la mémoire.

Le recours à une source d'éclairage naturelle, bougies, flammes, dans l'obscurité d'une salle qui, toujours, efface la séparation traditionnelle acteurs / spectateurs, s'explique par le vœu de parvenir à des expériences communautaires. Le nocturne se généralise afin d'œuvrer à l'effacement des différences au profit d'une unité perdue. C'est vers quoi se dirigeait la célèbre *Trilogie antique* signée par Andrei Serban qui, après avoir collaboré avec Brook, s'inscrit dans la mouvance d'*Orghast* pour faire des *Troyennes*, la pièce qui achevait le cycle, une expérience de la douleur partagée dans la nuit que les chants et les torches animent. Torches que l'on retrouvait dans les spectacles polonais du *Teatr Stu* ou celui du 8^{ème} jour, spectacles où leur lumière venait le plus souvent accompagner la fragilité des corps nus menacés par le pouvoir politique. Nuit où l'on réhabilite les vertus du feu, sous le signe duquel le jeune Tchèque Jan Pallach s'immola pour protester contre l'invasion russe, et qui marqua toute une époque. Romantisme des années 1968, d'un côté comme de l'autre du rideau de fer.

Naturelle ou reconstruite dans un théâtre, c'est le plus souvent la même nuit qui s'installe, la nuit des origines qui relie plus qu'elle ne différencie. Torches et bougies connurent alors un usage propre à la jeune génération qui érigeait la scène en lieu de combustion tout autant que de régénération. La nuit qui s'empara des plateaux ou des montagnes, des caves et des places, de tous ces lieux où le théâtre se dissémina, fut sans cesse habitée par des flammes qui renvoyaient à une sorte de mystique païenne. La flamme, par rapport à l'électricité, se consume, elle est inconstante, s'agite et ne reste pas immobile comme une ampoule au bout d'un fil ; elle ne chasse pas la nuit, mais l'anime. Et ainsi, le spectacle procure l'illusion nécessaire d'un *acte* qui parvient à échapper aux risques dégénératifs de la répétition que Blanchot assimilait à une « insupportable pénurie d'existential ». Outre le corps, la nuit, avec ses torches et ses bougies, a aussi servi de palliatif à cette crainte indissociable de la nature même du théâtre : il n'est pas acte, mais seulement un substitut de l'acte. Selon les vœux d'Artaud, le spectacle de tant de jeunes équipes se voulait événement unique, rebelle aventure nocturne qui s'affranchit des censures du jour et de l'usure de la répétition. Si surprenant que cela puisse paraître, c'est la pensée de 1968 qui a réhabilité la nuit au théâtre.

Grotowski, insomniaque réputé, n'a jamais pu dormir et, forcément, il s'est nourri de la nuit. Pour travailler, d'abord, et ensuite, au moment des recherches para-théâtrales, pour en faire le contexte de l'expérience. Il élaborait non pas des spectacles sur les collines ou au bord de la mer, comme ceux de Brook ou de Serban, de Wilson ou de Terayama, hérauts de l'avant-garde ayant valorisé la nuit, mais des « expéditions » secrètes sans boussole ni public. Il s'agissait d'explorer ensemble un paysage dépourvu de toute lumière, de traverser une forêt obscure, de circuler et de s'égarer pour mieux se retrouver ensuite. Seul et avec les autres. Il y a du romantisme

dans cette démarche, mais Grotowski, même dans ses recherches tardives, ne s'en est jamais dédit. Et, dans un même esprit, Wlodzimerz Staniewski fonda toute son activité sur des voyages nocturnes à travers des villages dont il s'agissait de ranimer la mémoire afin que les anciens chants renaissent et que les vieilles coutumes revivent. Dans cette approche de la nuit, on peut reconnaître la quête inspirée par une certaine utopie rétroactive où le nocturne crée un climat propice aux retrouvailles avec la mémoire culturelle, voire celle des origines. Ces deux Polonais apparentés, Grotowski et Staniewski, font confiance à la nuit au point de s'y engager sans la sécurité d'un spectacle ni la protection d'un abri. Chacun à sa manière l'explore, la traverse et l'écoute, convaincu de pouvoir déborder ainsi le théâtre pour parvenir à la dimension concrète d'une expérience de groupe. Derniers avatars, ultimes soubresauts de la nuit « naturelle » qui en 1968, sur un autre mode qu'à Avignon, leva son rideau.

Mais jusqu'au bout, on peut subir l'impact de la nuit dans les conditions d'un spectacle qui l'intègre, en fait son partenaire et nous entraîne dans l'aventure. Alors, au nocturne s'associe impérativement la durée car le spectateur épouse le même cycle que les astres et, ensemble, ils retrouvent le jour. C'est moins de l'« état de nuit » que de la « nuit qui dure » que le spectacle fait son lit : le public se réjouit d'abandonner le jour et sa précipitation au profit du calme qui permet aux épopées de se raconter, aux récits fondateurs de se dérouler. C'est ce que firent à Avignon, une fois encore, Vitez avec *Le Soulier de satin* et Brook avec le *Mahabharata*. Si Vilar avait découvert la nuit, eux, dans la même voie, ont osé l'investir tout entière au point que les spectacles s'accordent à son rythme pour faire coïncider leur fin avec les premiers rayons du soleil. La présence de la nuit cesse d'être épisodique pour devenir intégrale. Nuit épique.

Vitez a habité la nuit du palais des Papes, espace architecturé, lieu de mémoire, effigie d'Avignon ; Brook, lui, a occupé la carrière Boulbon, l'autre centre, indompté et sauvage, du festival. Mais leurs spectacles, bizarrement, s'apparentent dans la mesure où, pour chacun, la traversée de la nuit mène à la pacification qui se confond avec le jour dont les spectateurs voient l'aube. C'est alors qu'une passion s'achève et qu'une guerre terrible se termine. La nuit, outre le fait d'être une expérience vécue, participe au cheminement de l'œuvre et l'accompagne jusqu'à son terme qui est « lumière ». Une fois encore, c'est dans la nuit de Provence que le miracle s'accomplit. Claudélienne ou indienne, l'épopée a fait son allié du ciel étoilé.

Variations autour du nocturne

Les variations autour du nocturne concernent des usages ponctuels, liés à un spectacle plutôt qu'à une poétique. Il va de soi qu'ici, c'est plutôt l'expérience de chacun qui retient des usages particuliers de la nuit et que, désormais, tout

oubli est permis. Pour chacun, la « bibliographie du théâtre », on le sait, outre les spectacles légendaires, est le résultat des soirées passées dans des salles et des souvenirs qu'elles laissent. En puisant dans cette réserve que chacun, comme Diogène, porte avec soi, des « variations » autour d'un thème se dégagent. Leur déclinaison confirme cette diversité personnelle qui module les motifs principaux propres au paysage d'une époque et d'un territoire théâtral. Les « variations » ont à voir avec une identité autant qu'avec un parcours de spectateur.

À l'attrait pour la « nuit du Nord » chère à Chéreau et Engel, Vitez ne succomba pas et il lui opposa, avec le goût de la France qui était le sien, la nuit de Provence, la nuit de Vilar, la nuit de Hugo. Lorsque Vitez et Yannis Kokkos se sont attaqués au milieu des années 1980 à Hugo, justement, avec *Hernani* et *Lucrèce Borgia*, ils ont exalté la nuit dont le poète n'a pas cessé tout au long de sa vie d'évoquer les pouvoirs, de chanter la démesure ou de révéler les désastres. Nuit animée, nuit dramatique. Elle se retrouva sur le plateau de Chaillot ou du palais des Papes dans sa dimension cosmique pour soutenir les excès hugoliens et en même temps renouer avec la pratique vilarienne. En s'appuyant sur les vertus de cette nuit où il plongeait le plateau clouté d'étoiles comme si le ciel s'y mirait, Vitez mettait en scène des drames romantiques et se rattachait à la filiation du maître d'Avignon qu'il entendait poursuivre en héritier assumé. La nuit l'a accompagné jusqu'au bout, mais sa nuit n'a jamais été source du monstrueux qui s'anime ou du gothique qui effraie : pareille à la nuit de Vilar, elle attestait un acquiescement et témoignait du désir d'embrasser le monde dans la paix nocturne. Les dernières répliques mises en scène par Vitez – prémonition testamentaire ? – ne parlent-elles pas justement de cela : « Comment est la nuit ? » demande Galilée, le personnage de Brecht, « Claire » lui répond-on. C'est ainsi que fut aussi la nuit de Vitez, amoureux comme Pascal d'un ciel aux sphères soigneusement ordonnées.

Plutôt artiste crépusculaire, Jacques Lassalle ne s'affiche pas en familier de la nuit. Chez lui, elle reste strictement « dramaturgique », réclamée par un contexte et une ambiance. La nuit a plutôt partie liée avec l'intérieur des bureaux et des maisons dans l'obscurité où s'enfonce l'être brisé, comme dans ses spectacles avec des textes de Hofmannsthal – *L'Homme difficile* – ou Svevo – *Un mari*. Dans cette nuit du dedans baignent aussi ses Marivaux et Goldoni, nuit du retour à soi et de l'accès à la vérité des affects que le jour disperse. La nuit n'est pas un défi, mais un repli. Un cas de figure insolite mérite d'être rappelé : l'acte V de *Tartuffe* où Lassalle plonge dans le noir la famille défaite d'Orgon qu'un modeste brasero réchauffe encore. C'est dans ce climat d'insécurité nocturne que les émissaires du roi font irruption comme des agents de ces polices dont le xx^{ème} siècle sera familier. Ils fouillent agressivement, s'attaquent à l'ordre de la maison, se comportent comme les représentants d'un pouvoir qui entend affirmer son autorité au cœur même de la nuit, alors qu'Orgon et les siens, sans défense, sont interdits de toute

opposition. Cette nuit-là rappelle le vertige de la nuit politique, avec bannissements et exécutions rapides, arrestations et enlèvements. Nuit de la peur que le pouvoir aime entretenir.

Ariane Mnouchkine, proche de la lumière – l'intitulé même de la compagnie, le *Théâtre du Soleil*, le confirme –, n'est pas explicitement attirée par la nuit. Elle ne fera son apparition qu'après la rencontre avec Hélène Cixous qui l'introduit dans ses textes et entraîne Mnouchkine à traiter ces nuits « cosmiques », comme dans *l'Indiade*, où l'homme se présente « sous les étoiles sans la conscience de la hauteur, de l'éloignement, de la lumière et de la nuit de l'incompréhensible. Voyant les étoiles et vu par les étoiles, il prend la mesure de sa petitesse, de sa grandeur, de l'immensité de ses possibilités et de ses impossibilités »⁴. La nuit, chez Mnouchkine, prend toujours le sens d'une invitation à l'accord de l'être avec sa vérité et en même temps d'une prise en charge de l'immensité cosmique. La nuit, c'est le juge ultime. Nuit où l'être se confronte avec ses fautes et doit en accepter les conséquences : de *La Ville parjure* à *Tambours sur la digue*, le fonctionnement est le même. Nuit de la perte convertie en nuit des sanctions : elle n'a rien d'indifférent et les injonctions qu'elle adresse en direction de l'homme ne restent pas sans conséquence. Il finit toujours par en subir l'impact.

Enfin une autre « variation » : la nuit qui clôt le spectacle de Peter Sellars, *Le Marchand de Venise*. Sous la voûte céleste, voûte shakespearienne, Jessica, la jeune Juive qui a trahi son père se voit à son tour abandonnée par ses compagnons. Elle dresse les yeux vers le ciel noir qui reste muet « par une nuit pareille... », leitmotiv qui revient dans le monologue ultime de Jessica. La sanction qui frappe Shylock s'avère alors autrement moins douloureuse que celle de la fille aspirant à une intégration qui lui est refusée et, en même temps, lui interdit le retour à son foyer d'origine. Sellars la place au centre de la scène, au milieu de la nuit, isolée et vaincue. L'obscurité qui l'envahit et l'obscurité qui l'enveloppe ne font qu'une, double nuit pour Jessica égarée, dépourvue de secours, ni du côté des chrétiens ni du côté du père. Solitude absolue de l'être écartelé.

On peut clore cette suite en revenant à Avignon où Éric Lacascade occupa le mur du Palais tout entier pour mettre en scène la « nuit de folie » qui ouvre *Platonov*, en épinglant à chaque fenêtre les convives qui se rappellent, s'embrassent, véritable ronde de fêtards épris de la nuit. Elle les enivre et, frénétique, les emporte dans la ronde d'un vertige communautaire. C'est d'un oubli qu'il s'agit. Lacascade a su jouer du contraste entre, d'un côté, l'autorité mythologique du Mur et la splendeur de la nuit de Provence et de l'autre, l'effondrement du protagoniste exaspéré par l'aliénation de cette fête démesurée. Par son ampleur, la fête rehaussée à l'échelle du Palais fait de Platonov un « Hamlet de province », prêt à « choisir la nuit ».

⁴ Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions Théâtrales, 1987.

Dans les rapports à la nuit que le théâtre entretient, tout sert : le vrai et le faux, la durée du spectacle et l'écoulement du temps, le noir de la salle et l'obscurité du plateau. On peut instaurer la nuit partout. Il y a pourtant une expérience inversée que longtemps Ariane Mnouchkine a pratiquée : à la Cartoucherie, elle faisait le jour, jour trompeur, pour laisser le public, au terme du spectacle, regagner la nuit, la nuit du bois de Vincennes, la nuit réelle. Et alors, une seule fois, le théâtre faisant se retourner les aiguilles de la montre invitait chacun à profiter de la journée du spectacle afin de mieux se confronter à la nuit qui, dehors, l'attendait. Ainsi, il y avait du « soleil même la nuit ». À l'intérieur, du moins. Lumière utopique, double de la lumière mystique des nuits anciennes, nuits chrétiennes. Les nuits du miracle qui chassent les ténèbres et relancent l'espérance. Nuits inséparables d'une clarté imminente, prête à venir, à intervenir, à aider. Mnouchkine n'oublie la nuit que pour mieux faire en sorte que le soleil l'emporte.

BIBLIOGRAPHIE

- Baecque Antoine de, en collaboration avec Emmanuelle Loyer, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007.
- Bardot Jean-Claude, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1991.
- Candoni Jean-François, *La genèse du drame musical wagnérien*, Berne, Peter Lang, 1998.
- Chéreau Patrice, *Lorsque cinq ans seront passés*, Toulouse, Éditions Ombres, 1994.
- La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon, sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, présenté par Philippe Poirrier, Comité d'histoire du ministère de la Culture et des institutions culturelles, La Documentation française, 2012.
- Picard Timothée, *L'Art total : Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Ralite Jack, *Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez*, préface de Maurice Béjart, Éd. Tirésias, 1996.
- Vitez Antoine, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1-5, P.O.L., 1994-1998.

Georges BANU is Professor Emeritus at the Institut d'Études théâtrales, Sorbonne Nouvelle – Paris 3 University, France. He is Doctor Honoris Causa of many prestigious Universities around the world, but also Honorable President of the International Association of Theatre Critics, after three mandates as a President. His books are translated in various languages and rewarded by numerous prizes.

LE MONDE CLOS DU THÉÂTRE LA NUIT, ENTRE DISCOURS POLITIQUES ET CONFIDENCES D'ARTISTES

VÉRONIQUE PERRUCHON*

ABSTRACT. The Closed World of the Theatre by Night, between Political Discourse and Artists' Confidences. Ever since the Hugolian struggle between shadow and light, theatre has encompassed the night to generate climates adequate to political mutations. Now, with the advent of Bertolt Brecht, theatre exposes itself as the place and location of discourse. *L'Achat du cuivre*, while exposing the theoretical issues of epic theatre, brings on a novelty in the link it seals between theatre and night, forming the ideal frame of meta-theatricality. Almost sixty years later, while issues of political struggle changed a lot, the closed space of theatre by night offers a frame to introspection. From *La ronde de nuit* by Theatre Aftaab (Afghanistan) under the protection of Théâtre du Soleil, to the old actors embodied by Jean-Paul Roussillon in Chekhov's *Le Chant du cygne* directed by Alain Françon and Michel Piccoli in *Minetti* staged by André Engel, floats the doubt between reality and fiction. Far from the demonstrations of the Philosopher in *L'Achat du cuivre*, theatre and night, in a recovered intimacy between the actor and the public, hustle usual landmarks and leave the following question hanging: who, in the end, takes up the stage?

Keywords: Theatre and night, meta-theatricality, politics, introspection, aging actors.

Si le théâtre s'est pendant des siècles déroulé en plein air ou à découvert et en journée, depuis le XIX^{ème} siècle, l'univers du théâtre est définitivement liée à celui de la nuit et à sa cohorte de réjouissances plus ou moins licites. Un mouvement concomitant avec la mise au noir de la salle et de la scène, pour le plus grand plaisir oculaire du spectateur qui pouvait admirer les prouesses des machineries et les magies de la lumière, au gaz d'abord, électrique ensuite. Se renforceront

* Université Lille 3, v.perruchon@wanadoo.fr

alors les dramaturgies qui ménageaient une place importante au monde nocturne. La nuit, propice aux délices amoureux aussi bien qu'aux intrigues, s'est fait une place grandissante sur les scènes théâtrales du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle. Il n'est qu'à se pencher un moment sur les didascalies de la pièce de Victor Hugo qui, en 1830, créa la polémique : *Hernani*. Pièce dans laquelle les thèmes de la conspiration et de la vengeance sur fond d'intrigue amoureuse se caractérisent par la dissimulation et la simulation que viennent contrer les révélations. On y retrouve l'obsession hugolienne pour le combat de l'ombre et de la lumière. Commencée par une scène nocturne : « *Une chambre à coucher. La nuit. Une lampe sur une table* », dit la didascalie initiale, la pièce finit dans les ténèbres au sens propre et symbolique du terme, sur la mort des amants lors de leur nuit de noces. Sur la totalité de la pièce, seul l'acte III se passe de jour. Lorsque Victor Hugo écrit pour le théâtre, la tendance esthétique est celle d'une imitation qui va de pair avec un accroissement des effets visuels *naturels* comme les orages, les pleines lunes, les levers et couchers de soleil, les naufrages et autres tempêtes... Mais Victor Hugo, visionnaire s'il en est, perçoit la dimension dramaturgique et dramatique qu'il y a à traiter de la nuit au théâtre, au-delà d'un choix circonstanciel et opportuniste pour créer des effets. C'est que le théâtre s'empare du motif pour générer un climat propice aux mutations politiques. Dès lors, révoltes et conspirations trouveront dans la nuit leur espace de prédilection. On pourrait dans la même lignée citer certains textes comme *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, écrit peu de temps après *Hernani*, en 1833, et situé dans la Florence de la Renaissance des Médicis, ou encore *Venise sauvée*, une adaptation que Hugo von Hofmannsthal écrivit en 1903, alors qu'il séjournait à Rome et qu'il lisait *Venice preserved* de l'anglais Thomas Otway, texte écrit à la fin du XIX^{ème}. Cependant, si ces textes de conspirations politiques impliquent de la part des justiciers élevés au rang de héros, un jeu de dissimulation de leur identité dans une forme de jeu de rôle, le cadre du jeu est celui de la fiction. Autrement dit, ces « jeux de rôle » appartiennent à un théâtre dramatique et narratif. Le théâtre, en tant qu'institution et bâtiment, s'efface au profit du cadre fictionnel : on est dans le domaine de l'illusion théâtrale. Dans cette convention du théâtre, le public voit sans être vu ; il est témoin des efforts de dissimulation des conspirateurs. La narration fictionnelle liée à l'illusion théâtrale empêche toute implication *réelle*, à ce qui se joue là.

Or, l'avènement de Bertolt Brecht va casser l'ordonnance narrative et dramatique au profit d'une exposition épique des enjeux politiques. L'illusion détruite va laisser place à une réalité réhabilitée, celle du théâtre en tant que modalité par laquelle le discours politique se manifeste. Il n'est nullement besoin de revenir ici sur les modalités scéniques du théâtre épique qui vont de la mise en lumière de la salle à l'usage du rideau dit *brechtien*, ni de rappeler les enjeux du *gestus* ; mais

affirmons que, dès lors, le politique peut s'exposer en plein jour. Pourtant, Brecht lui-même va associer le théâtre et la nuit dans leur réalité circonstancielle au sein même d'une dramaturgie fictionnelle.

La première nuit

Une scène, dont les décors sont lentement démontés par un machiniste. Un comédien, un dramaturge et un philosophe sont assis sur des chaises ou des éléments de décor. Le dramaturge prend des bouteilles dans une petite corbeille apportée par le machiniste, il les débouche, puis le comédien verse le vin dans des verres et il les tend à ses amis.¹

Ainsi commence *L'Achat du cuivre*, texte que Bertolt Brecht a écrit entre 1939 et 1955 et qu'il a laissé inachevé. Le théâtre, on le voit clairement dans la didascalie initiale, est le cadre fictionnel de ce texte : «*Une scène, dont les décors sont lentement démontés par un machiniste*». Les personnages sont les employés d'un théâtre : le Machiniste, tantôt nommé l'Electricien, tantôt l'Ouvrier, le Comédien et la Comédienne, le Dramaturge, au sens allemand de conseiller littéraire et artistique, auxquels s'adjoint un personnage extérieur au monde professionnel du théâtre, le Philosophe, également parfois dénommé dans le texte d'origine, *der Denkende* (celui qui pense)². Dans la perspective d'une mise en scène de ce texte dramatique, le cadre fictionnel du théâtre, rejoignant potentiellement celui de la réalité du lieu où l'on joue, casse l'illusion théâtrale. Pourtant, paradoxalement, le cadre de *L'Achat du cuivre* recrée un des fondements du théâtre aristotélicien, à savoir la règle des trois unités. Un lieu, le plateau du théâtre ; un temps, la nuit (même s'il y en a quatre, leur découpage permet plutôt de séquencer la réflexion en cours dont l'agencement paraît d'abord fragmentaire, que de marquer le passage du temps) et une action, celle de la parole. Brecht recrée les conditions d'une fiction théâtrale dans un espace anhistorique, mais essentiellement théâtral. Si l'association du théâtre et de la nuit forme ici le cadre idéal à la méta-théâtralité, c'est que le théâtre devient le lieu neutre nécessaire au débat. Le Dramaturge dès l'ouverture annonce l'intérêt à se trouver sur un plateau de théâtre : «*Regarder derrière les coulisses n'est pas sans déplaire au philosophe que tu es, et toi comédien, à défaut de public, tu as au moins ses fauteuils dans le dos. Tout en parlant du théâtre, nous pouvons avoir ici l'impression de nous entretenir devant un public, c'est-à-dire de jouer nous-mêmes une petite pièce* ». La double dimension de cet espace-temps permet la dualité du dramatique et de l'épique et devient un

¹ Brecht Bertolt, *L'Achat du cuivre*, texte français de Béatrice Perrgau, Jean Jourdeuil et Jean Tailleur, Éditions L'Arche, 1970, p. 11.

² Pour la commodité de ce travail, nous ne mentionnerons pas le passage de la *quatrième nuit* qui donne la parole à un certain Karl et un certain Thomas dans une partie sur «*la théâtralité du fascisme* ».

« laboratoire »³. Un rappel des *Versuche*, ces « essais-expériences » sur « la politisation de l'esthétique et l'esthétique de la politisation », menés par Brecht dès 1930 et poursuivis pendant seize années, qui furent des réflexions en mouvement, sortes de *work in progress* marquant le lien entre théorie et pratique dont Roland Barthes, dans ses propres *Écrits sur le théâtre* consacrés à la critique brechtienne, rappelle l'importance : « Séparer le théâtre brechtien de ses assises théoriques serait aussi erroné que de vouloir comprendre l'action de Marx sans lire le Manifeste »⁴. Préfigurant le principe de *L'Achat du cuivre*, ces comptes-rendus de laboratoire expérimental de la pensée, les *Versuche*, permettent de comprendre le paradoxe apparent de la situation dramatique fictionnelle et le contenu des échanges post-aristotéliens. Que se passe-t-il si l'on enferme dans un lieu clos et isolé du monde, à l'abri des regards et des interférences extérieures, un dramaturge, des comédiens et un philosophe, qui plus est accompagnés d'une bouteille de vin ? semble être l'impératif de départ de *L'Achat du cuivre*. Aucun risque de compromission du public dénié dès le protocole de départ, le théâtre vide n'offrant que ses sièges vides. Pourtant, l'analyse du quatrième mur et les questions d'identification trouvent leur place dans cet espace. L'envers du théâtre fictionnel, le théâtre détourné de l'esthétique, a trouvé le lieu de son déploiement. Le théâtre débarrassé du carcan esthétique, rendu à l'origine du geste et de la matière première (d'où la métaphore du cuivre), le théâtre, dans l'écrin nocturne de la boîte noire, peut réinventer son rapport au réel dont le point nodal est la distanciation. Ainsi, la nuit dans un théâtre est pour Brecht le cadre propice à la refonte politique de l'esthétique théâtrale sur fond de théorie marxiste. Cette expérience inédite d'enfermer volontairement la nuit dans un théâtre va faire école mais en se déclinant parfois en nécessité de survie.

Presque soixante ans plus tard, alors que les enjeux de la lutte politique ont radicalement changé de visage, c'est ce même cadre qu'a choisi la compagnie Aftaab pour raconter sa propre aventure théâtrale.

Un hiver, quelque part en France. Un gardien et son théâtre à la charpente fragile et usée deviennent, pour une nuit, l'hôte et le refuge d'hommes et de femmes venus d'Afghanistan. L'oreille patiente des récits de ces occupants à la vie déracinée. L'abri inlassable des blessures et des douleurs. L'asile enfin, inattendu, des rêves et des espoirs que cette nuit d'éveil parvient à convoquer.⁵

³ Voir la notice de Brecht, Brecht Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Édition élaborée par Jean-Marie Valentin avec la collaboration de Bernard Bnoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaffer et Marielle Silhouette, 2000.

⁴ Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, « Les tâches de la critique brechtienne », Éditions du Seuil, 2002, p. 208.

⁵ Texte de présentation du spectacle.

*La Ronde de nuit*⁶, sous la direction d'Hélène Cinque du théâtre du Soleil et sur une idée d'Ariane Mnouchkine, est clairement une mise-en-abyme fictionnalisée du vécu des comédiens du Théâtre Aftaab. Venus d'Afghanistan sous la protection du Théâtre du Soleil, après un stage de théâtre qu'Ariane Mnouchkine a dirigé en juin 2005 à Kaboul, ils ont mis sur pieds une jeune troupe de théâtre qui a ensuite bénéficié d'une année de formation à l'ENSATT⁷. Depuis, leurs spectacles racontent leur lutte pour faire advenir le théâtre dans un pays en ruines. Une lutte politique et une aventure humaine qui trouvent leur refuge dans un théâtre. Sur la base du cadre de *L'Achat du cuivre*, *La Ronde de nuit*, fiction dramatique si proche du réel de ces jeunes comédiens afghans, réactive le lien entre théâtre et politique, fuite, dissimulation et refuge. Comme si seul le théâtre associé à la nuit, cet espace-temps hors du monde, lieu de tous les possibles, était, en tant qu'espace *déterritorialisé*, le seul capable de protéger des agressions, le seul espace politique authentique. Mais aussi le lieu des drames que la survie implique. Le théâtre Aftaab qui avait commencé son propre récit par *Ce jour là*⁸, se retrouve après huit années d'aventures dans un retournement de situation dont rend compte *La Ronde de nuit*. Les titres de leurs spectacles qui vont du *jour* à la *nuit*, laissent peut-être entrevoir davantage de mise-en-abyme qu'il n'y paraît depuis que leur aventure théâtrale s'est implantée dans l'enceinte de la Cartoucherie et entre les murs du Théâtre du Soleil. Il semblerait que le retour à Kaboul, pour y recréer un théâtre déterminé à faire avancer le pays vers la démocratie, relève d'une utopie. Comédiens à jamais enfermés dans un théâtre hors du monde ? Comédiens en lutte avec leurs propres drames sur fond de pays en ruine, loin, si loin de la nuit de tempête qui s'abat sur le théâtre qui les abrite ? Comment concilier ce qui paraît difficilement conciliable, histoire personnelle et Histoire politique ? La réponse est peut-être dans l'enceinte du théâtre, qui, comme un huis-clos protecteur, permet de faire un temps d'arrêt, hors de l'agitation du monde. Nuit et théâtre sont ici réunis encore pour donner du temps au temps et de l'espace à l'introspection.

Être enfermé dans un théâtre, c'est aussi le comble pour le comédien. Anton Tchekhov dans *Le Chant du cygne*, pièce en un acte, met la problématique du comédien au centre du drame. Le sous-titre « Étude dramatique en un acte » donne une information intéressante sur cet écrit de 1887-1888 sur le théâtre. Tchekhov met en scène un « vieil acteur comique » et un « vieux souffleur ». La didascalie initiale situe également le cadre d'un théâtre :

⁶ Spectacle du Théâtre Aftaab créé en Avril 2013 à la Cartoucherie, dans l'enceinte du Théâtre du Soleil.

⁷ École Nationale de Arts et Technique de Théâtre, anciennement École de La Rue Blanche.

⁸ *Ce jour là*, spectacle du Théâtre Aftaab, créée en 2009, dans lequel chacun raconte une situation vécue lors de l'arrivée des Talibans et des attentats du 11 septembre.

L'action se passe sur la scène vide d'un théâtre de deuxième ordre en province. C'est la nuit, après le spectacle. À droite, une rangée de portes mal jointes menant aux loges d'artistes ; le côté gauche et le fond de la scène sont encombrés d'un fatras d'objets divers. Au milieu de la scène, un tabouret renversé. Il fait noir.

Le vieux comédien sort de sa loge une bougie à la main, « riant aux éclats », ayant un peu trop arrosé la célébration de son jubilé. Seul dans sa loge, il s'était endormi. Il se retrouve alors, en pleine nuit, enfermé dans le théâtre. Encore une fois ici, le cadre nocturne est associé à celui du théâtre et sera prétexte à la libération de la parole. Si ce n'est pas l'angoisse de la survie, ni la réflexion esthétique et politique qui mettent en branle la parole de l'acteur, dans *Le Chant du cygne*, c'est une nécessité existentielle, comme le laisse entendre le titre. Très vite la mort est évoquée : « la petite mère, n'est pas loin », dit l'acteur sentant sa fin prochaine. Le vieux souffleur qui apparaît soudain, lui sert de confident ; la parole se délie et le discours sur l'art dramatique émerge de la confiance dans ce cadre propice : « J'ai compris alors que l'art sacré n'existe pas, que tout n'était que délire et duperie, que j'étais un esclave, une distraction pour oisif, un bouffon, un pitre ! ». Derrière le déni du public et la prise de conscience de la vanité du métier de comédien, la révolte pointée, mais la force de lutter abandonne le comédien vieillissant.

Jean-Paul Roussillon dirigé par Alain Françon au théâtre de la Coline en 2005 a admirablement rendu la fragilité du personnage qui disparaissait derrière le comédien. Comme dans tout texte mettant en scène un discours de vieux comédien se penchant sur son passé au seuil de la confiance, l'identification ne résiste pas au discours brechtien. Le théâtre n'apparaît plus comme espace visible pour dénoncer l'illusion, il redevient un lieu de fiction propre à l'illusion. Dans ce théâtre désolé, l'acteur perdu est envahi par une peur nouvelle, comme si l'inédit de sa situation révélait soudainement l'affreuse facette dérisoire du travail de l'acteur. Un drame se joue en quelques minutes, celui de la déchéance du vieil acteur et, au-delà, celui du théâtre et du public dont la bonne conscience vacille au chant déchirant du cygne.

Minetti en fut un autre. Qui est Minetti ? Un comédien, « artiste en vieil homme » dont la carrière fut consacrée à et par Lear. Qu'est-ce que *Minetti* ? Une pièce de théâtre qui n'en est peut-être pas vraiment une. Une vaste bouffonnerie au tragique affleurant. Tout acteur qui s'empare du rôle laisse percer la faille. Michel Piccoli dans la mise en scène d'André Engel, laissait poindre le doute entre fiction et réalité. Le texte, un quasi monologue aux variations infimes mais réelles dont Thomas Bernhard est familier, est un piège à mémoire pour le comédien qui s'y attelle. Or, Michel Piccoli a 84 ans lorsqu'il accepte ce rôle. On ne sait plus qui

hésite : Piccoli ou Minetti ? Qui souffle : un assistant de la production ou le veilleur de nuit ? Le doute amplifie la situation qui atteint le comble de la confusion lorsque, s'adressant au public, l'acteur sur le plateau s'écrie :

Comment peut-il avoir l'audace d'ouvrir sans arrêt la bouche
Quand il devrait se taire
Toujours à deux doigts
De blesser mortellement.

Vieil acteur autrefois célèbre, Minetti revient à Ostende trente-deux ans plus tard, pour rencontrer le directeur du théâtre de Flensburg avec lequel il a rendez-vous afin de jouer Lear « encore une fois le jouer, une fois rien qu'une et puis plus »... C'est le soir de la Saint-Sylvestre, il attend dans le hall de l'hôtel où circulent des groupes de fêtards. Il débarque de dehors où la tempête de neige fait rage. Évoquant son existence passée, il parle sans fin aux témoins de son attente, toujours guettant l'arrivée de plus en plus improbable du directeur de théâtre... Le texte sans rage ni contestation, habité par la fragilité de l'artiste au seuil de la vieillesse et de la folie, recouvre une forme d'adieu testamentaire. Pourtant, en passant entre les mains d'André Engel, le texte n'achemine pas Minetti vers le suicide. Car ce qui importe, c'est la lutte même exprimée par Minetti, c'est le combat du devenir contre l'Histoire, de la vie contre la culture. Au-delà de la situation qui laisse libre cours à une parole confidente et salvatrice, un vieil homme tourne comme une triste bête en rond sur un plateau de théâtre quasi désert. Un théâtre confiné dans le classicisme dénoncé par l'acteur Minetti, alias Thomas Bernhard. Un théâtre qui sent la naphtaline et où rode l'ombre de la fin. Car, bien que nous fussions *fictionnellement* parlant dans un hôtel, nous pouvions croire être davantage dans un décor de théâtre, donc dans un théâtre. Les cintres laissant apparaître la limite des décors, l'obsession de l'acteur pour Lear, la neige artificielle, laissent peu de place au doute : ce Minetti nous parlait depuis un théâtre, la nuit de la Saint Sylvestre. Tout participe au mirage du théâtre dans cet hôtel « plein de malentendus ». Oui, c'est possible que Minetti soit dans un théâtre et non pas dans un hôtel.

Michel Piccoli, grandiose et pathétique, Jean-Paul Roussillon, émouvant et tremblant... Pris dans un étau, le public vit une expérience effrayante. Loin des démonstrations du Philosophe de *L'Achat du cuivre*, le théâtre et la nuit, dans une intimité retrouvée entre le public et l'acteur, bousculent les repères dans ce navire-théâtre au bord du naufrage qui ne tient qu'au chant du cygne majestueux et dérisoire, là sur scène... L'angoisse de l'artiste laisse place aux questions existentielles qui depuis Pascal ou Kierkegaard sont le « vertige du possible », à la limite de l'absurde. L'artiste bouffon, le clown qui perd ses attaches de caleçon, celui que l'immense valise précède dans une entrée farcesque sur tapis blanc, celui qui ayant

trop bu tremble comme un enfant dans le noir, celui-là même joue majestueusement la mise en doute. Michel Piccoli, dont les hésitations trahissent celles du personnage sorti de son mutisme, Jean-Paul Roussillon, dont les halètements dénoncent une santé vacillante, ces monstres d'acteurs piègent les spectateurs tout autant qu'ils se jouent de leur effroi. Finalement, qui s'empare du plateau dans la nuit des théâtres ?

Si, depuis le combat hugolien entre l'ombre et la lumière, le théâtre s'empare de la nuit pour générer un climat propice aux mutations politiques, le glissement vers l'introspection existentielle a supplanté la parole épique et politique pour atteindre le trouble autobiographique et méta-théâtral. Le théâtre et la nuit permettent spécialement d'entretenir la confusion entre fiction et réalité, au point que la nécessité de sortir des théâtres soit désormais moins nécessaire à l'exposition d'une parole engagée, comme en témoignent les exemples abordés dans ce texte.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Brecht Bertolt, *L'Achat du cuivre*, texte français de Béatrice Perrgoux, Jean Jourdeuil et Jean Tailleur, Paris, Éditions L'Arche, 1970.

Brecht Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Édition élaborée par Jean-Marie Valentin avec la collaboration de Bernard Bnoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaffer et Marielle Silhouette, 2000.

*Upon gaining a rich experience as light designer and stage-hand, **Véronique PERRUCHON** gained interest and started researching into the world of drama and stage directing. She wrote a Ph.D. thesis directed by Georges Banu (Sorbonne Nouvelle Paris 3 University) on stage director André Engel. Assistant Professor at Lille 3 University in Scenic Arts since 2012, she pursues her investigations on components and issues of staging and directing.*

LES JEUX DE L'AMOUR ET DE LA NUIT DANS QUELQUES PIÈCES DE THÉÂTRE DU XVII^{ÈME} SIÈCLE FRANÇAIS

ANISSA JAZIRI*

ABSTRACT. *The Games of Love and Night in a Few 17th Century French Plays.* Although made to be seen, the theater did not exclude the night. In comedy, the night is always there: the night of the lovers, that of the deceived husbands, the emancipated women, the witches, but also the enchanted and magnificent night of the parties in the Sun King's courtyard. These are the multiple night facets studied in the current work in an attempt to clear up, even partially, a host of stakes of the light and its absence in some plays of the 17th century and in particular: D'Ouville's *L'Esprit follet*, Boisrobert's *La Folle Gageure*, Molière's *Georges Dandin*, and Pierre Corneille's *Le menteur* and *La Suite du menteur*.

Keywords: classic theater, night, love, terror, seduction, liberation, libertinism.

Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que « nuit » vient du latin *noctem*, accusatif de *nox* qui signifie « période durant laquelle le soleil est sous notre horizon et il fait noir ». Temps traditionnellement dévolu au repos, la nuit change d'usage en littérature, elle se donne comme un temps mythique, celui de la pensée, de l'activité artistique, de l'amour, mais aussi de l'Enfer. Polysémique, elle peut signifier à la fois la vie et la mort, le commencement comme l'achèvement, l'amour comme la séparation, la peur comme la libération. Si la langue nous permet d'utiliser la métaphore « les feux de la nuit », pour désigner les étoiles, ou l'appellatif mythologique de « Nuit » pour désigner la déesse qui préside à l'obscurité, « figurée avec un voile semé d'étoiles, portée sur un char et traînée par des chevaux noirs », elle nous

* Université Paris Ouest Nanterre La Défense, jaziri.anissa@yahoo.fr

permet aussi d'évoquer la nuit dans un autre contexte tout à fait différent, celui de « la nuit du tombeau », la nuit infernale. Dans son sens figuré, la nuit peut également être érotique pour désigner « les faveurs d'une femme ». Elle se veut ainsi multiple et fluente, ambiguë et indicible, double dans sa nature même puisqu'elle se définit par rapport à sa deuxième facette qui est le jour et sans laquelle elle ne saurait exister.

Au XVII^{ème} siècle, la nuit a aussi des multiples facettes : si elle est longtemps restée liée à la conception païenne des Enfers où le Mal et le diable lui sont systématiquement associés, symbolisant le retour possible au chaos, elle est également rassurante, étant associée chez Platon à la connaissance et au savoir dans le mythe de la caverne. Par ailleurs, dans la Bible : « *Lux fiat* » (Que la lumière soit !), la lumière est positive. Dans les représentations chrétiennes de l'esprit saint, les rayons dorés sont nombreux. Ainsi, la nuit n'est pas toujours synonyme de frayeur et de mal mais simplement de mystère, voir d'amour et d'érotisme (le mythe d'Amphitryon), ainsi que du plaisir dans la mesure où elle met en valeur la lumière.

Penser la nuit comporte en soi une équivoque interne faisant de l'espace nocturne à la fois un lieu et un thème de méditation. Penser la nuit c'est, tout d'abord, penser dans la nuit, rester éveillé dans un moment usuellement dévolu au sommeil et à l'activité onirique. Cet obscur objet du savoir peut toutefois nous rendre compte de la relation de l'homme au monde, aux autres, et à lui-même. En parlant de la conception de la nuit ici, le but ne consiste pas uniquement à rester sur le parvis de la nuit, mais à y pénétrer pour relever les enjeux auxquels se confronte la scène quand elle s'attaque au territoire de ce qui ne se donne pas à voir, de ce qui apparemment contredit sa vocation. Inquiétante, mystérieuse, sensuelle, la nuit inspire les peintres et les poètes, les écrivains et les dramaturges. Bien qu'il soit fait pour être vu, le théâtre n'exclut pas la nuit. Plus présente dans les tragédies, elle est souvent peu étudiée dans les pièces comiques. Dans la comédie, la nuit est pourtant là : la nuit des amoureux, de maris cocus, des femmes émancipées, des imposteurs, des sorcières, mais aussi la nuit enchantée et splendide des fêtes de la cour du Roi Soleil, adorateur de la lumière et chasseur des ténèbres. Quel rôle peut jouer la nuit dans les spectacles de la cour, et quelle place occupe-t-elle dans les pièces de théâtre du XVII^{ème} siècle français ? Est-elle un simple accessoire, ou joue-t-elle un rôle effectif dans la trame des événements ? Ce sont ces multiples facettes de la nuit que nous tâcherons d'étudier dans le cadre de l'actuel travail, dans une tentative d'en éclaircir, même en partie, les différentes enjeux, à travers l'étude des fêtes royales, ainsi que de quelques comédies d'intrigue du où la nuit paraît constituer un véritable actant, notamment *L'Esprit follet* de D'Ouville, *La Folle Gageure* de Boisrobert, *Georges Dandin* de Molière, *Le menteur* et *La Suite du menteur* de Pierre Corneille.

La nuit dans les fêtes de la cour de Louis XIV

Au XVII^{ème} siècle, en peinture aussi bien qu'en littérature, il existait un goût très vif de l'éclat et du brillant, l'on conçoit même la beauté en premier lieu comme lumière. Écrivains et poètes notent volontiers la lumière du soleil, la lueur des chandelles et des torches, les reflets de diamants et des parures, une vénération qui s'accroît avec le règne de Louis XIV dont l'éclat éblouit quiconque le voit. N'est-ce pas en triomphant en soleil levant magnifié sur une machine, lors du *Ballet de la nuit*, qu'on lui a octroyé le surnom du Roi Soleil ? Et n'est-ce pas à travers sa sortie lumineuse accompagné des feux d'artifices et de toutes sortes de lumières qu'il a pu dissiper les ténèbres de la scène et éblouir son public ? N'est-ce pas en son règne que la scène théâtrale française a justement pu sortir de l'ombre pour atteindre son âge d'or ?

Qu'en est-il alors de la mythologie solaire mise en place par Louis XIV ? Certes, penser la nuit royale nous mène-t-il d'une certaine façon à opérer un déplacement de perspective : c'est plutôt au soleil et aux puissances diurnes que s'intéresse la pensée royale, et non à la nuit. Mais la lumière ne peut être valorisée que par la présence de son envers, la nuit car « [...] la nuit est un peu diurne, comme le jour est un peu nocturne. D'une part le jour qui se réduirait à lui-même et que rien d'obscur ne viendrait hanter, serait-ce encore le jour ? Ce jour n'apporterait plus la lumière, mais le foudroiement ; ce jour sans nuit aveuglerait tout regard, consumerait tout désir, ferait taire toute parole. »¹

La nuit participe à la pensée solaire : elle se montre elle-même domptée et maîtrisée par le Roi Soleil. Le roi choisit la nuit comme le moment privilégié pour célébrer son règne et montrer sa puissance à travers une série des ballets dansés devant sa cour à Versailles. *Le Ballet de la nuit*, comme l'indique son nom, célèbre la nuit mais également son antipode, la lumière sans laquelle elle ne saurait exister. Si la nuit est là, ce n'est que pour mettre en valeur la lumière du Roi Soleil, sa magnificence, sa richesse, son courage et sa beauté. Artiste-né, le souverain n'aime jamais autant les arts que lorsqu'ils servent à célébrer son règne et à mettre en scène son autorité sur les hommes. N'est-ce pas seulement en se privant de lumière qu'on se rend compte de son importance et de sa valeur ? Et ne serait-ce que dans l'ombre que l'on goûte le mieux le plaisir de la lumière ? Par un effet de contraste, les nuits de ballets de la cour de Louis XIV sont illuminées par des lumières de toutes sortes : des lustres, des chandelles et des feux d'artifices qui subliment et ravissent toute l'assistance et qui ont énormément participé à la renommée de ce roi adorateur des

¹ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1978, cité par Dominique Bertrand, *Penser la nuit XV-XVIIe siècle, Actes de colloque international du C.E.R.H.A.C de l'Université Blaise Pascal (22-24 Juin 2000)*, Paris, Honoré Champion, p. 13, 14.

lumières. Satisfait, ravi, enchanté et ébloui, tel fut le sentiment de quiconque avait assisté à ces fastueuses fêtes tout comme le Roi Soleil l'avait prévu. Ce spectacle, donné devant tout ce qu'il y avait alors à Paris de personnages de distinction, obtint un succès qui fit époque, et qui est attesté par tous les témoignages contemporains. Ainsi Renaudot dans *La Gazette* rapporte que :

Ce jour-là, 23 (février), fut dansé dans le Petit-Bourbon, pour la première fois, en présence de la Reyne, de Son Éminence et de toute la Cour, le Grand Ballet royal de la Nuit..., composé de 43 entrées, toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui s'y représente que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits et la grâce de tous les danseurs, que les spectateurs auraient difficilement discerné la plus charmante si celles où nostre jeune monarque ne se faisoit pas moins connoître sous ses vestemens que le soleil se fait voir au travers des nuages qui voilent quelquefois sa lumière, n'en eussent receu un caractère particulier d'éclatante majesté, qui en marquoit la différence... Mais comme, sans contredit, il y surpassoit en grâce tous ceux qui à l'envy y faisoient paroître la leur, Monsieur, son frère unique, étoit aussi sans pareil en la sienne ; et cet astre naissant ostoit si aisément la peine de le découvrir, par les gentilleses et les charmes qui luy sont naturels, qu'on ne pouvoit douter de son rang... Je laisse donc à juger... le contentement que put avoir l'assemblée, [...] a la première heure de cette belle Nuit qui étoit représentée par le Roy, mais ne servit néanmoins qu'à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté...

Seule la lumière peut montrer l'ombre, point de feu sans nuit. Conscient de cette réalité, le Roi Soleil accorde une grande attention à toutes sortes de spectacles dressés généralement le soir et tient à les diriger personnellement. Il manifeste un goût raffiné pour la beauté, et une sensibilité extrême aux plaisirs de l'œil, aux lumières et aux décors qu'il choisit lui-même jusqu'au moindre détail, l'essentiel étant d'impressionner. Tout à Versailles doit refléter sa beauté et sa grandeur, l'architecture, les ornements, les décors, les lumières, les effets spéciaux (feux d'artifice), bref, tout ce qui est susceptible d'être vu et de capter l'attention. Afin d'exercer le maximum d'appas et d'émerveillement, et pour que l'exécution réponde à son goût et se fasse dans la perfection, le roi fait appel à des spécialistes de toutes sortes et il engage les personnalités les plus célèbres de la cour pour préparer le *Grand divertissement Royal*. Ce divertissement a pour but de ravir tout d'abord la vue, une séduction à laquelle le roi vouera toute son habilité et son pouvoir : tout « fais[oit] un agréable objet à la veuë » disait Félibien², les dieux eux-mêmes semblent prendre part à ce divertissement : « Dans l'une de ces niches

² André Félibien, *Relation de la feste de Versailles du dix-huitième Juillet 1668*, Paris, Chez Pierre Le Petit, 1668, p. 10. Les références au cours du présent paragraphe seront faites à cette édition et données entre parenthèses.

estoit la figure de Dieu Pan, qui ayant sur le visage toutes les marques de la joye, sembloit prendre part à celle de toute l'assemblée. »(Félibien, p. 10). Les couleurs contribuaient à montrer la richesse et la grandeur du roi avec la dominance de la couleur dorée, celle de la prospérité, mais aussi du Soleil : « Toutes ces figures estoient dorées & faisoient un effet admirable contre le verd de ces palissades. » (Félibien, p. 11). Les fêtes royales sont rythmées par des représentations théâtrales, des comédies jouées généralement la nuit après la collation. Le décor dans ce théâtre provisoire est extrêmement soigné jusqu'au moindre détail avec une scène grandiose, des tapisseries luxueuses ainsi que des lustres de toutes sortes : « [...]. Du haut du plat-fond pendoient trente-deux chandeliers de crystal portant chacun dix bougies de cire blanche. » (Félibien, p. 14). Sur scène aussi les lumières se mêlaient aux couleurs. On note l'omniprésence de la couleur dorée qui revient sans cesse dans tous les décors et les recoins de son jardin pour nous rappeler inlassablement la grandeur de ce nouveau « dieu ». Certes, on est là pour regarder la comédie mais aussi et surtout pour regarder le roi, comédien principal, qui se met en scène. Une mise en scène exceptionnelle se traduisant, tout d'abord, par le décor lui-même éternellement réflexif, où l'on voit le monarque un peu partout à travers sa couleur, mais aussi à travers ses statues posées sur la scène même. L'on voyait « deux grandes colonnes torsées de bronze & des feuilles de vigne d'or » (Félibien, p. 13), au milieu desquelles se dressaient « les armes du Roy sur un cartouche doré » (*ibid.*, p.13). On voyait aussi « des masques dorez » (p. 15), « des vases de bronze doré » (p.15). Couleurs et architecture servent à « montrer que sa Majesté est toujours en estat de faire que ses peuples jouissent d'une paix heureuse & pleine d'abondance, en établissant le repos dans l'Europe, où d'une victoire glorieuse & remplie de joye... » (Félibien, p. 13, 14). Le décor extrêmement soigné participe à la valorisation des lieux et à les transformer en un nouvel espace mythique, voire onirique, d'où jaillit la lumière et où l'on voit « de grands vases ornez de différentes façons & remplis de lumières, du haut de ces vases sortoit une fontaine qui rerombant à l'entour les environnoit comme d'une cloche du crystal. Ce qui faisoit un effet d'autant plus admirable qu'on voyait un feu éclairer agréablement au milieu de l'eau. » (Félibien, p. 30). Tout dans les jardins de Versailles est fait « avec un artifice de lumière si beau & si surprenant, qu'il sembloit que toutes ces figures, ces L, & ces fleurs de Lys fussent d'un métal lumineux & transparent » (Félibien). Les lieux sont éclairés d'une lumière qui fait paraître « toutes les figures qui estoient d'argent, & à faire briller davantage les divers éclats de l'eau & les différentes couleurs de pierres & des crystaux. » (Félibien, p. 34). Durant les fêtes et ballets de la cour, les jardins aussi bien que théâtre deviennent des lieux enchantés par leur beauté féérique, leur lumière, leur or, leur argent et leur cristal, à un point tel qu'il « estoit presque impossible de ne se pas persuader que ce ne fut un echantement, tant il paroissoit des choses qu'on croiroit ne se pouvoir faire que par magie. » (Félibien, p. 31-32).

Cependant, le luxe des décors n'est pas moins important dans toutes les autres fêtes royales même lorsqu'elles se tiennent hors du château de Versailles. *La Gazette* nous rapporte les différentes étapes du *Ballet de Muses*, mais elle nous renseigne également sur la beauté des costumes portés par les nobles et par le roi qui attirent beaucoup l'attention sur eux, ce que nourrit le goût du paraître et de mise en scène chez le Roi Soleil et sa cour. Tout doit être lumineux, les décors aussi bien que les parures et les costumes ornés de diamants et de perles. Les couleurs et métaux précieux annoncent déjà ceux des milieux paradisiaques à venir. La lumière, comparée à celle du soleil, évoque celle plus éclatante du Paradis :

La Reine s'y rendit sur les quatre heures du soir, aussi richement, que galamment, déguisée, avec un habit éclatant de Pierreries, et de Broderies, accompagnée de Mademoiselle, non moins magnifiquement habillée à la Turque, de la Duchesse d'Enghien, et des autres Princesses, et Dames, en un équipage des plus avantageux.

Le 12, ces Réjouissances furent terminées par de pareils Traitements que les jours précédents, et par un Bal qui dura depuis neuf heures du soir, jusques à six du matin, avec un merveilleux concours des plus beaux Masques, pour lesquels, par l'ordre du Roi, il y eut toujours, quatre Tables servies, soir, et matin, avec une singulière magnificence : de manière que les trois Fêtes se passèrent avec un éclat, et une allégresse dignes de la plus belle, et de la plus galante Cour du Monde.³

Cette clarté, qui surpasse celle du soleil, renvoie à la divinité, au roi lumineux adoré et obéi. On l'adore comme l'on adore Dieu. Ainsi remarquons-nous que la nuit sur-éclairée des fêtes de la cour de Louis XIV sert paradoxalement à éblouir par son éclat, tout comme le roi lui-même illumine la scène politique française.

La nuit au théâtre

La nuit entre le plaisir, l'amour et la peur (L'Esprit Follet : corps séducteur / corps fantomatique)

Jusqu'au XVII^e siècle, la nuit dans la culture régnante était maléfique, elle a longtemps été liée au satanisme, à la sorcellerie et à la damnation. Elle « signale le soulèvement des forces du Mal, le retour du refoulé, le domaine du Diable » selon l'expression de Ségard⁴. À cette époque, l'on voit la nuit différemment selon que l'on est noble au roturier, homme ou femme, bourgeois ou gentilhomme. Si « la nuit » est plaisir et badinage pour l'un, elle est terreur et menace pour l'autre. Si elle s'est donnée comme source des plaisirs nocturnes pour les galants, elle est un lieu d'inquiétude, d'aveuglement et de confusion pour le roturier. Elle apparaît

³ *Gazette* N°26, du 26 février 1667, p. 197-199 http://moliere.parissorbonne.fr/base.php?Le_Ballet_des_Muses_dans_la_Gazette

⁴ J. Ségard, « La métaphore nocturne », R.S.H, p. 125.

souvent comme devant être combattue. Cette nuit informe demeure sans cesse à circonvier, voire à vaincre : elle n'a jamais le même aspect étant l'inconnu, sinon l'inconnaissable, toujours mouvante et menaçante. La lumière, elle, a souvent été associée au charme et à la séduction : dans la mythologie, les sorcières et magiciennes séduisent par leur lumière. Circé, dans le *Ballet comique de la Reine*, exerce sa fascination à travers la lumière qui jaillit de ses yeux : « Dans ses yeux égarés un soleil reluisait, / Yeux où l'amour caché ses traits d'or aiguissait. »⁵

Dans *L'Esprit Follet* de Le Métel de d'Ouville, une imitation de la pièce espagnole *La Damaduende* de Calderón, l'obscurité acquiert une importance particulière, elle est l'un des moteurs de l'action, le moyen par lequel l'héroïne arrive à ses fins, passe inaperçue, détourne la jalousie de son frère, séduit son amant et terrifie son valet. Consciente du danger du regard, Angélique, l'héroïne, décide de ne sortir que de nuit pour voir Florestan, le jeune étranger, logé chez elle loin de ses yeux par son frère jaloux. Le jour constitue un risque pour la jeune veuve du moment où il peut mettre à nu son identité noble et son appartenance sociale, ainsi elle se travestit doublement. Caché par le masque et la nuit, le corps d'Angélique devient à la fois présent et absent, et c'est de cette ambivalence même que provient son pouvoir séducteur. Le masque et l'obscurité jouent un rôle principal dans la confusion sur ce corps travesti. Telle une créature nocturne, Angélique ne se manifeste qu'en l'absence de la lumière, une lumière qu'elle craint énormément, car elle lui est fatale. Elle écrit à Florestan :

Quoi que je ne sois pas de tant d'attraits pourvue,
Je désire vous voir, et de vous être vue;
Et par ce que le jour est à mon heur fatal,
Vous me verrez sans faute, en revenant du bal. » (IV, 4)

Et elle confesse sa peur de la clarté à sa servante :

...Chacun est retiré, je pourrai librement
Aller sans qu'on me voie en son appartement
Mais de peur de surprise, ajuste la chandelle,
Dans la lanterne sourde, et sois en sentinelle;
Je ne l'ouvrirais point que je ne sois dedans,
De crainte que quelqu'un qui peut veiller céans,
Découvre la clarté... (Acte IV, sc. 1)

La lumière est risquée pour Angélique puisqu'elle peut causer son déshonneur et la colère de son frère jaloux. Son intrusion dans la chambre de « l'inconnu » constitue une atteinte aux codes de l'honneur et de la civilité :

⁵ Cité par Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement ; magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 443.

La portant cette nuit, je vous saurai connaître
Mais pour moi qui me vois de cent yeux éclairée,
Pardonnez si la peur de faire des jaloux,
Fait que je ne pourrais me découvrir à vous
Sans courir le hasard d'être déshonorée. (III, 9)

Dissimulée sous le voile et l'obscurité, Angélique est prise pour un diable ou « un esprit follet » par le valet Carille : elle est entrée discrètement la nuit dans la chambre de ce dernier, a fouillé dans ses valises et a même « transformé » son argent en charbon : « Non, je ne puis penser qu'un autre qu'un esprit, /Puisse entrer en ce lieu, la porte étant fermée, /Ou par sortilège, il faut qu'il l'ait charmée. » (II, 7), déclare-t-il à son maître. Lâche et superstitieux, le valet est terrifié par la noirceur et les ténèbres qu'il craint plus que tout au monde. Cette peur devient une véritable source du comique dans le texte :

CARILLE
Ce démon, cet esprit enragé,
S'est sauvé de l'enfer, sans demander congé ;
Avec son esprit fort, mon maître est hérétique,
De nier les esprits et le pouvoir magique.
Je crois tout sur ce point, jusques aux loups-garous. (II, 8)

Florestan, lui, surpris et confus à la fois, manifeste une réaction double: une moquerie qui ne tardera pas à devenir fascination, voire amour. Il envoie, tout d'abord, une lettre ironique où il se moque de cette « femme invisible » qui lui laisse une lettre sans se laisser voir :

Comme vous méritez, vous serez respectée,
Soyez fantôme, larve, ou bien Esprit follet,
Vous obligez, d'avoir honoré d'un poulet,
Le chevalier choisi par la Dame enchantée...

Lucidine, la cousine d'Angélique, est loin de partager la déception d'Angélique face à la réaction de Florestan, elle trouve celle-ci plutôt fondée et naturelle: face à la présence fantomatique et inexplicable d'Angélique, peut-il réagir autrement ?

Mais c'est de bonne grâce et fort subtilement,
Il feint cette aventure et cet enchantement,
Il croit avec raison que vous êtes charmée.
Si vous entrez chez lui, la porte étant fermée,
Peut-il s'imaginer qu'un autre qu'un esprit
Peut, sans se laisser voir, lui porter un écrit ? (III, 1)

L'effacement total du corps sous l'obscurité ne peut ainsi qu'être sujet de moquerie et de repoussement : et c'est pour cela que Florestan se montre confus devant cette « étrange » créature fantomatique, qui ne sort que de nuit et dont il n'arrive pas à identifier le corps :

Oui, quoi que vous soyez, ma belle demoiselle,
Je ne sais si je dois vous appeler ainsi:
Je ne vous ai point vue, et je suis en soucis,
Si quand je vous verrai, je vous trouverai telle. (III, 1)

Évitant toujours les rencontres diurnes, Angélique donne rendez-vous à son amant la nuit lors d'un bal. Mais cette rencontre demeure toutefois manquée, étant faite dans l'ombre et sous le masque, sans aucune communication ni échanges réels entre les deux personnages. C'est seulement Angélique, toujours masquée, qui va pouvoir reconnaître Florestan et non point le contraire ! La présence fantomatique de la jeune femme va exciter la curiosité de Florestan qui, pris au piège, se précipite à la rencontre de cette inconnue masquée. L'invisibilité partielle du corps et le jeu de la présence / absence excite à son comble le désir du galant et fait partie du jeu de la séduction basé sur la surprise des sens et dont *l'étonnement*, au sens fort du terme, est le premier signe:

ANGÉLIQUE
Je voudrais bien savoir ce qu'il pense à présent.
Ressentir qu'en les mains on lui mette un présent.
Qu'il reçoive une lettre et qu'il n'est vu personne.
Quelque esprit fort qu'il ait, il faut qu'il s'en étonne. (III, 10)

L'aspect mystérieux et enchanté de la jeune femme est mis en scène par un effet de contraste : elle est présentée comme une créature de lumière qui ne peut, par conséquent, être mise en valeur que dans et par l'obscurité. Ayant perdu son flambeau, Carille se trouve obligé d'entrer avec son maître dans leur chambre sombre où ils rencontrent Angélique masquée qu'ils illuminent avec une lanterne et la prennent alors pour un esprit. Florestan s'étonne de la clarté dont elle dispose « comme magiquement », et dont elle se sert au besoin selon l'explication du valet :

CARILLE
Dieux ! De quelle pitié cette Dame est touchée,
Elle vous aime bien, à présent je la vois,
La clarté vient pour vous, et l'on l'éteint pour moi.

FLORESTAN

Que veux dire cela ? Ciel, que je suis en peine !

Cela ne peut venir d'invention humaine,

Il est surnaturel qu'on puisse avoir le soin de m'apporter ainsi la lumière au besoin. (IV, 3)

La surprise est tellement grande pour Florestan qu'il commence à douter de la nature humaine de cette apparition inattendue. La lumière qui jaillit de son corps et de ses yeux semble dépasser celle de sa lanterne selon la description qu'en fait Florestan ; il s'agit d'une lumière surnaturelle qui compense l'obscurité des lieux : « sa lumière en effet a paru plus qu'humaine » (IV, 4). Et ce que Florestan prenait au début pour un simple égarement d'esprit de son valet devient, tout d'un coup, admissible, car il l'a vu de ses propres yeux :

CARILLE

Mais contesterez-vous encore là-dessus ?

Peut-on désavouer ce qui nous est visible ?

FLORESTAN

Je suis quasi-forcé de croire un impossible.

[...] Que de charmes, grands Dieux ! Les Cieux et la nature

Ont mis tous leurs trésors en cette créature :

On ne voit point au monde une telle beauté.

Il faut bien que ce soit quelque divinité,

Qui le fait voir à moi sous cette parfaite image.

[...] L'éclat de ses yeux brille avec tant de lumière,

Qu'il éblouit mes yeux et sille ma paupière.

[...] Je ne lui puis donner d'assez dignes louanges,

Et sans doute, je crois qu'elle est du rang des anges. (IV, 3)

Dans un cadre propice à la rêverie et à l'enchantement, et sous la lueur douce d'une chandelle, Florestan découvre ainsi pour la première fois le visage d'une amante jusqu'à ce moment-là fantomatique. L'effet de surprise d'une rencontre faite dans la pénombre, est doublé par la beauté « surnaturelle » que Florestan découvre en elle : sa lumière la place plutôt dans le rang des anges et non parmi les humains. Croyant surprendre « l'esprit » et le prendre au piège, Florestan, s'y trouve lui-même pris :

FLORESTAN, *bas à Carille*

Carille, vois-tu bien ? Attends, L'Esprit est pris,

Parlons bas, vois-tu cette parfaite Dame,

Capable d'exciter mille feux dans une âme ?

Vit-on jamais au monde une telle beauté ?

C'est à ce coup, ô Ciel ! Que je suis enchanté.
Ce prodige m'étonne, et me rend immobile,
Car d'une hydre abattue j'en vois renaître mille,
Je suis ici si fort surpris d'étonnement,
Que je manque d'esprit et perds le jugement !
[...] Je suis quasi contraint de te croire et me taire. (IV, 3)

La séduction passe ainsi à travers la lumière jaillissant des yeux d'Angélique. Dans le texte, les références au soleil et à la lumière ne manqueront pas. Il s'y développe toute une métaphore filée de la femme-soleil :

FLORESTAN
Déesse que j'adore,
On souffre bien la nuit, quand on attend l'aurore
Elle m'est semblée longue, en osant espérer
Qu'un si brillant Soleil me devait éclairer.
Mais si vous divins yeux excitent dans une âme,
Sitôt qu'on les regarde, une si belle flamme
Qui peut en son abord chasser l'obscurité :
Qui n'ai-je vu plutôt cette rare beauté,
Ce miracle d'amour, dont le mérite extrême
Me fait perdre le sens, et m'oublier moi-même. (V, 3)

Le valet Carille, lui, croit plutôt qu'il s'agit d'un diable déguisé en ange : «Voyez-vous pas aussi qu'au plus creux de l'enfer, / Elle a pris cet éclat des yeux de Lucifer. » (IV, 3). La lumière qui jaillit de ses yeux est selon lui factice, elle est celle d'une sorcière masquée. Cette créature ne tardera pas à apparaître sous sa forme effrayante, conclut le valet. Carille croit apporter une explication « logique » à cette confusion en se basant sur l'opinion commune d'une époque qui dévalorise le sexe féminin et l'associe souvent au diable :

C'est un diable femme. N'est-il pas raisonnable,
Si la femme paraît le plus souvent un diable,
Que le diable ait pouvoir une fois seulement
De paraître en femme ? (IV, 4).

Toujours protégée par la nuit, Angélique fixe, cette fois, un deuxième rendez-vous nocturne encore plus mystérieux. Tout semble étrange, le cadre (« devant le cimetière ») aussi bien que les costumes choisis, révélant tous de l'univers sombre et inquiétant de la sorcellerie. Elle exige de les rencontrer la nuit, habillée de noir, ce qui crée une atmosphère de peur et de crainte surtout chez le valet. Le manque de visibilité et l'absence de la lumière créent l'illusion : cette femme est sans doute une sorcière. Ce rendez-vous dans l'obscurité terrifie le

valet, mais ne fait que rallumer la curiosité du maître : l'envie de reconnaître cette inconnue devient une obsession, un plaisir auquel il est prêt à sacrifier jusqu'à sa vie (IV, 4 ; V, 2). Cette décision est jugée irraisonnable et « folle » par le valet terrorisé :

Ayez pitié, Monsieur, et de vous et de moi !
[....] Pour aller aux Enfers trouver une sorcière,
Qu'en est-il de besoin ? Grands Dieux, je vous promets
Trente livres d'encens, si j'en reviens jamais. (IV, 4)

La descente aux enfers est ici mimée par la noirceur qui règne partout : la nuit, le carrosse noir, les valets habillés de noir, les flambeaux éteints, les corps invisibles. Les commentaires railleurs et les suppositions terre à terre du serviteur font parfois retomber l'euphorie idéaliste du maître ce qui suscite alors les effets d'un comique de contraste des plus savoureux :

CARILLE
Monsieur, nous voilà pris.
Nous sommes maintenant au pouvoir des esprits.
Voyez un peu que c'est que d'être opiniâtre :
Nous avons à présent tout l'Enfer à combattre. (V, 2)

Cependant, la noirceur et l'obscurité se sont complètement dissipées par l'intrusion de deux hommes dans une pièce toute lumineuse où tout brille, « une chambre superbement parée et meublée, avec un grand appareil, et vaisselle d'argent, des chandeliers de cristal, et le plus de servantes qu'on pourra. Isabelle et les autres filles faisant la révérence à Angélique, qui est superbement vêtue. » Le décalage entre ce qu'ils s'attendaient à voir et ce qu'ils ont vu ne fait que renforcer leur surprise et leur enchantement. Tout un art du paraître et de mise en scène est employé par Angélique. La mise en lumière semble être bien préparée : la beauté d'Angélique et son éclat sont valorisés par une longue marche ténébreuse : les deux hommes n'ont pu accéder à la chambre d'Angélique qu'après une pénible « descente aux Enfers ». Le regard, pris par la lumière de ces lieux féeriques et par la beauté inattendue d'un corps bien paré, ne peut s'empêcher d'être séduit et enchanté ; un enchantement qui atteint aussi bien le maître que le valet, pour la meilleure conclusion de la pièce (V, 3).

La nuit libertine (Georges Dandin de Molière)

Le thème du « badinage nocturne » est un thème très présent dans le théâtre aussi bien que dans la littérature du XVII^{ème} siècle : la femme généralement opprimée et contrainte d'accepter un mari qu'elle ne voulait pas, a souvent recours à la ruse et à la tromperie pour profiter des plaisirs et de la galanterie de jeunes

hommes qu'elle estime, et c'est la nuit qui se veut ce moment privilégié de l'évasion, le temps propice aux délices, à la sensualité, à la rêverie et à l'amour bien loin des yeux du mari et des jaloux. S'engager sur le chemin de la nuit, c'est ainsi se laisser emporter par l'excès, de même que par l'oubli des normes en vigueur, des interdits et des contraintes, peut-être parce que « la nuit tout est plus vrai » comme la professait Marguerite Duras.

Dans *Georges Dandin*, Molière accorde une grande place à la nuit. Elle joue un rôle primordial dans l'émancipation de l'héroïne et la dérision du mari cocu. Angélique, mal mariée, essaye d'affirmer son identité et son désir d'autonomie au détriment de l'autorité écrasante des mâles. Pour vivre sa double réalité de femme mal mariée et de jeune femme aimante de la vie et des plaisirs, Angélique se cache sous un double masque : celui de la nuit et celui de l'innocence. Sous la lumière du jour, elle fait tout pour garder son image publique d'épouse fidèle, soumise et honnête, et sous le voile de la nuit elle se métamorphose en une amante passionnée, frivole et libertine, laissant libre cours à ses désirs refoulés pour pouvoir ainsi jouir de l'amour et « de la vie et n'être point obligée de [se] soumettre en esclave » (II,2) aux volontés de « monsieur » le mari.

Dans cette pièce, se développe toute une série d'oppositions entre le jour et la nuit, le masque et le vrai visage, le privé et le public. L'hypocrisie de l'héroïne se traduit à travers cette ambivalence temporelle : le jour, elle est l'épouse aristocrate, respectable et obéissante au mari, aux parents et aux codes de « l'honneur et de la civilité » ; la nuit, elle change de visage pour devenir l'amante passionnée qui cherche à être cajolée : « et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse, prendre les douces libertés qui l'âge me permet, voir un peu le monde et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs » (II, 2).

Elle profite de l'obscurité pour donner rendez-vous à son jeune voisin aristocrate, loin des yeux de son mari :

ANGÉLIQUE

Adieu. J'ai peur qu'on vous surprenne ici, et j'ai quelques mesures à garder.

CLITANDRE

Promettez-moi donc, Madame, que je pourrai vous parler cette nuit.

ANGÉLIQUE

J'y ferai mes efforts. (II, 8)

La nuit a toujours été et avant tout, le temps de amants. Dans la scène 2^e de l'Acte III, Clitandre en profite pour voir Angélique, et Lubin pour déclarer son amour à Claudine, mais elle nous offre également une série des malentendus : l'obscurité favorise de plaisantes confusions des identités. Dans cette confusion,

les couples ne se reconnaissent plus et s'intervertissent selon un renversement des rôles qui rappelle le carnaval où maîtres et valets, hommes et femmes échangent leurs personnages pendant le temps de la fête. Dans cette scène, chaque personnage s'adresse à quelqu'un qu'il prend pour un autre et l'on va jusqu'au point où Clitandre et Lubin s'autorisent des gestes déplacés à l'encontre de la femme que chacun tient entre les bras sans pouvoir, pour autant, voir son visage.

Au cours de cette nuit propice à tous les échanges : échanges amoureux, mais également échanges physiques, épouse volage, amant empressé, valet sensuel, et servante avisée se mêlent donc dans un climat de liberté généralisée. L'obscurité qui favorise les plaisirs furtifs de l'amour révèle aussi le caractère relatif des conditions sociales, voire leur interchangeabilité possible. Favorable aux amants, l'obscurité est cependant, fatale au seul Georges Dandin qui se trouve doublement humilié : par sa femme, qui ne semble rater aucune occasion pour l'abuser, et par Lubin qui le prend pour la servante et le comble de caresses et de baisers tout en lui apprenant la tromperie de sa femme : « [...] tu ne dis mot Claudine. Allons, suivons-les, et me donne ta petite menotte que je la baise. Ah ! Que cela est doux ! Il me semble que je mange des confitures. » (III, 4).

Comique au spectateur, agréable aux amants, douce pour Lubin, la nuit est, toutefois, amère pour Dandin qui subit une véritable « dénégation sexuelle » : non seulement il est nié comme mari, mais il va jusqu'à perdre son identité sexuelle pour devenir un corps offert à tous les coups et à tous les heurts. Dans cette obscurité, le seul être en échec est Georges Dandin. Avidé de la lumière, obsédé par le désir d'éclaircir les crimes de sa femme adultère, il se trouve replongé chaque fois dans une nuit obscure et sans lueur, humilié et inquiet plus que jamais des agissements d'Angélique. Et même au seul moment où il croyait triompher de sa femme (possédant la lumière, face à Angélique placée dans l'ombre), il ne tardera pas à la perdre par son étourderie. Croyant que sa femme pourrait se suicider pour le ruiner, il se trouve contraint d'affronter de nouveau les ténèbres en quittant son espace familial et lumineux vers un autre sombre et inconnu, celui du dehors. Dandin sort avec « un bout de chandelle » (III, 6) à la main, symbole de sa « déconfiture sexuelle » mais aussi de sa faiblesse de classe : sa « petite chandelle » (sa bourgeoisie) échouera doublement : à éclaircir sa position envers ses beaux-parents et à mettre en lumière la perfidie de sa femme. Déçu encore une fois, il se trouve dépourvu de sa lumière et rejeté hors de son « terrain de jeu », et la situation se tourne tout d'un coup contre lui. La « pauvre » chandelle de Dandin s'éteint sitôt allumée, écrasée par la « lanterne » de la maison de Sotenville avec un éclairage plus vif et plus éblouissant (celui de la noblesse ?). Les lumières de Dandin s'avèrent faibles et ternes devant celles de sa femme et de sa famille, et, encore une fois, le bourgeois perd sa cause et il s'enrage « d'avoir tort quand [il] a raison ».

Hanté par l'idée d'illuminer et de mettre à jour la vraie conduite de sa femme, Dandin se montre envieux envers Angélique qui a toujours su garder cette *lumière* à ses côtés. Bien que fausse, celle-ci « éblouit » et charme tout le monde. L'abondance du champ lexical de la lumière (voir, ébloui, éclaircies, éclairci à fond,) qui se développe tout au long de la scène 6 du troisième Acte dans les propos du mari cocu, traduit bien sa soif de la lumière et sa phobie de la nuit protectrice et complice des amoureux. La nuit n'a jamais été favorable à Dandin, elle le trahit au moment même où il se croyait gagnant, et de victime, elle le transforme en bourreau :

ANGÉLIQUE, à la fenêtre avec Claudine

Comment ? C'est toi ! D'où viens-tu, bon pendard ? Est-il l'heure de revenir chez soi quand le jour est près de paraître ? Et cette manière de vie est-elle celle que doit suivre un honnête mari ?

CLAUDINE

Cela est-il beau d'aller ivroger toute la nuit ? Et de laisser ainsi toute seule une pauvre jeune femme dans la maison ? (III, 6)

Angélique réussit à accaparer la lumière : celle de l'espace domestique et conjugal (la maison) en fermant la porte au nez à son mari rejeté en dehors de son espace légitime dans l'obscurité, et celle du dehors en maîtrisant les différentes sorties et entrées qui mènent de l'ombre à la lumière. Protégée par l'obscurité, elle pénètre inaperçue dans la lumière sans que son mari s'en rende compte.

L'ambivalence de l'espace partagé entre l'ombre et la lumière est renforcée par une seconde division : celle du *haut* et du *bas*. Angélique triomphe certes, parce qu'elle est dedans, mais aussi parce qu'elle est *en haut* et Dandin demeure toujours *en bas* malgré ses multiples tentatives de garder cette position supérieure et dominante (il ne voulait pas descendre de son balcon, ni sortir de sa maison). La guerre pour récupérer la lumière au sein du foyer conjugal nous rappelle la fameuse « dispute de la culotte », où mari et femme se livrent à une lutte sans merci pour accaparer le pouvoir. Accaparer la lumière n'est-ce pas accaparer le pouvoir et la vérité ? Et rester dans l'ombre n'est-ce pas autre chose que la position des dominés, des faibles et des aliénés ? Angélique revendique une nouvelle distribution des rôles, une distribution entre l'espace domestique et l'espace extérieur d'une façon qui lui permette de jouir de la liberté et des plaisirs sans porter atteinte à son image sociale de fille noble et vertueuse. Elle invite Dandin à vivre « paisiblement » cette dualité entre *le privé* et *le public*, entre *l'ombre* et *la lumière*, entre le masque et le vrai visage.

Nuit amoureuse, nuit libératrice (le clair-obscur chez Boisrobert)

Le théâtre français du XVII^{ème} siècle et notamment les pièces adaptées de la *Comedia* espagnole nous donnent à voir l'image d'une femme en quête inlassable de liberté, une liberté vers laquelle elle va à tâtons, encore opprimée sous l'autorité écrasante d'un père ou d'un frère « jaloux » de l'honneur. Au théâtre, comme dans la vie mondaine, la femme semble souvent être contrainte à s'enfermer sur elle-même, à obéir malgré elle aux codes et aux normes d'une société qui se veut trop policée. Opprimées et souvent tenues cachées sur l'ordre de leur familles, soumises à une réclusion qui annihile leur existence aux regards d'autrui, et ne disposant d'aucune liberté pour le choix de leurs époux, les héroïnes prennent l'initiative, transgressent les interdits familiaux et sociaux et choisissent le jeune homme qu'elles aimeraient épouser. Sous le masque et la nuit, les situations se renversent : du statut de dominées, elles passent à celui de manipulatrices.

Dans *La Folle gageure ou Les divertissements de la comtesse de Pembroc*, de Boisrobert, pièce écrite en 1654, toute l'action tourne autour d'une gageure faite par le jeune noble Télame : il lance un défi public à Lidament sur l'impossibilité de faire la cour à sa sœur Diane. Et pour empêcher qu'on puisse la voir, ce dernier l'a emprisonnée. Avisée, la jeune femme défie le jaloux et profite de l'obscurité pour introduire son amant chez elle et l'entretenir en la présence même de ce frère. Dans la scène 9 du quatrième acte se développe tout un jeu du regard basé sur la lumière et son absence : Diane réussit à introduire son amant chez elle, et, pour échapper au regard de son prisonnier, elle emploie un discours double : elle joue sur le verbe *voir*. Elle n'hésite pas à lui montrer qu'elle a pu voir ce dont il était incapable : la présence réelle de son amant doublement caché, par le feuillage et par l'obscurité. Cette présence « invisible » sert à mettre l'accent sur l'aveuglement du jaloux. La jeune fille profite de l'obscurité pour faire une déclaration d'amour à Lidament ; la nuit l'a aidée à se libérer de ses chaînes, lui permettant ainsi de s'exprimer sans contraintes.

Portez à mon Amant mes amoureux soupirs,
 Vous n'irez pas bien loin, doux et charmants zéphires,
 Il me voit, il m'entend, et ce sombre feuillage,
 Aux yeux de nos jaloux ne donne aucun ombrage.
 Montre à mon bien-aimé mon innocente flamme
 Amour, il voit mes yeux, découvre-lui mon âme. (IV, sc. 9)

À noter ici tous les mots ambivalents : « pas bien loin », pour suggérer la présence physique et le rapprochement dans l'espace de Lidament, appuyé par deux verbes de perception « il me voit, il m'entend », et d'un verbe d'énonciation « montre » qui localise dans l'espace encore une fois. Le corps de l'amant est

réellement présent sur scène, mais sa *visibilité* reste relative, elle n'est pas accessible à tous : seuls Diane et le spectateur (personnages clairvoyants et intelligents ?) peuvent l'apercevoir. La visibilité est limitée par le « sombre feuillage » aussi bien que par l'obscurité, mais cette présence reste très concrète dans l'imagination de l'amante qui sent si intensément ce rapprochement dans l'espace qu'elle y emploie tous ses sens (l'odorat, l'ouïe, l'imagination) pour le concrétiser et compenser son handicap visuel. Diane triomphe de ce handicap (incapacité de voir dans le noir) en *voyant* par le cœur. Seuls Télame et Valère, écartés du cercle de la lucidité, sont ridiculisés : Diane va jusqu'à révéler l'endroit où se cachait son amant sans que son frère s'en doute : « Amour qui m'a suivi sous ces feuillages verts, / Fais voir mes doux transports à l'astre que je sers. » (IV, 9). Le quiproquo renforce le comique de la situation : Télame, joyeux, prend les propos de sa sœur pour une déclaration d'amour à son ami Valère. Dans la scène 10 de l'acte IV, le jeu de mots continue pour mettre en exergue l'aveuglement de Télame qui s'avère incapable de voir lors même qu'il croit voir clair et c'est l'usage de l'oxymore que le prouve : « Au travers d'une claire et belle obscurité /Sachez qu'avec plaisir je vois la vérité. » (IV, 9). Diane, quant à elle, se moquait de nouveau à propos de son frère : il ne sait entendre qu'avec « les oreilles du corps » limités et impuissants, et non ceux du cœur. Le seul personnage doté réellement d'*entendement* et de clairvoyance est Lidament qui « entend » et déchiffre le sens de son discours : « Je m'explique assez bien à qui me sait entendre, / Adieu. » (IV, 9).

Le jeu du clair-obscur s'enchaîne en une sorte de métaphore filée jusqu'à la fin de la scène 11. La présence/absence de l'amant, confère une touche de beauté et de charme aux propos de deux jeunes gens amoureux. Étant à la fois très proches (dans l'espace) et éloignés par les regards indiscrets des « jaloux », les deux amants mettent à la retraite leurs « yeux du corps » et se laissent guider par « les yeux du cœur », plus vigilants et capables de voir sans avoir besoin de la lumière, illuminées qu'ils sont par une force intérieure, celle de l'amour. Diane dit en ce sens : « Mon cœur, guidez mes yeux parmi ces routes sombres, / Et cherchant mon Soleil errant parmi les ombres. » (IV, 10). La *vue* fait alors place à un substitut plus fort ; l'*ouïe* qui, comme chez les non-voyants, se fortifie au point de permettre de *voir* et de *comprendre* à la fois. Lidament rassure Diane sur la sincérité de son amour :

Amour guide mes pas vers l'astre qui me luit,
 J'entends l'astre de cœurs non l'astre de la nuit :
 Découvre-moi Diane, et fais que sans contrainte,
 Je lui découvre un cœur qui l'adore sans feinte,
 Quoi que la seule feinte ait fait en un seul jour,
 Naître ce violent, mais véritable Amour. (IV, 10)

La nuit fait ainsi déplacer le champ du langage de *la bouche* aux *yeux* : « Fais voir à Lidament, Amour, que je l'écoute, / Et que approuvant son feu, je n'en suis plus en doute ; / Fais-lui voir que je l'aime en dépit des jaloux. » (IV, 10). Contraint de ne pas répondre par la voix (la bouche), Lidament y répond par la voix du cœur (les yeux) qui, bien que muette, arrive à atteindre les oreilles de Diane :

Oui, oui, j'ai bien connu que cet astre adorable
Éclairait mon Amour et m'était favorable :
À ces doux mouvement que des yeux je suivais,
J'ai répondu du cœur ne l'osant de la voix
Ces traits qu'un vain rival abusé par la flamme,
Recevait par l'oreille, entraient dedans mon âme,
Trois se croyaient par vous heureux au dernier point,
J'étais pourtant le seul qui ne m'abusait point. (IV, 10)

Nuit du comédien: mensongère, comique, séductrice (Le menteur et La Suite du menteur)

La nuit constitue pour Dorante, du *Menteur*, le moment privilégié pour tisser ses intrigues et laisser libre cours à son imagination : il y fait des batailles, installe des festins, organise des ballets, courtise des dames, joue de la musique, bref instaure tout un monde onirique et fait jaillir tous les désirs refoulés d'un jeune étudiant nouvellement venu des universités.

Comme à mes chers amis, je vous veux tout vous conter ;
De cinq bateaux qu'exprès j'avais fait apprêter,
Les quatre contenaient quatre chœurs de musique
Capable de charmer le plus mélancolique
[...] Dans chaque extrémité portait un doux mélange
De bouquet de jasmin, de grenade et d'orange.
Je fis de ce bateau la salle du festin,
Là j'ai mené l'objet qui fait seul mon destin
De cinq autres beautés, la sienne fut suivie,
Et la collation fut aussitôt servie. (I, 6)

L'ambiance de la fête va au-delà de la normale. La verve de Dorante se déploie, et l'univers de son festin se veut enchanté, mêlant musique, chant, danse et feux d'artifice. La nuit y devient féérique :

Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées
S'élancent vers les cieux, ou droites, ou croisées,
Firent un nouveau jour, d'où tant des serpenteaux
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux

Qu'on crut que pour leu faire une plus rude guerre
Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre.

« Le menteur » souhaite faire durer à jamais cette nuit rêvée, sans que le jour, porteur de vérité, puisse en gâcher le charme, ni annoncer la fin. Amour de la nuit, haine du jour, le jeu continue à être le seul lieu où puissent cohabiter à la fois le mensonge et la vérité, le rêve et la réalité.

Après ce passe-temps on dansa jusqu'au jour
Dont le soleil jaloux avança le retour
S'il eût pris notre avis, ou s'il eût craint ma haine,
Il eût autant tardé qu'à la couche d'Alcmène :
Mais n'étant pas d'humeur à suivre nos désirs
Il sépara la troupe, et finit nos plaisirs. (I, 6)

La haine du jour n'est en fait que la haine de la fin des plaisirs et de l'amour, le retour à l'ordre et à la réalité, l'achèvement du *mensonge* ou plutôt du *songe*, celui de l'amour et de l'aventure, celui d'un avenir meilleur et d'un monde heureux. Propice au rêve, la nuit autorise au « menteur » d'être non ce qu'il est, mais plutôt ce qu'il voulait être.

La nuit acquiert un autre aspect dans *La Suite du menteur* : elle favorise des échanges comiques certes, mais elle est surtout séductrice et libératrice. Contrainte par les règles de l'honneur et redoutant la jalousie de son frère, Mélisse, « déguisée en servante, cachant son visage, sous une coiffe » (III, 3), choisit de sortir dans l'obscurité avec Lyse, sa suivante, pour s'introduire dans la prison de son amant en toute liberté. Pour rester dans l'anonymat, Mélisse évite le jour et ne sort que de nuit, voilée et masquée. L'obscurité la protège contre le dévoilement de son identité, mais elle sert aussi son amour :

Et malgré mon amour je romps cette visite,
Le soin de mon honneur veut que j'en use ainsi,
Je crains à tout moment qu'on me surprenne ici,
Encore que déguisée on pourrait me connaître. (III, 3)

Son deuxième rendez-vous est aussi donné la nuit : « Je vous puis cette nuit parler par ma fenêtre. » (III, 3). Outre la protection qu'elle a procurée à l'héroïne, la nuit fait partie intégrante du stratagème de séduction entamé par Mélisse. Le déguisement et la nuit font que le corps « invisible » de la jeune fille séduit Dorante et le charme, il ne s'attend pas à voir une belle femme derrière un habit de servante qu'on soupçonnait d'être « naturellement » laide. Ce stratagème se veut, néanmoins, opérationnel et efficace : le jeune homme a passé la nuit entière à rêver de ce corps encore invisible et il va jusqu'à en brosser une image idéale et

parfaite. « Cliton, je la tiens belle, et m'ose figurer/ Quelle n'a rien en soi qu'on ne puisse adorer. / Qu'on imagines-tu ? » (II, 6). La rêverie du maître est toutefois interrompue par le réalisme de son valet qui refuse la discrétion et soupçonne Mélisse de cacher sa laideur en évitant de montrer son visage : « Avoir ce qu'elle a fait, et comme elle procède/ je jugerais, Monsieur, qu'elle est ou vieille ou laide. » (II, 6). La position terre à terre du valet accentue le comique de la scène :

C'est un leurre, Monsieur, la chose est toute claire,
Elle a fait tout du long les mines qu'il faut faire,
[...] Et pour dernière adresse une telle beauté
Ne se voit que de nuit et dans l'obscurité,
De crainte qu'aussitôt l'amour ne s'estropie
À voir l'original si loin de sa copie. (II, 6)

La nuit, si elle pimente une scène de séduction, confère aussi une touche comique au texte : et si le maître l'adore, le valet, lui, l'appréhende. La scène finit par le dévoilement de Mélisse, un geste qui semble être extrêmement séduisant pour Dorante demeurant charmé devant la beauté surprenante d'un corps déguisé :

Mes yeux, que vois-je ? Où je suis ? Êtes-vous des flatteurs ?
Si le portrait dit vrai, les habits sont menteurs,
Madame, c'est ainsi que vous savez surprendre !
[...] Surpris, charmé, confus d'une telle merveille,
Je ne sais si je dors, je ne sais si je veille,
Je ne sais si je vis, et je sais toutefois
[...] Que tout mon cœur brûlé d'amour pour vos appas
Envers votre beauté ne m'acquitterait pas. (III, 3)

Conclusions

Si le jour et la nuit forment une nette opposition, cette antinomie échappe à « l'entre-deux sentimental », à l'incertain qui séduit dans le clair-obscur, à la combinaison entre ces deux facettes contradictoires. Le théâtre se veut cette phase intermédiaire entre la lumière et l'obscurité, ce milieu l'entre deux zones antithétiques, ce séduisant clair-obscur où l'on puisse *voir*, bien que l'on soit dans le noir. Il n'y a point de théâtre sans nuit !... Si la nuit est vitale au théâtre, elle est aussi indispensable au comédien qui sans elle ne saurait se métamorphoser, protégé de l'œil pervers de son spectateur puisque « c'est à la tombée du soir, lorsque les ombres montent et que les interdits tombent, que l'acteur [...] s'engage dans cet exercice qui exige de faire le vide en soi afin de s'ouvrir à l'altérité qu'est le rôle »⁶. La nuit lui permet d'éveiller une partie de soi-même pour vivre pleinement

⁶ Georges Banu, *Nocturnes : peindre la nuit, jouer dans le noir*, Paris, Adam Biro éditeur, 2005, p. 115.

son rôle car « la nuit éveille ce que la raison surveille : le don du jeu réclame cet affranchissement passager, cette confrontation avec ses propres énigmes, car l'acteur, en scène, doit répondre à l'appel surgi de la nuit : "Qui est là ?" Lui-même, tel un Œdipe, cette fois-ci défait par la question de Sphinx, ne saurait résoudre l'énigme. Sait-il qui il est lorsque la nuit l'a libéré ? »⁷. Seul, dans son atelier, à l'abri du jour, le comédien fait de la nuit son alliée, une nuit où les barrières s'estompent, les censures s'effacent, les métaux se mélangent, une nuit utopique, géniale et unique. Une nuit où l'on se perd et où l'on se retrouve à la fois, obscurité qui mène à la clarté. Il retourne de nouveau en lui-même après un petit voyage dans la nuit obscure de la scène, il revient comme purifié, rescapé de l'obscurité, enivré de la lumière, retrouvant la vérité de l'être après sa sortie d'un voyage nocturne et délicieux. Une fois le spectacle terminé, le comédien est là mais son identité porte encore « la marque de cette coexistence avec "le double" qui profite du noir où sont plongés les lieux théâtraux : [...] parce que rebelle du jour, l'acteur finit en héros nocturne »⁸.

BIBLIOGRAPHIE⁹

- Corneille Pierre, *Le menteur, La suite du menteur*, in *Théâtre complet*, Tome deuxième, Paris, Garnier Frères, 1942, p. 139-306.
- La folle gageure ou Les divertissemens de la comtesse de Pembroc*, sans nom d'auteur, Paris, Chez Augustin Courbe, 1654.
- Le Métel d'Ouille Antoine, *Théâtre complet. Tome I – L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2013.
- Molière, *Georges Dandin ou Le Mari confondu*, in *Œuvres complètes*, Texte établi et présenté par Maurice Rat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1932, p. 287-328.

Anissa JAZIRI is a Ph.D. student at the University of Paris-West Nanterre the Defense. She prepares a dissertation on Contemporary literature, supervised by Liliane Picciola. She works on the artistic representations of the aristocratic body between constraint, freedom and libertinism: Games and masks between liberation and hypocrisy in comedies and tragicomedies of the 17th century.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁹ Cette *Bibliographie* comprend les références des éditions dans lesquelles j'ai consulté les pièces analysées dans l'article, en dehors des références données dans les notes de bas de page.

LE THÉÂTRE NOCTURNE DE BAUDELAIRE : RÊVES, OBSESSIONS, PROJETS

IOAN POP-CURȘEU*

ABSTRACT. The Baudelairian Theatre of the Night: Dreams, Obsessions, Projects. This paper shows the importance of a metaphor in Baudelaire's work, especially *The Flowers of Evil* and *Artificial Paradises*: "toile des ténèbres" ("blanket of the darkness"). This "toile des ténèbres" is a medium where the poet projects his visions, dreams and fantasies, always in association with the principles and strategies of the theatrical representation. The characters who occupy this "toile" are often borrowed from classical works such as *Macbeth*. Baudelaire is interested in Lady Macbeth because of her symbolical ties with the Night, but also because of her strong will of power. The main hypothesis of the present article is that Baudelaire would have done a nocturne theatre, if he had accomplished at least one of his great theatrical projects, *The Drunkard*, a revolutionary psychological drama.

Keywords: Baudelaire, "toile des ténèbres", night, theatre, dream, Lady Macbeth, *L'Ivrogne*.

On a beaucoup écrit sur la nuit baudelairienne, dans ses acceptions biographiques, esthétiques et religieuses. On a rapproché la nuit de la fascination du mal et de Satan, de l'attraction pour les femmes noires, du besoin profond de rêverie que nourrissait le poète... Ce qu'on n'a pas suffisamment vu, à mon avis, c'est que la nuit apparaît souvent dans l'œuvre de Baudelaire comme prétexte d'ouverture d'un merveilleux théâtre intérieur, régi à la fois par les conventions de la scène et par la dynamique de l'imagination. *Obsession*, poème composé après la première édition des *Fleurs du mal*, envoyé à Poulet-Malassis dans une lettre du 10 février 1860, montre à quel point un tel théâtre intérieur est plein d'une vie grouillante et fascinante :

* Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, ioancurseu@yahoo.com; ioan.pcurseu@ubbcluj.ro

Comme tu me plairais, ô Nuit ! sans ces étoiles
 Dont la lumière parle un langage connu !
 Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
 Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
 Des êtres disparus aux regards familiers.¹

Les deux tercets d'*Obsession* posent de manière très saisissante la dialectique entre le vide et l'existence, entre le repos et l'activité, entre le rien et le quelque chose. Mais, dans la vision de Baudelaire, même l'obscurité la plus totale, qui devrait être le lieu par excellence de la paix, du repos, du vide, se convertit en une toile sur laquelle « vivent », comme dans la peinture, au théâtre ou au cinéma, « des êtres disparus aux regards familiers ». Le théâtre – une des grandes « obsessions » de sa vie – poursuit Baudelaire impitoyablement : le regard rivé sur des ténèbres, au lieu de vivre une expérience mystique absolue, il ne vit qu'une expérience théâtrale. La source du spectacle fantomatique donné sur la toile tendue des ténèbres est l'œil, qui fait ici office de pont entre l'intériorité et l'extériorité, livrant le passage à des « milliers » d'êtres spectraux qui hantent l'imagination du poète. Ce défilé de revenants n'est pas sans avoir quelque chose d'hyperbolique : l'« obsession » baudelairienne est énorme, multiforme, infinie.

La métaphore de la toile (sans doute d'origine picturale ou théâtrale : rideau, toile de fond) est reprise dans le poème qui clôt l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, *Le Voyage*. Ceux qui n'ont jamais eu le courage de partir et sont restés sur place demandent aux voyageurs de faire passer : « sur [leurs] esprits tendus comme une toile », des « souvenirs avec leurs cadres d'horizon »².

Dans *Les Paradis artificiels*, ouvrage publié en 1860, Baudelaire approfondit et systématise quelques obsessions de son travail poétique. Il consacre de belles pages aux hallucinations causées par les drogues, qui se constituent comme de véritables représentations intérieures et va même jusqu'à creuser en profondeur la métaphore de la toile des ténèbres. Le haschisch, que Baudelaire aborde en premier, a une merveilleuse influence sur une personne sensible et lettrée, qui doit accompagner quelqu'un au théâtre. L'effet de la drogue est tellement puissant, que le spectacle théâtral réel se transforme en artifice de l'imagination, surtout qu'il est impossible d'écouter les comédiens. Le spectateur entre dans un monde

¹ Baudelaire, *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 665 ; *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, pp. 75-76. Les abréviations employées plus loin seront COR I ou II, pour les volumes de la *Correspondance*, ainsi que CEC I ou II pour les volumes des *Œuvres complètes* de Baudelaire.

² *Le Voyage*, CEC I, p. 131.

ténébreux et fascinant, où il existe un seul espace lumineux, à même de polariser tous les regards. La scène devient même une sorte d'écran (et la mention du « stéréoscope » n'est pas aléatoire) :

Je crus entrer, comme je vous l'ai dit, dans un monde de ténèbres, qui d'ailleurs s'épaissirent graduellement, pendant que je rêvais nuit polaire et hiver éternel. Quant à la scène (c'était une scène consacrée au genre comique), elle seule était lumineuse, infiniment petite et située loin, très loin, comme au bout d'un immense stéréoscope.³

Quant à l'opium, deuxième drogue abordée par Baudelaire après le haschisch, il n'est pas en reste sur le pouvoir de susciter des « visions » quasi-théâtrales dans la nuit de l'imagination. L'hymne que lui adresse Baudelaire sur les traces des *Confessions of an English Opium Eater* de Thomas de Quincey est illustrateur en ce sens : « tu bâtis sur le sein des ténèbres, avec les matériaux imaginaires du cerveau, avec un art plus profond que celui de Phidias et de Praxitèle, des cités et des temples qui dépassent en splendeur Babylone et Hékatompylos »⁴. Les facultés imaginatives du cerveau, qui génèrent des images projetées sur un vaste espace ténébreux, représentent une grande source de jouissance pour le rêveur. Mais après les « joies », arrivent les « tortures » de l'opium que Baudelaire – cette fois-ci sans citer Thomas de Quincey – décrit dans les mêmes termes spectaculaires : « Sombre époque, vaste réseau de ténèbres, déchiré à intervalles par de riches et accablantes visions »⁵.

Il va sans dire que ce genre de « visions », qu'elles soient splendides ou affreuses, peuvent nourrir en profondeur le travail artistique. Le relâchement du contrôle de soi causé par l'abus de stupéfiants interdit cependant de profiter des débauches imaginatives et la seule solution serait alors d'y parvenir par le moyen de la « volonté » (terme qui revient souvent dans *Les Paradis artificiels*), où par une capacité de retrouver la liberté imaginative de l'enfance, car le génie apparaît à Baudelaire, toujours dans les *Confessions d'un mangeur d'opium*, comme « l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants »⁶. D'ailleurs, ce qui distingue les enfants des adultes, c'est une meilleure capacité de « créer » des visions. Les génies non encore parvenus à la maturité, quant à eux, ont parfois la faculté de faire entrer de la volonté (« à leur gré ») dans leurs amusements théâtraux :

³ « Le Poème du haschisch », *Les Paradis artificiels*, CEC I, p. 418. L'image du théâtre réapparaît dans les *Paradis artificiels* à propos d'un opiomane, mais il est vrai que Baudelaire ne fait que citer Thomas de Quincey : « Il m'est arrivé souvent de voir, pendant que j'étais éveillé, une sorte de répétition de théâtre, se peignant plus tard sur les ténèbres complaisantes, – une foule de dames, – peut-être une fête et des danses. »

⁴ *Les Paradis artificiels. Un mangeur d'opium*, « Précautions oratoires », CEC I, p. 442.

⁵ *Ibid.*, IV « Tortures de l'opium », p. 476.

⁶ *Ibid.*, VI « Le Génie enfant », p. 497-498.

Les enfants sont, en général, doués de la singulière faculté d'apercevoir, ou plutôt de créer, sur la toile féconde des ténèbres tout un monde de visions bizarres. Cette faculté, chez les uns, agit parfois sans leur volonté. Mais quelques autres ont la puissance de les évoquer ou de les congédier à leur gré.⁷

Il est intéressant de souligner que la métaphore de la « toile des ténèbres » coupée de « visions » théâtrales, peuplée de personnages qui se meuvent et de paysages qui fascinent, est commune à la fois aux *Paradis artificiels* et aux *Fleurs du mal*. On peut y voir une des matrices de la création théâtrale ou même cinématographique, car tout grand visionnaire de la scène ou de l'écran porte en lui une « toile des ténèbres » sur laquelle il projette ses visions, avant de les matérialiser sur scène ou à travers le travail de la caméra.

L'Idéal, un des sonnets les plus connus de Baudelaire, permet de mieux comprendre les secrets du théâtre nocturne du poète et de voir quels êtres fantastiques ou réels hantent son imagination. Baudelaire commence par se dissocier – dans les deux quatrains – des représentations esthétiques contemporaines : les beautés pâles du graveur et dessinateur Gavarni ne sauraient répondre à son « rouge idéal », qui lui fait désirer des satisfactions autrement intenses. Dans les deux tercets du sonnet, on retrouve la présence de la Nuit féminine :

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans ;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans !⁸

Il y a, dans ces tercets, des expressions que l'on pourrait considérer parmi les plus fortes et les plus intenses de la poésie baudelairienne. Le poète réclame, pour remplir son cœur « profond comme un abîme », une image de théâtre au second degré : il s'agit de Lady Macbeth, mais d'une Lady Macbeth qui aurait tout aussi bien pu être créée par Eschyle dans un autre « climat ». Cette image de théâtre au second degré a pour équivalent une image sculpturale produite par le Titan Michel-Ange, la célèbre statue de la Nuit, du tombeau de Julien de Médicis

⁷ *Ibid.*, IV « Tortures de l'opium », p. 480.

⁸ Baudelaire, ŒC I, p. 22. Le rapprochement entre Eschyle et Shakespeare était fréquent à l'époque romantique, cf. le bon article de Michel Brix, « "Quelque chose d'énorme, de sauvage et de barbare" : le romantisme français et les tragédies d'Eschyle », in *Les Études classiques*, LX, n° 4, octobre 1992, p. 340 : Gautier désigne Eschyle comme « le Shakespeare grec » (*La Presse*, 7 janvier 1857), Hugo le nomme « Shakespeare l'ancien » (1864), tandis que pour Gautier, Philarète Chasles ou Villemain, Shakespeare était un « Eschyle anglais » ou bien un « Eschyle moderne ».

(fils de Laurent le Magnifique), à Florence dans l'église San Lorenzo. Pour la mise en place de cette équivalence, le jeu de Baudelaire est subtil, parce qu'il donne une interprétation de Shakespeare. Comme on peut le remarquer à la lecture de la tragédie de *Macbeth*, il n'y a aucun élément qui nous permette d'imaginer l'apparence physique de cette vaillante et farouche femme, sauf l'appellation conventionnelle « fair and noble hostess » dont se sert le roi Duncan pendant la visite chez ses futurs meurtriers⁹. Confronté à cette situation, Baudelaire choisit la seule image physique qui corresponde parfaitement au caractère puissant, sauvage, déterminé, volontaire, de Lady Macbeth : la figure de la Nuit de Michel-Ange. Cette figure allégorique que Baudelaire pouvait connaître par des gravures trône, majestueusement assise sur un coussin de marbre. Elle offre impudemment à la vue du spectateur ses formes athlétiques, ses cuisses géantes, sa taille d'amazone, ses seins arrondis et mûrs, absorbée en elle-même, sans se soucier le moins du monde d'être contemplée. Deux emblèmes allégoriques l'accompagnent : dans le triangle formé par la cuisse et le mollet, un hibou (oiseau nocturne et sage, qui a inspiré un autre sonnet de Baudelaire), et sous le bras gauche, un masque d'homme, légèrement difforme, versant l'inquiétude par les trous des yeux. La statue de la Nuit par Michel-Ange donne à voir les choses indispensables pour un homme politique issu de la prestigieuse dynastie des Médicis : une femme puissante et belle qui œuvre à sa gloire (tout comme Lady Macbeth œuvre à la gloire de son mari) ; la sagesse incarnée par le hibou ; la prudence, la ruse, la dissimulation, le jeu traîtreusement trompeur, incarnés par le masque. Ce masque ressemble beaucoup aux masques du théâtre romain, que Michel-Ange a pu voir dans certains bas-reliefs¹⁰.

Tout comme pour *Hamlet*, tragédie à laquelle il se réfère souvent, les raisons de la référence de Baudelaire à Lady Macbeth dans le sonnet de *L'Idéal* sont plus complexes que l'analogie qu'elle présente avec la figure allégorique de la Nuit de Michel-Ange. Elles passent aussi à travers quelques représentations picturales du personnage shakespearien, qui accentuent son côté nocturne. Avant la publication du poème *L'Idéal* le 9 avril 1851 dans *Le Messager de l'Assemblée*, Baudelaire a pu connaître une *Lady Macbeth* d'Eugène Delacroix (datant de 1850), représentée au milieu d'une de ses terribles crises de somnambulisme. Entre la publication du poème en revue et la parution des *Fleurs du mal* (première édition, 1857), Baudelaire a pu voir une Lady Macbeth imaginée par Théodore Chassériau dans une toile de 1854 qui représente le banquet où le fantôme de Banquo fait irruption parmi les convives assis à la table du nouveau roi.

⁹ *The Tragedy of Macbeth*, in *The Complete Signet Classic. Shakespeare*, General Editor Sylvan Barnet, New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972, p. 1238, Acte I, Scène VI.

¹⁰ Sur le masque chez Michel-Ange, voir l'excellente étude de John T. Paoletti, « Michelangelo's Masks », in *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 3, September 1992, pp. 423-440.

Au-delà de ces très séduisantes traductions picturales de la pièce shakespearienne, Baudelaire goûte dans *La Tragédie de Macbeth* le déferlement d'une volonté de puissance qui ne tient compte d'aucun obstacle. Il s'enivre de cette pièce où l'« esprit de domination » de l'épouse du général Macbeth fait fi des règles morales et religieuses, ainsi que du désir du roi Duncan de laisser le trône de l'Écosse à son fils, Malcolm. Cette mauvaise mère, capable d'écraser la tête d'un bébé contre un mur pour en faire jaillir la cervelle (Acte I, Scène VII), cette femme qui n'enfantera plus n'est pas sans remuer de noirs limons dans le cœur de Baudelaire¹¹. Il frémit sans doute d'horreur et d'admiration devant Lady Macbeth, qui veut se faire homme pour mieux accomplir ses desseins criminels. Les apostrophes aux esprits des ténèbres et à la nuit lancées à la Scène V de l'Acte I réveillent de longs échos dans la poésie baudelairienne elle-même :

The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty! Make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse,
That no compunctious visiting of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murd'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief! Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry, "Hold, hold!"¹²

L'expression « blanket of the dark » renvoie-t-elle au rideau de théâtre qu'un spectateur trop curieux – ici un ange du ciel – écarte pour regarder la scène avant le début de la représentation ? Est-elle une source directe – chez Baudelaire et Thomas de Quincey à la fois – de la « toile des ténèbres », si fréquemment citée dans *Les Fleurs du mal* et *Les Paradis artificiels* ? Quoi qu'il en soit, ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que Baudelaire est séduit par le côté nocturne de Lady Macbeth, souligné par les peintures de Chassériau et Delacroix, ou par la comparaison avec la statue de la Nuit de Michel-Ange. Le poète aime voir cette femme farouche s'envelopper d'un rideau de nuit, afin d'accomplir ses noirs et

¹¹ Le dernier vers du sonnet XXVII des *Fleurs du mal*, [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*], « la froide majesté de la femme stérile », CEC I, p. 29, conviendrait parfaitement à Lady Macbeth.

¹² *Macbeth*, op. cit., pp. 1237-1238.

sanglants desseins. Sans doute Lady Macbeth passait-elle souvent, accompagnée d'autres grandes figures théâtrales, sur la toile des ténèbres où s'élaboraient les magnifiques visions artistiques de Baudelaire...

Pour faire un pas plus loin avant de conclure, il faut dire que, si Baudelaire avait écrit au moins une de ses pièces tant rêvées, il en aurait fait quelque-chose de nocturne et de profond. *L'Ivrogne*, drame psychologique que Baudelaire voulait écrire à partir du *Vin de l'assassin*, est un projet caressé pendant longtemps par le poète (1854-1859 / 1863), qui se distingue par une profonde originalité. Tout y est dans les fines nuances des comportements. La femme d'un ivrogne, scieur de long de son état, s'inquiète pour son mari, dont elle est séparée. Au quatrième acte de la pièce projetée, elle vient l'arracher à une de ses beuveries. Tout s'y déroule dans l'obscurité la plus profonde. Le lieu de rendez-vous est une « route ou plaine obscure » ; c'est un « paysage sinistre et mélancolique des environs de Paris », et des bruits d'orchestre de « bastringue » proviennent des lointains¹³. Des scènes d'amour pleines de tristesse se déroulent entre les deux époux, le scieur de long « s'attendrit de bonne foi » et veut retourner vivre auprès de sa femme. Son désir sexuel est attisé par les circonstances et par la nuit, la femme sent aussi son ancien amour renaître des cendres mais « elle se refuse à cette passion sauvage dans un pareil lieu »¹⁴. Pris de jalousie, le mari interprète le refus comme un vœu de chasteté fait à la demande d'un amant, et prend la décision de tuer sa femme. La pensée du crime l'a déjà travaillé auparavant, et il profite de l'obscurité pour mettre à exécution un plan très lâche. Il envoie son épouse lui chercher un fruit (et ici il perce un petit souvenir d'Ève et de la pomme biblique), sachant qu'un puits se trouve sur le chemin, « presque à ras de la terre »¹⁵. Si elle échappe, se dit-il, c'est tant mieux, mais si elle tombe dans le puits, son châtement vient de Dieu. Comme il ne voit rien, l'ivrogne colle son oreille contre terre et puis entend le bruit sourd d'un corps qui tombe et des cris d'appel au secours. Il se précipite non pour sauver sa femme, mais pour étouffer ses plaintes en jetant sur elle toutes les pierres qui forment le bord du puits¹⁶. Un sentiment de liberté envahit l'âme de l'ivrogne, qui a une réplique destinée à faire frissonner le public : « JE SUIS LIBRE ! *Pauvre ange, elle a dû bien souffrir !* »¹⁷

¹³ CEC I, p. 632. Les éléments de ce paysage sinistre sont les mêmes que ceux du *Vin de l'assassin*, dont la pièce baudelairienne voudrait transcrire l'intrigue : « J'implorai d'elle un rendez-vous, / Le soir, sur une route obscure. / Elle y vint ! – folle créature ! / Nous sommes tous plus ou moins fous ! », CEC I, p. 107.

¹⁴ *L'Ivrogne*, CEC I, p. 633.

¹⁵ *Idem*. Marcel Raymond a déjà remarqué les racines bibliques de cette scène de *L'Ivrogne*, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Édition du centenaire, Préface, introduction et notes de M. R., Lausanne, La Guilde du Livre, 1967, p. 603 : « L'image d'un autre arbre et d'un autre fruit se dessine ici en filigrane. »

¹⁶ On a là un autre point de contact avec *Le Vin de l'assassin*, CEC I, p. 107, sauf que dans le poème c'est l'ivrogne qui noie sa femme : « Je l'ai jetée au fond d'un puits, / Et même j'ai poussé sur elle / Tous les pavés de la margelle. / – Je l'oublierai si je le puis ! »

¹⁷ *L'Ivrogne*, CEC I, p. 633. Cette réplique rappelle le début du *Vin de l'assassin* : « Ma femme est morte, je suis libre / Je puis donc boire tout mon soûl. », CEC I, p. 107.

Les quelques notes ci-dessus ont montré, je l'espère, à quel point la nuit se charge chez Baudelaire d'une formidable énergie théâtrale. La nuit, avec ses « toiles de ténèbres », devient la matrice d'une rêverie continue qui s'ouvre de tous les côtés sur un théâtre imaginaire : de là à la création théâtrale, il n'y a qu'un pas, que Baudelaire n'a jamais franchi. Il n'est cependant pas interdit de penser que, si ce pas-là avait été fait, Baudelaire aurait bâti un théâtre de la nuit, un théâtre nocturne aussi fascinant que ses poèmes où le noir transparent, le noir luminescent est souverain.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE¹⁸

- BAYM Max, « Baudelaire and Shakespeare », in *The Shakespeare Association Bulletin*, vol. XV, July-October 1940, n° 3, pp. 131-148, n° 4, pp. 195-205.
- BURTON Richard D. E., « Baudelaire and Shakespeare: Literary Reference and Meaning in *Les Sept Vieillards* and *La Béatrice* », in *Comparative Literature Studies*, Vol. 26, n° 1, 1989, pp. 1-27.
- DESCOTES Maurice, « Baudelaire et le théâtre », in *Revue d'histoire du théâtre*, XIII, n° 3, 1961, pp. 201-215.
- GUERRINI Marina, *Baudelaire: teatro e infanzia*, Roma, Bulzoni, « Biblioteca di cultura », 1990.
- KOPP Robert, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Paris, Découvertes Gallimard, 2004.
- MAROUARD Elvire, *Les Beautés noires de Baudelaire*, Paris, Karthala, 2005.
- NNADI Joseph, *Les Négresses de Baudelaire*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1994.
- RAYMOND Marcel, « Baudelaire, rêverie et imagination », in *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, 1978, pp. 147-157.

Ioan POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first Ph.D. at the University of Geneva in 2007 (De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (Magic and Witchcraft in Romanian Culture). His research interests are concerned with aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice*, Ed. *Paralela 45*, 2004, Baudelaire, la plural, Ed. *Paralela 45*, 2008, Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic, Ed. *Reîntregirea*, 2010, Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități (2013), and of numerous articles on various themes, writers and films...

¹⁸ Cette *Bibliographie sélective* comprend quelques titres utiles pour la compréhension de mon propos, en dehors des références données dans les notes de bas de page.

SOUS LE SIGNE DE L'AMBIVALENCE : LA NUIT DANS LE THÉÂTRE DE JEAN GIRAUDOUX

FRANÇOISE BOMBARD*

ABSTRACT. Under the Sign of Ambivalence: the Night in Jean Giraudoux's Theatre. Present as a temporal data or framework for action, in the theatre of Jean Giraudoux, the night has not yet made the object of a particular study. Some of its aspects have been addressed in various symposia on myths, female characters or in articles about such and such work. Yet by its ambivalence it the night is at the heart of Giraudoux's dramaturgy and poetics. The night concerns an oscillation between dramatic genres and registers within the same piece. Double are also the symbolic values attached to the night in this theatre who hesitates between aesthetic choices a priori irreconcilable. Thus the night becomes a great space of theatricality.

Keywords: ambivalence, dramaturgy, poetic, symbol, theatricality, Jean Giraudoux.

Introduction

Il est tant de nuits dans le théâtre de Giraudoux¹ : nuits sensuelles, nuits exotiques, nuits crépusculaires entre vie et mort, nuits mystérieuses, nuits avec ou sans lune, peuplées ou non d'animaux nocturnes, de craintes ou d'espairs, nuits d'amour ou de crime. Qu'elles soient scéniques ou racontées ou rêvées par

* Université de Dijon, francoise.bombard@ac-dijon.fr

¹ Edition de référence : Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, publiée sous la direction de Jacques Body, abrégée en *TC*. (Pl.)

Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1992, abrégée en *TC* [Pl.]. Abréviations utilisées pour les titres de pièces : *A38* (*Amphitryon 38*), *É* (*Électre*), *I* (*Intermezzo*), *IP* (*L'Impromptu de Paris*), *J* (*Judith*), *O* (*Ondine*), *SVC* (*Supplément au voyage de Cook*). Pour alléger les références, nous procédons comme suit : (*SVC*, 11, 591), le dernier nombre indiquant la page du *TC* dans l'édition de référence.

les personnages, elles participent d'une dramaturgie et d'une poétique. La nuit giralducienne est sous le signe de l'ambivalence².

À ce titre, la sémiologie du théâtre qui cherche à établir les diverses fonctions d'un objet théâtral concret ou d'un élément de nature plus insaisissable comme la lumière ou la nuit, est utile, mais il faut lui adjoindre une autre démarche critique pour rendre compte de la fonction esthétique de la nuit : celle de l'histoire des arts, ceci afin de mettre en regard les modes de représentation de la nuit dans le théâtre de Giraudoux, et ceux de divers mouvements artistiques et littéraires, contemporains ou non de la date d'écriture des pièces, mais tous connus de ce dramaturge.

Il s'agira d'abord de considérer la façon dont fonctionne la nuit sur le plan dramatique : espace équivoque qui joue un rôle essentiel dans l'action, dissimulant ou révélant, abolissant les frontières du visible et de l'invisible. La réflexion portera ensuite sur les potentialités symboliques de la nuit, à la fois obscurité et lumière, protection et agression, construction et destruction. Enfin, on verra que dans ce théâtre la nuit a partie liée avec une oscillation entre les genres dramatiques et les registres à l'intérieur d'une même pièce et avec des représentations artistiques *a priori* inconciliables.

I. Fonctions dramatiques de la nuit

La nuit et ses corrélats, sommeil et rêve, ont plusieurs fonctions diégétiques, souvent antinomiques. Si l'on excepte les mentions, somme toute conventionnelles, du soir et de la nuit comme repères temporels, la nuit, dès lors qu'elle est le cadre de l'action (scénique ou non), est le lieu où se déchaînent peurs, luttes et désirs. Que ceux-ci se déroberent à l'état de veille pour mieux se révéler dans le sommeil ou le rêve, ou qu'ils se déclarent par l'action scénique et la parole des personnages, ils vont de pair avec l'ambivalence de la nuit.

Jeux sur l'identité favorisés par la nuit

Le quiproquo résultant de la double métamorphose de Jupiter en Amphitryon et de Mercure en Sosie appartient à la tradition théâtrale : chacun sait l'usage comique qu'en fait Molière dans son *Amphitryon*. Mais Giraudoux redouble la confusion en doublant la nuit d'amour du maître des dieux et de la belle mortelle par celle d'Amphitryon et de Léda qu'Alcmène, pour protéger son couple des entreprises divines, a littéralement jetés dans le même lit, persuadée d'y envoyer Jupiter :

² « L'ambivalence n'est pas l'ambiguïté. Giraudoux ne tient pas un discours en demi-teintes, il ne dit pas les choses à moitié, il va jusqu'au bout, et dans les deux sens, jusqu'aux extrêmes. », Jacques Body, « Le trône est l'escabeau », dans « *Électre* » de Jean Giraudoux. *Regards croisés*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 16.

« Alcmène : Sauvez-moi, Léda ! Vengez-vous de Jupiter, qui ne vous a étreinte qu'une fois [...]. Prenez ma place. Cette porte donne sur une chambre obscure où tout est préparé pour le repos. Mettez mes voiles, répandez mon parfum. Jupiter s'y trompera, et à son avantage. » (A38, II, 6, 166).

Tandis qu'Alcmène croit échapper au dieu, la nuit, complice involontaire de Jupiter, déjoue sa ruse. La vérité restera masquée, bien qu'il semble qu'Alcmène la pressente à la fin de la pièce. Ensuite, la nuit se fait vraiment adjuvante du maître des dieux, Mercure ayant eu l'ordre de la prolonger pour les ébats amoureux.

Au début de la pièce, la nuit contribue à l'*incognito* de Jupiter et de Mercure sur terre :

« Mercure : Ici-bas nous avons, pour nous rendre invisibles aux créanciers, aux jaloux, même aux soucis, cette grande entreprise démocratique, – la seule réussie d'ailleurs, – qui s'appelle la nuit. » (A38, I, 2, 119).

Dérobant d'abord Oreste aux yeux de Clytemnestre et d'Égisthe, la nuit se fait complice du frère et de la sœur. Elle permet tout le dialogue ambigu entre Électre et sa mère, le jeu sur l'identité réelle de l'homme caché auprès d'elle dans la nuit dont elle prétend qu'il est son mari (É, I, 9, 627). La scène suivante reprend ce motif une fois l'identité d'Oreste dévoilée à sa mère :

« Quel est cet homme ? Devine. Laisse-moi voir son visage. [...]. *D'une galerie, Égisthe se penche.* [...]. Égisthe : Vous êtes là, reine ? [...]. Qui est en bas avec vous ? Clytemnestre : Électre. Égisthe : Et son jardinier ? Clytemnestre : Et son jardinier. » (É, I, 9, 632-633).

La révélation de la véritable identité de Siegfried, Français blessé au cours de la guerre et amnésique, devenu conseiller d'Etat à Gotha, est certes le fait de Zelten. Mais c'est au cours de la nuit de la révolution manquée de Zelten que le héros, vainqueur vaincu, vit une forme de mort : celle en lui de l'Allemand qu'il croyait être. Sa fiancée française d'avant la guerre, Geneviève, l'a ainsi surpris dans cette crise identitaire, alors qu'il se croyait seul :

« Geneviève : Je vous ai vu de ma fenêtre toute la nuit. Vous n'avez guère dormi. Siegfried : Jacques a dormi. Siegfried a veillé. Geneviève : Vous êtes resté au balcon jusqu'à l'aube. [...]. J'ai pensé que vous vous entreteniez avec quelqu'un d'invisible, avec quelque chose muette, avec la nuit allemande peut-être ? » (S, IV, 6, 71-72).

Au cours d'une autre nuit, celle du départ vers la France, naîtra en lui un nouveau Jacques Forestier, non assimilable au fiancé de Geneviève qu'il fut avant la guerre, mais un homme qui tentera la synthèse des deux parties de lui-même, des deux cultures, ce en quoi il rejoint le rêve utopique de Giraudoux de réconcilier la France et l'Allemagne après la Première Guerre mondiale :

« Il n'est pas de souffrances si contraires, d'expériences si ennemies qu'elles ne puissent se fondre un jour en une seule vie, car le cœur de l'homme est encore le plus puissant creuset. » (S, IV, 3, 68).

À l'inverse, la nuit peut être le lieu de la révélation d'une identité, voire de l'être profond d'un personnage ou du moment où, selon le terme giralducien, il « se déclare » : Électre se déclare dans les bras de son frère comme la justicière. La tirade dans laquelle la reine Clytemnestre proclame sa haine d'Agamemnon prouve qu'elle s'était déjà déclarée, mais dans la solitude et le secret, la nuit du départ de la flotte pour Troie :

« Sais-tu ce que j'ai fait, le jour de son départ, Électre, son navire encore en vue ? J'ai fait immoler le bélier le plus bouclé, le plus indéfrisable et je me suis glissée vers minuit, dans la salle du trône, toute seule, pour prendre le sceptre à pleines mains ! » (É, II, 9, 678).

Ces deux actes ont signé sa double prise du pouvoir : femme castratrice, elle se libère du poids, au sens physique et moral³, du roi des rois, mari détesté, par le sacrifice du bélier, clairement assimilé à Agamemnon et elle se saisit du sceptre, emblème du pouvoir et symbole phallique. Minuit n'est pas encore l'heure du crime qui sera consommé au retour d'Agamemnon, mais celle du régicide par objets interposés.

Ce geste trouve son pendant dans le matricide qui a lieu hors scène en fin de nuit : dans les deux cas, la femme donne à l'homme mission de tuer (là Égisthe, ici Oreste) tandis qu'elle trouve enfin sa vérité, le prix à payer fût-il la destruction du palais, de la ville.

La nuit, lieu d'émergence de la mémoire

Dans *Électre*, la mémoire des faits (assassinat d'Agamemnon et prise du pouvoir par Égisthe, amant de la reine), refusée par Argos et niée par ceux qui la gouvernent, revient à la faveur de la promenade nocturne de la jeune fille évoquée par le Président et prépare l'action par la métaphore du pêcheur que file aussitôt Oreste sous les traits de l'Étranger :

« Et chaque soir, elle va ainsi appâter [...] les remords, les aveux, les vieilles taches de sang, les rouilles, les os de meurtre, les détritres de délation... Quelque temps encore, et tout sera prêt, tout grouillera... Le pêcheur n'aura qu'à passer. L'Étranger : Il passe toujours, tôt ou tard. » (É, I, 2, 605).

³ Cf. « Du jour où il est venu m'arracher à ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï. [...]. (É, II, 9, 678). « Pas de repos, même pour mon corps. Il était couvert toute la journée par des robes d'or et la nuit par un roi. » (É, II, 5, 655).

Le sommeil n'échappe pas à l'ambivalence. Deux valeurs coexistent d'ailleurs dans une même scène nocturne, celle du sommeil du frère et de la sœur : « Le Mendiant : C'est le premier repos d'Électre. C'est le dernier repos d'Oreste. » (É I, 13, 640). En effet, dans sa recherche éperdue de la vérité sur la mort de son père, dans la traque des coupables, Électre n'a jamais lâché la piste : elle vient de trouver un bras vengeur en la personne de son frère revenu dans Argos. Oreste, lui, n'aura plus de repos après le matricide puisqu'il sera poursuivi par les Érinées.

Loin de n'être qu'un cadre temporel, la nuit, complice ou dénonciatrice, prend donc part à l'action ; de même, le sommeil et les rêves ne sont pas seulement des moments hors du temps, mais participent à l'émergence de la vérité consciente ou inconsciente des personnages.

II. Valeurs symboliques

Chez Jean Giraudoux, la nuit est porteuse de signes doubles et opposés : protectrice ou recelant de sombres menaces, dissimulatrice ou révélatrice de l'identité d'un personnage ou de la vérité.

Nuit rassurante/ nuit inquiétante

C'est une nuit à double visage qu'évoque dans *Électre* le Président du tribunal qui a suivi la jeune fille :

« Sur le même parcours où [sa] profession [lui] avait fait suivre [le] plus dangereux assassin, le long du fleuve [...]. Mais du fait que l'assassin était là, la nuit en devenait candide, rassurante, sans équivoque. [...]. La présence d'Électre au contraire [...] rendait équivoque jusqu'à la pleine lune. » (É, I, 2, 605).

La nuit de l'assassin est dans l'ordre normal des choses, l'obscurité étant associée au criminel qui se cache, et que poursuit la justice. En revanche, la déambulation nocturne d'Électre inquiète les garants de l'ordre politique et social car la nuit ne recèle plus un crime ordinaire, mais bien, par « les remords, les aveux, les vieilles taches de sang, les rouilles, les os de meurtre, les détritrus de délation... » (*ibid.*), la mémoire de l'assassinat d'Agamemnon que le couple régicide d'Égisthe et de Clytemnestre a soigneusement enfoui dans l'oubli.

De même, le palais des Atrides cache et révèle une double vérité : « le corps de gauche, [...] sans qu'on ait jamais su pourquoi, s'enseille soudain, même la nuit. On dit alors que le palais rit. » (É, I, 1, 598). Tandis que les « pierres gauloises » du corps de droite « suintent à certaines époques de l'année », ce qui est interprété comme des pleurs (hypocrites, celles du couple régnant, ou sincères, celles, d'Électre ?), le marbre d'Argos exprime la vérité solaire du roi des rois et de son fils Oreste appelé à le venger.

Nuit bienveillante / nuit malveillante

Dans un autre registre, *Supplément au voyage de Cook* propose une double image de la même nuit tahitienne faussement paisible et lourde de réelles menaces pour les Anglais. Les époux Banks et le Lieutenant du roi ne captent aucun des signes ambivalents de cette nuit exotique : des fleurs ils ignorent les pouvoirs pour ne retenir que le désagrément possible des insectes (SVC, 10, 589); pour eux, « le parfum qu'exhale [l'île] porte si peu au sommeil » (SVC, 10, 591) qu'ils succomberont aux « narcotiques dont [les Tahitiens ont] chargé l'air » (SVC, 10, 590) ! Les Anglais se félicitent du calme – trompeur – qui règne sur l'île. Le couple Banks, à grand renfort d'artifices (lits de camp dressés dans la clairière, objets du confort européen d'un vieux couple apportés pour leur assurer un sommeil réparateur), a réduit l'Autre au Même dans le déni de la réalité exotique : « Mr Banks : Au fond, nous ne sommes pas si mal que cela, n'est-ce pas, Evelyn ? Mrs Banks : Oui, une vraie nuit d'Europe. » (SVC, 10, 590).

Mais l'étrangeté dérangeante fait son retour avec la complicité de la nuit : « *Outourou apparaît, dans la lune, suivi des habitants de l'île.* » (SVC, 11, 590). Descendant des dieux, le chef tahitien entre sur scène comme auréolé de la lumière nocturne, de ce clair de lune si faste aux yeux du Lieutenant du roi pour le débarquement du capitaine Cook et des marins (SVC, 11, 591), et, en fait, si néfaste pour eux : le moindre mouvement dans leur sommeil leur sera fatal car les Tahitiens ont « installé leurs lits au faite des mancenilliers [arbres de mort] et au-dessus des précipices. » (SVC, 11, 590). Bienveillante et malveillante à la fois, telle est la nuit.

Visible et invisible

En outre, la nuit abolit les frontières du visible et de l'invisible : en témoignent les répliques de Vaïturou dans *Supplément au voyage de Cook* à propos de son propre désir et des désirs refoulés de Mrs Banks :

« Tous ces hommes avec qui vous passez vos nuits. Ils n'ont pas le droit de vous accaparer aux dépens de l'île. Je les défie à la lutte, à l'arc et à la nage. » (SVC, 9, 584).

La fausse pudeur de la vieille Anglaise puritaine trouve le moyen d'avouer par un beau détour qu'elle accueille en rêve ceux que la vie n'a pu lui offrir ! Le jeune Tahitien l'avait pressenti qui voit l'invisible, à savoir tous les hommes qu'a pu désirer Mrs Banks (artiste, peintre, écrivain, tennisman). Sa fausse naïveté nous vaut cette superbe réplique où l'humour giralducien le dispute à l'ironie :

« En somme, si je comprends bien, voici le choix que le sort laisse aux femmes blanches : une nuit avec des corps palpables, toute la vie avec des corps invisibles ? » (SVC, 9, 587).

Vaïtouro ne perd pas de vue son désir, qu'il exprime joliment par les détours que lui a enseignés involontairement Mrs Banks :

« Et en Angleterre, vous permettrez à mon corps non palpable tout ce que vous ne permettez pas à mon corps palpable ? Mrs Banks : Il fera ce qu'il voudra. [...]. Vaïtouro : Jusque dans votre lit ? Mrs Banks : Ce sera le plus commode, les lits sont particulièrement accueillants aux esprits. » (*ibid.*).

Ce facétieux marivaudage fait de la nuit d'amour un jeu sur le conscient et l'inconscient, sur l'aveu et le désaveu du désir.

Immanence et transcendance

La nuit d'amour sous la tente est d'abord proposée par Holopherne comme une expérience de l'immanence :

« Holopherne : Je t'offre pour une nuit cette villa sur un océan éventé et pur... [...]. Je t'offre le plaisir, Judith... Devant ce tendre mot, tu verras Jéhovah disparaître... » (*J*, II, 4, 241).

Judith l'a vécue ainsi et elle proclame la vérité de sa nuit devant les prêtres et les Juifs assemblés : « Et il la prit... [...] et elle était si comblée de lui qu'il ne restait en elle aucune place, même pour Dieu... » (*J*, III, 5, 265). Auparavant, le Garde a réintroduit la transcendance dans cette nuit d'amour et de meurtre, révélant sa nature d'envoyé de Dieu :

« Reprenons là ta nuit, de sa source à son terme. [...] Dieu avait décidé que rien d'Holopherne ne te toucherait, et il nous jeta sur ce corps en manteau transparent. Et Mikaël était ta langue, et Ephraïm était assise, et moi j'étais la main droite. Et toute la nuit le ciel prit le moule de toi et de ton déchaînement. Et à l'aurore il t'envoya l'idée de tuer. » (*J*, III, 5, 271-272).

Sensuelle, voluptueuse et tout à la fois niant le plaisir de la femme dans l'amour, telle est la double nuit de Judith la sainte et la putain.

III. Ambivalences esthétiques

Dans ses évocations de la nuit, comme dans bien d'autres domaines, Giraudoux rapproche à l'intérieur d'une même pièce, voire d'une même scène, les genres et les registres les plus éloignés. En outre, il rend indécise la frontière entre le merveilleux et le fantastique. Par ailleurs, renvoyant au classicisme ou au baroque, au réalisme ou au romantisme, à l'impressionnisme ou à l'expressionnisme, les nuits du théâtre girauducien se jouent des références artistiques.

Réalisme / romantisme

Encore tout imprégnée de l'horreur de la guerre de 1914-1918, la description par Jean du champ de bataille à traverser de nuit pour gagner le camp d'Holopherne. Après une notation réaliste concernant le climat du désert, « le cœur d'une nuit d'été est la glace... », Jean ne fait grâce d'aucun détail concret :

« Tu heurteras des sacs étendus, froids ou encore tièdes, muets ou vagissants, mais tous pleins. [...]. Le champ de bataille appelle, rêve tout haut, pleure ; et il remue aussi, imperceptiblement. [...]. Judith : Il y a des rôdeurs, des bêtes sauvages ? Jean : Des bêtes sauvages ? Un peu tôt encore. Parfois, peut-être, une ombre avec un rire léger, une ombre de velours. N'aie pas peur. Ce n'est qu'un hibou. Il se peut aussi qu'un monstre surgisse de la terre en ricanant [...] et charge vers toi sur trois pattes. Ce n'est qu'un cheval blessé. » (J, I, 6, 219).

Ce tableau horrible où vie et mort sont confondues dans le mystère inquiétant d'une nuit en temps de guerre est digne des écrivains témoins de la Grande Guerre.

Quand il évoque les animaux nocturnes, Giraudoux ne fait pas plus de concession au romantisme : pas le moindre rossignol dans son théâtre, même pour les soupirs d'amour, mais des hérissons :

« Ils traversent les routes la nuit, par dizaines, hérisson et hérissonnes qu'ils sont, et ils se font écraser. [...]. Vous me direz qu'ils sont idiots, qu'ils pouvaient trouver leur mâle ou leur femelle de ce côté-ci de l'accotement. Je n'y peux rien : l'amour pour les hérissons consiste d'abord à franchir une route ... » (É, I, 3, 610).

L'on voit comment le facétieux Giraudoux introduit en pleine tirade d'Egiste sur les dieux la réalité campagnarde dans ce qui semble pure digression⁴. D'ailleurs le Mendiant va plus loin encore dans les détails réalistes :

« De ces hérissons écrasés, vous en voyez des dizaines qui ont bine l'air d'avoir eu une mort de hérissons. Leur museau aplati par le pied du cheval, leurs piquants éclatés sous la roue, ce sont des hérissons crevés et c'est tout. » (É, I, 3, 612).

Au cours de la nuit d'Oreste et d'Électre, c'est encore ce personnage qui mentionne les animaux « de la nuit qui rentrent. Les chouettes, les rats. » (É, II, 2, 645).

Chargée, selon la tradition des *Livres apocryphes*, de tuer le général ennemi, Judith a connu l'amour physique avec lui et elle le dit avec des termes réalistes :

« Oui, une Juive s'est étendue avec joie cette nuit sur le lit d'Holopherne... [...]. Et ce lit n'était pas le divan des psaumes. C'était un vrai lit, avec des oreillers, des draps, vous m'entendez, jeunes filles, du crin et des plumes qui sortaient, avec ce linge frais qui mêle aux pires excès les souvenirs de famille et d'enfance. » (*ibid.*).

⁴ Guy Teissier, « Une dramaturgie divagante », in « *Electre* » de Jean Giraudoux. *Regards croisés*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 65.

Bien loin d'un lyrisme fleur bleue, la nuit de Judith est dite avec des termes sans ambiguïté, la provocation est redoublée par les détails très concrets, volontiers anachroniques, que donne Giraudoux.

Pour Tahiti, la parodie d'un certain romantisme accompagne celle du naturalisme dans une scène désopilante, celle de la nuit des époux Banks. En effet, la nomination des objets les plus triviaux, nécessaires au confort physique de Mr Banks (tapis de liège, crachoir, pilules, alcool pour son dentier) coexiste avec l'expression lyrique de la béatitude (SVC, 11, 589).

Le romantisme est paradoxalement le fait du « sauvage » et du Lieutenant du roi : du Tahitien et de l'Anglais, personnages opposés par leur culture. Parlant des hommes de l'île qui désire Mrs Banks, Vaïturou réunit dans sa réplique les clichés du romantisme, et un lyrisme exotique :

« Tous vous appellent. Ils sont là, sous la lune, dispersés dans les bosquets. [...] Ils font, en vous attendant, ce que nous appelons la veille de l'amour. Ces roucoulements ne sont pas des cris d'oiseaux mais leurs voix. » (SVC, 9, 586).

Autre nuit dépoétisée par un détail concret retenu par un des amants d'Agathe jaloux d'un autre : « Le jeune homme : Un soir, il se hâtait, son écharpe mal mise, sa tunique ouverte. » (É, II, 2, 646). Ce désordre vestimentaire est d'autant plus burlesque qu'il s'agit du régent Égisthe. En revanche, la nuit d'Électre et d'Oreste est sous le signe du lyrisme par l'emploi de nombreuses images, celle du soleil, celle de la sculpture, Electre devenant un nouveau Pygmalion avec un parfum d'inceste (É, I, 8, 631).

Impressionnisme / expressionnisme

La représentation visuelle de la nuit relève essentiellement d'une esthétique expressionniste. Nuit d'encre de *Judith* : « La nuit et Dieu m'ont passé leur consigne, l'une bien noire, l'autre bien aveuglante. » (J, I, 6, 218).

Au début d'*Amphitryon 38*, le contraste entre l'obscurité et la lumière est redoublé par un renversement spatial et métaphysique intéressant : les dieux de l'Olympe sont dans l'ombre et Alcmène, la belle mortelle, dans la lumière :

« Jupiter : Tu vois la fenêtre éclairée, dont la brise remue le voile. [...]. Mercure : A moi cette ombre suffira. Mais je vous admire, Jupiter [...] de renoncer à vos privilèges divins et de perdre une nuit au milieu de cactus et de ronces pour apercevoir l'ombre d'Alcmène [...]. » (A38, I, 1, 115).

À l'acte II, une didascalie prévoit un clair-obscur très tranché « *Obscurité complète. Mercure, seul, rayonnant, à demi étendu sur le devant de la scène.* » (A38, II, 140).

L'opposition entre le noir et le blanc est la plus fréquente. Geneviève confiant à Siegfried qu'elle l'a surpris dans un silencieux colloque avec lui-même et avec la nuit, brosse un tableau que complète son interlocuteur :

« Geneviève : [...]. Quand la neige est tombée, vous êtes resté là. Vous étiez tout blanc. Vous étendiez vers elle votre main, votre main couverte d'elle. Regarder la nuit, caresser la neige, c'est une étrange façon de dire adieu à l'Allemagne. Siegfried : [...]. Sur toute cette étendue, où les morts et les vivants étaient pareillement couchés et dont seules les statues troublaient le linceul, il régnait [...] une conscience nocturne dont je ne pouvais me détacher. » (S, IV, 6,72).

Ce personnage campé sur fond noir et blanc, ce paysage urbain nocturne et hivernal, par la dimension visuelle de l'évocation autant que par ses résonances symboliques pour le héros, font penser aux lithographies des maîtres de l'expressionnisme allemand et aux décors du théâtre expressionniste⁵.

Le *Lamento* du Jardinier d'Électre évoque quant à lui un jardin sous la lune : « [...] dans ce jardin où tout divague un peu la nuit, où la lune s'occupe au cadran solaire » (É, Entracte, 641). Belle manière de marquer la substitution de la lumière nocturne à la lumière diurne et de projeter sur un objet la vacuité du présent d'un sujet, en l'occurrence le Jardinier, qui passe la nuit dehors sans Électre : « c'était une nuit de noces longue. » (É, Entracte, 640).

« Le long de cette rivière noire », la subversion des repères habituels, obscurité et lumière lunaire, s'opère par l'errance de la jeune fille qui « brouillait lumière et nuit [...] » (É, I, 2, 605), La négation du noir comme du clair-obscur produit un effet que l'on pourrait qualifier d'impressionniste.

Dans *Intermezzo*, c'est une belle image qui rend compte d'un moment magique, la venue du soir, celle des « ombres déjà prises de la future nuit » (I, I, 7, 303).

Frontière indécise entre merveilleux et fantastique

Il existe chez Giraudoux un personnage classique produit par la nuit : le revenant. Qu'en est-il du Spectre d'*Intermezzo* ? Dans la description ironique que fait l'Inspecteur, le réalisme triomphe (et va de pair avec le scientisme d'un esprit rationnel) :

« Et comment ont-ils vu le spectre ? Recouvert d'un suaire, évidemment, la tête faite d'une citrouille vidée et ajourée où l'on installe une lampe électrique ? » (I, I, 5, 288).

⁵ Cf. *Paris-Berlin 1900-1933. Rapports et contrastes France Allemagne*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou / Éditions Gallimard, 1992.

Reste que le « chapeau » abandonné sur le bord de l'étang (*I*, I, 5, 289) ressortit au film policier tandis que la silhouette décrite par Armande (*ibid.*) et par le Droguiste (*I*, I, 7, 303) a tout d'un héros de drame, d'opéra ou de gravure romantiques : « [...] qui se dresse parmi les roseaux et les saules, qui ajuste sa cape noire, et circule à travers les cyprès et les ifs [...] ? Le Spectre porte un « pourpoint de velours » séduisant par un rien de nostalgie romantique ou shakespearienne (*I*, I, 8, 303). Ce costume peut évoquer Roméo ou quelque personnage du théâtre romantique, Lorenzaccio ou Ruy Blas, ou encore des personnages de Delacroix⁶.

Faux spectre pour intrigue policière, avatar de Fantômas, ou personnage issu de la parodie d'œuvres romantiques, ce Spectre qui embarrassait Jovet nous entraîne vers le mystère et l'indécise frontière entre merveilleux et fantastique.

Les parents adoptifs d'Ondine s'inquiètent : « Auguste, à la fenêtre/ : Que peut-elle bien faire encore au-dehors, dans ce noir ? Eugénie : Pourquoi t'inquiéter ? Elle voit dans la nuit. Auguste : Par cet orage ! » (*O*, I, 1, 761). Peu après, le pouvoir des être surnaturels se manifeste. D'abord par le surgissement : fenêtres et portes fermées ne résistent pas davantage à l'entrée d'Ondine (*O*, I, 2, 768) qu'aux apparitions de la « tête de vieillard couronnée, à barbe ruisselante » ou à celle de la « charmante tête de naïade » (*O*, I, 1, 762-763). Un facétieux syncrétisme mythologique introduit une dénomination grecque en pleine mythologie germanique, comme pour mieux brouiller les frontières entre les catégories du merveilleux et ainsi mettre à distance le modèle allemand par un clin d'œil au public cultivé.

« Surréalité »⁷

Les rêves du Maire et du Contrôleur d'*Intermezzo* racontés à la demande de l'Inspecteur paraissent un double pied de nez aux surréalistes et à Freud⁸. La fantaisie se donne en effet libre cours dans ces deux récits :

« Le Maire : Je me débattais contre deux hannetons géants qui, pour m'échapper, devinrent en fin de compte mes deux pieds. C'était gênant. Ils rongeaient le gazon et rien de plus difficile que d'avancer avec des pieds qui broutent. Puis ils se changèrent en mille-pattes, et alors, tout alla bien, trop bien ! » (*I*, II, 2, p. 312).

⁶ *Portrait de Delacroix en Hamlet* (1824, musée du Louvre) ou Hamlet dans la suite lithographique de Delacroix pour le drame de Shakespeare, entre autres, la scène de rencontre du « fantôme sur la terrasse » et celle des fossoyeurs dans lesquels le héros shakespearien porte chausses, pourpoint et cape (lithographies reproduites dans A. Sérullaz, Y. Bonnefoy, *Delacroix et Hamlet*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 31, 42).

⁷ Jean-Louis Bory, « Surréalité de Giraudoux », *L'Équipe*, n°5, février 1945, p. 10-16, et « L'île Giraudoux », in *Pour Balzac et quelques autres*, Paris, Julliard, 1960, p. 161-177.

⁸ Pour l'analyse précise de ces deux rêves, voir Guy Teissier, « Théâtre et rêve », *op. cit.*, p. 108.

Le rêve du Contrôleur est un collage dans l'esprit dada ou un photomontage surréaliste comme les pratiquait Man Ray : la figure de l'écuyère se superpose à celle de l'amazone dans un geste qui s'apparente à la démythification de Mona Lisa par Marcel Duchamp et Francis Picabia ; la mythique vierge guerrière est en même temps une acrobate :

« J'aimais avec délire une femme qui sautait en redingote à travers un cerceau, le sein droit dévoilé, et cette femme, c'était vous. » (*I*, II, 2, p. 312)⁹.

Ce récit de rêve constitue une des multiples ruptures de ton de cette scène et confine au grotesque, revendiqué par Meyerhold comme l'un des éléments essentiels de la dramaturgie¹⁰. En outre, l'écuyère rappelle l'importance des arts du cirque pour un Cocteau, un Picasso, pensons à *Parade* par exemple.

Mise-en-abyme du théâtre

La première scène d'*Amphitryon 38* propose un jeu d'ombres chinoises, le dialogue entre les dieux spectateurs constituant un relai pour le public :

« Jupiter : Tu vois la fenêtre éclairée, dont la brise remue le voile. Alcmène est là ! [...]. Regarde le rideau ! Regarde vite ! Mercure : Je vois. C'est son ombre. Jupiter : Non. Pas encore. C'est d'elle ce que ce tissu peut prendre de plus irréel, de plus impalpable. C'est l'ombre de son ombre. ! Mercure : Tiens, la silhouette se coupe en deux ! C'était deux personnes enlacées ! » (*A38*, I, 1, 115-117).

À l'impatience désirante d'un Jupiter esthète répondent les flegmatiques constatations du dieu retors qui réintroduit le comique dans une scène parodique de toutes les scènes au balcon du théâtre occidental¹¹ :

« Mercure : Voir l'ombre du mari accoler l'ombre de sa femme est évidemment moins pénible que de suivre leur jeu en chair et en couleur ! [...]. Jupiter : L'ombre a disparu. » (*A38*, I, 1, 117).

Le passage du mot « voile » (équivalent français du *velum* latin) au mot « rideau » induit, outre l'anachronisme, un autre sens, théâtral et non plus simplement domestique. Plus tard dans la pièce, le char de la Nuit présent chez Molière est

⁹ Pour l'analyse précise de ces deux rêves, voir Guy Teissier, « Théâtre et rêve », *op. cit.*, p. 108.

¹⁰ « Ce qu'il y a d'essentiel dans le grotesque, c'est la façon constante dont il tire le spectateur hors d'un plan de perception qu'il vient juste de deviner pour le mener dans un autre qu'il n'attendait pas. », Meyerhold, « De nouvelles voies », in *Rampa i jizu*, n° 34, Moscou, 111, p. 2-3, cité dans Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, vol. XVII, p. 19. Voir également « Grotesque » dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 153-155.

¹¹ Scènes au balcon qui vont de *Roméo et Juliette* à *Don Giovanni* et *Faust*, que Jupiter cite à l'acte II en déformant les paroles du livret de Jules Barbier et de Michel Carré Charles pour le *Faust* de Gounod (*A38*, II, 3, 153).

remplacé par l'intervention directe de Mercure, adjuvant de Jupiter comme le veut la tradition, mais surtout régisseur, qui s'adresse au public :

« Je ne sais si cette ombre vous paraît lourde, pour moi la mission de prolonger la nuit en ces lieux commence à me peser, si je pense surtout que le monde entier baigne dans la lumière... [...] et seul entre les cubes submergés de rose, le palais reste un cône noir... » (A38, II, 1, 140).

C'est par le biais d'une métaphore qui confond le temps de l'intrigue et le temps de la représentation, le ciel nocturne et le noir de la salle, que Jupiter clôt la pièce : « Vous là-haut, rideaux de la nuit qui vous contenez depuis une heure, retombez. » (A38, III, 6, 195). Le rideau est l'occasion d'un jeu qui rappelle que nous sommes au théâtre. Si cette nuit artificiellement maintenue pour satisfaire le projet et le désir de Jupiter, laisse la place sur le plan diégétique à l'aurore dont Mercure a préparé la venue à l'aide des rayons du soleil¹², par un paradoxe bien giralducien la scène replonge dans la pénombre tandis que la lumière artificielle va mettre un terme à l'obscurité de la salle.

Le Lamento du Jardinier prend place pendant l'entracte : c'est normalement un moment d'obscurité du plateau, de lumière dans la salle : un entre deux... Mais Giraudoux donne la parole à un personnage écarté par Oreste¹³, sacrifié par l'action de la pièce et qui ne réapparaîtra pas au second acte. Dans un long monologue devant le rideau, le Jardinier raconte sa nuit de noces sans Électre (*É, Entracte*, 640), il exprime ses sentiments et toute une philosophie de la vie. Tout ceci sous le clair de lune et donc un projecteur dirigé sur une sorte de Pierrot désenchanté vêtu de blanc, de ce « vêtement blanc, celui sur lequel mes pattes marquent »¹⁴, dit son chien dont il restitue la pensée.

Conclusions

La représentation de la nuit dans son équivocité induit une « dramaturgie divagante » qui bouscule les repères traditionnels. La nuit, par les valeurs symboliques antinomiques qui lui sont attachées, participe d'un imaginaire suffisamment riche pour offrir plusieurs significations. Les atmosphères et les scènes nocturnes concourent à une oscillation entre les genres et les registres et suggèrent des références artistiques habituellement inconciliables. Ce parcours giralducien correspond également à une éthique et à une esthétique :

¹² A38, II, 140.

¹³ *É*, I, 5, 625.

¹⁴ *É, Entracte*, 641.

« Son œuvre se dessine dans la profondeur nocturne, nourrie aux sources germaniques, mais elle marque aussi un effort voltairien pour arracher l'homme aux ténèbres et nous conduit, au siècle de Gide et du surréalisme, vers une philosophie de la vie merveilleuse et du rêve éveillé. »¹⁵.

Par les sortilèges du théâtre, la nuit devient le lieu de tous les possibles et l'espace même de la théâtralité. En effet, la mise-en-abyme du théâtre enrichit l'image que nous gardons de la nuit au théâtre, de la nuit du théâtre. Giraudoux n'a-t-il pas intitulé *Or dans la nuit* un recueil d'essais sur l'art dramatique ? Cet oxymore aux riches résonances renvoie bien sûr au théâtre dans la ville nocturne, au plateau éclairé contrastant avec l'obscurité de la salle mais surtout, pour Giraudoux comme pour Jouvet, à la fonction du théâtre dans la cité¹⁶.

BIBLIOGRAPHIE

Editions du *Théâtre Complet* :

Giraudoux Jean, *Théâtre complet*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, Édition publiée sous la direction de Jacques Body avec une préface de Jean-Pierre Giraudoux, une introduction générale de Jacques Body, et avec la collaboration de Marthe Besson-Herlin, Etienne Brunet, Brett Dawson, Janine Delort, Lise Gauvin, Gunnar Graumann, Wayne Ready, Jacques Robichez, Guy Teissier, Colette Weil, 1982.

Giraudoux Jean, *Théâtre complet*, Édition établie, présentée et annotée par Guy Teissier, avec une préface de Jean-Pierre Giraudoux, Paris, La Pochothèque, Le Livre de poche, collection « Classiques modernes », 1991.

Ouvrages et articles :

Alexandre-Bergues Pascale, « Au croisement du surnaturel et du sacré : l'Ange, l'Ondine et le Spectre dans le théâtre de Giraudoux », in *Cahier Jean Giraudoux* n° 29, Paris, Grasset, 2001, p. 95-111.

Body Jacques, *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris, Didier, 1975.

¹⁵ Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris, Didier, 1975, p. 172.

¹⁶ Fonction revendiquée dans *L'Impromptu de Paris* par le personnage du metteur en scène attiré de Giraudoux : « Jouvet : [...] Il s'agira de savoir si l'État voudra enfin comprendre qu'un peuple n'a une vie réelle grande que s'il a une vie irréaliste puissante. Que la force d'un peuple est son imagination, et que le soir, quand la nuit avec sa fraîcheur l'amène doucement au repos et au rêve, il ne suffit pas de colorer à l'électricité les monuments de son passé. C'est très bien d'illuminer la Tour Eiffel, mais ne crois-tu pas que c'est encore mieux d'illuminer les cerveaux ? » (*IP*, 4, 721-722).

- Body Jacques, « Le trône est l'escabeau », in « *Electre* » de Jean Giraudoux. *Regards croisés*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 15-24.
- Bory Jean-Louis, « Surréalité de Giraudoux », *L'Equipe*, n°5, février 1945, p. 10-16.
- Bory Jean-Louis, « L'île Giraudoux », in *Pour Balzac et quelques autres*, Paris, Julliard, 1960, p. 161-177.
- Landerouin Yves, « Religion et surnaturel dans *Intermezzo* à la lumière du modèle shakespearien », in *Cahier Jean Giraudoux* n° 29, Paris, Grasset, 2001, p. 81-93.
- Paris-Berlin 1900-1933. Rapports et contrastes France Allemagne*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou / Éditions Gallimard, Paris, 1992.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Picon-Vallin Béatrice, *Meyerhold*, Paris, Éditions du CNRS, 1990.
- Teissier Guy, « Une dramaturgie divagante », in « *Electre* » de Jean Giraudoux. *Regards croisés*, *op. cit.*, p. 65-80.
- Teissier Guy, « Théâtre et rêve », in *Les Cahiers de Tunisie*, tome XXVI, n° 105-106, Université de Tunis, 1978, repris dans *Des Mots et des mondes, De Giraudoux aux voies de la francophonie*, Tours, PU François Rabelais, 2005, p. 97-115.

*Associate Professor of letters retired, Ph.D., **Françoise BOMBARD** taught language and French literature, the theatre and the history of the arts that are, with francophone literature, her main areas of predilection and research. She has participated in various seminars and published articles on the theatre of Brecht, Crommelynck, Giraudoux and M. Kacimi. She collaborated to the Giraudoux dictionary.*

NUIT ET SUSPENSE DANS LE THÉÂTRE DE JON FOSSE

DARIA IOAN*

ABSTRACT. *Night and Suspense in Jon Fosse's Theatre.* In Jon Fosse's dramatic work, the nocturnes occupy a particular place. Far away from the day's order, a new sociality takes over the characters, opening extreme inner territories, like madness or death. The expansion of the dark and of the shadow zones is accompanied by numerous and varied disappearing and vanishing phenomena or strange metamorphoses. I propose an analysis of the techniques used by Jon Fosse in order to obtain nocturnal effects, incertitude states of mind and suspense games in his theater.

Keywords: night, suspense, landscape, death, darkness, disappearing, metamorphosis.

*Des nuits qui transforment l'obscurité en destin du monde entier.*¹



Illustration d'Akin Duzakin du livre pour enfants *Kant*² de Jon Fosse

* Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, ioandaria@hotmail.com, dariakarcom7@gmail.com

¹ Banu George, *Trilogia îndepărtării*, Bucureşti, Cartea Românească, 2010, p. 87.

² Jon Fosse et Akin Duzakin, *Kant*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005.

Dans *La trilogie de l'éloignement*, Georges Banu décrit la nuit comme une « expérience de l'excès »³. Souvent, elle apparaît comme un débordement du subconscient limité par les contours du quotidien diurne et, de manière étrange, comme une reconfiguration des relations sociales :

Parce qu'on n'a rien à attendre, il faut gaspiller entièrement soi-même ; parce qu'on est seul, il faut rencontrer les autres la nuit qui vient. Pour oublier le jour. Le nocturne réveil à la vie est une réponse au scepticisme diurne. [...]
La nuit impose une nouvelle socialité, une socialité alternative.⁴

Dans le théâtre de Jon Fosse, cette socialité renversée soumet les rapports entre les personnages à un état de confusion marquante, dans laquelle la réalité demande à être reformulée en permanence. Ce type d'actions discursives correspond à la tentative de conserver les dernières liaisons avec une logique traditionnelle. Les figures dramatiques forment des ensembles d'ombres, des sociétés essentialisées, dont la structure permet une communication alternative entre ses membres. Ceux-ci sont libérés des contraintes de la dialectique classique, acquérant de cette manière une mobilité singulière dans le tâtonnement des territoires intérieures extrêmes, comme la folie ou la mort. Se retirant du concret, ils explorent, ensemble ou tout seuls, des espaces situées hors de la juridiction de la rationalité commune. Ces voyages introspectifs sont liés aux zones nébuleuses de la conscience, qui intensifient l'expérience sensorielle directe. Il y a cependant aussi des cas de concentration des signes de l'ambiguïté, dans lesquels les expériences des personnages tendent à devenir totalement obscures. Chez Fosse, l'ombre, dans sa variante extrême, est grande et dense comme une nuit entière, comme c'est le cas pour les pièces *Un jour en été*, *Et la nuit chante*, *Et jamais nous serons séparés*, *Variations sur la mort* ou *Le fils*. Elles ne sont pas des nocturnes absolues, leur composition impliquant aussi d'autres moments de la journée. Néanmoins, c'est la nuit qui occupe la place centrale dans leur espace diégétique, étant donné qu'elle est attachée à un événement marquant. L'obscurité, souvent commentée par des personnages dans le théâtre de Jon Fosse, est d'habitude présentée en expansion, de la même manière que la zone d'ombre et que le monde des spectres. Dans la pièce *Le fils*, le noir menace de couvrir la terre entière, comme le crépuscule des dieux scandinaves. Au niveau du discours mais aussi à celui des didascalies, l'idée d'obscurité circule sous des noms variés : *noir*, *obscurité*, *nuit*, ou sous des formes de négation de la lumière : *la lumière baisse*, *il n'y a plus de lumière*, etc. Chez Fosse, la peur de la nuit est équivalente à la peur de la mort. Les personnages de la pièce *Le fils* conçoivent la disparition de la lumière comme une fin du monde : « Bientôt il n'y aura plus/ que le noir »⁵, « Et

³ George Banu, *op. cit.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 96-97.

⁵ Jon Fosse, *Sonen*, dans *Teaterstykke 1*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1999, p. 76.

les vieux/ ils meurent/ et s'en vont/ Et puis les maisons restent là/ obscures et froides »⁶, « Il n'y a plus de lumière nulle part/ maintenant »⁷. Dans *Et la nuit chante*, toutes les quatre scènes commencent dans le noir et continuent avec des faibles variations de la nuit qui s'entrevoit par la fenêtre : « Noir. La lumière monte. À moitié noir dehors la fenêtre. »⁸, « Noir. La lumière monte. Dehors par la fenêtre il est moins clair. »⁹ En fait, l'action du drame se déroule le long d'une nuit scandinave, qui commence déjà dans la journée. La première scène a lieu en plein après-midi, même si la lumière de la journée disparaît déjà dans la densité du noir de la nuit. Le jeune homme inquiet, écrivain raté, attend sa femme le long de cette lente nuit et finit par quitter la vie au moment où il se croit abandonné pour un certain Baste. Pour le garçon de la pièce *Les chiens morts*, rester à la fenêtre est un mode de comportement qui apparaît en relation au meurtre du chien et à celui du voisin. C'est la raison pour laquelle sa mère ne supporte pas de le voir regarder dans le vide. La fenêtre, le portail vers le monde de l'au-delà, annonce l'approche de la fin. Leif Zern pense que *Et la nuit chante* est sans doute la pièce « la plus noire de toutes »¹⁰. Dans la vision du critique suédois, elle est l'équivalent d'une procession funèbre accompagnée par la musique : « Le titre nous le dit : la pièce est une nocturne, un morceau musical sombre et mélancolique, dont le chant accompagne les gens vers la mort et le repos. »¹¹ L'ambiguïté du titre laisse ouverte une fenêtre sur la nuit. Nous ne savons pas si ces événements nocturnes sont les chants du destin ou si, pendant qu'ils se déroulent, la nuit chante ses chansons, dans un espace qui se trouve au-delà de la compréhension humaine. Le long de la pièce, la nuit n'apparaît pas au niveau du discours des personnages. Ses emblèmes se retrouvent dans les didascalies, à des moments distincts. Sauf les indications d'éclairage, l'horloge, objet inédit dans la dramaturgie de Fosse, nous montre l'écoulement du temps nocturne : « À gauche de la fenêtre, un peu au-dessus, il y a une horloge qui montre trois heures moins quart »¹², « L'horloge du mur montre environ six heures et demie »¹³, « L'horloge montre environ quatre heures »¹⁴. D'habitude, l'auteur préfère ne pas délimiter des durées précises, mais dans cette pièce l'horloge reçoit le rôle de métronome de la nocturne, contribuant à rythmer et à accentuer les moments de tension, tout comme à intensifier un suspense contenu déjà dans la situation dramatique initiale. La séparation des scènes de cette manière confère à la pièce

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸ Jon Fosse, *Natta syng sine songar*, dans *Teaterstykke 1*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1999, p. 661.

⁹ *Ibid.*, p. 711.

¹⁰ Leif Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008, p. 88.

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹² Jon Fosse, *Natta syng sine songar*, op. cit., p. 631.

¹³ *Ibid.*, 661.

¹⁴ *Ibid.*, 711.

un aspect pulsatile. Sur un plan métaphorique, de telles pulsations correspondent à celles du cœur humain. La superposition des sensations du Jeune Homme et des palpitations de la lumière dans le noir acquièrent un caractère performatif prononcé. L'état de tension dramatique qui ressort de cette histoire semble perpétuel. Chez Jon Fosse, il ne s'agit pas en général de la progression d'une intrigue qui ne soit pas déjà contenue dans la situation initiale. Au contraire, les effets dramatiques sont obtenus par le maintien et l'accentuation du moment de crise dévoilé dans les premières répliques. La répétitivité des indications scéniques contribue à l'intensification du premier moment du drame. Le retour systématique de l'obscurité sur scène nous invite nous demander si par hasard la situation ne continue pas après qu'elle a été consommée. A l'aide des didascalies, Fosse crée un étrange effet de dépendance visuelle. Même après l'acte de suicide du Jeune Homme, nous nous attendrions que la lumière monte de nouveau, dévoilant une nouvelle scène. Dans ce contexte, la fin devient presque inattendue : tout finit comme tout a commencé, la seule différence étant le fait que le père/ le mari a quitté la saga familiale. La performativité de ce texte se fait remarquer surtout au niveau de son montage scénique, qui double l'effet dramatique de l'action présentée. Les trois scènes de la pièce *Et jamais nous serons séparés* contiennent les mêmes indications de lumière ; au début, la scène est envahie par le noir : « Noir. La lumière monte progressivement. »¹⁵, tandis qu'à la fin on retrouve la même obscurité dense, désigné par Fosse par *Noir (Svart)*. L'état de la lumière du dehors, préfigurée dans le découpage de la fenêtre, accompagne l'obscurcissement intérieur du Jeune Homme. Son suicide correspond au moment le plus tardif de la nuit scandinave. Au-dessus des deux paysages de la mélancolie et de la dépression, Fosse fait coller la nuit lourde de la jalousie vécue par le mari dépressif, qui subit les mensonges et l'infidélité de la Jeune Femme. Cette image renvoie aux tableaux du peintre Edward Munch, où l'artiste est maintes fois envisagé au cœur noir de l'enfer, en tant que lieu de sa souffrance à cause de la femme frivole. Georges Banu remarquait la même préoccupation chez Strindberg :

La Nuit de la jalousie, [c'est] le tableau que Strindberg offrit à la très jeune fille qu'il épousait en secondes noces. L'indifférenciation entre paysage extérieur convulsif et trouble interne est absolue. Le monde et l'être s'oublient l'un dans l'autre et accèdent à l'abstraction picturale au point que seul le titre sert de point d'ancrage.¹⁶

Dans *Un jour en été*, la femme se confronte, la nuit de la disparition de Asle, à une immensité obscure. Il semblerait qu'à travers cette fenêtre les personnages entrent en contact avec le destin même, devenant capables de pressentir, à l'aide des signes de l'obscurité, ce qui est en train d'arriver. La Femme Âgée, éternellement

¹⁵ Jon Fosse, *Og aldri skal vi skilliast*, op. cit., p. 120.

¹⁶ George Banu, op. cit., p. 92.

en deuil, a une relation spéciale avec la nuit qu'elle questionne sans cesse le long des époques de sa vie :

J'ai fermé la fenêtre
La Jeune Femme ferme la fenêtre
et puis je suis restée là
je suis restée là à la fenêtre noire
et j'ai regardé dehors dans le noir
j'ai entendu la mer
j'ai entendu les vagues¹⁷

De manière semblable, dans *Variations sur la mort*, le départ dans l'obscurité est perçu comme le départ de la vie. La Femme Âgée pleure sur le dernier chemin de la Fille dans la nuit :

Elle est partie sur les quais
dans la pluie et dans le vent
dans l'obscurité
dans l'obscurité noire.¹⁸

Dans la palette de couleurs de la production dramatique, mais aussi dans la prose de Jon Fosse, le noir et le gris foncé occupent la place la plus étendue. Ces couleurs sont associées, dans l'imaginaire commun, à la nuit et à la mort. Inger Lise Asdal commente le roman *C'est Ales*¹⁹ de Fosse et remarque la même chose :

Le Noir et le Gris sont vus, dans la vie quotidienne, le plus souvent, comme signifiant les couleurs de la souffrance, de la douleur et de la mort et sont utilisés pour symboliser le sentiment de vide et de mélancolie. [...] Le contraste entre obscurité et lumière apparaît souvent dans le texte en relation avec Asle. La description de la propre vie montre la lourde dépression dans laquelle il se trouve : « la pesante étroite inquiète vie noire ».²⁰

Les tons sombres circulent d'une pièce à l'autre, mais aussi entre pièces et romans, dans diverses représentations. Même si pour Fosse il ne s'agit pas de couleurs concrètes, sinon d'états ou de paysages intérieurs, leur retour constant contribue à obscurcir les images que n'importe quel de ses écrits peut susciter. Pour la femme d'*Un jour en été*, Asle est entouré par la nuit noire dans laquelle, à la fin, il disparaît complètement. Dans l'intertexte des écrits de l'auteur, les mêmes deux personnages reviennent, quatre années après la publication de cette

¹⁷ Jon Fosse, *Un jour en été*, Paris, L'Arche, 2004, p. 70.

¹⁸ Jon Fosse, *Dødsvariasjonar*, dans *Teaterstykke 3*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005, p. 535.

¹⁹ Traduction de l'auteur; le titre norvégien originel du roman est *Det er Ales*.

²⁰ Inger Lise Asdal, *Språk og tilgivelse. En lesning av Jon Fosses roman Det er Ales*, Høgskolen i Agder, 2007, p. 87.

pièce (2000), dans le roman *C'est Ales* : Signe et Asle. L'image de l'homme porte les mêmes insignes, mais cette fois-ci elle dispose de plus de détails physiques. Signe, qui le regarde par la fenêtre, le voit entouré par les signes de la mort, tout comme la Jeune Femme d'*Un jour en été* :

et il se tourne vers la fenêtre et elle le voit de nouveau rester là presque impossible à séparer de l'obscurité du dehors et elle voit de nouveau ses cheveux noirs devant la fenêtre et voit son pull qui devient la même chose que l'obscurité du dehors.²¹

Asle apparaît aussi dans le roman *À l'affût*²² (2007), mais libéré de son aura funèbre. En échange, son fils nouveau-né, Sigvald, a les mêmes cheveux noirs que Asle – celui des autres apparitions. Les traits physiques et intérieurs sont donc transférés d'un personnage à l'autre, d'une œuvre à l'autre. La même chose arrive en ce qui concerne les répliques. Le récit *À l'affût* reprend, d'une manière poétique, le refrain de la pièce *Quelqu'un va venir*, qui devient moins tendu à cause de la présence de l'enfant :

Maintenant il n'y a plus que nous, dit Alida
Toi et moi, dit Asle
Et le petit Sigvald, dit Alida²³

La dispersion des contours dans le noir, obtenue d'habitude par des procédés métaphoriques, correspond à l'effet cinématographique *fendu au noir* (angl. *fade to black*), que Fosse utilise très souvent, dans des contextes différents. Dans une perspective d'ensemble, nous pouvons observer que la majorité de ses pièces finit par cet effet de diminution de la lumière jusqu'au noir. Leif Zern remarque la seule exception – la pièce *L'enfant* – qui s'achève par une amplification de la lumière, comme « symbole du retour de l'enfant mort à la vie »²⁴. Zern commente le monologue que Fredrik prononce à la fin du drame en tant que foi dans la résurrection et confirme la connexion que le théâtre de Fosse entretient avec le cinéma :

Cette tirade est prononcée avec une ferveur que l'on n'associe pas trop avec le luthéranisme. Fosse m'avait semblé aussi loin du christianisme dualiste et conflictuel que proche d'une phénoménologie catholique rencontrée chez des cinéastes européens comme Robert Bresson et Roberto Rossellini.

Le cinéma, et non pas le théâtre : ces références nous indiquent dans quelle mesure l'esthétique de Fosse est inhabituelle dans ce contexte.²⁵

²¹ Jon Fosse, *Det er Ales*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2010, p. 8-9.

²² Traduction de l'auteur. Le titre norvégien originel est *Andvake*.

²³ Jon Fosse, *Andvake*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2007, p. 75.

²⁴ Leif Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, op. cit., p. 101.

²⁵ *Ibid.*, p. 102.

La performativité des textes de Fosse acquiert donc un nouveau sens à l'intérieur même du spectacle théâtral. Leur représentation scénique implique, chez les metteurs en scène, une capacité de ré-dramatiser les plans cinématographiques que ceux-ci contiennent dans leur structure. L'obscurité et la lumière présentes dans cette dramaturgie traduisent des effets plus complexes que l'utilisation correcte des lumières sur scène. Elles peuvent être susceptibles d'amples structures symboliques qui ne se développent que partiellement dans le milieu théâtral, où la manipulation des degrés de la lumière est inhérente pour n'importe quelle représentation. Dans ce contexte, la nuit déborde les limites du concept d'absence de la lumière, prononcée où montrée sur scène, devenant à la fois un état d'âme et un événement difficile à transmettre par l'intermédiaire du décor de théâtre. Ce n'est pas un hasard que le directeur de film allemand Romuald Karmakar a choisi de faire un film d'après *Et la nuit chante* (*Die Nachtsingtihr Lied*, 2004), l'une des pièces les plus rythmées du point de vue des séquences.

Hans-Thies Lehmann repère, parmi des formes variées du théâtre postdramatique, un théâtre cinématographique. Bien que les références de Lehmann n'incluent pas Jon Fosse, nous considérons que les éléments de nature cinématographique que le critique allemand énumère sont présentés dans la production dramatique de celui-ci :

Le langage est offert d'une manière presque mécanique, le geste et la *kinesis* sont organisés d'après des modèles formels au-delà du sens, les acteurs semblent montrer des techniques distancées (mais non pas aliénées) du regard dans le vide, du mouvement de la *stasis*, des techniques qui captent le regard mais frustrent la faim de sens.²⁶

Lehmann pose le problème des dialogues importés du film. Chez Fosse, ce rapport est renversé. Ses dialogues peuvent servir comme support pour le film, comme c'est le cas de la production cinématographique allemande *Et la nuit chante*. Parmi les procédés cinématographiques présents dans les pièces de Fosse, deux sont marquantes : la dispersion dans le milieu naturel de prédilection et la redéfinition ontologique des personnages. Il arrive souvent qu'on ait affaire à des échanges entre la nature de l'un de ceux-ci et le lieu où il choisit de se perdre ou de trouver la rédemption. Les plus fréquents de ces échanges ont lieu entre un individu et les circonstances de sa mort, comme c'est le cas des protagonistes de *Je suis le vent*, *Variations sur la mort*, *Et la nuit chante*, *Un jour en été* ou *Rêve d'automne*. Ils acquièrent les caractéristiques de la nature ou du paysage urbain où ils ont perdu leur vie. Mais de telles métamorphoses peuvent avoir lieu aussi à un niveau moins tragique, comme dans les pièces *Quelqu'un va venir*, *Chaud*,

²⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, Londres, Routledge, 2009, p. 114.

Suzannah ou *Les chiens morts*, où un personnage arrive à s'identifier avec une partie de son milieu constitutif, par des procédés divers, pour chaque cas en particulier : l'état de Lui et Elle, de la saga solitaire à deux, arrive à être transféré à la mer proche, au lieu de retraite ; les hommes et la femme de *Chaud* sont asservis au lieu de leur rencontre et superposés sans cesse aux images d'autrefois ; la vieille femme de *Suzannah* se transforme dans son salon familial, ou même en Henrik Ibsen, tandis que le voisin défunt des *Chiens morts* devient, après sa mort, chien lui-même. La pièce *Dors, mon petit enfant* est un cas singulier : ici les personnages déclarent qu'ils sont leurs sentiments. Même si les exemples de telles substitutions sont des plus fréquents dans l'œuvre de Jon Fosse, l'identification avec l'obscurité est la plus souvent présente. Elle correspond à un processus intime, maintes fois invoqué par l'auteur, celui d'*apprendre à mourir* (qui est, d'ailleurs, le titre de l'un de ses *Essais gnostiques*).

Catherine Naugrette pense que cet obscur apprentissage est une constante du théâtre contemporain :

Si la machine théâtrale d'aujourd'hui, tout comme les autres pratiques artistiques, est structurée et fonctionne sur un canevas d'obscurité et de désolation, si son devoir ultime est celui de montrer sans cesse, comme dit Heiner Müller, « par le marais de sang des idéologies », « le procès d'apprentissage de la mort », alors le théâtre ne peut que dire et redire la dévastation des paysages. « Entretemps, la guerre des paysages, qui concourt à la disparition de l'homme qui les a dévastés, a cessé d'être une métaphore. » (Müller, « Shakespeare, une différence »).²⁷

Dans *Paysages dévastés*, Naugrette parle de la dissolution et de la résorption de l'élément humain dans le milieu environnant qui, à son tour, a été affecté par la présence de l'homme. De son point de vue, le processus d'apprentissage de la mort, sous ses diverses acceptions, devient l'une des préoccupations de base dans le théâtre contemporain. La dispersion des gens dans les paysages dévastés surgit comme conséquence naturelle de l'histoire jusqu'à présent. Chez Fosse, ce phénomène apparaît en corrélation avec la société, avec le paysage urbain, dont la nature enlève de manière systématique un mortel. Dans la tradition des pays scandinaves, de telles disparitions sont souvent rencontrées ; elles sont désignées par le concept de *bergtatt*. Les anciennes légendes racontent que ceux qui s'aventurent dans la montagne en deviennent les prisonniers et, quoiqu'un jour ils reviennent dans le monde des humains, ils seront condamnés à rester pour toujours des fous ou des inadaptés. Le motif de cette transfiguration circule encore dans la littérature norvégienne contemporaine, comme c'est le cas du roman intitulé *Bergtatt* (1956)

²⁷ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, 2004, p. 139.

de l'écrivaine Margit Sandemo, où il apparaît dans une variante moderne. Il est présenté aussi dans la pièce *Peer Gynt* d'Ibsen : le protagoniste perce le monde des créatures surnaturelles de la montagne, où on lui demande de *se gratter l'œil* (*risteøyne*). Ibsen suggère ainsi le changement de la manière de voir, de la perception humaine, le remplacement irrémédiable de la réalité pour les victimes de la montagne maléfique. Grâce à son humour et à son astuce, Peer Gynt n'arrive pas à faire concrètement cette chose et pourra retourner parmi les siens. En général, pour les Nordiques, la rencontre avec les esprits cachés de la montagne n'est pas nécessairement une expérience positive, le phénomène *bergtatt* étant redouté comme captivité dans un autre monde pour ceux qui s'y laissent prendre. Dans un tel contexte, nous pouvons avancer l'hypothèse que la disparition de certains personnages, par leur identification avec certains endroits, avec la nuit ou avec la lumière, la pluie ou le vent, s'inscrit dans cette tradition. Chez Fosse, ses protagonistes inadaptés, dépressifs, léthargiques, suicidaires, sont tous captifs dans un autre monde, même si, de manière paradoxale, celui-ci peut être parfois leur propre corps ou leur propre vie. Ils sont tenus en place par des choses qui semblent bien plus importantes que le fait de vivre. L'instinct d'autoconservation de tels gens est réduit au minimum ; par conséquent, ils s'éloignent de leur propre espèce, devenant autre chose. Il reste à découvrir quelle est cette autre chose et les procédés par lesquels se dissolvent les figures humaines ébauchées par Jon Fosse.

Dans la chronologie des pièces, la première fusion entre les humains et leur paysage se retrouve dans l'œuvre de début de Fosse, *Quelqu'un va venir*. Le tableau désolant dans lequel errent les deux protagonistes contient quelques éléments qui permettent des phénomènes d'anthropomorphisme de l'espace : le fjord, la mer, la lumière et l'obscurité. Le processus de transformation commence par l'opposition entre le confort de l'été, qui correspond à l'état intérieur du début et la précarité des saisons obscures, comme projection négative de cet état :

Mais maintenant il fait clair
 pense quand il fait noir
 quand l'automne arrive
 et l'hiver
 quand il fait noir et froid.²⁸

Les retours de l'idée d'obscurité et de froid se multiplient le long de la pièce. De manière progressive, la mer devient obscure et épouvantable dans le discours du couple, jusqu'au moment où, dans la septième scène, qui clôt d'ailleurs la pièce, son image traduit une grande ambiguïté :

²⁸ Jon Fosse, *Nokon kjem til å komme*, dans *Teaterstykke 1*, Det Norske Samlaget, 1999, p. 21.

Et en bas on a la mer
avec toutes ses vagues
la mer
est blanche et noire
avec ses vagues
avec ses profondeurs
douces et noires.²⁹

Au moment final de la description de la mer, l'obscurité acquiert profondeur et densité (« ses profondeurs douces et noires »). Par amplification, la sensation passe du plan strictement visuel sur le plan tactile : l'adjectif *douces* nous indique le fait que Lui a commencé à sentir, au niveau du corps entier, la consistance de la mer, ainsi qu'il peut en percevoir même la profondeur impossible à connaître sur un plan extérieur. Cette métamorphose est justement l'histoire d'Elle et de Lui : arrivés dans le foyer souvent rêvé, un vrai paradis, ils arrivent à ouvrir la porte vers l'enfer du doute, où la mort envoie des signes de l'étendue obscure des eaux.

Fosse propose un nouveau type de métamorphose dans *Et la nuit chante*. Le titre métaphorique contenant la personnification de la nuit, se superpose avec l'intense vie nocturne que vit la Jeune Femme. La connotation ludique est présente aussi dans le style de vie de la protagoniste qui, à la recherche des divertissements, abandonne fréquemment son enfant et son mari dépressif. Dans la pièce *Mère et enfant*, on retrouve une mère semblable, mais qui vit ses propres rêveries en présence de son fils :

Maintenant tu diras que tu entends de la musique
et moi je dirai
qu'elle vient d'un restaurant où on danse
de l'autre côté
de la rue
Je dirai que je ne sais pas danser
et comme ça tu
m'apprendras.³⁰

Maintes fois, chez Jon Fosse, la nuit et la mort sont associées avec la femme, celle-ci devenant, d'une manière ou d'une autre, la cause mais aussi le lieu de disparition d'un homme. Dans la vision de la Mère de *Rêve en automne*, celle qui emporte pour toujours le fils c'est la Femme :

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ Jon Fosse, *Mor og barn*, dans *Teaterstykke 1*, Det Norske Samlaget, 1999, p. 526.

LA FEMME
le tirant par le bras
Viens il faut partir
Nous ne pouvons plus rester
Il faut partir
GRY
à la Femme
Laisse-le en paix
Qui te crois-tu
LA FEMME
à Gry
C'est toi qui devrais le laisser
Pas moi
C'est toi qui devrais³¹

De la même manière, dans *Et jamais nous serons séparés*, la Fille appelle l'homme dans la nuit : « Viens alors/ Je ne pars pas si tu ne viens pas »³², « Maintenant il faut que tu viennes/ viens maintenant »³³. Ces discours des femmes font preuve d'une grande performativité, parce que, dans un monde saisi par le statisme, ils imposent une intensification des déplacements au niveau spatial. Utilisant des verbes de mouvement juxtaposés à l'impératif *il faut*, les appels des femmes finissent, en général, par mobiliser les hommes et les faire sortir hors l'espace de jeu.

Deux autres métamorphoses féminines sont celles d'*Un jour en été* et *Variations sur la mort*. Ces pièces, construites autour d'un suicide nocturne, présentent des devenirs de la nuit différents de ceux exposés antérieurement. Dans la tragédie de l'été, la Jeune Femme est celle qui devient nuit, au moment où elle sent que son mari disparu est parti du monde des vivants. La fenêtre est le lieu de l'épiphanie, le lieu d'où elle peut comprendre les transformations qui prennent place à son intérieur et dans le paysage sombre du dehors :

et je sentais que je devenais de plus en plus vide
elle pose les mains sur son ventre
que je devenais vide
comme la pluie et l'obscurité
comme le vent et les arbres
comme la mer de là-bas
Désormais je n'étais plus inquiète
Désormais j'étais un grand silence vide

³¹ Jon Fosse, *Dream of autumn*, in *Plays Two*, Londres, Oberon Books, coll. « Modern Playwrights », 2004, p. 215.

³² *Op. cit.*, p. 158.

³³ *Ibid.*, p. 162.

Désormais j'étais une obscurité
une obscurité noire
Désormais je n'étais rien
Et en même temps je sentais que
oui que d'une manière je brillais
en moi
dans cette obscurité vide
je sentais que l'obscurité vide brillait
doucement
sans rien signifier
sans vouloir dire quelque chose
l'obscurité brillait en moi³⁴

Dans ce cas, la substitution est déclamée par celle qui la subit. *Un jour en été* est la première pièce dans laquelle un personnage est entièrement conscient du phénomène qui a lieu. Asle meurt et, en même temps, sa femme devient pluie, vent, arbres, mer et obscurité – l'obscurité qui l'a avalé. Dans *Variations*, la Fille se substitue elle aussi à l'eau et à l'obscurité, tandis que la figure de l'Ami offre le contrepois lumineux de ce tableau clair-obscur :

Car ses cheveux dans la pluie
sont là
brève pause
comme la lumière du ciel
Brève pause
Car l'amour ressemble à la mort
Ainsi ses mains qui font des signes
Sont toujours là
Ses cheveux dans la pluie
Et seulement un soir par la pluie.³⁵

Toutes ces dispersions et substitutions, le plus souvent équivalentes à la mort de l'un des personnages, sont possibles grâce au temps nocturne qui, d'habitude, est destiné au sommeil et aux rêves. Les grands mystères de l'existence croissent toujours en secret, fuyant la logique du jour. Le fait qu'on assiste à des transformations extrêmes du corps et de la conscience humaine place le théâtre de Jon Fosse dans une dimension mystique incontestable. Entre la proximité constante de la mort et la succession d'épiphanies, il appelle le spectateur à une rencontre avec son propre destin...

³⁴ Jon Fosse, *A summer's day*, in *Plays Two*, op. cit., p. 68.

³⁵ Jon Fosse, *Dødsvariasjonar*, in *Teaterstykke 3*, Det Norske Samlaget, 2005, p. 535.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Jon Fosse

Fosse, Jon, *Teaterstykke 1*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1999:

- *Og aldri skal vi skiljast*
- *Barnet*
- *Sonen*
- *Mor og barn*
- *Natta syng sine songar*
- *Nokon kjem til å komme*

--- *Teaterstykke 2*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2000:

- *Draum om hausten*
- *Sov du vesle barnet mitt*

--- *Teaterstykke 3*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005:

- *Dei døde hundane*
- *Dødsvariasjonar*
- *Suzannah*

--- *Teaterstykke 4*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2009:

- *Varmt*
- *Eg er vinden*

--- *Gnostiske essay*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1999.

--- *Det er Ales*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2010.

--- *Andvake*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2007.

--- *Det er Ales*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2010.

--- *Andvake*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2007.

Fosse, Jon et Duzakin, Akin, *Kant*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005.

Fosse, Jon, *Plays Two*, Londres, Oberon Books, coll. « Modern Playwrights », 2004:

- *A summer's day*
- *Dream of autumn*

2. Études critiques

Asdal, Inger Lise, *Språk og tilgivelse. En lesning av Jon Fosses roman Det er Ales*, Høgskolen i Agder, 2007 (mémoire de master).

Ameisen, Jean-Claude, *La sculpture du vivant*, Paris, Seuil, 2000.

Banu, George, *Trilogia îndepărtării*, București, Cartea Românească, 2010.

Fosse, Gunnar, *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*, Norges Forskningsråd, 2005.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Londres, Routledge, 2009.

- Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan/ HER, 2000.
--- *Paysages dévastés*, Belval, Circé, 2004.
- Rafis, Vincent, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.
- Régy, Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998.
--- *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
--- *L'Etat d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989.
--- *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Paris, Médiante, coll. « Villégiatures/essais », 1995.
- Seiness, Cecilie N., *Jon Fosse: poet på Guds jord*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2009.
- Zern, Leif, *Dans le clair obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008.

DARIA Ioan, Ph.D., is teaching photography and image studies at the Theater and Television Faculty of the "Babeş-Bolyai" University. In 2003 she won Norway's royal scholarship and studied Norwegian culture and civilisation at the Bergen University. In 2005 she graduated the Philology Faculty of the "Babeş-Bolyai" University, French and Scandinavian literature and languages. Between 2006-2007 she won the French Government' scholarship as a foreign student at École Normale Supérieure in Paris and in 2007 graduated a 2 year master degree in performing arts at Sorbonne Nouvelle University. In 2012 she graduated a Ph.D. degree in theater at the Theater and Television Faculty of the "Babeş-Bolyai" University. She writes and does research on visual and performing arts, she's a member of the ITIA research group of the "Vlad Mugur" Theater Research and Creation Center.

LES CÔTÉS OBSCURS D'UNE INTIMITÉ ANGOISSÉE : ARTHUR ADAMOV

ȘTEFANA POP-CURȘEU*

ABSTRACT. The Obscure Sides of an Anguished Intimacy: Arthur Adamov. This paper proposes an analysis of the great problem of intimacy in Arthur Adamov's writings (diaries, plays, essays). Tortured by the figures of a nocturnal imaginary, the writer creates artificially a secure, intimate space, based on egoism and narcissism. Then, facing the aggressions of reality and discovering the fragility of this space, he searches a refuge in some rites, happenings or forms of political action. Not being satisfied by this exterior orientation of his life and creation, Adamov returns to dream, seen as the superior expression of (creative) freedom.

Keywords: Arthur Adamov, theatre, intimacy, politics, dream, night.

Dans l'œuvre d'Arthur Adamov, vivre l'intime équivaut à vivre écartelé. Un vécu théâtralisé dès l'enfance de l'auteur, mis en scène plus tard sous la forme d'un journal intime troublant où tout est exposé, exorcisé. La persistance de l'image du monstrueux nain-femelle agressif qui hante le petit enfant la nuit, le punissant de son impuissance sexuelle (explicable biologiquement à cet âge-là), peut être vue comme l'expérience fondatrice d'un dédoublement théâtral, accompli dans l'épreuve de l'angoisse :

Chaque nuit, je suffoquais d'angoisse dans l'attente du nain qui allait surgir devant moi et me terrasser par le dégoût que m'inspirerait sa présence. Et la terreur me glaçait, me paralysait et mes mains se faisaient lourdes et moites. Dans mon rêve, de cette main, je frappais mon visage, et je sentais alors qu'elle ne m'appartenait plus. C'était un corps mort, quelque chose d'étranger qui venait heurter ma joue. [...] À sa dernière apparition le cauchemar revêtit une forme légèrement différente. Le nain s'était métamorphosé en femme.¹

* Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, pop_curseu@yahoo.com, stefana.pcurseu@ubbcluj.ro

¹ Arthur Adamov, *Je... Ils...*, Paris, Gallimard, 1969, p. 64.

Une question essentielle se pose alors pour l'auteur : comment dépasser cet écartèlement, comment vivre, en dernière instance, parmi les autres ? Puisque l'être humain, tout en étant un animal social et politique, est aussi un roseau pensant et que ce qui tient de l'esprit est, par définition, intime, individuel. La solution trouvée par la modernité et dont Adamov a eu l'intuition artistique est l'intimisation permanente de l'espace par l'individu – avec tout ce que cet espace comprend : personnes, objets, etc. – d'une manière parfaitement égocentrique, qui suppose une réorganisation de tout ce qui est perceptible en fonction de soi et de l'utilité que le sujet peut lui accorder.

Ainsi, si l'espace du drame bourgeois était pratiquement une transposition topologique, d'un milieu social bien défini, dont les caractéristiques trahissaient un mode de vie reconnu par le reste de la société, les pièces modernes, à commencer par Ibsen, construisent un espace scénique où les personnages ne trouvent plus leur place, un espace qui n'arrive plus à les définir, et dont ils sont obligés de se séparer². Le même type d'intimité traditionnelle dépassée, autrement nuancé, il est clair, peut être retrouvé chez Tchekov dans *La cerisaie*, où l'espace intime devient carrément un produit vendable, vendu et perdu. Avec Pirandello et surtout Strindberg nous passons à un espace fluctuant, qui *così è se vi pare*, un espace qui se meut en même temps que les personnages, qui participe au changement intérieur et extérieur de ceux-ci, un espace-*chemin*, tortueux et imprévisible.

Avec le théâtre d'Arthur Adamov, puis avec Beckett et Ionesco, l'espace ne joue de rôle qu'à partir du moment où le personnage l'investit de quelque signification par sa présence-là, dans cet espace vide qui ne porte plus aucune marque distinctive. Dans *La Parodie* nous assistons à des décors qui expriment un point de vue, qui changent avec les perspectives, c'est-à-dire un espace fermé en apparence mais ouvert par excellence vers l'interprétation :

Au fond un circulaire photographique représentant une ville. Toute la pièce se déroule devant le circulaire. [...]

*La mise en scène doit susciter le dépaysement. Le décor ne varie pas dans sa composition essentielle, mais seulement dans la disposition de ses différents éléments. Il présente les mêmes choses sous des angles de vue différents.*³

² Voir à ce propos *Hedda Gabler*, *Maison de poupées*, *Le Constructeur Solness*, *Le Canard sauvage*, et la rupture qui intervient chaque fois entre le personnage central et l'espace, marque d'une intimité passée, à jamais irrécupérable.

³ A. Adamov, *La Parodie*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1953, p. 10.

Création artificielle de l'espace intime ; égocentrisme, sublimation et narcissisme

Dans *L'invasion*, Adamov refait sans le savoir – il ne s'en rendra compte qu'après – un bout de chemin avec Tchekov, et revient à l'espace intime détruit et abandonné. Puis, avec *Le professeur Taranne* et chez Beckett avec *En attendant Godot*, les personnages deviennent amnésiques en ce qui concerne l'espace, ce dernier ne les aidant plus à se situer dans le monde. Avec *Sainte Europe*, *M. le Modéré*, *Off Limits* et *Si l'été revenait*, l'espace gagne une intimité similaire à celle existant entre l'acteur et la scène de théâtre. Les personnages se jouent dans le cadre ouvert d'un espace qui engloutit rêve et réalité, individus et objets, forces physiques et psychiques. Fini avec l'espace intime donné, préexistant au personnage, la spatialité devient l'image d'une manière de se situer dans le monde et de s'approprier ce monde, l'image de la *réalité* de chaque personnage.

Luce Herz, le personnage-artiste de *Off Limits*, et son évolution au cours de la pièce, représente un exemple en ce sens. Elle est la plus sensible – comme son nom l'indique (*Herz*: « cœur », en allemand) – mais aussi très agressive et prétentieuse, ce qui fait d'elle un personnage très complexe. D'un point de vue psychanalytique, Luce souffre d'une névrose de caractère, et nous ajouterions d'un narcissisme exacerbé. Obsédée par sa solitude et par l'impossibilité d'atteindre l'objet de son désir – nous parlons surtout d'une frustration sexuelle –, Luce Herz nous apparaît dans deux hypostases différentes qui ont, les deux, un point de départ commun dans cette maladie égocentrique. Premièrement, comme nous l'avons déjà spécifié, ce personnage se distingue des autres par son sens artistique, c'est-à-dire par la capacité de substituer à son obsession un acte de création.

Le seul moyen de se libérer de son mal est de le transformer en une valeur créatrice [...] sublimer son obsession [signifie] restituer à cette obsession son origine sublime... La sublimation, [c'est] le transfert d'une obsession d'un plan inférieur à un plan supérieur, [c'est] rendre sublime dans le sens de restituer et de réintégrer...⁴

Ce sont le virtuel, l'imaginaire, les fantasmes qu'elle peint sur le mur vide du rocher, qui sauvent Luce de la réalité de la guerre et de la solitude, sa réalité à elle étant « une manière qui vous est propre de regarder le monde, bien sûr ».

LUCE : Savez-vous ce qui vient de m'arriver ?

LISBETH : Non.

LUCE : Eh, bien, ce tunnel, celui dont je vous parlais toujours, si froid, si nu, j'ai installé des échafaudages juste au-dessus, et j'ai grimpé, et j'ai peint sur le rocher un danseur blanc en train de faire des pointes et, derrière lui, comme en filigrane, un cheval noir, cabré lui aussi.

JAMES : Nijinsky, en somme.⁵

⁴ A. Adamov, *Je...Ils...*, op. cit., p. 101.

⁵ A. Adamov, *Off Limits*, Paris, Gallimard, 1969, p. 61.

À noter le « ce qu'il vient de m'arriver » de Luce, qui parle comme si quelque chose d'étranger à elle-même l'aurait poussée à peindre, et aussi le double sens des mots « pointes » et « cabré » : car à part le sens de « se dresser sur les pattes de derrière », le verbe *cabrer* a aussi le sens figuré de « se révolter » – pour des personnes – et le mot *pointes* fait aussi allusion à la pointe d'une armée⁶, ce qui représente un clin d'œil de l'auteur signalant à nouveau au lecteur-spectateur, par la réplique de James, l'écart existant entre les réalités des différents personnages, et leur incapacité de se comprendre et d'aller au-delà des surfaces discursives.

Luce triomphe de ses obsessions en revêtant le masque, comme dirait Adamov, mais ce n'est que partiellement parce qu'elle sera la première à se suicider. Son suicide, bien que pouvant être interprété par le côté de la sublimation, si nous pensons à la mort comme moyen d'atteindre une forme d'amour et de paix absolue dans le Nirvana, reste néanmoins très lié à la deuxième hypostase de Luce, que nous avons mentionnée : l'agressivité. Freud spécifiait la présence de conflits défensifs dans la névrose de caractère, qui pouvaient aussi se manifester par des réactions agressives. Nous avons ici quelques exemples :

Luce à Georges : Je ne peux pas supporter l'air que vous avez !...

[ou plus loin, parlant à Dorothy] :

Comment, Mrs. Watkins, pouvez-vous supporter un homme pareil ?

J'avoue que je vous comprends mal.

Dorothy : Je sais, nous nous comprenons assez mal.⁷

Aussi, parce que rejetée par Humphrey lorsqu'elle lui expose son idéal sexuel⁸, le suicide lui apparaît-il comme dernier espoir, le mur installé entre elle et les autres étant définitif. Rappelons les fameuses explications de Freud : « *Eros* est ce qui rend possible l'instauration du principe du plaisir, mais [...] il entraîne (toujours et nécessairement) *Thanatos* avec lui. »⁹ Le suicide même, du point de vue psychanalytique, devient pour le malade le « moyen suprême de fusion de la libido et de l'agressivité. »¹⁰ Pour Luce Herz, la vie se présente inconsciemment comme dernière limite à dépasser. Et ce n'est pas par hasard qu'elle rêve de mort et de cendres. Pourtant, le problème n'est pas de vouloir mourir mais de ne pas pouvoir vivre, comme le démontre si bien Emmanuel Jacquet :

⁶ Petit Robert, Dictionnaire alphabétique & analogique de la Langue Française, SNL, Paris, 1973.

⁷ A. Adamov, *Off Limits*, op. cit., p. 22, 25.

⁸ Voir les dernières répliques de Luce, *ibidem*, p. 97.

⁹ S. Freud, cité par Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 116.

¹⁰ Victor Săhleanu, Ion Popescu-Sibiu, *Introducere critică în psihanaliză*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 122.

Au fond, si dans le Théâtre de Dérision les personnages envisagent le suicide, ce n'est pas par manque d'envie de vivre – on ne se tue jamais que parce qu'on voudrait vivre – mais parce qu'ils sont paralysés par de lourdes chaînes : sentiments de culpabilité, d'échec ou de solitude, sensibilité exacerbée, frôlant la névrose, vanité de l'amitié ou de l'amour, conscience aiguë de ses propres limites, du manque d'absolu et d'espoir.¹¹

Pourtant, il faut dépasser l'explication psychanalytique et voir le fait que l'espace intime construit artificiellement par Luce, comme par tant d'autres personnages à leur manière, s'avère en fin de compte insuffisant. Car, le narcissisme est tout aussi aliénant que l'absence de l'*autre*, analysée dans ses liaisons avec la maladie d'aimer et de vivre. Deux passages de *L'Homme et l'enfant* démontrent l'écart quasiment infranchissable qui naît entre les êtres aveuglés par l'image de soi et ces *autres* :

Victor A., devenu mon ami, m'oblige à épier un garçon, fils de militaire français dont il est épris et à qui il n'ose même pas adresser la parole. [...] Je ne me sens attiré ni par lui ni par personne d'autre que moi-même.¹²

À aucun moment je ne pense à Irène comme à une personne, un être objectif qui doit faire face à ses problèmes, elle n'existe qu'en fonction de moi. Egoïsme total.¹³

Car, à commencer par N dans *La Parodie*, qui n'est préoccupé que par sa propre mort et par l'aide que *doit* lui apporter Lili, la majorité des personnages adamoviens sont centrés sur eux-mêmes et sur leur réalité, sans ouvrir les yeux sur les « autres », autrement que par intérêt ou par besoin plus ou moins conscient de sécurité.

En cela il faut reconnaître d'un côté l'essai de recréation d'une réalité propre à chacun, à même de remplacer une intimité déstructurée, éparpillée et perdue, et d'un autre côté, une évolution en contre-sens, non pas vers la véritable intimité – qui signifie ouverture vers l'autre, communion et unification spirituelle, sécurisante, – mais vers une intimité limitatrice, autodestructrice.

Refuge dans le formalisme du rite ; superstitions, happenings ; le jeu comme fuite et travestissement de la réalité

Une deuxième manière de retrouver l'espace et le monde intime est de se réfugier dans le formalisme du rite et du jeu, de réorganiser l'intimité autour de soi et autour des autres en partant de quelques règles-repères, réitérés et instaurés

¹¹ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1974, p. 86.

¹² *Op. cit.*, p. 23-24.

¹³ *Ibidem*, p. 41.

comme *Loi*. Il s'agit dans un premier temps d'établir une nouvelle intimité avec soi-même, tel que nous l'avons déjà partiellement discuté : c'est le spectacle auto-contemplatif, narcissique. Puis, d'établir un autre type d'intimité avec les autres, dans le *jeu*, le *spectacle* que l'individu fait des autres et de leurs intimités affichées, qui vengent de celle que le « je » a perdu.

Le caractère narcissique, devient, à l'intérieur, l'expression d'une autosuffisance protectrice alors qu'à l'extérieur il vise, comme le précise Gérard Mendel,

à se défendre de sentiments authentiques et profonds avec autrui en le manipulant, non certes pour obtenir son amour qui, faisant par trop sentir au sujet son inauthenticité fondamentale, le pousserait vers la dépression, mais seulement pour provoquer son admiration. Le sujet cherche à faire d'autrui quel qu'il soit le « miroir à sourire admirativement ».¹⁴

Ce genre de séduction narcissique est caractéristique de l'homme moderne et de sa présence sur la scène publique ; le théâtre adamovien témoigne de cette caractéristique et la dénonce en même temps. Voilà pourquoi les personnages, en cherchant l'amour, l'amitié, se trompent et cherchent à l'obtenir par le moyen de la séduction, qui mène à tout autre chose : au sentiment de rupture, à la solitude, à l'incompréhension. Tel est le cas de N, de L'Employé, de Luce, de Molly, ou de Dorothy.

Les anciennes sagesses sont perdues, les formes oubliées à jamais. Le mal est accompli, il n'y a plus rien à faire. Pas de salut de ce côté. [...] Aujourd'hui, à chaque homme reste une tâche, arracher toutes les peaux mortes, les dépouilles sociales, se dénuder jusqu'à se trouver soi-même.¹⁵

Se trouver soi-même dans l'autre, voilà le départ de toute relation intime. Un point de départ narcissique en dernière instance, mais qui passe toujours par l'autre pour revenir vers soi. Et c'est justement ce passage qui nous intéresse et son artéfactualité. Le premier pas dans ce passage du soi vers l'autre prend la forme de la superstition et c'est toujours la superstition qui marque le point d'arrivée, en fermant le cercle de l'existence artistique adamovienne. Le fait de croire que certains actes, certains signes entraînent mystérieusement des conséquences bonnes ou mauvaises, signifie déjà attribuer une valeur autre que celle visible, disons réelle, reconnue par tous, à l'espace qui entoure le sujet superstitieux. Un espace qui inclut, comme nous l'avons vu, les objets aussi bien que les personnes. Fait qui mène à une focalisation au moins partielle sur l'autre, sur ses actes et ses

¹⁴ Gérard Mendel, *De Faust à Ubu. L'invention de l'individu*, Paris, Éditions de l'Aube, 1996, p. 189.

¹⁵ A. Adamov, « Avertissement » à la traduction de Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, traduction d'Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 1982, p. 12.

gestes, aussi bien que sur soi-même et son propre comportement. Dans le cadre de la superstition, les objets acquièrent le statut d'êtres et les êtres le statut d'objets signifiants.

La superstition est le dernier vestige de l'animisme. Pour Strindberg, dont toute la pensée n'est qu'un long réseau de superstitions, les objets sont chargés d'une signification, ils parlent, ils avertissent, ils montrent le chemin ; dans la vie, cela se traduit en souffrance [...] Tous ces objets, par la place qui leur est donnée, puis retirée, créent l'atmosphère du rêve, élargissent l'espace, changent le temps. Et les êtres, à leur tour, apparaissent comme des objets.¹⁶

Dans ces affirmations à propos du théâtre de Strindberg, Adamov, reconnaît son propre rapport vis-à-vis des superstitions. Pourtant il est d'une extrême importance de remarquer que dans le théâtre adamovien les personnages ne sont pas superstitieux et qu'ils ne guident pas leur existence en fonction de différents signes ou d'objets chargés symboliquement. Adamov lui-même rejetait toute interprétation en ce sens de la carte vide qui apparaît à la fin du *Professeur Taranne*. En effet, pour le professeur, c'est une carte vide et rien d'autre. Mais le texte parle et dévoile souvent ce que l'auteur aurait aimé garder derrière le regard du critique : la véritable superstition est liée non pas aux éléments textuels qui pourraient ressembler à cela, les objets, les pancartes, les inscriptions, mais au texte-même. Le texte se révèle ainsi comme le résultat d'un acte suprême de superstition : *l'écriture*. Adamov n'affirme-t-il pas dans son journal : « Ce journal. L'écrire. Vaincre la superstition : journal = testament. [...] L'obsession du suicide ? »¹⁷

Pour Adamov, la recherche d'une nouvelle intimité a lieu sur la scène, mais son « théâtre intime » est différent de celui imposé par Strindberg, bien qu'ils soient très proches l'un de l'autre.

Avec le théâtre intime, [précise Jean-Pierre Sarrazac] on va au plus profond du profond, à l'intérieur de l'intérieur, mais on finit toujours par retrouver la surface, l'extérieur. On va profondément en soi, mais pour mieux retrouver l'autre et le monde. Ce n'est pas du tout un théâtre privé, mais un théâtre du rapport entre le moi et le monde, de la mise en présence du moi au monde.¹⁸

Il est de même pour Adamov, à la différence qu'Adamov part d'un intérieur écartelé pour aller vers l'autre et le monde, afin de mieux se retrouver soi à la fin de son voyage littéraire-théâtral. Voilà ce qui nous permet d'affirmer que l'acte final tient lui aussi de la superstition : l'écriture marque la résistance, cette victoire

¹⁶ A. Adamov, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche Éditeur, 1955, p. 65-66.

¹⁷ A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 177.

¹⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médiannes, coll. « Villégiatures / Essais », 1995 p. 129.

sur la séparation définitive qu'est la mort, annoncée déjà par la vie.

L'écriture est l'ensemble des rites, le cérémonial évident ou discret par lequel, indépendamment de ce que l'on veut exprimer et de la manière dont on l'exprime, s'annonce cet événement, que ce qui est écrit appartient à la littérature, que celui qui le lit lit de la littérature. Ce n'est pas la rhétorique, ou c'est une rhétorique d'une sorte particulière, destinée à nous faire entendre que nous sommes entrés dans cet espace clos, séparé et sacré, qui est l'espace littéraire.¹⁹

Ce qui reste essentiel c'est qu'il n'y a finalement que cette séparation suprême qui puisse recréer l'intimité perdue d'Adamov, cette intimité sacrée de l'unité de l'être, cette *grande coulée d'ébène liquide* dont il parlait dans *L'Aveu*. Mais, en même temps, il ne faut pas oublier que cet espace sécurisant-là, ce refuge, se creuse dans le sol de la littérature, de l'art, par un jeu assumé qui s'ouvre tout entier vers l'autre, vers les autres, tout en gardant son autonomie. Un jeu qui séduit, qui attire le lecteur-spectateur et lui propose une autre vision de l'intimité artistique, théâtrale, textuelle.

Pour ce qui est des personnages adamoviens, ils jouent leur intimité sur la scène, ils essaient de retrouver quelque rapprochement de leurs « semblables » à travers le jeu, le travestissement, le *happening*, qui ne représentent autre chose que des formes improvisées de la vie sociale, intériorisée par les participants, à une échelle réduite, et dont les lois sont établies de l'intérieur, en l'absence d'un meneur de jeu. S'abandonner à une réalité fictionnelle, apparaît comme un remède, malheureusement temporaire, de la solitude et de la mort. Ainsi, l'impuissance de transformer le monde dans lequel ils vivent est artificiellement compensée par la force de l'imagination qui touche maintes fois au pathologique. Ce n'est pas sans raison que Gustave Thibon remarque qu'« il est infiniment plus facile de travestir que de transformer »²⁰. Les personnages adamoviens n'ont pas la force de corriger – peut-être parce qu'ils n'ont rien en fonction de quoi pouvoir corriger – mais ont assez d'imagination pour travestir : image parfaite de l'homme moderne. Il n'y a plus de pudeur devant la misère humaine, personne n'essaie plus de la rendre décente et supportable : on l'étale devant le monde comme « humaine » et donc bonne pour être acceptée. Sous cet « humain » se cache pourtant ce qu'il y a de plus animalier. La hauteur est trop difficile à atteindre ; résultat : on la supprime, on n'en a plus besoin, on trouve du plaisir dans ce qu'on est tout simplement, mais en même temps une certaine souffrance de la bassesse persiste. Mais où est le choix ? Le plaisir tourne au masochisme. On a la conscience du mal, mais aussi celle du fait qu'il n'est plus possible de se procurer du plaisir

¹⁹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 302.

²⁰ G. Thibon, *Diagnostics. Essai de physiologie sociale*, Paris, Fayard, 1985, p. 58.

qu'à travers ce mal assumé, intégré, accepté, contre lequel l'individu n'a plus la force de lutter. Le mal perd ainsi, pour les personnages adamoviens, son caractère, son pendant, le bien étant devenu impossible à définir.

Cet étalage de soi pour recevoir l'aumône de l'intime est parfaitement visible dans *Off Limits* et dans *Si l'été revenait*, deux pièces écrites sous le signe du « *happening* ». C'est ici que nous pouvons nous rendre compte de la manière dont fonctionne la loi interne d'un jeu scénique assumé par les personnages au cours des *parties*. Leur présence chez Humphrey, puis chez les Watkins, etc., en constitue la preuve : le jeu de la loi et la loi du jeu.

Il serait intéressant de suivre un succinct schéma du « système » incriminé par Adamov, à travers la théorie de Sade²¹, qui réduit le conflit homme-société – ou mieux-dit, en fait une synthèse – à la relation « tyran-loi-tyrannisé », qui pourrait très bien nous aider dans l'analyse des comportements et réactions de nos personnages.

La loi sous toutes ses formes (naturelle, morale, politique) est la règle d'une nature seconde, toujours liée à des exigences de conservation et qui usurpent la véritable souveraineté. [...] Sade dénonce le régime de la loi comme étant à la fois celui des tyrannisés et des tyrans. En effet, on n'est tyrannisé que par la loi [...] Mais aussi et surtout on n'est tyran que par la loi.

La « véritable souveraineté » pourrait être, dans notre cas, la souveraineté de l'homme complet, de l'homme heureux, puisque Dieu n'existe plus, puisque « Dieu est mort ». Cette souveraineté lui est pourtant interdite de sa propre faute, car, puisqu'il est vrai qu'il n'y aurait pas de tyran sans des tyrannisés qui l'acceptent, et qu'il n'y aurait pas de loi sans ceux qui y croient et l'appliquent, il en résulte que tout homme est en effet architecte de son propre destin, dans la mesure où il est capable de faire un choix. Les personnages de *Off Limits* l'ont presque tous fait : Humphrey, Doris Roan et Reynold Day sont, comme nous l'avons déjà précisé, ceux qui « appliquent la loi » ; Lisbeth et Margaret Roan l'acceptent tout simplement ; Dorothy et George Watkins, Luce Herz, Molly, Bob et Frankie l'acceptent en apparence, mais avec clivage intérieur et fuite dans la non-réalité ; alors que Jim, Sally et Peter essaient de vivre avec, puis se révoltent, et James Andrews participe à cette révolte sans pourtant trop s'y impliquer. Le pathologique et le jeu interviennent alors pour la plupart d'entre eux en leur offrant des mécanismes de défense, des sorties de secours, des alternatives, qui, par transformation, déformation et transmutation, feraient de ce qui leur est donné, c'est-à-dire de la réalité, ce qui pourrait être une illusion « vraie » pour eux, la seule vérité acceptable d'ailleurs ; d'où le recours au spectaculaire, au jeu théâtral implicite :

²¹ Commentée par Gilles Deleuze, dans sa *Présentation de Sacher-Masoch*, op. cit., p. 87 et passim.

GEORGE : Faire quoi? Elle ne voulait ni de toi, ni de moi, ni de rien. Elle n'en pouvait plus de jouer la comédie.

DOROTHY, *ironique* : Nous la jouons bien encore, toi et moi.

GEORGE, *très triste* : Oui, nous la jouons encore, toi et moi.²²

Prenons comme exemple les happenings ; la pièce en contient quatre et nous assistons à des essais de la part des personnages de construire quelque chose ensemble, ne serait-ce qu'un simple jeu ; ce sont des jeux aux règles fixes, pareilles à la grande Loi que les personnages respectent lâchement. Ils font presque tous ce qui leur est dit : « tous boivent », ou « tous s'aspergent le visage », « tous pensent », etc. Pourtant, ces constructions sont très superficielles et quelques personnages s'en rendent bien compte, comme le fait Jim, qui change les règles en ordonnant à Molly de se déshabiller. Ce même Jim cessera de respecter la Loi et en paiera le prix. Le changement brusque des règles représente d'une part une « vengeance » de Jim – le mot est même utilisé par Sally à cette occasion – contre l'état des choses par une mise en spectacle de l'intimité de Molly, elle-même ayant le statut de « chose », d'objet ; et d'autre part il renvoie à la pensée adamovienne: « Aujourd'hui, il ne reste plus à l'homme que cette tâche : arracher toutes les peaux mortes, se dépouiller jusqu'à se trouver lui-même à l'heure de la grande nudité. »²³

Le *happening*, précise Jean Jacques Roubine,

pratique venue des Etats Unis à la même époque, [...] prétendait, dans la mouvance de la pensée psychanalytique, créer un espace désinhibé où chacun, à la fois acteur et spectateur, pourrait libérer les forces obscures qu'il refoule dans la vie sociale. Le *happening* sans doute vise à l'auto-dévoilement et compte sur un effet de contagion. Mais il escamote le problème de la relation acteur-spectateur puisqu'il refuse la distinction des deux instances.²⁴

Or, le *texte* adamovien vient prouver justement que la prétendue libération de forces obscures refoulées dans la vie sociale est tout à fait artificielle dans ces happenings, et que, au contraire, ils illustrent parfaitement l'ordre social qui les demande, c'est à dire le capitalisme *soft*, uniformisant, collectivisant, qui fait « survivre » le bétail humain. Il n'y a que Dorothy et Jim qui rompent cet ordre en dévoilant le côté *hard*, c'est-à-dire la violence des inégalités, cachées sous le masque d'un discours inoffensif et faussement sécurisant de la convention sociale. À l'intérieur des *happenings*, ceux qui jouent devraient être en même temps les spectateurs de leurs propres actions, mais la réalité prouve le contraire, puisqu'ils ne font pas preuve de plus de lucidité dans les happenings que dans la vie

²² A. Adamov, *Off Limits*, op. cit., p. 144

²³ A. Adamov, *Je...Ils...*, op. cit., p. 115.

²⁴ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 163.

« réelle » qui, pour les personnages adamoviens, s'avère être scénique elle aussi. En ce sens, Maurice Regnaut a raison en parlant d'un « cauchemar climatisé » qui représente la réalité de *Off Limits* où « tout événement est happening »²⁵. C'est une des techniques du Pop Art, d'ailleurs, de faire de tout ce qui arrive, de tout ce qui existe sur le marché, de l'art : typiquement américain, typiquement « moderne ».

Il y a aussi un autre côté du happening qu'il ne faut pas oublier : un côté qui explique la dégénération de cette forme de théâtre vivant, son autodestruction, et sa dissolution dans la réalité qui l'a générée : il s'agit du jeu sans contrôle apparent, du jeu comme *prostitution orgiaque*. Si nous nous arrêtons sur la définition que donne Bataille à l'orgie, les mobiles des happenings nous apparaissent encore plus clairement :

L'orgie est nécessairement décevante. Elle est en principe négation achevée de l'aspect individuel [...]. Non seulement l'individualité propre est submergée dans le tumulte de l'orgie, mais chaque participant nie l'individualité des autres.²⁶

Cela peut être observé le mieux dans *Off Limits* où la drogue et l'alcool contribuent suffisamment à l'ambiance orgiaque, aussi bien que dans *Sainte Europe*, où tous les personnages fonctionnent comme des pions d'un même système et participent à la mascarade et au travestissement collectif jusqu'à la fin, où l'extérieur menace de rompre l'intimité artificielle créée dans le palais de l'Agha. Il en est un peu différemment pour *Si l'été revenait*, où chaque personnage joue cette fois-ci plusieurs rôles de lui-même, toujours dans le cadre d'un happening étrange qui fausse la réalité et qui déchaîne des désirs érotiques au-delà de la normalité. Toutes ces manifestations spectaculaires s'avèrent être, sauf dans la dernière pièce citée, pour Lars et Brit, des expériences décevantes, aliénantes, qui ne changent en rien l'ordre antérieur et qui n'instaurent que momentanément l'illusion d'un autre type d'intimité avec les autres.

Recherche d'une reconstruction de l'intimité autour de « l'autre » collectif ; l'entrée en jeu du politique apprivoisant

Une troisième voie qui cherche à reconstruire l'intimité perdue est celle qui vise à vous faire entrer dans la *communauté* proposée par les autres et de déplacer le désir de baigner dans les eaux tranquilles de l'intime sur le plan du politique apprivoisant. Il faut pourtant avoir à l'esprit le fait que tous ces essais de reconquérir un espace véritablement intime ne fonctionnent pas séparément mais s'entrecroisent et coexistent dans l'œuvre et dans la pensée adamoviennes.

²⁵ Maurice Regnaut, Maurice Regnaut, *Sur Adamov, Artaud, Brecht, Genet, Gorki, Racine, Weiss*. Éditions Pierre Jean Oswald, 1975, p. 59.

²⁶ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 142.

Nous allons partir d'un exemple de la même *Off Limits*, afin de reconstruire la pensée de l'intime en fonction du politique chez Arthur Adamov, et afin de répondre à quelques questions essentielles pour notre approche :

Le verbe « aimer » revient régulièrement dans cette pièce. Jim aime Sally, Sally aime Jim, Bob aime Jim aussi, George aimait bien Dorothy, Dorothy aime bien Humphrey, mais aime aussi beaucoup James, etc. Pourtant, ce verbe ne revêt pas la signification qu'Adamov accordait à l'amour-feu, puisque les relations affectives qui tentent de s'instaurer et de lier les personnages entre eux, jamais réciproques, à l'exception de l'amour entre Jim et Sally, sont, en réalité, inconsistantes. Ces personnages cherchent tout simplement, par l'intermédiaire de ce verbe « aimer » et par la projection d'un sentiment qui suppose un rapprochement virtuel, à se sentir moins seuls. Ils aspirent à des liens parentaux, d'amitié, à des liens harmonieux.

BOB : Tu comprends, Jim et moi, on est frères de sang, on sort de la même seringue.

SALLY : Mais alors, je suis de la famille, moi aussi?²⁷

[Et puis :]

DOROTHY :... Vous aimez beaucoup Jim et Sally ?

JAMES : Oui. J'ai même parfois l'impression idiote que je suis leur père à tous les deux...²⁸

James Andrews est d'ailleurs un des personnages « intrus », qui devient « de la famille », mais pour peu de temps. Homme limité par son métier, il n'accomplit que ce que son métier lui dicte, et fait partie, lui aussi, de ceux qui ne comprennent pas les choses en profondeur, car il ne connaît pas et ne s'efforce pas de connaître ceux qui l'entourent, comme le montre le passage suivant :

DOROTHY : Au revoir, Mr. Andrews. Et si vous voulez des matériaux pour une prochaine et passionnante enquête sur le masochisme, à votre disposition.

JAMES, *sortant* : Ne vous moquez pas de moi, Mrs. Watkins.²⁹

Pourquoi avoir choisi justement cet exemple ? Parce que c'est dans ce besoin des hommes d'être ensemble et de se chercher les uns les autres que naît l'espoir quasi-religieux de la communauté harmonieuse, de la famille au manque de laquelle la société pourrait suppléer. En même temps, cet exemple démontre le caractère illusoire d'un tel espoir, puisque, de ce point de vue, le problème ne réside pas dans le système, mais dans l'incapacité individuelle de s'ouvrir réellement vers l'autre et de comprendre ce qui se passe dans cet autre. L'individuel devient donc une marque de la séparation et ce n'est qu'en perdant son visage dans la foule que l'illusion de l'harmonie retrouvée peut resurgir :

²⁷ A. Adamov, *Off Limits*, op. cit., p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 59.

²⁹ *Ibidem*, p. 48.

J'erre dans la cohue d'une foule du dimanche, excédé, souffrant dans tous mes nerfs à vif, des blessants et inévitables contacts qu'impose la promiscuité étouffante des hommes, de l'aspect monstrueusement fermé de leurs faces.[...] Je vois toujours le même spectacle, mais d'un *regard neuf*, qui transforme tout. La foule maintenant m'apparaît dans sa vérité primitive. Les visages perdent soudain leur caractère singulier, leur laideur individuelle. Je n'ai plus devant moi que la vaste arabesque de la face humaine, où, à travers d'innombrables variations, reviennent sans cesse les mêmes motifs monotones. Le principe de la *répétition* m'est révélé. Les hommes n'ont plus de destinée propre, ils surgissent semblables aux feuilles dont aucune n'est identique à l'autre, et qui, pourtant, se répètent toutes à l'infini et sont indifférenciées à nos yeux. Et je vois que de ces hommes dont chacun croit se diriger librement vers tel but déterminé ; la totalité, oscillant dans le vent, du destin, obéit au même rythme tournoyant qui entraîne les feuilles des forêts. Je ne puis me distraire de cette *fascination*. [...] Ces visions ont le pouvoir de me *délivrer*. Elles me rappellent la présence de *l'universelle harmonie* alors même que je suis la proie des pires discordances.³⁰

Pourtant la multiplicité des cas humains, leur ressemblance, leur dissemblance, l'indéfinissable mélange, prend un aspect « effarant » dans *L'homme et l'enfant*³¹. Il y a deux questions qui nous semblent essentielles et qu'il est temps de poser : Pourquoi le politique ? Et pourquoi le choix de la politique de gauche, marxiste, procommuniste ?

Une réponse à la première question et une explication de ce penchant vers le politique, serait, à notre avis, ce désir de se « délivrer » de soi, de ses obsessions, de ses frustrations, de ses peurs. Une délivrance qui supposait un « regard neuf », un nouvel objet de « fascination ». Sortir sur la scène publique et s'impliquer dans les problèmes de la *cit*é, équivaut à la recherche d'un refuge en dehors d'un espace connu, éclaté, qui n'est plus à même de rassembler que des visages portant une empreinte trop individuelle et difficile d'accès, donc difficile à comprendre et à considérer comme semblable, comme fraternelle. Quand le « je » est « en proie des pires discordances » et que là-bas tout rappelle « la présence de l'universelle harmonie », bien que ce ne soit qu'une « vision », le choix opéré ne nécessite plus de commentaires. Car pour entrer dans cette universelle harmonie, pour être reconnu, accepté, protégé comme un de la famille, le « je » n'a besoin que de mettre un masque ressemblant au visage *de l'autre*. Voilà aussi ce qui explique le penchant pour les anarchistes qui promettent qu'il ne sera pas séparé de la femme avec laquelle il veut partir et non pas pour les communistes

³⁰ A Adamov, *Je...Ils...*, op. cit., p. 156-157 ; souligné par nous. Cette comparaison n'est pas sans rappeler celle que fait Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, à propos de la différenciation entre les individus de la même espèce.

³¹ A Adamov, *L'Homme et l'enfant*, op. cit., p. 205.

qui ne promettent rien, lorsque, « brusquement politisés » Agathe et Adamov songent à s'engager en Espagne en 1936³². Ils ne se décideront pourtant pas, et Adamov ne le fera jamais véritablement, nulle part ailleurs.

En fuyant le psychologique et le terrain instable de l'intérieur, Adamov ne peut pas voir dans *l'individu* le plus haut degré des valeurs. Son option sera alors évidente pour *la personne*, qui désigne non seulement le masque, nous le savons depuis les tragiques grecs et surtout depuis Jung mais, par extension, l'apparition même de l'individu dans la société et, plus précisément, son visage social, son « rôle » devant et avec les « autres »³³.

Nous arrivons ainsi à la deuxième réponse attendue : l'entrée dans le conformisme politique se traduit par une fuite devant la liberté d'être soi dans la *solitude* et la *séparation* ; ce politique adopté devait être une politique prometteuse, nouvelle, qui ne puisse pas répéter les fautes qui avaient mené l'Europe aux deux guerres mondiales déjà vécues. Or, regardons les distinctions faites par G. Thibon entre l'homme de droite et l'homme de gauche :

Le grand homme de droite (Bossuet, de Maistre, Maurras, etc.) est profond et *étroit*, le grand homme de gauche (Fénelon, Rousseau, Hugo, Gide, etc.) est profond et *trouble*. Ils possèdent l'un et l'autre toute l'envergure humaine : ils portent dans leurs entrailles le mal et le bien, le réel et l'idéal, la terre et le ciel. Ce qui les distingue c'est ceci : l'homme de droite, déchiré entre une vision claire de la misère et du désordre humains et l'appel d'une pureté impossible à confondre avec quoi que ce soit d'inférieur à elle, tend à *séparer* avec force le réel et l'idéal, l'homme de gauche, dont le cœur est plus chaud et l'esprit moins lucide, incline plutôt à les *brouiller*.³⁴

À cela s'ajoute pour l'essayiste une « perpétuelle confusion des valeurs qui caractérise une certaine mentalité de gauche, [et qui] réside dans l'anarchie intérieure des individus », parfaitement valable pour la personnalité d'Arthur Adamov. Étant contre la « séparation », violente, insécurisante, Adamov opte pour le mélange familial, sécurisant. L'individu perd de cette manière encore plus de terrain devant la masse, devant le collectif. Car le marxisme place nettement le destin de la société au-dessus de celui des individus dans la marche vers le paradis communiste. Aussi, le prolétaire devient-il « le symbole de l'homme moderne, un individu sans individualité, parce sans communauté, et sans lien, parce que perdu

³² Voir *ibidem*, p. 58.

³³ Jean Cazeneuve précise aussi que « Dans le contexte juridique la personne est l'être qui possède des droits ou des devoirs déterminés par la loi. », *La personne et la société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 9, ce qui acquiert une importance capitale pour Adamov, puisque, dans sa vision, le contexte juridique coïncide avec le contexte social.

³⁴ G. Thibon, *op. cit.*, p. 57.

dans l'uniformité de la masse »³⁵. De plus cette « harmonie universelle » suppose la nostalgie d'un état d'ordre, d'un « État-Père », quasi-mythique, dont l'attribut central était de « définir la loi, de garantir son emprise sur les pratiques, d'astreindre tout le monde à lui obéir et de réussir cet asservissement par une adhésion consensuelle de tous à sa légitimité »³⁶. Le communisme, dans son idéologie utopique rassemblait d'une manière étonnante tout cela et offrait justement l'image de cet État-Père sécurisant, protecteur.

Mais un critique ne doit jamais se laisser tromper par les apparences. Arthur Adamov était un idéaliste et il croyait lui aussi, avec Jean-Pierre Sarrazac, que « le théâtre est toujours une affaire de la Cité, [...] que dans la vie privée, il y a des conflits publics, [...] que le grand théâtre est celui qui arrive à lier ce qui vient de la vie la plus privée, la plus intime, et ce qui est le plus politique »³⁷. Seulement, la peur innommée ressentie au fond de son être le plus intime, vis-à-vis de soi, des autres et du monde réel de son temps, cette peur lucide qui empêche l'être humain de s'endormir sur son existence, a fait d'Arthur Adamov un « veilleur solitaire » trop torturé et trop lucide pour se laisser finalement surprendre par les erreurs de l'histoire.

La solution ultime ?

Après l'échec de la projection de l'intime dans l'espace public où la présence des « autres » sur la grande scène s'avère être en fin de compte tout aussi aliénante que leur absence de la sphère écartelée de l'intimité, quelle pourrait être la solution proposée par le théâtre adamovien sinon l'entrée dans l'espace sécurisant du rêve, une manière de retrouver Strindberg et de repenser ses débuts dramatiques ?

La critique spécialisée a toujours vu dans sa dernière pièce un retour à Strindberg et une nouvelle exploitation du rêve comme expression de l'inconscient humain, comme visualisation de ce passé qui « se confond avec le présent qu'il corrompt et détruit »³⁸ tout en réactualisant le thème obsédant « de l'absence, dont le théâtre moderne, le vrai, a tant usé – et abusé », et dont Strindberg avait

³⁵ Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 82-83.

³⁶ Werner Ackermann, Renaud Dulong, Henri-Pierre Jeudy, *Imaginaires de l'insécurité*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983, p. 59-60.

³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 131 ; pensée qu'on retrouve partiellement chez Adamov, dans une affirmation à propos de *Paolo-Paoli* : « Et si j'ai choisi la période d'avant 1914, c'est parce qu'il s'agit d'une période qui est passée de la frivolité la plus apparente aux événements les plus dramatiques. Si bien que le mouvement de la vie privée pouvait particulièrement bien, en l'occurrence, coller avec celui de la vie publique. », *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 70.

³⁸ A. Adamov, *August Strindberg dramaturge*, *op. cit.*, p. 126.

eu le « grand pressentiment »³⁹. Il est vrai que le théâtre d'August Strindberg n'a jamais quitté l'esprit dramatique d'Arthur Adamov et que *Si l'été revenait* s'affiche d'une manière ostentatoire comme strindbergienne. Pourtant cette pièce est absolument adamovienne, dans le sens où il n'y a point de véritable rupture entre elle et les pièces du début ou les pièces politiques, dans le sens où elle se présente à l'œil critique du lecteur-spectateur comme la pièce de résistance de l'œuvre théâtrale d'Adamov. Mais s'agit-il véritablement d'un *refuge*, d'une fuite devant le politique, et d'une entrée dans l'espace *sécurisant* du rêve ? En aucun cas.

Aux carrefours de l'intime et du politique, rêve et réalité se confondent. Pour Adamov, l'existence humaine mélange les deux au point où l'homme arrive à ne plus pouvoir circonscrire quelle est sa propre réalité.

C'est toujours d'« un certain réalisme », d'« une certaine réalité » que parle Adamov. N'oublions pas son intention majeure : celle de conjuguer le rêve et la réalité. « Il s'agit en effet de trouver un théâtre absolument *orienté* et absolument *ouvert* qui montrerait la connexion entre le monde dit onirique et le monde objectif. »⁴⁰

Cet objectif-là, Adamov arrive à l'atteindre. En janvier 1966 il écrivait dans son journal : « Je termine *Sainte Europe* dans les conditions les plus déplorables, je bois de plus en plus, mon esprit s'égare. Rêves de la nuit qui m'effraient ; ils ont déjà tendance à se mélanger avec la vie éveillée. »⁴¹ Cette tendance existait pourtant dès le début. N'est-ce pas aussi le désir de voir ces phantasmes nocturnes en chair et en os qui le poussa vers la scène de théâtre ?

De plus, il faut tenir compte du fait que l'image que l'homme se faisait de la réalité avait subi de grands changements après les années cinquante. Que l'art prétendait dire autre chose, tout en essayant de mieux comprendre et de mieux participer à cette nouvelle réalité. Dans ces conditions, l'œuvre adamovienne et les questions qu'elle posait n'attendaient plus de réponse, plus de solution. Intime et politique avaient trouvé leur juste place. Ses personnages, ses visions avaient été lancées dans le monde de la réception, dans le monde de la consommation de culture.

Mais le *Je* adamovien était un *autre* aussi. Et ce que Benjamin Fondane a écrit à propos de Baudelaire et de Rimbaud, combien cela coïncide avec l'expérience d'Adamov ! Arthur Adamov, un poète, en fin de compte, pris dans le piège de sa propre utopie abandonnée.

³⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁰ A. Adamov, *Ici et maintenant*, op. cit., p. 117.

⁴¹ A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, op. cit., p. 158.

Et voilà que le poète lui-même a honte d'être un fantôme ; le plus récalcitrant aux œillères sait maintenant, autant que le politicien ou le moraliste, qu'il lui faut penser « social ». Pour qui le prend-on ? Il a, lui aussi, une conscience morale ; et ça le travaille du dedans, le sollicite, le pousse, l'empoisonne. Et ce n'est pas suprêmement humiliant de se sentir à l'écart, rejeté par l'esprit du temps, par le processus dialectique, alors que, il ne le sait que trop ; la vérité est avec eux, et le devoir, et la science ! et maintenant, son propre cœur meurtri et gonflé ! Mais ce *qu'on avait escompté* arrive : quand, enfin, il se met à chanter, avec dans le regard, cette vision de misère humaine, et de cadavres et d'incendie, il a beau penser : pain, devoir, travail, lutte, humanité – sur le papier, voilà cette odeur de foin qui surgit, et d'étoiles et de chevelures. À en rougir de honte, à s'en arracher les cheveux, à en crever de rage : paresseux invétéré ! maniaque ! triple crétin ! il se le dit à lui-même ces mots exquis et lubrifiants ! il n'attend plus qu'on les lui dise ! Mais il ne peut pas ! il ne peut faire autrement ! il n'est pas « libre » de faire ce qui lui plaît ! il est « possédé » ! ce n'est pas lui qui chante, mais l'AUTRE ! – Quel Autre ? « Il n'y a pas d'autre, tu le sais bien », lui susurre la conscience morale – devenue sienne. – C'est vrai ; et cependant... Il ne demande pas mieux que d'être désensorcelé, exorcisé, et qu'on tue son démon, son dybuk, qu'on fasse enfin de lui un *homme*, un homme bon pour les tranchées du Devoir, du « progrès » ! Sans doute, son mal est incurable ; on le sait mais il ne souffrira que davantage à en prendre conscience quand, dans les tranchées, sur le premier bout de papier qui lui tombera entre les mains, le somnambule qui est en lui écrira :

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques...*⁴²

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMOV Arthur, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche Éditeur, 1955.
- ADAMOV Arthur, « Ce que je renie, c'est le sentimentalisme militant. » Entretiens avec Arthur Adamov, in *Les nouvelles littéraires*, n° 2563, 16-23 décembre 1976, Paris, pp. 18-19.
- ADAMOV Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
- ADAMOV Arthur, *Je... Ils*, Paris, Gallimard, 1969.
- ADAMOV Arthur, *La Commune de Paris 18 mars – 28 mai 1871*. Anthologie, Paris, Éditions Sociales, 1959.
- ADAMOV Arthur, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968.
- ADAMOV Arthur, *Off Limits*, Paris, Gallimard, 1969.

⁴² Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique. Essais sur la crise de la réalité*, Paris, Éditions Paris Méditerranée, 1998, p. 126-127.

- ADAMOV Arthur, *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1970.
- ADAMOV Arthur, *Théâtre I-IV*, Paris, Gallimard, 1953-1968.
- FRISCH Max, *La Grande Muraille. Farce*, texte français d'Arthur Adamov et Jacqueline Autrusseau, Paris, Gallimard, 1969.
- GORKI Maxime, *Les ennemis*, texte français d'Arthur Adamov, in *L'Avant-Scène*, n° 475, 1 juillet 1971, pp. 4-39.
- HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco-Beckett-Adamov, suivi d'entretiens avec E. Ionesco et J.-L. Barrault*, Paris, José Corti, 1987.
- HUBERT Marie-Claude, *Le personnage dramatique chez Ionesco, Beckett et Adamov*, Thèse d'État, Aix-Marseille III, 1986.
- MATCHEVA Dina, *Le problème de l'espace dans la dramaturgie d'Arthur Adamov*, Thèse, Sofia, 1983.
- MC CANN J. John, *The Theater of Arthur Adamov*, 1975.
- REGAIRAZ Chantal, *Arthur Adamov : une dramaturgie de la mélancolie*, Paris, Université de Paris III (DEA), 1998.
- REGNAUT Maurice, *Sur Adamov, Artaud, Brecht, Genet, Gorki, Racine, Weiss*, Éditions Pierre Jean Oswald, 1975.
- REILLY H. John, *Arthur Adamov*, New York, Twayne Publishers, 1974.
- RILKE Rainer Maria, *Le livre de la pauvreté et de le mort*, traduction d'Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 1982.
- UBERSFELD Anne, « Le Moi adamovien », in *Le drame d'avant-garde et le théâtre*, Actes du colloque franco-polonais, Wrocław, 1979.

Ștefana POP-CURȘEU, PhD at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts, is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television of "Babeș-Bolyai" University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published many articles in the domain of Theatre, in France and Romania. She translated in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a few books from French to Romanian, such as L.-F. Céline, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006, *Pascal Vrebos*, *Avarul II*, 2010, *Gilles Deleuze*, *Imaginea - mișcare*, 2012), and is author of the book: *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. Teatru-Eseuri, 2012.*

SURREALISM IN THE THEATRE OF GELLU NAUM

ION POP*

ABSTRACT. This paper examines the theatrical works of one of the main surrealist romanian writers, Gellu Naum (1915-2001). In parallel with a brilliant poetical career, Naum consecrated important researches to theatre between 1945 and 1963. He wrote texts as: *Exact în același timp (Exactly at the Same Time)*, *Aux pieds de Sémiramis (At the Feet of Sémiramis)*, *Ceasornicăria Taus (The Taus Clockworks)* *Insula (The Island)*. This dramatic writings are characterised by black humour, absurd and dream-like situations, which make them very modern and able to be staged even today.

Keywords: Gellu Naum, surrealism, theatre, absurd, black humour, dream.

Founder, together with Gherasim Luca, of the Romanian Surrealist Group in 1940, Gellu Naum (1915-2001) made his poetic debut in 1936, with the small volume bearing a clearly rebellious title: *The Incendiary Traveller*. This was already a draft vision that would set his writing apart in the group, whose other members were Gherasim, Luca, Virgil Teodorescu, Paul Păun and D. Trost. It was a question of his love for the mise-en-scène of poetic discourse, of a certain theatricality translated into “characters” that were bearers of the message, endowed with eccentric gestures, acting as spoilers of a conformist world and stuck in its stereotypical behaviours, challenging the inertia of language, causing disorder in a setting that was unusual as well, under masks that changed right before the eyes of the beholding reader. Such a character is the protagonist of the quoted poem, ironically built on the journalistic cliché of the murderer and dangerous criminal, conveyed by the gutter press and serial-story columns, showing his narcissism from one travesty to another: “The incendiary traveller hones the lights/ of his eyes on notebooks of statistics/ He arranges his hair-do on clocks/ (time is a comb delirious for hair/ that covers

* *Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, prof.pop@gmail.com*

the virginal breasts)/ he sets an infected molar in every window"; "The squirrel, it hops into the goitre whistles of gendarmes/ its brain makes great signs, like a handkerchief/ and it does not fear the ridicule/ it could be a priest or tie./ Its heart is an autonomous forest/ and it says:/ These gentlemen choose our poems after their ribbons/ like the whores./ The press writes:/ He is a cruel murderer: He has/ under his nose a moustache like a sparrow."... At a given moment, he turns to a virtual public in the same defiant style, with the casualness of a joker, using a parodied inflated rhetoric: "Gentlemen/ I forgot my moustache in the sleeper car/ next to the money bags of the Rothschilds/ and the only blind in one eye in the region/ the one who masturbates the enormous sex of the air/ hurrying his tense hand towards the raki of a great scrooge/ he told me the main secret of the station:/ THE WORLD BEGINS TO STINK." The poet himself makes use of spectacular gestures of mock insolence: "I will pull butterflies and dream pipes out of my butt/ lined with wool/ I shall remove the suckers of the dream/ to drain the rotten juice of sweetish poems/ I shall be the mother of my heyday/ make my stinking shoes chatter in the wind at the entrance of the Romanian Academy." The same family includes *sui generis* "characters" such as Vasco de Gama, from the namesake poem published in 1940, or the Blue Major, from the collection *The Liberty of Sleeping on a Forehead*, dating from 1944, all of them parents, ultimately, of the main hero of *Seven Dada Manifestos*. The joker himself, as well, provocative and sad, plays a drama hidden under laughing masks or takes lightly the seriousness of a world, perceived as inherently false and ridiculous, without excluding himself from this precarious and absurd *theatrum mundi*. In fact, much of the poetry of Gellu Naum can be read as a sort of "oneiric comedy" that by making use of a more or less monitored automatic dictation, and does not hesitate to operate the "conventions" of surrealist writing with complete liberty, because there is always a kind of ironic and playful distance in him.

In this situation, it is not at all surprising to see the poet perform in the theatre itself, at a time (1940-1945) when most members of the Romanian Surrealist Group took part in theatrical experiences transposed on the stage of products of pure psychic automatism. The practice closest to surreal techniques of discourse construction (this time, theatrical) is that of the "exquisite corpse," a collective game that consisted, within the Romanian group, of each participant writing lines without knowing the previous or the following ones. The piece of paper on which they wrote was folded at the end of each sentence, thanks to automatic dictation by each group member. This was, of course, a way to cause random unusual associations, to reveal at least some hidden aspects of the mental life caught in the group's reverie of communication. Experiments of this kind were put under the title *Diamantul conduce mâinile* (*The Diamond Leads the Hands*), an easy metaphor to decipher,

considering the stake on the ultimate, ideal bright revelation, the mysteries of the being, which was reminiscent of spiritualist practices, denied as such by the Surrealists... Dramatic texts recently discovered in the archive of Virgil Teodorescu provide evidence for this playful activity, for example in the *exquisite corpse* short play *Doi canari fără mamă* (*Two motherless canaries*), by Virgil Teodorescu, Paun Păun and D. Trost. *L'amour invisible* (*Invisible Love*, in French) also bore the signature of the three comrades. In his turn, Gherasim Luca wrote a little "act" under the title *The Terrors of My Life* and *Ocean*, another one, in Romanian, subtitled "intrauterine dance in three acts". Moreover, Gherasim Luca proposed a sort of fantastical and oneiric theatre in his *Amphitrite* in 1945, in the beginning of a poem that later became famous, *Passionnément* (*Passionately*). *Le secret du vide et plein* (*The secret of the empty and the full*), a poetic prose essay, also made use of a kind of *mise-en-scène*, in which the characters were notions such as Desire, Wound, etc., dissimulating a reflection on the poetic language of surrealist make.

Gellu Naum was not an exception, as he, together with Gherasim Luca, was the author of a text divided into four acts, *The Unbreathable Coffin*, with the unusual characters: "The Shadow, Violette Nosière[s], A Potion-Woman, A Woman Medium, His Past, The Mother, The Dream Prostitute." We add "The Hotel Mouse, Gherasim Luca, Stanislas de Guaita, The Vampire, Gellu Naum, Van Helmont and The Deserter." Bearing titles given rather by random (*The dying, dying blind or The Make-Up Chalk, The Heart in Flames, The Magic Swing, The Crystallised Jackal or the Disappearing Mourning, The Breast Opening a Door or the Colour Black*), with so little connection to their content, these "acts" are in reality no more than stage directions for a sort of pantomime, an outrageous erotic ballet with an abundance of blowjobs, passionate kissing, sensual groping, "obscene" gestures flaunting frenzied sexual impulses of a raging sexuality. Therefore, it is quite difficult to find an "aesthetic" value here, because the development of these scenes, at times tender, at times of deadly violence, is a rather explicit *mise-en-scène* of venting desires, hardly undergoing a brief allegoric treatment. For that matter, these indications of stage dynamics almost completely give up spoken "lines," reduced to only a few exclamations, such as: YES, AS IN THE DREAM, FAREWELL, INCUBUS, DEAD, ADORATION, NIGHT, I AM YOURS FOREVER... However, a certain air of comedy and melodrama is transmitted through these silent film movements, somewhat mechanically.¹

At the same time, Gellu Naum had published under his name a work whose surreal label is striking: *Exact același timp* (*Exactly at the Same Time*), printed in 1945 in a volume with a Breton title, *Teribilul interzis* (*The Prohibited Terrible*), which also contained prose and theoretical texts on Surrealism. As Max Ernst highlights,

¹ See Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, D. Trost, *Texte teatrale suprarealiste* (*Dramatic Surrealist Texts*), anthology and preface by Ion Cazaban, Bucharest, Ed. Unitext, 2005.

“the tranquillity of the past and future killings,” the action of this rather small text (two scenes, twenty pages) introduces us right from the first scene in an atmosphere that suggests such a “tranquillity”: in a “sparsely furnished room,” the character Cécile is waiting, eager to see her lover, Robert, finish his preparations for suicide. He first cleans his gun, declaring himself bored and pressured to pay some urgent debts and send a letter... And as soon as his cleaning job is finished, this Robert actually kills himself by shooting a bullet to the heart, the manner of death having been decided with the help of a coin... Before the completion of this fatal act, a certain Mr Rudolf, who came in through the window, walks across the scene looking for his dog, because, right after the suicide, the “hoop girl” appears. She asks permission from Cécile to redden her lips with the blood of the “beautiful” and “kind” body, that she embraces with such precocious flirtatiousness...

These scenes strike us with their deranged, absurd character, following the rather unpredictable movement of fantasies and dreams, with the sudden intrusion of random images, in a somewhat mechanical development. The shocking contrast between the appearance of normalcy and serenity displayed with the absurd of stage situations is in line with the black humour so dear to Surrealists. The second scene continues in a similar atmosphere. This time disguised as a man going by the name of painter Rafael Sanzio, Cécile visits Luiza, Robert’s other lover, in the castle where she lives. She sends her a silver coffin through three guards, who introduce themselves as the... Trinity. Forced to open it with an axe, she discovers Rudolf’s dead dog and an envelope containing, as a message from the deceased, a poisoned cockroach she must eat... But before dying, Cécile-Rafael has a dialogue with herself, full of turns and allusions to the death of Robert, he makes her wash his feet, orders her to put the head in a drawer, then binds his eyes and finally unbinds her and invites her to open the coffin... The same hoop girl reappears, asks Cécile to send her the corpse of Luiza in order to use the “red liquid.” The housekeeper has to carry the corpse into the small carriage with a child in it, which she throws out the window in order to put the dead woman in there. In the end, Cécile leaves the castle, explaining to the Valet that his mistress had gone on a long journey and asking him to bury the body of the dog in the garden, under a bush of black roses...

On this melodramatic pattern, whose conventional character is made visible at every step, Gellu Naum profitably exploits the black humour by creating incongruous and absurd scenic situations, mimicking a cold indifference to the dramatic situations outlined by quick brush strokes, reduced to a few gestures and language patterns. The dialogues wisely leave room to logical disorders and clichés, cause unnecessary developments and deviations, suggesting a certain automatism. The unusual character of the situations is reminiscent of the interference of real and dreamlike projections. The rigidity of certain attitudes of the characters may bring

to mind the frequent models of the surreal imaginary and the taste for artifices and a certain morbid aspect, echoing back to the “decadent” end of the 19th century. We could also read the dramatic exercise of Naum from a psychoanalytic point of view, if one thinks of the constant association of erotic and thanatic impulses from the protagonists, but also from the “hoop girl,” who is a sort of symbolic projection of this kind, impulses from the main character, Cécile (“I only play at night. The sun hurts me.” – she says in the first scene).

A second version of this work, created in the following years, which adds two new scenes right at the beginning, introduces the character Robert in Luiza’s house. Her father, the blind Homer, replaces the Valet of the first version. Fond of black roses, the young man enters the garden of the house in stormy weather, confesses his boredom and his fatigue to live to Homer, as well as his desire to... hang himself. After meeting Luiza, his daughter, who had fallen in love with him, he listens to his fiery statements with suspicion, noting ironically their excess, sometimes calling him “a machine that produces tears,” “echo” or “illusion machine” and, one time, “brilliant entertainer of panic.” He declares talking to her is “like rot to rot,” he shows himself to be aware of how ridiculous his gallows searcher situation is, he refuses his love on behalf of the same trouble and goes out through the window as the storm ceases and Luiza resumes her piano playing. He runs into Homer on the way out and sends the young woman his hanging rope... The rest of the text rests as in the first version, in 1945. By proceeding this way, the poet playwright enriches Luiza’s portrait with a few traits, in agreement with the conventional rhetoric of her first romantic discourse and reinforces the ambiguity of the dreamlike atmosphere by introducing the character Homer, of whom we do not know whether he is alive or long dead. Another short text was discovered in the archive of the poet after his death, *Aux pieds de Sémiramis (At the Feet of Sémiramis)*, a “First Act” dating from 1948, in a manuscript which contained a piece with esoteric character, *La voie du serpent (The Way of the Serpent)*. He reuses his characters from *Exactly at the Same Time*, Luiza and Rafael, but this time the lovers change discourse: they summarise their old hypostases, interpreted now as many disguises (“RAFAEL: What a masquerade! No, I cannot remember! For that matter, only to present you with my apologies! My ghosts: Robert, Cécile and me, myself; choked, macerated beneath their poor skin. Robert had decided to end it...” Like the Snake abandoning its superficial successive skins, they arrive at a sort of final purification a history of invoking “a legend or truth, the one of the search of several lives.” This is the moment of revelation of a “truth,” the conquest of a liberating knowledge through love. We may easily recognise one of the major themes of the poetic imaginary of surrealism.

The few critical readings of this work, such as that of Ion Cazaban, in the preface to the collection we mentioned, underlined its parody aspect, noting that “the absurd parody of Gellu Naum deals with surrealist batteries,” reminding however that “the pathetic or diabolical characters animate the literature of fantasy and sensation that is often part of the young Surrealists’ lecture.”² The introduction to another edition of the theatre of Gellu Naum, by Ion Cocora, proposes, while acknowledging that “the vision and writing remind of the surrealist poet,” to place the work in the space of the Theatre of the Absurd, among its precursors (next to the first version, in Romanian, of *The Bald Soprano* and *English Without a Teacher*, written in 1942-43): “On the basis of a pleasure of an unconcealed improvisation game, which shows appearances as being especially traps set by the author, one feels the presence of the marks of the absurd: from the ironic, lapidary reply to the fragmentary aspect of the action or to the behaviour of the characters.”³

He remained faithful to the surreal poetic, despite the liberties he often allowed himself in playing with its “conventions.” Gellu Naum returned to the theater with three other works: *Poate Eleonora* (*Maybe Eleonora*, 1962) *Ceasornicăria Taus* (*The Taus Clockworks*, 1963), *Insula* (*The Island*, 1963), published in 1979 in a collection. The first, closest to the surreal imaginary, gives dreams a privileged position: the protagonist Julius, the son of a couple who may remind of Ionesco’s characters, falls in love, in a dream, with a young woman he calls Eleonora. In another part of the text, she appears as the bronze woman installed at the foot of the equestrian statue of the mayor of the city. She will enter into dialogue with the oneiric double of Julius (Julius I), confessing the same desire to love and to be loved. For that matter, her entry takes place in a pure oneiric regime, reminding of Giorgio de Chirico’s “metaphysical painting” decors: the mayor turned into a statue talks with his horse and addresses Eleonora, launching a long cry of love when the woman leaves them to go “to the station” Julius I – an opportunity to bring in a nightmare scenario, with an abundance of thunder and lightning, the agitation of trains, a multicoloured pantomime of commedia dell’arte of a panicked humanity... Other characters that are not missing from this scene are a woman holding a small child in her arms, a bride and her groom, a traveller carrying a tree (of good and bad!)... Another scene introduces judge Minos, from Greek mythology, the dog Justus, reminding of Cerberus, two lawyers called in to try Julius for his love and for having “desecrated History” (according to the words of the mayor-statue). The planes of reality and dream intertwine continuously, the characters are always found in “another dream,” Eleonora reappears on stage while Julius is

² Ion Cazaban, *Qtd. op.*, p. 17.

³ Ion Cocora, *Playwright on Own Account (Dramaturg pe cont propriu)*, introduction to Gellu Naum, *Exactly at the Same Time*, București, Palimpsest, 2003, p. 7.

dreaming in an adjoining room, the two lovers meet to soon separate, with the promise to meet again when they “will not be two,” therefore now, their entire relationship takes place at the level of the pure oneiric projection of desire. The obsession of a “police” towards which it is assumed that the characters are moving when they are sought after transparently suggests social taboos. Julius identifies himself in his conformist family, waking confused from the dream he had lived and returning to the inertia of normal life...

Indeed, this dramatic composition/decomposition is difficult to summarise, as the permanent alternation of the “real” and the dream escapes throw the reader-viewer in conflicting states of mind, forcing them to confront the unusual character of the situations brought before. Moments of “convulsive beauty,” others enveloped in the “metaphysical” nocturnal atmosphere, adjoin themselves with parody situations having as target the automation of everyday life and especially that of language, a victim of rather formal contaminations, which derail the logic... The watches that measure time work according to chance, the fixed language clichés are the only ones that ensure an appearance of stability and order, because in fact, this unstable world is dominated by confusion, the feeling of insecurity, poorly defined guilt, hesitant aspirations quickly blocked by all sorts of automations. The general order judgement of Henri Béhar on surreal theatre is also applicable to Gellu Naum’s writing manner: he exploits “the possibilities of verbal automatism to produce the most arbitrary of images,” the “quest for the wonderful..., the burst of the powers of dreams... the explosion of humour.”⁴

In *The Taus Clockworks*, the situation is not that different. The relation with time is once again labile, the characters live in the fixed time of their fixed ideas. The clock always shows 8:00 on the “big stage,” while two other “little scenes” project memories, daydreams, fantasies, caused by accidental associations of the words spoken on the main stage. As the curtain rises, we see the character Maus, who had come two years... ago, before leaving for New Zealand, where he had a job as a diver. Another character, Klaus, who didn’t know his name at first, comes to fix a clock that “works precisely,” wanting to make it work “sometimes faster, sometimes slower,” to make it “stop completely,” “to work roundly, but in square time.” The automation is highlighted during the action through the obsession of achieving the couple... Except for Taus, all others are looking for their other half: He is also the “owner” of an odd couple, an angel and a tiger, a “clandestine” one. The former also goes by the name of Mélanie (who will be presented during the action as the daughter of the widower Papus and who will always appear accompanied by an Angel). The same Mélanie, enthusiastic and sentimental (“she has feelings,” she cries all the time), “knows” Maus in a dream, then, in reality, she flees with him to

⁴ Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, p. 63.

the “ice fields” and actually arrives in a sort of cathedral, where Taus, disguised as a priest, should marry them. In turn, Klaus (who bears his wife within himself, doubles from time to time and talks to Mrs. Klaus as if she were present-absent, characterised by her husband as a “night guard”) is courting the widow of diver Coclès, Mrs. Burma, competing with Taus. Ella appears in the same bed with the Angel and finally accepts Papus as her husband... The main character in a sentimental drama, Mrs. Burma had killed her husband, the diver, who had betrayed her (we learn about this with the help of a memory represented in silent film pantomime on the small stage). She always carries a threatening weapon with her. It is with this rifle that the Angel shoots down the ghost of the diver, played by Papus, who afterwards declares that he had committed suicide) and Mrs. Burma, jealous, later kills Angel after a declaration of love made to the ghostly Mrs. Klaus... Impoverished after fleeing with Maus, she will return “home to daddy,” separating from her lover. Taus, who had awakened her to announce that she will be received back into the family, will accompany her to... the Barracks. Maus wakes up as well and declares, as if nothing had happened in the meantime, that he waited there for two years to say goodbye before leaving to New Zealand, where he should work as a diver. At the end, the Klaus couple also leaves, while only Taus and the ghost of the Diver remain on stage. The Diver had brought him a message from Beyond, from the “Advisor Kubici” and then from “the Other.” Both of them hang the corpse of the Angel off the stage to give it to the tiger...

Once more, as we can well see, it is very difficult to summarise this part rich in unforeseen situations, where the real and the oneiric interfere permanently, where scenes of parodied sentimental dramas take place, with leaps from a temporal level to another, automations of both behaviour – a kind of attraction and rejection mechanics, a great parody of the archetypal, mythical and philosophical pattern of the Hebrew *Zohar* or Platonic vision, put in the hands of Aristophanes, that of the native androgyny of the human, his division and his eternal search for the “confusion” with the missing half. Another pattern that somewhat summarises, from a scientific perspective, the same erotic-associative mechanics is contained in the final message of the “Advisor Kubici” and the “Other,” in the form of truths borrowed from Physics, more precisely from the theory of “thermal radiation.” The insertion of these messages increases the comic effects since they bring a note of “academic” solemnity, emphasising the mechanical side of the “characters” way of functioning: “In the case of two coherent beams appearing from a ray by means of reflection and refraction, we find that their total entropy is larger than that of the initial radius: we can reconstruct a single ray of the two coherent beams by adequate reflection and refraction. The entropy of two coherent beams must be equal to that of the initial radius.”

Through *mutatis mutandis* and a metaphorical reading of these “quotes” (interpreted by the character Taus), we can see in them the concentrated expression of multiple relationships between the characters, mobilised with different intensities and “oscillations” of the “radiation,” with phenomena of “entropy” (degradation of the system’s energy), but equal to the results of the initial “radius.” The ending consists, in fact, of the characters in their initial situation, the couples redo or undo themselves, while the time in the Taus clockworks remains the same – 8, an “even number,” containing the same obsession to find one’s... half and perhaps the sign of an infinity repositioned in the endless swarm of possible combinations... the subtitle text is, moreover, “statistical comedy.”

Reality and dream are not separated, the boundaries between the two are still permeable. From the main stage of stationary time we can climb to the small scenes of memory or daydream and reverse. The characters can split themselves or they go under different masks: top and bottom, life and death, real and imaginary, they all communicate once more, as in the definition of surrealism. The playwright therefore brings forth a concentrated *theatrum mundi*, with his amount of reality, illusion and dreams, an essentially absurd theatre, parodic and burlesque, suggesting a feeling of generalised ridiculous situations. The juicy lines, the most inventive puns, a subtle technique of ambiguity, all these add to the situation comedy in a complex dramatic structure.

However, it is *The Island*, the other dramatic composition of Gellu Naum, that lies under the sign of parody. Based on some points of reference from Defoe’s *Robinson Crusoe* (the shipwreck on a desert island, the survival efforts through persistent and systematic work, meeting Friday and “educating” him in an European spirit), Gellu Naum imagines an action in which he brings together many conventions of the literature of adventure and sensation. The fictional/theatrical convention is highlighted already in the first pages, in the description of the setting and stage directions. In the exotic seascape, tropical vegetation and fauna distributed so “artistically,” such as the accessories (*three* parrots sit on the tree branches, “*two* seals heads come out of the water,” two young goats appear on a rock, the protagonist who drags a rope from the sea and spins his watch in Dalí fashion – a watch that will work later as a metronome, marking the “thinking pauses,” loud points and commas. The mentioned animals sing with male voices, with the exception of that of Robinson, who is “solo lyric coloratura soprano.” The “canon” voices will be eliminated by gunshots by a Robinson armed to the teeth; farm objects appear “meticulously arranged, as in the marketplace, with fixed prices” and, next to them, their “inventory” and “work plan.”

The character behaves according to the metronome rhythm and, when the latter gets jammed, “it passes from one operation to another, confusing the tools (it sharpens watermelons, drives nails in barley, cuts the cottage, etc.), then does “Swedish gymnastics,” it shoot birds that it then sets among other items, displaying their prices. Everything is overloaded with conventions suggesting the automations and clichés of everyday life, with an escalation of theatrical props, typology clichés, verbal and gestural automatisms. A gallery of characters brings together iconic figures of adventure literature – from the pirate with a wooden leg (here, Peter Surcouf, reminding of the French corsair Robert Surcouf), the missionary sent to the colonies (the old Selkirke with his wife Adélaïde, son Randolph and daughter Mary, not present in Defoe’s novel) or the “leader of the Bedouin,” Mabololo, the king of the island, plus the Siren abandoned by Surcouf, etc. The “adventures” are reduced to the same status of accessories: expressions of operating a mechanism, a cogwheel and a “recipe” confirmed by literary tradition. It is mainly the theatrical figure of “reconnaissance” that is present here as a coagulant of the action: ultimately, all important characters end up finding their parents: Robinson is identified as the son of Mary, the pirate learns that he is the son conceived with a certain Eleanor by King Mabololo when he was a young student in Nice, Mary appears to be another former lover of the king. In turn, Friday meets his father, who is none other than the tourist guide of the island... the desert island... Sentimental betrayals, kidnappings (Mary is kidnapped by the Bedouin), battles, expeditions (to “the goat enclosure”) etc. make up the frame of this comedy-parody that gives away its conventions, its rhetorical devices at every step. As in his other plays, Gellu Naum makes great use of the effects of verbal stereotypes, puns, of intertextual effects with the book of origin or those of equivocation.

As in his poetry, playwright Naum continues a powerful surrealist vein. Obviously, as we have already seen, in the very profitable use of automatic enacting, in the chain of lines based on contiguity, with an enormous appetite of playfulness. The automation favours contrasts and breaks the logic of reality, it pushes the comic towards the grotesque and the absurd, it transforms the characters into sorts of puppets. The functional automatism of situations and language is often overwhelmed by the free enjoyment of word games: “Naum’s characters are fascinated by a game plan that he complicates with childish frenzy. The surreal situations, from the costumes to the psychology of the characters, are detailed in an ostentatious manner and interpreted with the air of secret entertainment.”⁵

If the confusion of reality and dream covered by the Surrealists, the permeability of their borders are quasi-permanent in Gellu Naum, it is nevertheless important to note that in his theatrical work – an ample oneiric comedy – the

⁵ Radu Călin Cristea, *The Surrealist Rear Guard (L’arrière-garde surréaliste)*, in *Amfiteatru*, no. 6, 199, p. 10.

writer keeps, at the same time, a certain “distance towards roles,” controlling the “customs” between the two territories, maneuvering with skill and with some sort of ironic pleasure the mechanisms that make up the complex and complicated machinery of the dramatic text. This is a supplement of freedom that he allows himself, which is not without suggesting a strong conscience, quite bitter in the end, as to what concerns the threatening convention of any authentic act of our lives and the derisory and often absurd character of the “human comedy” in which we are the actors.

REFERENCES

- Béhar Henri, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.
- Cocora Ion, *Playwright on Own Account (Dramaturg pe cont propriu)*, introduction to Gellu Naum, *Exactly at the Same Time*, București, Palimpsest, 2003.
- Cristea Radu Călin, *The Surrealist Rear Guard (L'arrière-garde surréaliste)*, in *Amfiteatru*, no. 6, 199.
- Forest Philippe, *Introduction au surréalisme. Poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 2008.
- Luca Gherasim, Naum Gellu, Păun Paul, Trost D., *Texte teatrale suprarealiste (Dramatic Surrealist Texts)*, anthology and preface by Ion Cazaban, Bucharest, Ed. Unitext, 2005.

Ion POP (b. 1941) is the best specialist in the history and poetics of Romanian avant-garde, subject he approached in four books: *Avangardismul poetic românesc (1969)*, *Avangarda în literatura română (1990, revised edition 2000)*, *Introducere în avangarda literară românească (2007)*, *Din avangardă spre ariergardă (2010)*. *Ion Pop published an anthology of Romanian avant-garde: La réhabilitation du rêve, Une anthologie de l'avant-garde littéraire roumaine, Ed. Maurice Nadeau-ICR-EST, Paris-Bucarest, 2006. He wrote seminal books on Nichita Stănescu (1980), Lucian Blaga (1981), Ilarie Voronca (1993) and Gellu Naum (2001). Ion Pop is also a poet and a translator. He translated works by Georges Poulet, Jean Starobinski, Paul Ricoeur, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Benjamin Fondane.*

DES BELLES DE JAZZ À UNE FÉMINISATION DU THÉÂTRE ?

FANNY LE GUEN*

ABSTRACT. From *Belles de Jazz* towards a Feminisation of Theatre ? Focused on Koffi Kwahulé's theatre, and particularly on his feminine characters present in the plays with tragic tonality, this article shows that the female anti-heroes, with their aggressed body, go beyond the status of objects where the male discourse try to fix them in. All the effects of the plastic, literary and musical inter-text, in this rhapsodic kind of theatre, converge to create a critical distance in front of the explicit violence which mortifies bodies and spirits. The theory defended here is that the bodies of the kwahulean figures are a number of symbolic screen-bodies, a space of projections and performances, which give the possibility to transcend the tragic fatality. This contemporary dramaturgy suggests an aesthetical to and fro movement between the dramatic and the non-dramatic, so as to create a liberating current confronting violence.

Keywords: Koffi Kwahulé's theatre, post-dramatic, violence, rhapsodic theatre, feminism

*L'homme, et c'est ce qui nous distingue des animaux est perclus de manques.
C'est dedans qu'il faut creuser. Dans ses manques.
Pas pour les combler ensuite, il ne te le pardonnera jamais,
mais y creuser comme autant de plaies.
Et même le menacer d'une plaie encore plus béante,
tout en lui faisant miroiter l'idée que tu en détiens la panacée.
N'hésite pas à le flatter, c'est-à-dire à exciter les pulsions les plus morbides.
Fais-lui peur de lui-même. [...] Parce que ce qui nous terrifie, le sel de la vie,
ce n'est pas la réponse, mais la question.*

Koffi Kwahulé (Nema52)

Belles de jazz

Centrée sur le théâtre de Koffi Kwahulé, et particulièrement sur les personnages de femmes des pièces à la tonalité tragique, mes recherches ont démontré que les héroïnes au corps violenté dépassent le statut d'objet dans lequel le discours

* Université Paris IV - La Sorbonne, leguenfanny@voila.fr

des personnages, notamment masculins, les fige¹. Cela, grâce à une dramaturgie rhapsodique qui joue du dramatique et de l'épique afin d'étirer la tragédie individuelle sur la scène interindividuelle, et de créer un épique subjectif. L'auteur-rhapsode, en sujet épique, crée un espace non traditionnel et parabolique, celui du tableau. Tous les effets d'intertexte plastique, littéraire et musical consistent, dans ce théâtre, en une mise à distance critique vis à vis de la frontalité de la violence qui meurtrit le corps des héroïnes kwahuléennes. La difficulté ressentie par certains spectateurs ou spectatrices a été aussi la mienne. Comment analyser ces personnages pluriels, insaisissables et inattendus, au corps surdéterminé, point de mire d'une violence érotique et sacrificielle ?

La maltraitance des jeunes femmes ouvre le débat sur l'inceste, le viol, débat qui s'élargit lorsqu'on étudie l'œuvre de K. Kwahulé dans son ensemble. Dans chacune des pièces, nous nous trouvons exactement dans cette sphère privée qui ouvre sur la sphère publique. En effet, la tragédie intime ou familiale de ces femmes peut être considérée comme la métonymie de la tragédie politique de nos sociétés. D'abord, avec la parabole féministe, les femmes représentent le continent noir, violé, disséminé, fragmenté. Leur tragédie peut aussi représenter la déportation des esclaves noirs-es, leur perte d'identité et le racisme. Les pièces du corpus étudié sous-tendent enfin, à la lumière des autres textes, davantage axés sur le problème des guerres fratricides, les interrogations de l'auteur sur la généralisation de la violence sexuelle de masse dirigée vers les femmes, et plus récemment vers les hommes, ou la maltraitance des enfants dans toutes les guerres contemporaines.

Dans cette approche, Hélène Cixous est une référence centrale parce que *Le rire de la méduse*, en tant que manifeste féministe, m'a permis de trouver les outils pour révéler la féminité de l'écriture de Koffi Kwahulé². Cette référence fait aussi le lien entre l'aspect théâtral et l'aspect politique. Dès ses premières pièces, qu'il écrit en France alors que les mécontentements contre le parti unique et paternaliste de Houphouët Boigny s'élèvent en Côte d'Ivoire, Koffi Kwahulé peint des figures féminines hérétiques³. Pour expliquer ces personnages, il est nécessaire de les voir comme des figures théâtrales, des personnages-masques. Dans la tradition gréco-romaine, le masque donne à entendre et à voir. Dans la tradition africaine, c'est le corps qui est le masque. Sans toutefois abandonner l'objectif d'une analyse psychologique du personnage, il s'agit de construire un va-et-vient analytique entre l'image et le dire, ce que suggère la fabrication de ces figures. De plus, à partir des effets de tableau,

¹ Voir aussi ma thèse de doctorat : « *Belles de jazz* », *voix et violence des figures féminines dans le théâtre de Koffi Kwahulé* (soutenue le 18 décembre 2012 à Paris4-Sorbonne, sous la direction de D. Guénoun).

² H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Galilée, Paris, 2010.

³ La thèse de doctorat de Koffi Kwahulé qui s'intitule *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, démontre l'intérêt qu'il portait déjà aux figures de femmes.

l'élaboration de la théorie d'un corps-écran, nous permet de mettre à distance l'illusion figurative dramatique. Car le corps-écran symbolique est une toile postdramatique, le lieu où se joue la tragédie. Il devient un corps « champ de bataille » qui n'obtient de rédemption qu'à travers une transcendance morale basée sur une attitude hérétique. Le corps est l'espace de projection des fantasmes civilisationnels que K. Kwahulé décrit. Mais les voix subversives des héroïnes brisent les chaînes des tabous. Par leur insolent amour, elles diffusent une énergie transcendante, sacrificielle et rédemptrice. Elles cassent l'action dramatique grâce à une transe pulsative et rythmique, qui permet de dépasser la fatalité tragique, ce cercueil identitaire des corps féminins. L'incantation dessinée sur la page par l'écriture s'exprime aussi par le silence des absents, l'endroit où se joue ce qu'on ne peut dire. La texture et la polyphonie des voix de femmes apportent des « effets de féminité » à l'écriture. Comme le préconise Hélène Cixous, la jouissance féminine agit dans les pièces de Koffi Kwahulé comme une esthétique subversive et collective.

Koffi Kwahulé fabrique une mythologie contemporaine, violente et urbaine mais aussi féminine et noire, à partir d'un réseau de références allant de la mythologie grecque et ivoirienne à celle du jazz afro-américain. Les voix féminines portent la poésie rythmique et ce sont les chants et les cris qui conditionnent l'efficacité de cette poésie. C'est pourquoi *Jaz*, *Bintou*, *Superlove*, *P'tite-Souillure*, *Baby Mo*, l'intervenante de *Mistérioso-119* et *Nema* sont appelées des *Belles de jazz*. En effet, cette expression synthétise le paradoxe de ces figures d'anti-héroïnes tragiques. Comme les paradoxales belles de nuit qui se ferment le jour levé, les prostituées de la nouvelle Orléans surnommées Jézabel ou la célèbre chanteuse Billie Holiday, ces figures subliment le tragique par leur mouvement et leur chant. Et l'allégorie qu'elles décrivent dans cette rhétorique du blues, fraternelle du théâtre noir américain, réside dans leur capacité à savoir reconnaître le désir et à savoir improviser le monde.

Chaque pièce porte la parabole politique dans une tension épico-dramatique loin de toute moralisation. En nous plongeant dans l'intimité non voilée de ces femmes, représentées à travers un corps-écran et un corps-champ de bataille, le dramaturge questionne les relations sociopolitiques du monde. K. Kwahulé est le compositeur d'une symphonie mythologique élargie dans laquelle les voix féminines chantent une invisible magie. Sur scène, elle s'exprime à partir de ses dimensions plastiques et / ou musicales, afin de créer une mise en chair postdramatique distanciatrice.

Un souffle postdramatique

La structure à la fois souple et complexe de la rhapsodie dévoile les postulats essentiels du théâtre moderne. La combinaison rhapsodique témoigne d'une faculté de rebondissement, de renouvellement créateur. Depuis, les caractéristiques de la rhapsodisation, telles qu'elles sont décrites par J.-P. Sarrazac, ont été développées.

L'expression « théâtre postdramatique », héritée du Royaume-Uni, apparaît en France dans les années 1960 et elle s'applique dès les années 1970. E. Tonnet-Lacroix explique qu'elle naît du mouvement postmoderne marqué par le désenchantement de la fin d'un siècle de violences, qui se caractérise par : « la perte de confiance dans les idéaux révolutionnaires, la crise des idéologies, l'abandon de l'avant-gardisme. La littérature retrouve les charmes du récit et du sujet. On tend à jouer avec les formes plutôt qu'à les détruire. »⁴ Tonnet-Lacroix constate qu'il est question de la fin d'un cycle. Selon elle, cet esprit est « surtout pertinent sur le plan de la sensibilité comme sur celui de l'esthétisme »⁵, donc de l'art. Sur la scène occidentale, les années 1990 sont marquées par le renouveau d'une thématique politico-sociale inspirée par la crise que traverse la société, avec ses malaises, ses dérapages et ses violences. Le quotidien des gens ordinaires (Théâtre du quotidien) est alors relayé par celui des marginaux, exclus, drogués et paumés de toutes sortes. Le réalisme est alors dépassé grâce à la stylisation du dialogue. Colas, Durringer, tout un pan du jeune théâtre, préoccupé par le social, représente le monde avec un semblant de réalisme mais en privilégiant le subjectif. Fils et filles du déclin, ils se méfient des messages et se contentent d'interroger une situation de crise. D'après Aude Locatelli, le postmodernisme sous-entend « un dépassement de la modernité [qui] se traduit par un retour en arrière synonyme d'une réappropriation créative du passé et non d'une régression stérile. »⁶ L'esprit postmoderne, nous dit Locatelli : « s'oppose d'une part à l'exigence de la nouveauté à tout prix qui caractérisait les avant-gardes soupçonnés par certains d'être devenus l'académisme d'aujourd'hui et d'autre part à l'esprit de système, en vertu de son éclectisme, de son aspect kaléidoscopique. C'est tout un passé refoulé que réinvestit de fait le postmodernisme, par un phénomène de remémoration libre qui est proche du processus psychanalytique de l'anamnèse [...]. »⁷ La postmodernité littéraire donne lieu à un nouveau concept : « la métafiction » qui témoigne d'une représentation du monde « déconstruite par le fait même d'écrivains qui interrogent cette représentation, sans renoncer pour autant à créer des fictions ».⁸ En fait, la postmodernité a cette caractéristique de se méfier du dogmatisme, chacun fabrique librement son théâtre, mais ce qui est réellement inédit dans le postmodernisme a été théorisé par Hans-Thies Lehmann. Selon lui, les artistes modernes se retrouvent au niveau du théâtre postdramatique dans un « au-delà du drame »⁹.

⁴ *La Littérature française et francophone de 1945 à 2000*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 16.

⁵ *Ibidem*, p. 10-11.

⁶ A. Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Puf, Paris, 2001, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁸ N. Sarraute, *apud idem*.

⁹ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p. 34.

La juxtaposition et la mise à niveau de tous les moyens confondus [permettent] au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame, allant jusqu'à une auto-interruption du caractère esthétique comme tel. Le théâtre postdramatique peut réaliser un montage des éléments lyriques, épiques et dramatiques (« rhapsodique » pourrait-on dire avec Jean-Pierre Sarrazac) en appliquant ces notions pas seulement au caractère des structures langagières ; où il peut chercher la possibilité extrême du « réel » du quotidien, de l'a-morphique en apparence. [...] Le théâtre postdramatique engloberait donc un éventail d'expressions artistiques du « spectacle vivant » dont bon nombre ont surgi en France dès le début des années 1980 sous la dénomination « danse contemporaine ».¹⁰

En effet, en plus du langage et du texte : « la palette stylistique du théâtre postdramatique fait apparaître les caractéristiques suivantes : parataxe, simultanéité, jeu avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation / évènement. » Le théâtre devient performance interartistique et transforme la relation scène / salle avec : « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information. »¹¹ Ainsi, les nouvelles créations théâtrales modernes sont classées dans l'appellation « danses contemporaines », car il « s'agit d'interaction d'agencements spatiaux complexes »¹² où se mêlent autant la pratique verbale (chant, récitation...), la musique électronique et acoustique, la création lumière, la vidéo, le multimédia et la danse.

J'ai pas cherché... ? de la chorégraphe et Soraya Thomas, inspiré de la pièce *Jaz*, a réussi à s'emparer du texte, de sa rythmique, en composant une lecture chorégraphiée, visuelle et sonore. Les danseurs proposent un cocktail musical et plastique dans lequel l'écriture corporelle s'ajoute à une réalité faite de bruits, de musique, de voix, une structure acoustique qui joue sur les perceptions des spectateurs. D'après Lehmann, dans ce genre de travail « demeure une sphère du libre-choix et de la libre décision »¹³. La danse contemporaine, qu'on pourrait plutôt nommer « écriture corporelle », est une scène conçue « comme la possibilité libératrice de se livrer à de nouveaux types d'écriture, à des actes d'imagination et de recombinaison des éléments donnés, [comme une] activité qui se refuse à la "frénésie de l'entendement" ». ¹⁴ Tous les effets d'intertexte autorisent sur scène, la pulvérisation des codes dramatiques. L'impulsion jazz du théâtre de K. Kwahulé devient un souffle postdramatique.

¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹¹ *Ibidem*, p. 134.

¹² *Ibidem*, p. 177.

¹³ *Ibidem*, p. 139.

¹⁴ J. Hörisch, *apud idem*.

Lehmann démontre que : « la finalité spectaculaire ne réside plus dans le contenu discursif du texte. Ce dernier se combine avec un travail sur la matérialité de l'énonciation scénique, sur le signifiant valant pour lui-même. »¹⁵



J'ai pas cherché...? mis en scène par Soraya Thomas, 2007.

*Avec cette pièce je veux dire la laideur,
je veux la danser
pour qu'elle puisse devenir beauté.
Le corps, siège de nos émotions,
se fond dans un paysage musical en tension
pour être déstabilisé et être malmené.*

Comme J.-P. Sarrazac, les théoriciens considèrent que le langage postmoderne est : « affranchi du textocentrisme, du logocentrisme, bref de la tutelle de la littérature dramatique. »¹⁶ Catherine Bouko, dont les recherches sur la question du théâtre et de la réception postdramatiques affinent cette théorie, conseille de ne pas radicaliser les propos de Lehmann. Selon elle, et comme nous l'avons vu avec Tonnet et Locatelli, « la théorie postmoderniste conviendrait à certaines créations contemporaines que l'on qualifie de dramatiques »¹⁷.

¹⁵ C. Bouko, « Koffi Kwahulé et Jaw Lauwers : une musicalité au delà du drame », in *Fratries Kwahulé, scène contemporaine cœur à corps*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 35.

¹⁶ « La reprise : réponse au postdramatique », in *Études théâtrales*, Centre d'Études Théâtrales de Louvain La Neuve, n°38/39, 2007, p. 8.

¹⁷ C. Bouko, *op. cit.*, p. 35.

La théorie de la « sémiologie auditive », développée par H.T. Lehmann, explique les qualités postdramatiques de la musique sur scène : « Du point de vue de la méthode, il est tout à fait significatif de voir que l'on ne considère pas de tels phénomènes en tant que prolongements du théâtre dramatique, mais que le regard analytique, en quelque sorte, permute et reconnaît dans les mises en scène de ce type la nouveauté d'un langage théâtral qui a cessé d'être dramatique. »¹⁸ C. Bouko considère, de plus, qu'il n'est pas contradictoire de retrouver des qualités postdramatiques à un texte apparemment dramatique. Dans les mises en scène prises en exemple, la construction scénique réside « dans la préoccupation partagée par les créateurs de faire entendre le texte en tant que son, indépendamment du contenu narratif. »¹⁹ Pour elle, la structure jazz du texte est une « structure ouverte » :

Ce « manque de direction » constitue une caractéristique centrale, [...] dans *Jaz*, le texte énoncé seul engendre la musicalité, qui résonne au cœur des séquences instrumentales. La construction jazz constitue la matrice de ces deux spectacles : ceux-ci présentent une architecture ouverte, fragmentée, qui balance entre le contenu dramatique et le déferlement du rythme. La performance des acteurs relève aussi de l'esthétique jazz : l'énonciation scénique du texte, soutenue ou non par la musique, fait apparaître une musicalité intrinsèque qui s'affranchit du contenu narratif.²⁰

Elle explique qu'il n'est pas question de reconnaître un privilège à la musique ou aux formes non-dramatiques au détriment du dramatique, mais d'analyser la représentation postdramatique comme un nouvel agencement.

L'énonciation jazz conduit à une fusion entre d'une part la voix en tant que présence et d'autre part la voix en tant que discours dramatique. À la fois musiciens et acteurs, les performers font naître sur scène un langage postdramatique spécifique. Le texte que s'approprie l'acteur prend la forme d'une partition à la fois dramatique et musicale. [...] Le texte se définit à la fois comme un texte-discours et un texte-son. L'unité dramatique fait place à un corps décomposé qui se construit simultanément sur les deux plans.²¹

Contrairement à Lehmann pour qui : « la perception postdramatique s'opposerait à la réception profonde du contenu dramatique »²², selon la chercheuse : « C'est au-delà des mots que le spectacle devient son. [...] C'est par l'intermédiaire du texte que le langage musical prend forme, la musicalité de l'énonciation fait apparaître une parole charnelle, à laquelle le spectateur accède par sa propre

¹⁸ H.-T. Lehmann, *op. cit.*, p. 147.

¹⁹ C. Bouko, *op. cit.*, 35-36.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibidem*, p. 38-39.

²² H.-T. Lehmann, *op. cit.*, p. 39.

corporalité. »²³ Elle remarque à son tour les difficultés qu'une partie du public et de la critique éprouvent lors de ce type de spectacle : « Les réactions des spectateurs sont parfois vives : le langage n'a pas été compris, voire réduit à un propos vulgaire. Les "images-chocs" (en particuliers les corps nus) sont extraites de leur cadre énonciatif et limité à une volonté de provocation. »²⁴ Car le théâtre postdramatique induit une nouvelle approche spectatorielle qui implique des processus de représentation et de réception originaux, auxquels le public n'est pas encore habitué.

Le théâtre de K. Kwahulé nous conduit justement vers une production et une réception postdramatiques, en décalage avec les attentes dramatiques. Selon les recherches de C. Bouko, ce type de théâtre provoque un bouleversement des vecteurs d'interprétation qui modifient les codes scéniques traditionnels. C'est au spectateur de construire son propre système de signifiants. D'où la difficulté de réception car le public devient une caisse de résonance active. Les réactions émotionnelles, quelles qu'elles soient, participent au spectacle.

Réflexions sur la mise en scène et la réception postdramatique

Comme le jazz, l'œuvre de Koffi Kwahulé est parfois vivement critiquée, voire ignorée. Christian Béthune explique ainsi que « le jazz s'impose aux oreilles d'Adorno comme une perversion masochiste ancrée dans le désir inconscient d'une soumission à l'autorité. »²⁵ Parce que « le jazz reste une forme d'expression vouée aux contresens, aux malentendus et aux agressions critiques »²⁶, Adorno l'excluait volontiers de la sphère artistique, comme certains écarteraient K. Kwahulé, ou comme d'autres, critiques ou journalistes, théoriciens ou professionnels, repoussent certains spectacles postdramatiques de la sphère théâtrale. En 2005, le Festival d'Avignon, dont le thème était justement le théâtre postdramatique, a connu le désarroi voire l'agressivité du public et de la critique. Stéphane Hervé, dans « Traverser la violence », l'article de présentation du numéro de *Registre* (Fabula.org), qui revient sur « les enjeux éthiques et esthétiques de la violence physique au théâtre », point commun des spectacles postdramatiques ou lieu commun de la déploration spectatorielle, explique :

Le Mal n'est pas ici compris comme une catégorie du jugement moral, mais comme le principe perturbateur du vivre-ensemble, comme ce qui a la puissance de dissoudre les liens entre les hommes. Partant, ce qui est avant tout interrogé,

²³ C. Bouko, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ C. Bouko, *Théâtre et réception, Le spectateur postdramatique*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2010, p. 236.

²⁵ C. Béthune, *Adorno et le jazz, analyse d'un déni d'esthétique*, Klincksiek, Paris, 2003, p. 27.

²⁶ *Ibidem*, p. 49.

c'est sa manifestation sensible, théâtrale : la violence. [...] La monstration de la violence sur la scène théâtrale participerait donc plus d'une tentative de proposer au spectateur une posture active dans sa réception du spectacle, et non de contenter une quelconque fascination morbide²⁷.

En effet, le théâtre postdramatique, tel que C. Bouko l'analyse, n'est peut-être pas plus violent qu'auparavant mais son mode de fabrication et son langage scénique participent à cette sensation d'inconfort, voire de dégoût. La performance et « l'image scénique [Sarah Kane] » sont valorisées, la violence devient iconique et décontextualisée, le spectateur ne retrouve pas le soutien dramatique classique. La violence de la réception n'est peut-être qu'un retour proportionné et voulu, et la nouveauté de ces propositions théâtrales expliquent la maladresse des analyses critiques. Les ressentiments auxquels les artistes s'attendaient presque inmanquablement participent eux-aussi du spectacle et auraient dû être l'occasion d'une réelle attention. Il semble que les critiques vis-à-vis de la violence dans le théâtre de Koffi Kwahulé relèvent d'un même excès de vigilance réactionnaire, comme le jazz à son époque. En effet, devant des signes volontairement opacifiés, que ce soit sur la scène théâtrale ou sur la scène jazz, les plus conservateurs ne voient que provocation ou marchandisation. Wajdi Mouawad (*Incendie*) en a fait les frais avec les intégristes catholiques. Pourtant, exprimer la violence des rapports humains, religieux et politiques, même si elle ne peut être que dérisoire face à la réelle violence, doit être le lieu d'une interrogation majeure et les artistes ont exprimé l'impossibilité de la créer avec les outils dramatiques classiques. Comme l'explique C. Bouko, sans pour autant être « une mise à mort du drame », le théâtre postdramatique doit être envisagé selon une nouvelle approche. Dans ce théâtre interartistique, les champs dramatique, musical et performatif ne se confondent pas. Il s'opère un mouvement de « balancier postdramatique » entre la représentativité et la performativité autour de trois enjeux :

Le traitement du texte en tant que matériau non prescriptif (dépourvu de son autorité sur les autres signes scéniques) qui implique un glissement du travail de l'acteur vers le performer ; l'élaboration d'une « dramaturgie visuelle »²⁸ autonome qui perd sa fonction de support dramatique pour inviter le spectateur à réfléchir à ses habitudes de perception ; la *mise en chair* postdramatique, c'est-à-dire l'approche du corps en tant que matériau autonome et non plus relais de la représentation du monde.²⁹

Il n'y a pas à retrouver ces trois dimensions dans un même spectacle, « L'enjeu du théâtre postdramatique consiste à fournir une vision du monde qui n'émane pas essentiellement d'un drame mais des dimensions visuelle et performative

²⁷ « Traverser la violence », *Acta Fabula*, Printemps 2006 (volume 7, numéro 1), [En ligne], Publié le 15 février 2006, <http://www.fabula.org/revue/document1175.php>, consulté le 13 février 2013.

²⁸ H.-T. Lehmann, *op. cit.*, p. 146.

²⁹ C. Bouko, *op. cit.*, p. 44.

que le spectacle construit. »³⁰ Ainsi, si le théâtre kwahuléen semble de prime abord dramatique, son geste rhapsodique et l'allégorie en jazz l'éloignent du théâtre catégoriquement dramatique. La mise en scène de *Jaz*, de Denis M'Punga, que C. Bouko cite en exemple, « délaisse le texto-centrisme pour déployer un dispositif interartistique, [...] l'énonciation du texte en tant que matériau, pensée comme une performance musicale ainsi que le recours à la musique live (contrebasse, saxophone, clarinette) constituent des traits postdramatiques. [...] Le cœur du théâtre postdramatique ne réside pas strictement dans le texte-matériau mais dans la recherche d'un langage indépendant de l'autorité du texte au moyen d'un dispositif scénique interartistique. »³¹

La performance et la musique sont les principaux champs non dramatiques en exercice, l'acteur n'incarne plus un personnage, les actants peuvent se charger collectivement des rôles, les interchanger. Le rythme du spectacle est lui aussi essentiel car il ne s'organise plus « autour d'un espace-temps dramatique mais autour d'un rythme essentiellement musical et plastique. C'est par ce rythme non dramatique que les formes hétérogènes se rencontrent et créent du sens. »³² Les propositions de Serge Tranvouez, Kristian Frédrick, Soraya Thomas ou Lætitia Guédon ont toutes recherché les moyens de transcrire cette « voix / voie invisible » à travers un travail sur la musique (S. Tranvouez, L. Guédon), sur la chorégraphie et la musique (S. Thomas) ou sur la performance de l'actrice (*Jaz*, K. Frédrick). En effet, lorsque le jazz ou les autres références musicales, dans leurs fonctions interartistiques et dramatiques, comme dans *Cette Vieille magie noire*, deviennent une fonction inédite (*Bintou*, *P'tite-Souillure* ou *Nema*), ils appellent un langage scénique davantage musical et performatif que dramatique. Il s'agit, pour les créateurs, d'être attentifs au geste rhapsodique de l'auteur qui insère les références invisibles, notamment les références picturales et celles liées à la mythologie du jazz, particulièrement perceptibles dans *Jaz* et *Misterioso-119*, mais aussi, d'après nous, dans l'ensemble de son œuvre. Ainsi, le langage scénique postdramatique pourrait s'atteler à la question de la violence du théâtre kwahuléen depuis ses fonctions invisibles. L'angoisse et la solitude demandent, elles aussi, une attention particulière et pourraient s'exprimer à travers un langage non-dramatique. Globalement, il s'agit d'envisager ces dimensions à travers un traitement scénique interartistique qui travaillerait les références plastiques et cinématographiques ; la poétique chorale, dont les voix monologiques et polylogiques demandent une gestion démocratique de l'espace scénique ; les effets de langue et de transe.

Dans ce type de théâtre, le travail sur le corps féminin et le corps masculin, depuis son statut de figure, nous paraît une dimension importante. En effet, les personnages défigurés sont conçus « non plus seulement comme des vecteurs

³⁰ *Ibidem*, p. 41.

³¹ *Ibidem*, p. 45.

³² *Ibidem*, p. 181.

d'imaginaire, mais aussi comme des producteurs de formes et d'images parmi d'autres formes et images. [...] Ce qui demande d'aborder le personnage théâtral en tant qu'être en représentation, indépendamment ou aux marges de la parole qui, par ailleurs, peut le construire comme identité narrative.³³ C'est-à-dire qu'il est nécessaire d'envisager, à la fois, le personnage selon « la *persona* [étymologiquement : le masque] qui pose la question du jeu et de la théâtralité »³⁴, et selon son statut de personnage postdramatique, à la croisée de l'acteur et du personnage, du performeur et de la figure. Ainsi, et l'ambition croise nettement celle décrite par C. Bouko au sujet du théâtre postdramatique, il s'agit de « redonner plutôt aux visibilitées leur puissance imaginaire, c'est-à-dire de proposer, au sein des "dictatures visuelles", des images qui manifestent une énigme – et non qui s'imposent comme vraies. »³⁵ Le balancier postdramatique, théorisé par C. Bouko, peut aussi s'explicitier autour de la *persona* « [...] dont le sens et les effets ne s'imposent pas au spectateur, mais n'adviennent et ne se négocient que dans l'écart creusé et maintenu de l'imaginaire à l'image, de la parole au visible, du représenté au représentant. », interrompant les « diktats idolâtres et [renégociant] les rapports de la parole et du visible. »³⁶ Le langage scénique doit transcrire ces dimensions avec la modernité dramaturgique qu'il convient. L'allégorie en jazz et cette violence historique qu'elle charrie avec elle, demande aux metteurs en scène, aux acteurs et aux spectateurs une attention vigilante autant dans le travail de création que de réception.

Sur scène, il serait désormais intéressant d'exploiter les recherches de C. Bouko dans ce domaine, et d'envisager la mise en scène des pièces de K. Kwahulé selon un dispositif interartistique, où la musique et les autres propositions (danse, performance, musique live...) seraient indépendantes du texte et ankyloseraient les effets de théâtralité, afin que le jazz, « frappe le spectateur dans sa chair »³⁷. En effet, l'une des caractéristiques majeures de ce théâtre est le rôle conçu pour les spectateurs, il s'agit de déjouer les attentes d'un public qui recherche la signification des signes scéniques. Or, dans le théâtre postdramatique, le circuit de réception est perverti : « Le spectateur abandonne les conventions dramatiques et se laisse transpercer par l'opacité mystérieuse des signes scéniques. La modification des habitudes spectatorielles l'invite à une nouvelle perception – iconique -, à une nouvelle puissance. »³⁸ C. Bouko explique que les niveaux d'interprétation se voient dégénérés par rapport au processus sémiotique authentique et à l'interprétation symbolique :

³³ J.P. Ryngaert, J. Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Théâtrales, Paris, 2006, p. 110.

³⁴ *Ibidem*, p. 111.

³⁵ *Idem*.

³⁶ C. Bouko, *op. cit.*, p. 122.

³⁷ *Ibidem*, p. 27.

³⁸ *Ibidem*, p. 144.

Le point de départ de l'activité spectatorielle consiste dans la reconnaissance de l'objet banal (tiercéité). Lors de la secondéité, le spectateur est soumis à un choc visuel, provoqué par l'ébranlement de ses habitudes de réception : l'usage scénique de l'objet est en décalage par rapport à son usage conventionnel. Ce décalage engendre l'épuration du regard et entraîne la libération de pensée. Le spectateur atteint alors la priméité : sa réception est iconique, autoréflexive, en suspension. Le processus sémiotique est ici dégénéré ; la réception se produit au niveau de la priméité. Elle s'articule autour d'interprétants immédiats.³⁹

Les niveaux ou les vecteurs d'interprétation sont bouleversés. Tout d'abord, l'onde de choc ou la tiercéité qui, précise l'auteure, n'est ni un choc moral ni un signe opaque : « Ce n'est pas tant le fait que les horizons d'attente soient déjoués qui provoquent la réception iconique, mais la difficulté pour le spectateur de se référer à des codes pour sémiotiser le signe »⁴⁰, ensuite la secondéité, processus de sémiotisation des signes ou de dramatisation, « se construit sous la forme d'isotopies multisensorielles ou thématiques ».⁴¹ (Ce n'est pas une interprétation dramatique mais ce que C. Bouko appelle la dramatisation, c'est-à-dire que « le spectateur crée du sens au moyen de ses isotopies personnelles ») et enfin, le niveau de la désémiotisation, la priméité, qui consiste en l'interprétation intellectuelle des niveaux précédents. Ces processus sont les étapes qui, de la pensée iconique à la dramatisation (pensée symbolique), constituent le tissu sémiotique d'un spectacle postdramatique.

Les enjeux sont donc bien différents du théâtre *authentique*, d'où la difficulté de réception, car les spectateurs, qui deviennent une « caisse de résonance », ont un rôle actif et de réciprocité : « Cette relation n'est plus bipolaire : l'acteur, le spectateur, mais également le dispositif scénique rentrent en dialogue et libèrent leurs énergies respectives. Le reflet sur la face perdue du spectateur correspond à sa réaction émotionnelle face à cette profusion d'énergies diverses. »⁴² Elle explique que « La fonction de résonance du spectateur était fortement palpable lors de la représentation de *Jaz* de Koffi Kwahulé mis en scène par Denis M'Punga. Les séquences monologiques s'alternaient avec des solos de contrebasse. Les vibrations typiques de cet instrument frappaient de plein fouet le corps des spectateurs. Ce phénomène vibratoire contrastait avec l'énonciation feutrée du texte. Dans de tels cas, le spectateur devient un instrument à part entière, sur lequel vibrent les ondes de la musique. Tel un boomerang, la vibration jazz dilate l'espace scénique jusqu'à la salle ; celui-ci se contracte quand la musique s'arrête. »⁴³

³⁹ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 149.

⁴¹ *Ibidem*, p. 143.

⁴² *Ibidem*, p. 208.

⁴³ *Ibidem*, p. 21.

De plus, c'est au spectateur « d'établir une relation entre l'expression et un contenu éventuel »; « Le spectateur doit construire son propre système de signifiants à l'intérieur de la représentation fragmentée. » Enfin : « le spectateur est invité à saisir le spectacle de manière allégorique et à interroger ses habitudes de perception »⁴⁴, voire les abandonner, pour atteindre un type de réception non dramatique. Cette nouvelle dramaturgie scénique, fragmentée et alternant fonction symbolique et iconique, « amplifie encore davantage la complexité de la perception. [...] Le théâtre postdramatique crée des images qui n'invitent pas à la contemplation mais plutôt à une réflexion sur les modalités de construction du regard. »⁴⁵ Il aiguise aussi notre perception sur les signes les plus opaques, voire invisibles, dont il « [...] offre les conditions qui permettent sa perception. »⁴⁶ Le spectateur est globalement conduit à créer seul son spectacle, on le conduit aussi à transgresser le « contrat spectaculaire »⁴⁷, « se débarrasser de la recherche d'un monde connu »⁴⁸.

J.-P. Sarrazac définissait : « Le drame est absolu en ce qu'il exclut tout élément extérieur à l'échange interpersonnel qu'exprime le dialogue. »⁴⁹ Le drame kwahuléen relève d'une dramaturgie rhapsodique et renouvelle le genre, à la manière de Coltrane avec le *free jazz*. La mythologie kwahuléenne, avec les qualités esthétiques et dramatiques que véhiculent les figures féminines, ne présuppose aucune réponse moralisatrice. Elle formule des interrogations à travers un matériau tendu entre dramatique et postdramatique. Ce théâtre sollicite aussi une réception active voire inconfortable, parce que c'est l'attitude intrapsychique des personnages qui est mise en valeur. Dans ce théâtre intra-subjectif, chacun doit devenir son propre metteur en scène, et imaginer l'axe, le parti pris qu'il faut donner au texte. L'ambition du théâtre postdramatique ressemble assez finement à celle décelée dans le jazz, notamment le *free*. Pour C. Béthune :

En jazz, toute improvisation tend à tisser, au fil de la performance, un réseau de connexions intertextuelles qui orientent et égarent à la fois l'auditeur, le forçant à prendre une part active dans ce qui se joue ; [...] contrairement au compositeur classique, il ne s'agit pas tant, pour le jazzman, de faire à tout prix surgir de l'inédit, que de se mettre en résonance avec une tradition par l'actualisation d'une performance.⁵⁰

Ainsi, le travail sur le corps du spectateur est un enjeu important, il doit être envisagé de la même manière que le travail de l'acteur-performeur. Les domaines du temps et de la perception, que les champs de la musique et de la performance

⁴⁴ *Ibidem*, cit. p. 127, 128, 173.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁷ A. Helbo, *apud Ibidem*, p. 228.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 236.

⁴⁹ *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 159.

⁵⁰ C. Béthune, op. cit., p. 109-110.

favorisent, nous paraissent indispensables à examiner lors de ce type de spectacle. L'écoute dans une autre langue d'un texte connu est, d'ailleurs, une performance pour le spectateur. Le rythme, le temps a une tout autre dimension liée à l'invisible. Finalement, l'important n'est pas le sujet des pièces, caractéristique dramatique, mais de rendre perceptible et de laisser s'exprimer l'invisible dans une temporalité qui, comme le jazz, est mise à mort, qui échappe à l'instant.

Pour moi, disait Koffi Kwahulé, convoquer les gens, c'est les amener à faire l'expérience de la mort. Le théâtre a à voir avec la mort. C'est faire l'expérience de la mort, de sa propre mort comme spectateur et sentir comment on est spectateur de notre propre mort. C'est pour cela que je parle d'expérience. Un moment kabbalistique. Le théâtre a à voir avec cela, fondamentalement. Dans beaucoup de sociétés secrètes, il y a certains rites initiatiques où l'on assiste à sa propre mort. Même dans les Évangiles, il est question de mourir à soi-même. Tel que je le conçois, le théâtre permet de mourir à soi-même. Et c'est dans cette mort à soi-même que quelque chose peut, éventuellement, advenir.⁵¹



Jaz, mis en scène par Kristian Frédrick, Théâtre La Factory 64, Montréal, 2011.

L'objectif est cathartique : faire l'expérience de la mort ou se laisser aller à l'expérience iconique peut provoquer, chez certains, par un effet de mise en abyme, la désintégration de barrières psychologiques, réveillant parfois le souvenir d'expériences enfouies plus ou moins acceptables et agréables. Ainsi, les souvenirs des figures féminines, elles-mêmes violemment sollicitées comme lors d'une séance d'hypnose, se répercutent avec la même violence sur le spectateur, en prise avec sa propre vie et l'histoire. La finalité est politique. La dramaturgie kwahuléenne est une

⁵¹ A. M'Baye, « Écrire la torture, entretien d'Aby M'Baye avec Koffi Kwahulé », avril 2006, Publié le 16 juin 2006, Disponible en ligne sur <http://www.africultures.com>

écriture qui tente de rendre impossible la tragédie humaine. Comme F. Fanon, il veut lui aussi « Amener [son] frère, Noir ou Blanc, à secouer le plus énergiquement la lamentable livrée édiflée par des siècles d'incompréhension. »⁵²

Le postdramatique, une féminisation de la scène contemporaine ?

La performance est au cœur des méditations sur le postmodernisme sur la distinction entre représentation et réalité car la performance souligne la distinction entre la vie et la mort. La dimension contemporaine se situe dans l'exploration d'une intersubjectivité c'est-à-dire d'une dynamique entre acteur et spectateur, d'une interaction entre les êtres humains.

Nicolas Bourriaud, *Esthétiques relationnelles*

Une des problématiques que soulève le théâtre de Koffi Kwahulé est celle qui critique la nécessité idéologique d'enlever aux femmes leur sacralité en détournant la puissance des rituels initiatiques et mémoriels féminins et masculins en formes dramatiques orchestrées par des hommes de pouvoir. Les héroïnes kwahuléennes animent une dramaturgie de résistance qui pourrait être rapprochée de celle des nymphes ou des ménades historiquement liées à Dionysos. Car la dynamique du rituel ménadique est indissociable du chant et de la danse, elle plonge les femmes dans une mania, une transe qui active une conversion des regards. Traditionnellement considéré comme un rituel de la maternité, le rituel ménadique, comme le culte du vaudou, est davantage connaissance de soi, partage d'une mémoire collective et spirituelle. Il exprime la *physis*, une éthique de la nature et de tous les êtres vivants. Selon Clara Achker, « Ce que semble présupposer l'appel dionysiaque c'est que tout vivant possède sa part de féminité et que le refus de cette part est tout de suite refus de la vie. »⁵³

L'aspect politique du rituel théâtral moderne est ainsi intéressant à étudier en tant que manifestation mémorielle et performative. En effet, dans le théâtre de Koffi Kwahulé, les voix et les corps de certaines figures, féminines ou masculines, retrouvent une dimension transcendante et angoissante. L'espace créé par les silences ou par les effets de pagination est une invitation à l'expression de formes musicales, plastiques ou corporelles non dramatiques. C'est le lieu d'une « transe-en-danse », d'un « au-delà du drame », une écriture corporelle et visuelle qui permet de résister, de s'échapper de la violence dramatique.

L'hypothèse, qui sera développée dans un prochain travail de recherche, est que la transe qu'exprime les corps-écrans symboliques dans le théâtre de Koffi Kwahulé, par le biais de formes interartistiques proches de la performance, féminiserait l'acte créateur, ce qui participerait à une valorisation des dimensions féminines du théâtre

⁵² F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Le Seuil, Paris, 1952, p. 10.

⁵³ C. Acker, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 23.

contemporain. L'expression d'une transe rituelle à l'intérieur d'un théâtre interartistique postdramatique est, selon ma récente hypothèse, le médium pour une féminisation de l'art théâtral en référence au culte ménadique dionysiaque.

Cette association entre la performance et l'art est depuis plusieurs années analysée par les chercheurs(ses) et philosophes nord-américains(es). Peggy Phelan explique que les termes qui définissent la performance varient « Mais tous ont pour point de départ la croyance que le corps est un médium pour l'art. En ce sens, la performance est intimement liée à la danse et au mouvement. »⁵⁴ De plus, la performance en tant que « actions par énonciation [J.-L.Austin] contiennent un potentiel de subversion du contrat social hétéronormatif.[...]L'art performance a cherché à répondre aux nouvelles pressions subies par le corps humain (de la bombe atomique à l'état policier en passant par le virus HIV) en offrant une conception du corps comme médium de l'art. »⁵⁵ Dans cet optique, le corps-écran constitue le support d'un art intermédia (Dick Higgins) et pluridisciplinaire dont l'objectif est d'exprimer, par les corps et les voix (qui ne sont pas forcément les mots), l'absurdité de certains des discours aliénants des personnages. La performance par l'expression de rituels parfois violents, sert à dénoncer ou à s'opposer. La transe qui emporte certaines figures kwahuléennes est une forme de résistance à la violence religieuse, capitaliste et machiste qu'elle subissent. Elles ne correspondent pas à l'image de moniales dans laquelle les agresseurs veulent les circonscrire. Comme ORLAN, elles se révoltent contre le manichéisme religieux hérité des premiers temps de la civilisation occidentale. Et le seul espace qu'il leur reste, comme les plasticiennes à leur époque, est celui de leur corps, qu'elles s'emploient à réinvestir alors même que l'idéologie judéo-chrétienne a refoulé les corps féminins dans une pudeur obscurantiste. L'obscénité et la violence des discours sont contrebalancés par un langage corporel, plus ou moins supportable. Dans ce type de mise en scène comme face à la performance, « Le spectateur s'engage à vivre la provocation, le malaise, ou plus simplement la poésie, sous tension de l'immédiateté. Le temps correspond en ce sens à un moment de vérité, les parts d'imprécision et d'improvisation concourant à la création d'un espace dynamique. »⁵⁶

Les figures féminines dont il est question véhiculent des interrogations sur la création théâtrale et croisent les problématiques concernant la représentation des femmes dans la société et dans l'art depuis le début de la civilisation occidentale. L'art de la performance, dont de nombreuses femmes-artistes se sont emparées dans les années 1970, a le mérite d'effacer les notions de créateur et d'œuvre, en manifestant la volonté de changer le regard paternaliste de la création. Les œuvres

⁵⁴ P. Phelan, « L'engagement du corps », Disponible en ligne sur : <http://www.artishoc.com>, consulté le 13 février 2013.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ C. Bezzan, « Action ! La performance en un prologue et 4 étapes », Disponible en ligne sur : <http://www2.cfwb.be/lartmeme>.

performatives sont militantes, se veulent cathartiques et agissent sur la conscience du public. Les tentatives parfois violentes pour redonner au corps une dimension personnelle, ou exprimer ses dimensions politiques, peuvent parfois s'apparenter à une exaltation de la destruction, voire, selon ce même auteur, à une volonté de se substituer à Dieu en utilisant son corps comme un objet.

L'exemple donné par ORLAN est ainsi significatif : par le biais de la chirurgie esthétique, l'artiste a longtemps travaillé son corps comme une matière artistique pour critiquer les dangers du culte de la beauté et de la jeunesse. La performeuse cherche à se réappropriier son corps, le vêtir d'un voile visible pour changer le regard et transformer l'objectivité manichéenne dont sont victimes les corps féminins et les corps refoulés dans une altérité inférieure. Car, au fil des siècles, les peintres ont couvert ou découvert les corps féminins, d'une pudeur représentative de la déssexualisation par la honte des mâles de leur époque, comme l'explique Jean-Claude Bologne dans *Pudeurs féminines*. Les thèses héritées du XVIII^e siècle et des théories darwiniennes, liées à la pudeur d'origine naturelle, qu'on voudrait liée au tabou de l'inceste et à la sélection du mâle le plus puissant, a généralisé la pudeur honte.



Vierge blanche et noire en Assomption sur moniteur vidéo et jouant des pistolets (160 x 120 cm), ORLAN, 1993, cibachrome collé sur aluminium, Collection Fond municipal d'art contemporain, Marseille.

Au XXe siècle, les recherches, de Nietzsche à Merleau Ponty, de Freud aux existentialistes démontrent que la pudeur, de corps ou de langage, est un phénomène de la conscience et non de nature. Comme l'explique J.-C. Bologne, avec « l'acte gracieux », Sartre distingue une troisième dimension de l'être, « l'être-pour-autrui », qui réduit l'être-pour-soi, défini par la conscience, à une objectivité. Pour lui, cet être est à l'origine du sentiment de honte dû à la crainte d'avoir besoin d'autrui pour être. Une prise de conscience que l'autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même. S'approprier le regard de l'autre, c'est en faire un objet de désir et se révéler à soi-même comme chair. Sans désir, le corps devient obscène, il devient un corps déshabillé de ses actes, c'est-à-dire de ses mouvements esthétiques, de la grâce : « Le Suprême défi de la grâce est d'exhiber le corps dévoilé sans obscénité. »⁵⁷ Pour Sartre, la dialectique de la pudeur et de l'impudeur exprime la pluralité des consciences inscrites dans la civilisation intérieure, décrite par Jankélévitch. Cette conception annonce la pudeur-respect contemporaine développée par les philosophes et les psychanalystes. Aujourd'hui, la pudeur n'est plus une question de nudité mais du rôle du regard dans la révélation de la beauté ou dans la volonté de rendre obscène. Le voile invisible est dans le regard qui habille ou déshabille de désir avec plus ou moins de respect. Pour lui, encore, la honte naît d'un dévoilement perçu comme corrompu, symbolique d'une dégradation culturelle. La pudeur devient un retour sur soi pour éviter d'être dévoré par le monde, ce qui correspondrait pour certaines ou certains au préalable à une relation plus authentique.

Le théâtre de Koffi Kwahulé propose, finalement, la création d'une tension sensorielle qui met en crise les représentations mentales de chaque spectateur ou spectatrice. C'est à travers la dialectique du sujet / objet, du maître / esclave ou de l'obscénité / pudeur que les textes de Koffi Kwahulé bousculent les préjugés. Sur scène, les formes artistiques dramatiques et non dramatiques permettent la compréhension de ce mouvement. L'impudeur de certains tableaux ou la grivoiserie de certaines situations textuelles participent à la déconstruction de nos regards et à une prise de conscience. Les craintes évoquées sont peut être dues à la tradition de la pudeur-honte, la crainte que le regard de l'autre nous condamne au sujet-objet. Mais si les artistes veillent à exprimer scénographiquement l'amour et le désir, dans la différence, qui ne cessent de s'exhaler des voix et des corps, alors, et dans la continuité des artistes-performeurs, ce théâtre peut favoriser un changement des représentations sociales et esthétiques.

BIBLIOGRAPHIE

Acker Clara, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, L'Harmattan, Paris, 2002.

Béthune Christian, *Adorno et le jazz, analyse d'un déni d'esthétique*, Klincksiek, Paris, 2003.

⁵⁷ J.-C. Bologne, *Pudeurs féminines*, Seuil, Paris, 2010, p. 316.

- Bezzan Cécilia, « Action ! La performance en un prologue et 4 étapes », Disponible en ligne sur : <http://www2.cfwb.be/lartmeme>, consulté le 13 février 2013.
- Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines, voilées, dévoilées, révélées*, Seuil, Paris, 2010.
- Catherine Bouko, *Théâtre et réception, Le spectateur postdramatique*, P.I.E Peter Lang, Bruxelles, 2010.
- Catherine Bouko, « Koffi Kwahulé et Jaw Lauwers : une musicalité au delà du drame », in *Fratries Kwahulé, scène contemporaine cœur à corps*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Galilée, Paris, 2010.
- Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Le Seuil, Paris, 1952.
- Alain Gauthier, *Du visible au visuel*, PUF, Paris, 1996.
- Stéfan Hervé, « Traverser la violence », *Acta Fabula*, Printemps 2006 (volume 7, numéro 1), disponible sur <http://www.fabula.org>, consulté le 13 février 2013.
- Koffi Kwahulé, *Pour une critique du Théâtre Ivoirien contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- *Bintou*, Lansman, Carnières, 1997.
 - « El Mona », in *Écrits nomades*, Lansman, Carnières, 2001.
 - *Jaz*, Théâtrales, Paris, 1998.
 - *La Mélancolie des barbares*, Lansman, Carnières, 2009.
 - *Misterioso-119, Blue-S-Cat*, Théâtrales, Paris, 2005.
 - *Nema*, Théâtrales, Paris, 2009.
 - *P'tite-Souillure*, Théâtrales, Paris, 2000.
- Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.
- Claude Leibenson, *Le féminin dans l'art occidental, histoire d'une disparition*, La différence, Paris, 2007.
- Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Puf, Paris, 2001.
- Adou M'Baye, « Écrire la torture, entretien d'Aby M'Baye avec Koffi Kwahulé », avril 2006, Publié le 16 juin 2006, Disponible en ligne sur <http://www.africultures.com>, consulté le 13 février 2013.
- Peggy Phelan, « L'engagement du corps », Disponible en ligne sur : <http://www.artishoc.com>, consulté le 13 février 2013.
- Evelyn Reed, *Féminismes et anthropologie*, Denoel / Gonthier, Paris, 1979.
- Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Théâtrales, Paris, 2006.
- Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Circé, Paris, 1999.
- Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise : réponse au postdramatique », in *Études théâtrales*, Centre d'Études Théâtrales de Louvain La Neuve, n°38/39, 2007.
- Etienne Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à 2000*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Fanny Le GUEN is PhD. in French and Comparative Literature at the Paris 4 - La Sorbonne University, with the thesis : « Belles de jazz, voix et violence des figures féminines dans le théâtre de Koffi Kwahulé. » directed by Prof. Denis Guénoun (mention très honorable avec les félicitations du Jury). Member of the SeFeA research laboratory, in theatrical studies at Paris 3- Sorbonne Nouvelle University.

CREATION, INTERVIEWS, MISCELLANEA

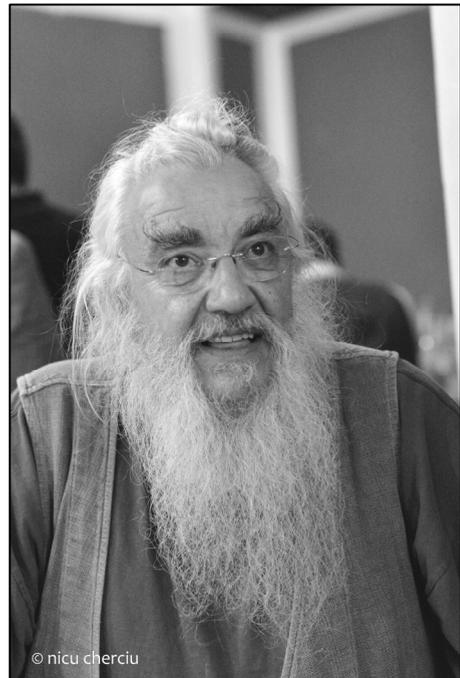
LE THÉÂTRE ET LA NUIT...

DIALOGUE AVEC JEAN-JACQUES LEMÊTRE

ȘTEFANA POP-CURȘEU*

ABSTRACT. This interview has been taken during The International Meetings organized by the National Theatre in Cluj-Napoca, 4-7 October 2013. Jean-Jacques Lemêtre, the famous theatre music composer and more than 30 year close collaborator of Ariane Mnouchkine, accepted to talk about the intimate relation between the theatre and the night, as it appeared to him during his numerous cultural voyages and during his work at the Théâtre du Soleil.

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre, theatre and night, *La Nuit des rois*, Théâtre du Soleil.



Ștefana Pop-Curșeu : Pourquoi le soir est-il préféré par les acteurs, pourquoi la nuit peut-elle être considérée un temps privilégié du théâtre ?

Jean-Jacques Lemêtre : La nuit, c'est le monde des mauvaises figures, des saltimbanques, des masques aussi. Même si la nuit peut être plus calme que la journée, elle fait ressurgir les peurs, les angoisses. Mais dans le mode contemporain, c'est un peu bizarre que l'on pose la question de la nuit, puisque les gens sont dans des intérieurs,

* Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, pop_curseu@yahoo.com, stefana.pcurseu@ubbcluj.ro

dans de endroits éclairés et sur-éclairés, ce qui fait que pour eux ce n'est pas vraiment la nuit. Par exemple, au Théâtre du Soleil, avec le principe de l'éclairage qu'on a, il y a beaucoup de gens qui sortent en croyant qu'il fait jour et pourtant non, et ils sont extrêmement surpris, parce que l'intérieur a un éclairage de jour, avec le principe des néons bleu et blancs alternés qui donnent cette impression de jour. Et comme les spectacles sont longs, petit à petit un processus terrible se met en marche qui fait que les gens pensent être toujours dans la journée.

Ş. P.-C. : Qu'en est-il du théâtre non-occidental ?

J.-J. L. : D'abord il y a une grande différence. En Occident, les spectacles sont relativement courts par rapport à l'Orient ou à l'extrême Orient. Et en Inde, par exemple, ou à Bali, l'éclairage à base de torches ou de bougies fait qu'on puisse travailler avec les vraies ombres qui sont faites avec le feu et non avec un projecteur qui serait en l'occurrence ridicule. La vie est donnée par la flamme qui bouge.

Ş. P.-C. : Voici donc une des raisons pour lesquelles certaines formes de théâtre préfèrent la nuit, parce que le jour ça ne marche pas, il n'y a pas cet effet d'irréel et de la vie crée par les ombres.

J.-J. L. : Du coup, sans bouger ton ombre, elle vit toute seule, c'est comme si tu lui donnais une âme. Et puis tu as donc ces spectacles en Inde qui sont très-très longs, qui commencent au coucher du soleil et s'arrêtent au lever du jour.

Il semble que les Grecs faisaient leurs comédies en fin de journée et leurs tragédies commençaient la nuit. Comme si tu avais le gai le jour et l'horreur la nuit, même si ce n'est pas aussi simple que cela, bien sûr. Ce que disait ton camarade du Théâtre Hongrois, Andras Hathazi, est vrai : il y a un instinct de prédateur la nuit, qui donne une certaine énergie à l'acteur... puis la plupart des acteurs vivent la nuit, parce que le spectacle est la nuit, car le jour les spectateurs travaillent, et parce que traditionnellement le spectacle est la nuit. Il n'y a que dans la société aristocrate, ou dans la très haute bourgeoisie qu'on pouvait se permettre des spectacles en plein jour, des spectacles de salon. Même Louis XIV aimait les spectacles de nuit, parce qu'il pouvait jouir de tous les éléments : le feu, l'eau, la terre et l'air (puisqu'on jouait dehors, dans les jardins de Versailles). Puis il faut voir qu'il y a ce quelque-chose qui fait que les gens ne sont pas pareils la nuit et le jour, biologiquement parlant.

Ş. P.-C. : La nuit semble plus propice à la création artistique...

J.-J. L. : Peut-être, oui, et elle permet d'être dans un état complètement différent. Tu sais les grands acteurs de kabuki et de kathakali mettent un très long temps à entrer dans leur personnage et dans leur fonction sur scène. Donc ils démarrent très tôt le matin la préparation mentale, la préparation physique, du maquillage, de l'habillage, de l'état d'esprit dans lequel ils vont entrer, revisiter tout leur texte, toute leur partition. Ça prend sept-huit-neuf heures, et c'est seulement après qu'ils peuvent commencer à jouer. Et il fait déjà nuit... Il y a mille explications comme cela pour dire que les gens investissent les lieux publics la nuit pour faire des spectacles. Et il faut tenir compte aussi que la nuit il y a moins de bruit.

Ş. P.-C. : Évidemment, le silence est essentiel...

J.-J. L. : Tu as le silence (beaucoup de théâtres ne pourraient pas fonctionner de jour parce qu'on entend le bruit des voitures, de la circulation, dans le monde contemporain urbain), l'angoisse de la nuit, puis il y a aussi cette idée de travailler sur scène dans un état de fatigue, qui permet à l'acteur de se surpasser, d'entrer plus facilement en transe, d'entrer plus facilement dans un personnage excentrique, de lâcher prise... l'acteur peut bien être fatigué, mais son personnage, non, alors il se surpasse, il s'oublie soi-même, et devient plus facilement le personnage. Car on le sait que le metteur en scène demande souvent : « Mais qui joues-tu, tu joues le personnage ou toi-même ? » Dans le film, ça arrive encore plus souvent : l'acteur est tout le temps le même car il se joue soi-même à la place du personnage, et ne fait que changer de nom. Tandis que ces grands acteurs qui investissent des personnages qui sont en rapport avec le cosmos, avec les dieux, avec la religion, avec l'universel, ce sont des gens qui mettent plus de temps à rentrer là-dedans... Ils ne peuvent pas entrer en fumant une cigarette, en prenant un café et en disant « Hop, allez, on y va ! »

Ş. P.-C. : Est-ce que tu as vu des spectacles de kathakali joués pendant la nuit ?

J.-J. L. : Oui, des spectacles joués pendant trois jours...

Au Japon, les spectacles de kabuki peuvent durer de six à neuf heures. Mais il y a des hyper-spécialistes japonais qui viennent pour voir juste *le* passage privilégié qui les intéresse puis ils repartent manger, parler, etc. Ils connaissent les pièces par cœur, puisque c'est des pièces de répertoire, mais pour un européen, c'est très différent, on ne comprend rien, et on est là pendant huit heures sans savoir quels sont les moments clé, les moments les plus dramatiques, etc., puis on voit tous les autres spectateurs qui bougent, qui rentrent applaudissent un peu, ressortent, rentrent à nouveau.

Ş. P.-C. : Comment les choses se passent-elles en Inde ? Puisque l'on dit souvent que les spectacles se font en soirée pour les touristes seulement.

J.-J. L. : Oui, alors en Inde, souvent le jour il y a les cérémonies. Pour un européen ça peut ressembler à du théâtre, mais ce sont des rituels, des processions. Pour ce qui est des spectacles, nous avons fait à la Cartoucherie *Les nuits de l'Inde...* alors on s'est inspiré de ces spectacles qui peuvent durer toute la nuit, continuent le lendemain et la nuit d'après... alors les gens dorment plus ou moins en écoutant. Ils dorment par coups de trente minutes, comme les marins sur un bateau, se réveillent... Mais comme le gens circulent, arrivent, parlent, il y a toujours des spectateurs éveillés. Sans compter ceux qui sont si passionnés de théâtre qu'ils ne s'endorment pas... C'est une expérience extraordinaire parce que nous, en tant que spectateurs, on se met dans un état qui est proche de celui de l'acteur et donc on reçoit des choses comme par hypnose, comme en transe. On part dans un autre monde. C'est comme une drogue sans compter que, autour, les gens fument, boivent du tchai, etc.

Il y a aussi les cérémonies des Amérindiens qui durent des heures et des heures, des jours entiers, et il s'agit d'arriver à un tel état de fatigue que le chaman puisse commencer à parler. C'est à ce moment-là qu'on n'est plus soi-même, qu'on laisse sortir des choses qui seraient inaccessibles autrement et le chaman est là pour montrer des voies insoupçonnées, pour ouvrir l'accès aux visons, aux images, etc.

Bon, tout cela c'est du rituel, mais le théâtre est un rituel aussi. Quand on monte sur scène, on monte sur un espace sacré, ce n'est pas n'importe quel endroit, mais un espace que le public et les acteurs doivent respecter. Tu ne peux pas monter dessus en jeans et en basquets. Et c'est très bien qu'il existe de tels espaces comme les temples, les églises, des espaces qui posent des barrières, où l'on ne peut pas faire tout ce que l'on veut.

Les spectacles balinais durent très longtemps aussi, mais parce qu'il y a cette musique dite répétitive, qui ne fait son effet qu'au bout d'un certain moment... d'abord il faut passer tous les éléments, tous les musiciens doivent jouer, et eux-mêmes arriver à un état de transe, pour tout d'un coup se dépasser, se transcender. Avant, il faut aller chercher les instruments dans un espace sacré (au Bali ou à Java), les masques se trouvent aussi dans un temple et il faut y aller prier pour les sortir, pour les préparer, pour les habiter, leur donner une âme, une voix. Et pour tout cela il faut du temps, pour faire monter l'émotion, pour aller chercher au plus profond de soi et la laisser monter, comme disaient les Grecs.

§. P.-C. : La pureté du son, de la voix dépend aussi du contexte. La nuit le silence favorise une meilleure qualité du son...

J.-J. L. : Ou on peut dire aussi que la voix est plus fatiguée. Elle est chauffée, mais fatiguée. Les chanteurs d'opéra savent très bien qu'il y a un moment à partir duquel ils ne doivent plus chanter, qu'ils doivent s'arrêter, mais il y a aussi des acteurs qui veulent une voix cassée pour leur personnage... Évidemment, chacun a son histoire et sa relation avec la nuit.

L'après-spectacle est aussi très important : il y a toute une faune de nuit urbaine très intéressante, car il y a des gens qui se permettent des choses parce que c'est la nuit, parce qu'il y a moins de gens qui les regardent, parce que la visibilité est réduite, mais d'autres sens se réveillent.

§. P.-C. : Le spectacle d'Ariane Mnouchkine, *La Nuit des rois*, s'est jouée à Avignon, il y a quelque temps de cela, dans des conditions spéciales, nocturnes. Quelle est l'histoire de cette expérience qui a marqué tant de spectateurs ?

J.-J. L. : C'était en 1984, au Festival d'Avignon, et comme il y avait une grande demande de la part des spectateurs, Ariane a demandé démocratiquement si les acteurs voulaient jouer deux fois de suite, tous ont voté pour jouer aussi la nuit, jusqu'au matin. On a recommencé donc vers trois heures du matin. Et on était tous dans un autre état. Les comédiens n'avaient jamais été dans cet état-là. C'est-à-dire de fatigue, de non-contrôle du corps et de la tête, ils étaient en train de jouer quelque chose qu'on avait tellement répété, que le tout était devenu magique : tout se dépassait, tout transcendait, tout était au-delà du jeu et le public était complètement à l'écoute. Et dans cette ambiance de non-son (car il n'y avait pas le mistral pour une fois), le silence total de la nuit, mais alors total ! juste le son qui claquait dans les murs et un public très nombreux, et les acteurs se sont retrouvés au petit matin, quand on a fini, surpris par le jour. Alors que les spectateurs, eux, avaient vu le jour se lever en Illyrie, car l'action se passait en Illyrie et Viola rencontrait son frère au lever du jour, c'était étonnant, vraiment. Alors bien sûr, après, les acteurs

ont dormi toute la journée, 15 heures de suite... Et c'est resté dans le souvenir des gens comme quelque chose d'atypique, de hors normes, à cause du son, du silence, de la qualité des voix, la nuit dans la cour d'honneur, puis la lumière du ciel qui a fait partie de la lumière du spectacle, on était dans la magie totale. C'est quelque chose qu'on garde dans la tête parce qu'on est sûr de ne jamais revoir quelque chose de semblable.

Ş. P.-C. : Quel est le rythme du jour et de la nuit au Théâtre du Soleil ?

J.-J. L. : Le rythme des répétitions n'est pas le même que le rythme de production.

On répète la journée pour avoir la soirée libre ou pour consacrer la soirée à résoudre certains problèmes de personnages, les problèmes d'acteurs ou d'actrices, et là on travaille la nuit Ariane, moi et les acteurs en question, alors que les autres vont se coucher.

Ş. P.-C. : Est-ce que du point de vue du musicien, du compositeur du Soleil, il y a des différences entre les demandes des acteurs par rapport au rythme du jour et de la nuit sur scène ?

J.-J. L. : Oui, alors je pense que les rythmes de la nuit sont plus lents. Le temps est plus dilaté la nuit, l'impression est que ça dure plus longtemps. Mais même quand l'action de la pièce a lieu la nuit, la scène est éclairée. Ce qu'on peut faire au théâtre pour différencier le jour et la nuit c'est l'éclairage. La lumière chaude pour le jour et la lumière froide pour la nuit comme l'éclairage de la lune versus celui du soleil. Car pendant les nuits de pleine lune, par exemple, la visibilité est très bonne, mais la lumière est froide... Et c'est le travail du metteur-en-scène et de l'éclairagiste de trouver la meilleure solution. Il n'y a pas la conscience de cela dans la manière de travailler des acteurs. Pour eux, *La Nuit des rois* (*As you like it*) ne se passe pas la Nuit.

Et même dans *Les Éphémères*, quand on disait que c'est la nuit, en fait c'était éclairé, ce sont de fausses nuits. Il n'y a que dans le film du *Dernier caravansérail*, que les scènes étaient vraiment de nuit, mais il s'agit de nuits en ville, dans le théâtre contemporain, ou il y a toujours des lumières, et non de la nuit noire de la campagne. Des éclairages artificiels, des spots de rue, des réverbères, etc. On peut rendre l'image de la nuit, mais le visage des acteurs reste très éclairé.

Ş. P.-C. : Oui, parce que la nuit au théâtre a ses conventions...

J.-J. L. : Le théâtre se passe la nuit aussi parce que dans nos sociétés occidentales le divertissement se passe le soir, après le travail de jour donc... Et puis il y a des aspects de l'étrangeté ; voir jouer des acteurs c'est étrange, les voir mettre des costumes et des masques c'est curieux, et ces choses on peut les faire en quelque sorte plus facilement le soir parce que les gens, les spectateurs sont plus disponibles, plus réceptifs. Même s'ils sont plus fatigués, le fait de venir au théâtre leur donne plus de forces, le sentiment de vivre plus.

ÊTRE TOUJOURS « AU-DELÀ DE... » : L'HISTRION, LE DOUBLE, LA TRANSE ET LE RÊVE

MIHAI MĂNIUȚIU*

ABSTRACT. Being Always “Beyond”... the Histrion, the Double, the Transe and the Dream. In order to understand the acting process, it is compulsory to see the actor/ actress in his/her plurality. The art of the actor is founded on such a base, on such a kind of intuition that tames the uncertainty of being and puts it to a methodical exercise of the fantasy. Living the acting process in its wholeness and keeping it real supposes the permanent renewed power to go beyond reality, to play with doubles, to transgress the limits of human condition. The realm of the nocturne interiority, of dream, of transfiguration, the shadows of the “in-between”, the delirium, the liberty of playing and its paradoxes, the confrontation with the otherness, here are some of the aspects discussed here, mainly from a philosophical point of view, a philosophy of the art of acting and living on stage.

Keywords: actor, philosophy of acting, double, dream.

*Je ne serai jamais sacré.
J'ai trop l'imagination
des autres formes concrètes.
Et à cause de cela je n'ai pas
le temps de penser
à ma propre vie.*

Nichita Stănescu

On a dit que rien n'existe dans une telle mesure qu'on ne doive plus l'inventer... L'art de l'acteur s'appuie sur une telle base, sur un tel type d'intuition, qui apprivoise l'inquiétude d'être et la soumet à l'exercice méthodique de la fantaisie. Sa vie ne s'y soumet pas moins, qui, sans représenter une annexe ou un appendice

* Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, am_manicutiu@yahoo.com

du métier, est, cependant, son halo (avec des tons et des scintillements incertains) et sa boîte de résonance (avec des amplifications et des mises en sourdine rebelles). Ce qui, dans le champ de la profession de l'histrion, intervient avec la nécessité et la mesure dictées par l'Inspiration, fait irruption dans sa vie privée sous d'obscures manifestations et en dehors de tout contrôle rationnel cohérent. Pendant toute la durée de la représentation, le vécu quotidien est aboli à travers un effort anti-mimétique constant, à travers de nombreuses techniques de sublimation, mais au moment où la tension cède et que l'acteur passe derrière la scène, détendu, vidé de tout et par tous, seul avec le vertige de son cœur, les « réflexes » du jeu – en grande partie inconnus, insoupçonnés et parés de masques trompeurs – l'envahissent brusquement, le rendent confus, en lui insufflant un calme apparent et transitoire... La personne ludique ne survit pas dans l'acteur, mais c'est lui qui se survit dans son souvenir – souvenir aussi diffus, aussi impétueux dans ce qu'il a d'innommable, et aussi efficace dans ses dissimulations et ses métamorphoses, que nous n'évitons pas de l'appeler créateur : créateur d'existence privée. « Il n'y a pas de frontières entre ce qu'un homme veut être et ce qu'il est », écrit Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*¹.

Exposé à un fléau inexistant, l'acteur ne sait pas, sous son emprise, combien de choses succombent en lui, combien tombent malades ou combien d'autres parviennent à de superbes ou répulsives inflorescences. Nous avons dit : il ne sait pas. Malgré cela, comme celui qui brave la limite seulement pour vérifier si rien n'est vraiment interdit, l'histrion sait qu'il ne sait pas, qu'il ne *veut* pas savoir. Est-ce que cela signifie, au fond, autre chose que jouer avec soi-même d'une manière inadmissible ? L'acteur a le contact le plus profond avec la vie quand et où il la refuse ! Jouer : un cauchemar voluptueux. C'est pourquoi il nous semblerait naturel de découvrir que la devise de tout histrion authentique est la suivante : « l'ironie avant toute chose ». Il y a, en nous-mêmes, quelqu'un qui rit de nous. Peut-être le démon qu'on a déjà mentionné... L'acteur disparaît quand cette voix, l'éclat de rire menu, ricané, s'est tu en lui.

Pour que nous comprenions la nature de l'acte ludique, il est impératif d'avoir une vision dichotomique de l'histrion et de reconnaître que, entre lui et lui-même, il existe un *espace clinique*, où le visage équivoque d'un « fou » supporte, d'un côté, les conséquences du concentré d'énergie psycho-physique qu'est l'acte, et d'un autre côté, sert de tampon entre ce noyau de forces souvent destructrices et la personne privée de l'acteur, en la protégeant d'une désagrégation prématurée et inutile. L'acte sera toujours vécu dans la réalité de son vécu et non dans la réalité de sa matérialité.

¹ A. Camus, « L'homme absurde », in *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 109.

L'intervalle *temporel* (pratiquement insaisissable par le spectateur) entre la réalisation intérieure-effective de l'acte et la projection de son *ombre* expressive au dehors, dépend de la limite de la transe ludique : limite nécessaire et bénéfique, limite qui consacre l'acte ludique en tant qu'art. Imaginons un couloir plongé dans un clair-obscur, où avance l'acteur à tâtons ou sûr de lui – il s'agit de l'espace de son intériorité, l'espace comme totalité de sa vocation. Quelque part, au bout du couloir, se trouve une porte ouverte, nécessairement ouverte, à travers laquelle passe la lumière froide, diffuse, de la vie qui se trouve en dehors de la vie scénique. Son seuil sépare l'acte de la mime. La condition de l'histrion inspiré est de ne jamais passer outre ce seuil, mais en même temps de le supposer là en permanence, de se laisser guider par la lumière qui se trouve au-delà, de ne jamais l'oublier. Si cette porte se referme et le couloir devient complètement obscur, si l'intervalle infinitésimal, mais toujours existant, qui se trouve entre l'accomplissement intérieur de l'acte et la projection de son ombre dans l'interprète est aboli, le jeu tombe dans le pathologique.

D'une représentation à l'autre du même spectacle, les impulsions irréductibles qui se trouvent à l'origine des actes histrioniques vont se différencier les unes par rapport aux autres comme tout autant de « doubles » d'une même « Manifestation » qui demande à être toujours actualisée *autrement*, afin qu'elle puisse garder son souffle authentique de vie. « Les doubles » sont ceux qui entretiennent l'existence de la « Manifestation ». En d'autres termes, les impulsions, à travers leur continuel renouvellement, à travers leur originalité absolue, confèrent à l'acte ludique le pouvoir de créer des états, des actions et des situations sans équivalent. Quand la série n'est plus exclue, le miracle théâtral a pris fin.

Les paradoxes de la scène

La contradiction dynamique de la scène consiste dans le fait que, d'un côté, elle isole, telle la prison et l'hospice, des natures et des « puissances » que la loi commune proscrie de la société, mais, d'un autre côté, c'est toujours elle qui, telle l'enceinte rituelle, consacre un espace où ces natures et « puissances » sont regardées comme des transgressions bénéfiques de la condition humaine.

La scène délimite un espace de la transgression de la limite. La réclusion qu'elle impose à ses agents élève ceux-ci dans la mesure même où elle les rabaisse : ses stigmates sont les signes d'une élection équivoque.

Création de la communauté classique – dont chaque membre constituait une entité clairement délimitée au sein du groupe – la scène est fondamentalement anti-collective : elle n'exalte que l'individu. Si elle se montre parfois concessive envers la masse, ce n'est que dans la mesure où elle entrevoit dans celle-ci un réservoir de possibles héros individualisés. Tant qu'elle ne trahit pas son but, elle rejettera l'avènement de tout héros collectif.

Avant de devenir impersonnelle ou d'emprunter une « personnalité monarchique » factice, supra-personnelle, la communauté – comme si elle présentait la menace des forces qui peuvent en déterminer l'évolution ultérieure – tente de se protéger d'elle-même, d'une postérité dégradée, et elle confie au théâtre la fonction de célébrer ce qui la nie.

La scène comme *imago mundi*. Nous délirons pour que la nature elle-même ne délire pas en nous. Nous portons des masques afin de nous protéger des métamorphoses répulsives. Nous mourons en effigie afin de nous perpétuer en chair. Nous simulons, afin de vivre plus et mieux. La démiurgie ludique, sur la scène comme dans la vie, libère l'esprit des tensions qui risquent de le suffoquer. En mimant le jeu du Créateur, nous devenons des créatures convenables.

La scène déchaîne des forces qui, grâce aux révélations et aux indices qu'elle fournit, vont être interdites dans l'aire du social. En déchaînant d'un côté, elle censure de l'autre. En brisant les limites de l'imaginaire, elle pose des limites au réel. En actualisant, elle ajourne – en découvrant, elle occulte. Elle se rachète, toutefois, en poussant les forces prises dans le jeu jusqu'au bout des ressources et des sens qu'elles contiennent, jusqu'à la vision de leur conséquence dernière. Son efficacité réside dans la tentation, dans la provocation. Avant-poste de la répression historique, mais aussi grotte des cérémonies qui entretiennent les tensions de la révolte, la scène représente un lieu prédestiné des conflits idéologiques.

La société crée des enclaves de liberté imaginaire, en visant cependant à ce que la fiction thérapeutique n'irradie pas en dehors de ses limites prescrites. La scène : un espace incarcéré de la liberté.

La collectivité, en tant qu'instance morale socialisée, ostracise sur scène, dans la matérialisation de l'individu (personnage et acteur), sa dimension nocturne, refoulée, en s'offrant le spectacle de celle-ci. Le public semble se « purifier », tandis qu'il se consacre au voyeurisme introspectif. La magie de la scène reste, à cause de cela, ambivalente, la purgation et la maculation étant inextricablement mélangées dans sa substance.

D'une époque à une autre, la scène ne se « civilise » pas. Depuis des siècles, les ombres fidèles au grand théâtre ne s'éloignent pas de la pierre de sacrifice.

La cruauté de la scène : si, dans la seconde qui précède immédiatement le spectacle, l'acteur n'est *déjà* plus personne, tandis que le personnage n'est *encore* rien, au bout de la représentation le personnage devient une apparence positive, tandis que la personne ludique, qui l'a poussé vers cet accomplissement, devient une ruine négative. Nous l'abandonnons, en l'applaudissant pour ce qu'elle n'est *plus*.

En schématisant, on pourrait dire que la scène dicte au spectateur deux attitudes différentes (mais pas divergentes) envers sa propre image : il est là, dans l'espace de jeu, afin de connaître un Autre, qui devient, miraculeusement, lui-même, ou bien il est là-bas afin de connaître un soi-même qui se transforme, énigmatiquement, en un autre.

La scène aliène nos désirs, les fait vivre dans nos doubles ludiques, afin de nous les restituer (comme ils semblaient presque consumés) dans leur forme la plus intolérablement brûlante.

Dans l'aire de la scène, les souvenirs sont des pressentiments, tandis que le passé est une espèce de l'avenir.

La scène capte le non-vécu afin d'obtenir le non répétable du vécu. Si la promesse de pouvoir l'expérimenter n'existait pas, les actes histrioniques n'ensorcelleraient pas dans la même mesure les spectateurs.

La scène généralise les rêves et particularise les rêveurs.

La scène sépare du monde une de ses tranches, en la traitant par la suite comme sa zone la plus significative (centre du monde). Dans un sens plus large, elle absolutise une rupture.

Acteur et spectateur – variations sur le thème de la rencontre

Le circuit permanent d'états – flux, dispositions – qui s'établit entre la salle et la scène a comme composantes de base, irréductibles, le plaisir et le déplaisir : ils composent le milieu sensitif de la rencontre théâtrale et en déterminent la dominante positive ou négative.

Premier artifice de l'acteur : la *naïveté* avec laquelle il se montre, il s'offre au spectateur. Le sentiment de ce don de soi sera inévitablement double, comprenant un piège (l'identification avec le personnage) et invitant à la complicité (identification avec l'histrion).

L'acteur authentique ne vise pas à capter la bienveillance du public par des moyens bon marché et il ne se base pas sur une complicité d'amusement avec celui-ci. Son jeu raffine et sensibilise la pensée du spectateur, en imprimant à l'aire spectaculaire un réalisme de profondeur – un réalisme métaphysique. Attiré, en premier lieu, par les individualités réceptrices (c'est-à-dire par la relation personnelle, confessionnelle et tendue avec elles) et non pas par la masse anonyme de la salle (et par son adhérence unanimement facile), il cherchera à inciter, à inquiéter, à inspirer. Un grand acteur n'asservit pas le spectateur à son plaisir de s'exhiber, en se réjouissant de rencontrer en lui un partenaire et un émule spirituel.

On demande à l'histrion d'induire sans cesse à l'assistance un état confessionnel et de la diriger vers une auto-exposition intime. Son jeu est osmotique, dépendant d'un climat propice, de confiance tendue, dont le moment privilégié se réalise dans la double confession.

Il existe un spectateur « diurne » et un spectateur « nocturne ». Le premier est une limite extérieure de l'événement scénique, le second, une limite intérieure. L'un arrête l'illusion en dehors de lui, en la considérant sous un angle exclusivement

fictionnel, tandis que l'autre l'englobe et se constitue lui-même comme sa frontière sensible.

On peut parler de théâtre authentique et de révélation scénique seulement dans la mesure où le spectacle provoque et anime la capacité de *pensée-rêve* du spectateur.

La convention théâtrale est le contraire de la convention sociale. Tandis que cette dernière protège et est adoptée par les personnes engagées dans une certaine relation afin qu'elles ne se dérangent pas réciproquement, la première expose les partenaires (spectateurs-acteurs) à un contact avec des conséquences en grande partie imprévisibles. Les convenances sont une forme mineure d'hermétisme ; les conventions théâtrales (en premier lieu l'acteur et son rôle) se fondent, au contraire, sur le désir de perméabilité de l'individu et aspirent à l'entraîner, temporairement, dans un jeu où donner et recevoir représentent des moments d'un échange spirituel, mis non pas sous le signe de la gratuité vide, mais sous celui de *l'exubérance désintéressée*. Ce qui importe est ici le plaisir ou la joie que l'on extrait du jeu, la joie attachée seulement à l'émergence et à l'élan de ce mouvement d'échange, non pas à des objets ou à un contenu exact du jeu. C'est le fait d'offrir et de prendre ce que l'on vous offre qui est important, car communiquer signifie renoncer, le plus possible, à la retenue, à la défensive et à l'enfermement – aux défenses personnelles qui, sous prétexte de mettre le moi à l'abri d'intrusions indésirables du dehors, l'étouffent. La communication sensorielle qu'occasionne le théâtre est donc une agression contre tout ce qui aliène de l'intérieur, de manière insidieuse et masquée, la personnalité humaine.

Il arrive que l'acteur obtienne une participation plus profonde des spectateurs à ses actes, quand il se communique à eux, tout en étant en bonne mesure inconnu à soi-même. Réussir à exprimer l'incompréhensible – en ouvrant largement les portes de la perception sur lui – est souvent quelque chose de plus précieux que de faire partager un sens – menacé, celui-ci, de devenir indifférent, dès qu'il supprime son énigme. La « superstition » du mystère, au théâtre, est plus forte que le « dogme » du message.

L'acteur qui se sent entrer dans la faveur du public doit cultiver tout de suite en lui le goût de l'inaccessible.

La scène, c'est le lieu paradoxal où l'on entre, en tant que spectateur, afin que son passé soit actualisé (immémorial, éloigné ou immédiat) par ceux qui, en jouant, actualisent leur avenir.

L'exorcisme théâtral reste sous le signe d'une infinie ambiguïté : par son entremise, on élimine quelque chose et l'on intensifie autre chose. Il « purge » afin d'infuser, de manière simultanée, la tension propice à une nouvelle « maculation ».

On vide toujours un *réceptacle*. On le prépare à recevoir. On le vide, pour qu'on puisse lui donner, pour qu'il puisse prendre. On guérit, avec l'intention inhérente-équivoque d'exposer le corps guéri aux sollicitations les plus différentes – bonne ou mauvaises – du monde. La purification s'avère être une fécondation à terme ajourné, imprécis, l'acte lustral se superposant ici à la jouissance.

Le théâtre didactique place tout son potentiel d'ambiguïté dans les oscillations de choix (libre ?) des spectateurs. Si ceux-ci refusent, pour une raison ou pour une autre, de choisir, de se diviser consciemment et de se manifester tels quels durant la représentation, l'acteur « didactique », afin de se sauver du ridicule, est forcé d'abandonner son plaidoyer et de se jeter dans les rets du plus élémentaire théâtre magique et illusionniste.

Les spectateurs sont comme des miroirs perceptibles et intouchables, à travers lesquels l'acteur se touche et se ressent soi-même. L'image que les autres lui revoient (lorsqu'il jouit de leur sympathie et de leur adhésion) est une image *exaltée*, qui lui communique un élan supérieur à ses capacités vitales habituelles.

L'acteur aime de l'amour dont il est aimé.

*

L'acteur est un agent orgiastique, qui encourage le dynamisme de l'exception et attaque la règle. Il l'attaque, cependant, seulement après s'être assuré sa participation rythmique. Que seraient, en effet, l'effervescence nocturne et l'excès, sans l'apathie du « repos » du jour ? L'histrion propose au public la segmentation de son champ d'activité commun (champ de la perception endormie ou falsifiée et de l'expressivité minimale ou involontaire) par de brèves périodes cérémonielles soustraites aux rigueurs de la journée. La vie quotidienne impose de s'entretenir, de subsister ; la bénéfique interruption cérémonielle prétend la survie. *Survivre* signifie vivre au-delà de ce qui vous est *donné*. Et qui plus est : prendre tout seul ce qui ne vous a pas été donné. Les conventions spécifiques de l'art théâtral couvrent la violence carnavalesque de cette revendication et en édulcorent dans une bonne mesure le noyau réel d'agressivité.

Une autre manière de rêver

L'histrion est une identité en continuel devenir, en processus d'altérité ininterrompu, et c'est pour cela, probablement, qu'il lui est facile d'apparaître toujours comme un pionnier des fantasmes d'Autrui. Il ne distribue pas de rêves étrangers et ne les vit pas non plus à la place du public – il prouve seulement, à travers ses incarnations successives, que tel ou tel rêve est praticable. En incorporant les visions et les chimères à peine esquissées des autres, celles-ci deviennent, par son intermédiaire, d'aériennes et impalpables qu'elles étaient, extrêmement concrètes, tangibles, et divulguent un à un leurs secrets. L'acteur se laisse « improviser » par elles, il devient la proie de leur flux, afin de prouver leur viabilité, leur valeur, leur

efficacité spirituelle. S'il ne faisait pas ainsi et s'il ne créait pas le sentiment de répondre à des aspirations et sollicitations de la foule participant au jeu, les spectateurs seraient privés du liant si ambigu et essentiel qui le groupe chaque soir autour du plateau : l'attente. Une attente, peut-être, indiscernable, mais toujours tenace et désireuse de confirmations spectaculaires.

L'histrion apprend à faire, de la rêverie dé cousue et pléthorique du public, une expression concentrée de l'Éros collectif, du désir commun de communion et de participation (d'interpénétration des individualités solitaires qui composent la masse des regardants). Voilà pourquoi il est important qu'il « sente la salle », qu'il en détermine, sur la verticale, la composition, les courants dominants, les pulsions, les intentions et, comme le fascinateur qu'il est, qu'il en absorbe la volonté, sa volonté autonome, en la transformant en un appendice de son pouvoir fantasmatique.

Chaque rêve, dans le théâtre, est un rêve éveillé. Sa configuration dans l'histrion initie une possible réalité. Comme l'exil signifie pour l'utopiste le vrai « retour chez soi » – pour l'acteur, qui lui ressemble, le fait de s'aventurer dans le personnage (dans l'altérité) est un égarement éveillé dans les labyrinthes endormis, oubliés, de son moi... Le fait que l'acteur ait choisi l'arène publique afin d'exercer athlétiquement, avec une virtuosité quasi-sportive, le jeu dangereux des pertes et des retrouvailles de son propre moi ne doit pas nous surprendre. À chaque instant, il est identique avec soi-même et toutefois un autre, qui reflète fidèlement le spectateur. L'histrion a découvert au sein de la communauté une modalité salutaire de se consacrer à soi-même de la manière la plus intensément généreuse.

Le rêve éveillé comporte une image (un dessin de l'action, obligatoirement cohérent et rationnel), une atmosphère (c'est-à-dire un coloris qui n'est qu'à lui, pénétré par toutes les intuitions de la subjectivité de l'interprète) et un sens. L'image donne un style objectif à l'œuvre théâtrale, l'atmosphère apporte l'empreinte individuelle, impossible à confondre avec une autre, d'une personnalité créatrice, tandis que le sens représente l'accomplissement de l'œuvre au-delà de son corps et de sa matérialité. Le sens, en dernière instance, c'est les autres, les spectateurs : non les spectateurs de l'instant où l'œuvre se donne à la perception, mais ceux qui seront durablement marqués et déterminés dans leur existence ultérieure par l'instant de la perception de l'œuvre.

Les éléments

*Que serait l'apparence sans l'essence ?
Que serait l'essence si elle ne survenait pas ?*

Goethe

S'il est vrai que les formes détiennent une âme et que l'esprit se reconnaît dans les visions de la chair, il s'impose, je crois, d'investiguer dans un premier temps ce qui est visible de manière prégnante dans l'acteur, afin de rencontrer par la suite « l'invisible » qui nourrit ses actes.

Nous nous arrêterons dans quelques esquisses fugitives sur certains éléments corporels dont l'évidence physique ne nous empêchera pas de les comprendre comme des modes de la relation matériel-spirituel – relation que chaque composante corporelle entretient à l'intérieur d'elle-même.

En-deçà comme au-delà de la chair de l'acteur se trouve l'aura de sa chair, où habitent des fantômes souvent plus impérieux que lui, des chimères qui portent d'une manière plus naturelle, plus profonde, la vérité de sa vie : en s'incarnant, elles constitueront la substance vive, en combustion ininterrompue, de sa personne ludique.

Si l'on exalte le corps et ses apparences, c'est parce que la présence biologique que celui-ci marque est nécessaire à la pratique et à l'accomplissement de l'art théâtral, dont l'ambition secrète consiste dans la transgression *intégratrice* du biologique.

Le regard de l'histrion émane ou absorbe – il ne sait pas constater purement et simplement. Même aux moments d'hermétisme, d'opacité passagère, on y peut deviner l'étincelle de l'affect ; l'observation, dans son cas, est toujours passionnée. Il implique et s'implique – « éhonté » dans la joie de ressembler aux choses ou de les faire lui ressembler. Il semblerait que, parfois, il apprécie et pèse, mais, en fait, il ne donne pas de qualificatif, n'approxime pas : le regard habille et déshabille les objets, les êtres, etc. et joue avec eux de la manière la plus sérieuse possible. Il les *inspire*, les déplace de leur cône d'habitudes, de leur « commun » dans une zone « de toutes les possibilités ». En les rendant mobiles ou rigides, terrestres ou aériens, indifféremment de leur nature, en les adoucissant ou en les durcissant, en les réveillant et en les amortissant à volonté, il leur insuffle de nouveaux rythmes vitaux.

L'espace n'est pas le lieu où le regard se déroule, mais son déroulement même : sur toute la durée du spectacle, l'espace représente une résultante de sa capacité d'invention ; dans son domaine, le regard s'accomplit, tactile, alors que les ondes optiques deviennent musicales...

Le regard de l'interprète assaillit le monde du dehors, en hante les rives et en constitue toutefois une limite, limite profonde, basculante, qui peut renverser tout en elle-même, dans des plans réfléchis.

Le regard ordonne et établit des hiérarchies que le corps, dans ses actions, décrit et valide, en les incarnant. Parce qu'il sait renifler, tâter, humidifier et sécher, on est en droit de parler de ses propriétés physiques, de sa virtuosité matérielle.

Le regard de l'acteur a des sonorités et des violences acoustiques. Il ne rime pas avec n'importe qui et n'importe quoi, en essayant de déterminer son affinité avec les autres présences, vives ou inertes, qui l'entourent sur scène. Étranger pour les figures qui ne lui répondent pas, il est le regard de ceux qui veulent s'offrir à lui.

Il représente le moment le plus intense du Désir : il faut que le regard désire pour que l'âme connaisse le but de son aspiration.

Quelle pensée, en définitive, ne se complaît-elle pas dans un regard ? Et quelle idole, quelle apparence, quel fantasme ne pourrait pas regarder de sous nos paupières ? Il est légitime de se demander toujours qui ou quoi nous guette de l'intérieur de l'acteur.

Si le personnage avait une présence physique réelle, on comparerait sans aucun doute l'histriion à un *jettatore* (comme celui du conte de Th. Gautier) dont le regard extrait la substance vitale de toutes les choses avec lesquelles il entre en contact...

Un œil qui pense est semblable à un œil qui rêve. Derrière ce miroir créateur se tient un autre monde d'êtres et de choses qui n'ont pas encore pris corps et qui, tôt ou tard, trouveront la voie de s'incarner réellement dans l'acteur, seulement parce qu'ils ne se sont pas rencontrés dans les images réfléchies par lui...

La bouche suggère la complicité : où la frénésie et la modération de l'individu trouvent-elles une ligne plus fidèle ? Quel autre élément corporel s'avère-t-il capable d'exprimer de manière plus concentrée les effets de la privation et de l'excès intérieur ? Les règnes se donnent rendez-vous dans sa carnation, dans sa cavité : végétales, les lèvres, minérales, les dents, animale, la langue.

La bouche divague, évanescente, en changeant sa couleur, ses contours, en fonction de la concrétude impalpable des sons qu'elle filtre. Elle couvre une partie de la figure de l'acteur, qui ne doit pas trahir ses tensions que par la conversion de ses lignes – double imparfait – dans des combinaisons plastiques, dans des asymétries ou des régularités significatives. Entre le suave-voluptueux et l'amer-tragique, entre l'élégiaque et le tumultueux, la bouche cède, tour à tour, à tous les paroxysmes, intimes ou rhétoriques. Sa seule naïveté consiste en une excessive soumission aux influences les plus diverses. Elle se montre avec persistance plus sensible aux cérémonies de la pensée qu'à sa substance. Et elle n'évoque que ce qui l'a déjà convaincue : elle suit et sert.

La bouche est régressive, en ne marquant pas par son dessin une ouverture du visage mais l'ouverture implantée en plein milieu du visage de l'organe où, à un moment donné, la voix trouve son point de départ (puisqu'il est connu que la voix peut partir littéralement du plexus solaire, du cœur, des cuisses, du sexe, etc.). Si l'œil peut être, à la rigueur, « apollinien » ou « dionysiaque », la bouche reste fatalement « pythique » – témoignage de la contagion servile, d'une « identité » protéiforme, soumise aux fluctuations organiques.

Sereine, la bouche l'est seulement dans l'interlude, alors qu'elle ne réagit plus aux réflexes et aux échos que lui renvoient les voix profondes, submergées, du corps. Ce n'est qu'entre « j'ai senti » et « je pressens » que la bouche a sa seconde de spiritualité.

La bouche et l'œil concentrent les avantages expressifs de la figure. Les cheveux introduisent un élément non pas tant artificiel qu'artificialisable, et ils appartiennent, par là, aux accessoires vivants, fétichistes, de l'histrion. Les oreilles sont définitivement passives : elles marquent une tache, une ligne, une rondeur, une protubérance, une concavité, mais elles ne dépassent pas, dans l'ensemble, la touche mineure. Le nez intervient plutôt dans des compositions caricaturales – la comédie lui octroie, en général, une place d'honneur – et il a le choix entre garder sa grâce d'accessoire ou en appeler à l'accentuation grotesque.

La figure, ainsi composée, ne risque pas de s'enfermer sur elle-même : ses éléments, jaloux l'un de l'autre, se disputent sans cesse la prééminence et la placent sous le signe des inquiétudes physiognomoniques toujours reprises.

Les mains. Ce sont seulement les mains intelligibles qui vivent pour de bon, leur qualité réflexive paraissant assurée par le fluide, le plus souvent spirituel, qui les parcourt et qui, en principe, est appelé à en garantir la perfection.

La main devance la pensée – elle la conjure – elle l'invite – elle la seconde. Regardez-la : comme elle ressemble à un reptile intelligent ! Comme elle sait modeler, pénétrer, se soustraire, mordre, glisser, se cacher... Quel affût ambigu dans ses ondulations ! Regardez-la prendre, avide, en voulant tout ramener à sa forme, ou bien voyez-la exceller à mettre partout son empreinte, en restant cependant abstraite, intangible. Quelle écorce subtile, d'un mimétisme intérieur, la couvre : un gant de sensations ! Et quelle quantité d'égoïsme dans la paume – quelle prodigalité généreuse dans l'ouverture des doigts, ces langues érectiles, ces tampons fragiles qui ne peuvent nous défendre qu'en trompant !... Combien de jeux attentifs dans leurs tâtonnements !... Du bout des doigts commence toujours le monde invisible de ceux qui ont appris à rêver...

Les mains connaissent à la fois l'accord et le désaccord avec le corps, parfois existant dans son champ gravitationnel, d'autres fois essayant de s'en défaire. En n'étant pas forcées d'agir simultanément, elles ont l'avantage de pouvoir varier à l'infini le répertoire de gestes, de signes. Elles chantent ce que le corps a de la peine à murmurer, elles dansent ce que l'âme esquisse à peine. Il n'y a pas d'intention qui leur soit interdite. Dans leur extériorité se fait voir le dramatique, dans leur plastique le lyrisme s'insinue, dans leur variété l'épique se fait sentir.

Il est tout à fait naturel de supposer des mains *intériorisées* : rien de psychologique ne se refuse à elles... Si elles se réalisent plus décidément dans l'ordre du physique, elles contiennent, en échange, de latentes vertus spirituelles, d'autant plus significatives qu'elles apparaissent par surprise, en choquant.

Les mains semblent naturelles lorsqu'elles se montrent disposées à entretenir la sensation de leur rationalité (de l'adéquation à des buts strictement déterminés) et monstrueuses quand elles ne veulent plus dépendre d'aucune autorité intérieure ou extérieure, en devenant de longues excroissances nerveuses du délire corporel ou de pauvres terminaisons agonisantes d'une forme qui se quitte elle-même.

Elles équilibrent et contraignent le corps à l'unité et à la cohérence, en assumant les réactions anarchiques et les révoltes.

Sur scène, les mains recourent parfois à un langage abstrait, d'autres fois à des arabesques et à des grâces inutiles, mais leur vrai domaine reste le « figuratif », où elles inventent, créent, imaginent, ébauchent, décrivent, délimitent, accomplissent – *forment*. Elles conservent la noblesse du verbe lorsque l'acteur se tait. En n'imitant jamais, elles se veulent en échange imitées.

Le torse de l'interprète apparaît comme lieu de confluence de ses composantes visibles. Son degré d'indépendance par rapport à soi-même est beaucoup plus bas que celui d'autres éléments corporels, parce que, dans la hiérarchie physique, on lui a conféré le rôle de les « organiser », de les soutenir matériellement, d'en être le carrefour permanent. Les éléments du corps acquièrent l'illusion d'une libération progressive de ce qui les détermine trop strictement, à condition que le torse résume leurs besoins et, dans la mesure du possible, prenne à son compte une partie de ceux-ci.

L'expressivité du torse tient à l'ampleur, à l'ouverture, au sens des flux matériels qui le traversent et qui se concrétisent par la suite dans le dessin des membres, de la figure, etc. Il connaît des mouvements à peine perceptibles de l'extérieur, mais qui impriment de la mesure et irradient de l'énergie vers toutes les régions charnelles : il est siège de la respiration, du souffle vital, qui – comme le note Antonin Artaud – provoque « la réapparition spontanée de la vie ».

Axe et sinusoïde, profitant de la mobilité de la colonne vertébrale, le torse ajoute à la voix polyphonique du corps des accents à la fois massifs et fins. Sous son tissu d'une certaine manière monolithique, bouillonnent des forces d'une grande subtilité. Les ondes et les courants obscurs qui font irruption de sa densité viscérale constituent une vraie corne d'abondance pour la créativité histrionique. Il a suffi que l'histrion ouvre les yeux dans ses entrailles, afin de conquérir ce qu'il y avait de plus important dans ses soi-disant « cachettes », afin de respirer voluptueusement son air intérieur et décider que rien de ce qu'il a d'authentique ne peut être impur. En s'ouvrant aux hérésies de la chair, il a tempéré les avertissements par lesquels sa raison essayait d'atténuer ses impulsions et les détacher de leurs sources organiques. L'histrion a osé conjurer les instincts et a appris que ce qu'il y a d'obscur en lui doit être porté à la scène en tant qu'obscurité, ce qui est transparent en tant que transparence, l'authenticité de son acte ludique consistant en cela même, pas dans la diffusion des lumières fausses là où seule l'obscurité lui parlait de lui, de l'être humain.

Le pied. Les ambitions de la main, la duplicité agressive-concessive de la bouche ou la contamination surtout spirituelle du regard restent pour lui essentiellement étrangers ; il semble plutôt solliciter qu'on lui dicte le « thème » sur lequel il pourrait improviser – en interrompant ainsi les canons sériels auxquels on le destine.

Le pied regagne sa légèreté, sa spontanéité seulement en brochant en marge de certaines fantaisies qui ne lui appartiennent pas. Malgré tout cela, il ne lui est pas permis de se conduire en aucune situation comme un instrument absent ou oublié. Il a même la possibilité d'insinuer dans le corps des postures et des configurations originales. Le torse est celui qui lui enseigne la discipline des émotions et le transforme en un conducteur tellurique, par l'entremise duquel il puisse libérer, au besoin, une partie de ses tensions.

Les pieds constituent un fondement séismique qui influence toute l'architecture corporelle : toute démarche, au fond, invente d'une certaine manière le corps.

La jambe de l'acteur et surtout celle du danseur présente des surfaces à degrés différents de sensibilité : la plante du pied est réceptive aux nuances, le mollet, aux pressions, le genou aux articulations et aux modulations, les cuisses, aux rythmes et aux intensités.

Fidèle à son utilité terrestre, le pied flirte cependant avec le vide. Mais même quand il « flotte » et se détache du sol, ce n'est que pour sceller encore une fois son utilité, à savoir le contact – qui n'a, en réalité, été démenti un seul instant – avec les surfaces qui l'attirent et le modèlent.

Entre tous les éléments du corps, les pieds semblent être doués de l'humilité des choses qui, bien qu'elles agissent toujours au premier plan, restent en partie invisibles, en créant seules leur cône d'ombre.

Le sexe. L'impulsion « érotique » de l'acteur se dévoile le plus clairement dans ses transformations. La métamorphose ludique ne satisfait pas le désir, n'en sectionne pas brutalement la verticale, mais l'amollit, le corrompt et l'enferme sphériquement en lui-même. Se transformer sans cesse en vertu d'un principe de plaisir qui a son origine en soi et la finalité dans les autres (dans les spectateurs) représente le fondement pulsionnel du jeu histrionique.

En continuelle transformation, sans se soustraire intégralement à soi-même, l'interprète se soustrait à une limite auparavant ignorée. Il semble traverser continuellement des formes étrangères, mais au fond il se parcourt soi-même, avec l'intention de se rendre fluide à l'intérieur. Moins il y a de barrières en lui, plus sa malléabilité somatique accédera aux exubérances de l'esprit ludique ; chacun désire introniser au-dessus de l'empire docile et sombre de la chair la frénésie suave d'Ariel.

Le sexe impose avec rigidité sa dominante dans la texture physique de l'acteur, en se montrant toutefois disposé à migrer à l'intérieur de celle-ci. Évidemment, l'interprète aura toujours un seul (et même) sexe, mais il y a d'innombrables centres potentiellement érotiques, qu'il devra déceler, activer, intensifier au cours de l'évolution spectaculaire du corps-œuvre. Le sexe est « aléatoire », en cherchant sa place de prédilection dans différentes combinaisons corporelles que le jeu ordonne et prescrit continuellement.

Le désir ou, plutôt, sa forme invente le sexe de l'acteur. Et ce n'est pas son ambiguïté en tant qu'organe qui est notable, mais son équivoque en tant que présence – comme lieu par excellence de la présence. Il circule et emprunte la couleur, la consistance, le dessin des zones où il se sent attiré pour un certain temps, en inculquant à leur fonction un magnétisme trouble, un charme difficile, grâce auquel on peut en deviner l'arrêt temporaire.

Le régime de mutations internes propre à l'histrion favorise son « entrain sans repos ». C'est seulement un tel sexe, voyageur, s'inventant sans cesse (et dont la vérité est la mystification), qui peut s'adapter à toutes les exigences de l'illusion scénique.

La joie de la transfiguration

La transfiguration commence par le refus de la figuration mimétique. C'est seulement en gardant en lui de grandes réserves d'inadaptation devant les formes et les objets déjà faits, que l'acteur évitera de devenir une poupée exercée à la mécanique de la simulation. Il doit « imiter » seulement ses pressentiments, en forçant l'invisible et ce qui est encore inexistant à prendre forme et corps en lui.

L'acteur est dominé par la ferveur de sa propre combustion : il est ce qui le *consume*. Rien de plus triste, donc, qu'un histrion dépourvu de la joie de ses dissipations !

L'intériorité de l'acteur est l'étendue de son extériorité.

Pour l'interprète, le rôle représente soit une occasion de parvenir à des instants d'intensité maximale de l'existence, soit rien. C'est seulement le cabotin qui se contentera – par l'entremise des personnages dans lesquels il se déguise – de convertir l'hystérie et l'égotisme en mégalomanie.

Privilège de l'acteur : exister au-delà de lui-même, en tant qu'extériorité limpide, chaque évasion de soi reformant son monde intérieur et remodelant insensiblement sa nature.

Le fait que l'acte scénique prétende à l'histrion de se manifester de manière créatrice par rapport à sa propre vie est essentiel.

Le jeu authentique apporte toujours une illumination de la conscience de l'interprète, alors que le jeu mensonger et mystificateur apporte un obscurcissement de celle-ci.

Toute tentative novatrice dans le domaine de l'interprétation est inévitablement vouée à l'échec si elle ne prend pas comme base l'intention de supprimer l'égotisme et la vanité naturelle de l'acteur, si elle ne part pas de l'idée de reformer le caractère de celui qui est destiné à expérimenter une méthode de jeu nouvelle.

À chaque instant de sa création, l'acteur est plutôt celui-qui-n'a-pas-encore-été que celui-qui-a-été. C'est l'avenir, l'actualisation de celui-ci, et non le passé, le déjà-consommé, qui représente sa tentation et sa ressource substantielle. Il vivra

donc ses rôles comme des *circonstances* exceptionnelles et inattendues de sa propre vie : s'explorer et non pas s'exploiter, telle sera sa revendication la plus intime.

Rien ne naît et ne meurt dans l'acteur, en cours de jeu, sans que – de manière récurrente – quelque chose ne soit disloqué et ne se métamorphose dans sa sphère privée aussi. C'est pourquoi, en l'absence d'un effort constant et d'un exercice spirituel pleinement assumé, les moi que l'interprète expérimente provisoirement risquent souvent de fragmenter ou de distordre sa personnalité. S'il n'use pas de ses doubles comme d'autant d'énergies capables de renouveler et d'élargir sans cesse le cercle de sa conscience, il se condamnera au cabotinisme à perpétuité. L'acteur doit se concentrer sur ses masques seulement pour chercher à atteindre par l'entremise de chacun d'eux une perception plus profonde de son unicité.

Le cadre où l'art du théâtre s'est développé a été, initialement, un cadre sacré. Cela persiste aujourd'hui comme une toile de fond obscure et inconsciente de l'action scénique et des actes de l'histrion. Celui-ci touche à la sphère des origines chaque fois qu'il renonce, dans le jeu, à l'auto-affirmation orgueilleuse de son moi et – devenu ainsi instrument symbolique de ce qui le manifeste – se dédie d'un angle impersonnel ou supra-personnel à la représentation désintéressée des cérémonies de l'existence.

Tel l'homme magique, l'acteur croit que l'efficacité de ses actes dépend de l'intensité avec laquelle ils sont accomplis.

La fantaisie histrionique, ainsi que sa modalité de s'exprimer, est essentiellement corporelle. Par conséquent, le passage de l'interprète d'un personnage à un autre entraîne, dans une mesure appréciable, le changement de son biorythme et de son tonus général. Toutefois, par-dessus ces variations, son état principal est l'exaltation psychique et physique, où tout ce qui est positif et vital en lui s'active de manière harmonieuse.

L'acteur porte un certain masque afin de se faire reconnaître comme porteur de masque et, en même temps, comme personnage ou expression de ce masque-là. Sa personne individuelle est, dans les deux hypostases, transfigurée, se cache dans l'une afin de se dévoiler dans l'autre et reflète ce jeu ambigu de l'illusion sur l'ensemble de l'aire spectaculaire.

L'état créateur de l'acteur se manifeste, tout d'abord, par une illumination sensorielle, qui inonde presque instantanément la raison, obnubilant, à l'intérieur de celle-ci, tout ce qui n'est pas conforme à sa nature et éclaircissant, en même temps, ce qui lui correspond et peut lui offrir une structure mentale solide, cohérente dans le temps.

On demande à l'acteur de réinventer sans cesse son expérience personnelle, ne la laissant pas pénétrer telle quelle dans la composition du personnage et évitant ainsi d'introduire la mimésis mortelle là où il est nécessaire que le présent

continu du vécu originel domine. La superstition de l'expérience dans la création du rôle fait que le rôle lui-même ne constitue plus pour l'interprète une expérience immédiate, tentante et transformatrice, mais le commentaire de ce qui s'est consumé en lui il y a longtemps. Le rôle acquiert un caractère existentiel prégnant seulement quand il contient le dépassement des expériences privées de l'histriion.

Étant donné que l'acteur existe corporellement dans ses fictions et que sa durée biologique réelle est contenue dans et contient les durées imaginaires du jeu, il entretient avec la Chimère un rapport *génératif*, aussi constant qu'ambigu, prenant forme dans l'irréel, se substituant aux apparences, donnant corps matériel à l'illusion et prolongeant de manière indiscernable, dans la réalité, les résonances du fantasme.

Dans l'art du théâtre, l'esprit est le pseudonyme du corps transfiguré par le jeu.

La stratégie du masque

*Quand je vis je ne me sens pas vivre.
Mais quand je joue c'est la que je me sens exister.*

Antonin Artaud

Nous appelons masque tout rôle² que l'acteur adopte afin de se mettre soi-même en jeu comme un autre, afin de vivre une aventure essentiellement intime sous des apparences visibles-attractives. L'histriion a besoin de ce subterfuge pour être suivi et vu, puisqu'il ne connaît pas d'autre manière de se révéler que celle soumise aux exigences spectaculaires. C'est seulement dans l'arène publique qu'il sait être seul de manière féconde, c'est seulement là-bas qu'il réussit, parfois, à se découvrir en tant que mesure idéale de son existence, en tant qu'unique réalité de son rêve de vie. Sous les auspices fictifs et, donc, quelque part protecteurs de la scène, l'acteur trouve le courage de se risquer au-delà de la convention qu'il assume. Le masque n'est jamais un but en lui-même, mais le processus ou la métamorphose continue qui rend par elle-même les buts inépuisables.

Parce que l'acteur découvre qu'il est très peu au même moment où il a l'intuition qu'il peut devenir beaucoup, son art se définit, dans l'ordre de l'existence, comme un minimum nécessaire qui renvoie et propulse vers un maximum possible.

L'acteur authentique choisit en général un théâtre où le moment essentiel de la transfiguration artistique touche tout son être, l'enveloppe et le projette dans des territoires nouveaux, difficiles. Chacun des rôles qu'il fait marque une étape de l'ascension voulue vers une forme plénière d'expression de son moi créateur –

² Le rôle, dans l'acception que nous lui accordons, couvre la sphère la plus compréhensive du virtuel – le personnage dramatique, ici, n'en constitue qu'une sous-espèce.

et c'est pour cela qu'aucune interprétation ne peut en constituer le point fermé, le terminal. L'effort de cette ascension apparaîtra clairement à chaque spectateur qui ne voit pas dans l'histrion seulement une présence hasardeuse d'un soir.

*

Comme il est naturel, on est attiré par les acteurs « de consommation », les natures éruptives, fantasques, passionnelles, qui conduisent leur personne ludique vers des combustions et des explosions totales. L'histrion qui ne tient pas à se ménager, à économiser ses énergies intérieures, exerce sur nous une fascination particulière : il *est* quand il *se risque soi-même* réellement, quand les évolutions scéniques représentent un pari dévastateur avec la limite (avec une certaine forme d'existence qui veut être dépassée) et une tentative de don qui se voudrait inégalée.

L'interprète de ce type choisit et capte de la sphère de ce qui n'a pas encore été vécu tout ce qui lui semble plus précieux, plus rare, plus difficile, parce qu'il sait que – dans l'acte – c'est seulement ce qui est rare qui est fécond aussi. La volupté des dualités et de l'équivoque, la science de manipulation des antinomies, la passion des doubles lui confère, sur le plan spirituel, une structure *ondulatoire*. Les attributs de l'« onde », subtilement distingués par Constantin Noica, lui vont à merveille. Nous les faisons nôtres, dans cet essai, afin de mieux caractériser l'acteur : il « se distribue sans se partager ; il est l'être en devenir ; il est l'Un et le Multiple à la fois ; il est manière d'être et de ne pas être, genèse et extinction, transmission d'autre chose qui n'est que transmission de soi ; il est le véhicule avec le chemin ».

Nous comprenons le jeu comme anticipation de la transe, comme un demi-délire limité et orienté par les fulgurations intermittentes de la raison, qui s'efforce de le maintenir dans la matrice de la connaissance cohérente. Dans la sphère de la vocation histrionique, les moments d'« inconscience », de perte dans autre chose ou dans quelqu'un d'autre, sont des plongées du moi de l'acteur vers ses niveaux de profondeur, vers ses zones obscures, pas encore dévoilées. La lucidité emprunte ici le langage des affects, les nerfs pensent, les terminaisons nerveuses émettent des ondes ; le corps demande, touche, cherche, tel une antenne érectile et intelligente, douée, temporairement, de perceptions supra-sensorielles. En dépassant la chair et ses besoins, le corps se crée une aura où existera la figure ludique de l'interprète.

Ce qui, aux premiers instants du jeu, semblait intangible et mystérieux devient présence immédiate, accessible à tous les spectateurs. La transe de l'acteur – dissolvant des inhibitions et inspirant, plus que tout, confiance – transforme le mur entre scène et salle en un espace fécond des interpénétrations.

Le travesti sentimental ne satisfait pas l'histrion, car il ambitionne à transformer les messages et les contenus spectaculaires en expressions de la sensibilité collective. Dans les cas heureux, le public reconnaît les états – stylisés, poussés au-delà du seuil diurne – dans les vécus assumés par l'interprète.

Le jeu ensorcelle l'inspiration : c'est seulement quand celle-ci jaillit de la nébuleuse intérieure qui l'avait tenue captive auparavant et qu'elle se rend maîtresse de l'aire spectaculaire, que l'acteur peut se laisser aller à sa spontanéité. Les improvisations qu'il se permet circonscrivent les instants de haute fréquence émotionnelle d'une évolution sans discontinuités, sans ruptures entre l'œuvre et l'interprète, entre l'être humain et l'artiste. Sous le signe de la grâce, le simulacre histrionique devient acte spirituel.

Les promesses du corps archaïque

*O mes amis... voyez-moi ce corps...
voyez comme il détruit furieusement, joyeusement,
le lieu même où il se trouve, et comme il s'enivre
de l'excès de ses changements!*

Paul Valéry

Le corps de l'acteur est appelé à reconquérir sa préhistoire ; mis en jeu, il découvre tout de suite que les données sensorielles – très épurées – que la civilisation laisse à sa disposition ne lui suffiront pas pour répondre comme il se doit aux sollicitations de la scène. Cependant, les armures tombent difficilement : surtout celles qui sont faites de nos propres « cellules » mortes ou engourdies, des cellules faites de fluides dont on a perdu la connaissance ou l'utilité. Nous habitons la momie de notre corps défunt, embaumé du souvenir assez vague des potentialités dont il jouissait autrefois. Les centres nerveux sont pénétrés par les besoins de l'artifice ; nous ressemblons à de petits laboratoires de dénaturation du monde naturel ; nous ne sommes plus capables d'en décoder instantanément, au niveau épidermique, les messages. Avant d'être réellement faits, nous nous sommes habitués à nous élaborer. Nous payons les avantages incontestables de la civilisation au risque de ne plus jamais nous sentir présents en notre propre présence...

Sans déconsidérer les réussites de cette civilisation où il s'installe et prospère, le théâtre réclame cependant des mises à neuf de nos sens, de l'écorce sensible qui nous enveloppe, du corps qui – privé maintenant de destin – s'est résigné à vivre d'une certaine manière par contumace, sur le compte de ses renoncements. On a constaté que le corps de l'homme contemporain se trouve plus que jamais en dehors de son architecture physique, de ses possibilités concrètes – plus exactement,

du contact avec lui-même. Nous nous sommes habitués à nous rencontrer dans des miroirs, au lieu d'avoir la puissance de projeter et d'embrasser nos doubles concrets et réels (à quelque nature, à quelque règne qu'ils appartiennent !). Ceux-ci se sont retirés dans nos fantasmes, comme d'ailleurs tout ce qui – en nous – n'a pas voulu être de l'histoire, céder à la succession et à l'instantané passager. C'est pour cela que, peut-être, les rêves sont plus solidaires de notre essence que les accomplissements dont nous sommes fiers. Nous sommes bâtis, au fond, sur ce qui, en nous, s'est refusé à l'évolution historique.

L'acteur va plonger dans ses fantasmes afin de récupérer un sens du corporel et ne sera pas vivant, crédible, personne ludique fondée sur le vécu originel de ce qui n'a pas encore été vécu, qu'en maîtrisant un esprit en alerte continue, un esprit de « primitif », que ses sens traquent et (l'instruisant sans cesse) obligent à s'élever, désespéré ou serein, au-dessus de leur délire savant.

Le jeu doit procurer à l'acteur un état d'insécurité physique (bien entendu, pas au niveau de l'exécution, où la technique est tenue à intervenir promptement). L'acteur, c'est le sauvage, l'homme aux aguets, qui ne sait pas si ses « armes » suffiront pour transformer l'espace hostile qui l'entoure en une habitation pour lui, en une émanation de soi-même, un *seul et même* corps que celui qu'il possède. La tâche de l'histrion consiste à transformer la scène d'un domaine extérieur en un domaine intérieur (concret et physique), en un espace qui respire à travers lui, qui devient intelligible ou obscur grâce aux illuminations et opacités de son âme. Qui ne comprend pas ce que nous voulons dire doit accompagner l'acteur au moment où il est sur le point d'entrer dans le jeu, et regarder ce vide absorbant, tyrannique, de la scène, où tout est trop concret et, pourtant, n'existe pas dans une mesure suffisante, où tout est matériellement délimité et – malgré cela – exposé à une dématérialisation presque irrépressible. Celui qui regarde sentira le vertige annihilant (en reculant dans d'autres temps historiques) de cet endroit « hostile », de ce carré « sacrificiel », qui pardonne à la seule condition d'être complètement soumis et englobé ; il ressentira la pression écrasante des regards et des respirations de la salle dont l'acteur doit faire un seul souffle et un seul œil qui regarde en soi.

L'opération semble relever de la magie : il s'agit d'un « dressage » inverse, où les objets et les êtres sont apprivoisés par le fait même de leur animation, de leur communion et de l'échange de sèves entre eux et le praticien de la scène. La magie a, sans aucun doute, une technique qui lui est propre, qui suppose plus que l'assimilation de certaines règles et le respect d'autres règles. Elle requiert une invention spontanée et un certain degré d'*inconscience*, d'irresponsabilité de l'histrion par rapport à soi. En l'absence de cet état d'insécurité ludique, d'exposition intime, de risque personnel et d'excès, le corps archaïque ne peut pas être exhumé des diverses couches d'oubli historique qui se sont sédimentées comme une cuirasse autour de ses surfaces. En général, chaque choc émotionnel de grande intensité le fait surgir ; l'instinct de conservation est son partenaire fidèle.

Le corps archaïque, dans le cas de l'acteur, n'apparaît pas seulement pour nous rappeler sa persistance dans les profondeurs, mais pour fonctionner encore avec l'ingénuité, la violence et le savoir premiers. L'histrion se dévoile en tant que technicien du choc intérieur, de la mise en danger intérieure : il vit des temps que l'histoire refoule, et c'est dans ces cas-là seuls que son origine chamanique se fait entrevoir. Le corps préhistorique constitue le réservoir de réminiscences salutaires, l'acteur remémorant l'alphabet d'une langue où les objets et les êtres, humains et animaux, ont une voix et communiquent comme des parties de lui-même. Nous ne trouvons aucune exagération dans les tentatives méthodiques de metteurs en scène tels que Grotowski de réapprendre à l'acteur à marcher, sentir, flairer, toucher... à faire de tous ces actes banals des essais exceptionnels de s'ouvrir, de se donner en « communion » au monde. La plante des pieds, les narines, l'œil sont des éléments simples de notre magma corporel, mais aussi des résonateurs affectifs, des antennes de l'âme.

L'histrion dirige les ondes énergétiques vers le public, vers les autres. Lorsque son être semble diminuer, il atteint en fait la plénitude ludique, parce qu'il s'est transposé en entier, comme une empreinte *physique*, dans la conscience des spectateurs. Toute relation viable au théâtre représente une transmission de substance psycho-physique. L'histrion, cependant, ne perd rien. Il est l'agent et le liant qui transforme le public en une communauté qui se distingue par la participation à un seul et même corps. Il est le multiple à centre unique.

Être à l'intérieur de l'autre et se recevoir soi-même de sa propre intériorité, comme un être différent, comme une troisième personne : quel accomplissement subtil ! En s'offrant aux autres, l'acteur se nourrit comme d'un corps plus grand qui lui appartiendrait, de son corps-communauté. Ses dons rappellent encore une fois la virtuosité chamanique... On n'existe que lorsqu'on est excessif.

C'est en l'excès, en des sacrifices vulnérables que réside l'innocence qui permet à l'acteur de recommencer chaque spectacle d'un point zéro de sa réalité. On y trouve aussi sa puissance d'édifier chaque fois, soustraite à l'imitation de soi, la personne ludique. Un corps archaïque, ensauvagé, nourrit et protège les raffinements du vécu de celle-ci.

Nous comprenons le jeu comme anticipation de la transe, comme un demi-délire limité et orienté par les fulgurations intermittentes de la raison, qui s'efforce de le maintenir dans la matrice de la connaissance cohérente. Dans la sphère de la vocation histrionique, les moments d'« inconscience », de perte dans autre chose ou dans quelqu'un d'autre, sont des plongées du moi de l'acteur vers ses niveaux de profondeur, vers ses zones obscures, pas encore dévoilées. La lucidité emprunte ici le langage des affects, les nerfs pensent, les terminaisons nerveuses émettent des ondes ; le corps demande, touche, cherche, tel une antenne érectile

et intelligente, douée, temporairement, de perceptions supra-sensorielles. En dépassant la chair et ses besoins, le corps se crée une aura où existera la figure ludique de l'interprète.

Ce qui, aux premiers instants du jeu, semblait intangible et mystérieux devient présence immédiate, accessible à tous les spectateurs. La transe de l'acteur – dissolvant des inhibitions et inspirant, plus que tout, confiance – transforme le mur entre scène et salle en un espace fécond des interpénétrations.

Le travesti sentimental ne satisfait pas l'histrion, car il ambitionne à transformer les messages et les contenus spectaculaires en expressions de la sensibilité collective. Dans les cas heureux, le public reconnaît les états – stylisés, poussés au-delà du seuil diurne – dans les vécus assumés par l'interprète.

Le grand acteur ne va pas donner corps entièrement à un rôle avant d'en avoir testé (et épuisé, en germe) toutes les formes virtuelles d'interprétation. Au cours de ses évolutions dans le spectacle, il va glisser quelque chose de ces essais, en étant à la fois le personnage choisi, décidé par lui, et le « commentaire » exhaustif des variantes possibles d'interprétation du personnage. D'une manière idéale, il tend à résumer ses prédécesseurs et à « démasquer » ses épigones.

Le corps de l'acteur doit être mû seulement par des ressorts imprévisibles, impossibles à imiter ou à répéter. La gratuité du jeu l'exalte, mais chacun de ses artifices étincelants constitue, en fait, une affirmation de l'esprit. Il dessine autour de chaque pensée une figure spatiale mémorable, un double matériel et emblématique de l'idée.

Réfractaire aux normes restrictives, résistant à tout ce qui est commun, le physique de l'interprète semble s'abstraire parfois du quotidien, de l'immédiat : un véritable domaine intérieur.

Le jeu ensorcelle l'inspiration : c'est seulement quand celle-ci jaillit de la nébuleuse intérieure qui l'avait tenue captive auparavant et qu'elle se rend maîtresse de l'aire spectaculaire, que l'acteur peut se laisser aller à sa spontanéité. Les improvisations qu'il se permet circonscrivent les instants de haute fréquence émotionnelle d'une évolution sans discontinuités, sans ruptures entre l'œuvre et l'interprète, entre l'être humain et l'artiste. Sous le signe de la grâce, le simulacre histrionique devient acte spirituel.

L'équilibre des tensions

Dans l'acteur, on trouve autant d'éléments inconnus, impossibles à manœuvrer consciemment, que des éléments ouverts à l'utilisation logique, préméditée. C'est pourquoi il risque, à chaque instant, de perdre la ligne du milieu et de supporter le déséquilibre entre les composantes qui le déterminent et celles qu'il conditionne. Ce n'est qu'un balancement inspiré, aidé par le levier qui a

l'inconnu à un bout, et le connu à l'autre, qui le fait se maintenir sur le fil translucide, vibrant, du jeu authentique. Si le corps du « danseur de corde » incline d'un côté, le levier laisse libre son bras dans la direction contraire : le clair appelle le trouble – et inversement ; l'illumination conjure les puissances de l'obscurité, la lucidité s'enivre des vapeurs de la transe, l'hermétisme implore les transparences simples...

L'acteur est simultanément présent dans ses contraires. Sans connaître son corps dans le détail, il en connaît cependant parfaitement les pôles. L'équilibre qui assure le faire esthétique et la transfiguration se réalise seulement à travers un rapport tendu de ses extrêmes – mouvantes sur leur axe commun. Elles sont (schématiquement parlant) : l'intensité, mais non le délire ; la norme, mais non le cloisonnement. La figure ludique montre l'expansion maximale de l'acteur entre ces deux pôles.

L'histriion répond à un impératif à double sens : celui-ci lui dicte d'édifier sa structure ludique, de la coaguler intérieurement et en même temps de la manifester aux regards extérieurs. On doit faire jaillir le courant souterrain par tous les pores, mais sans qu'il perde ainsi quoi que ce soit de la force de son intimité.

L'acteur tend à être « plus » et « plusieurs », sans que, par-là, son être diminue ou s'amenuise. En perdant, il gagne, en se multipliant, il se colle fermement à soi-même.

Sans être dichotomiques, le corps et la chair proposent une dualité fertile dans le champ de la présence physique de l'histriion³.

Les acrobaties de l'esprit se reflètent dans le corps, tandis que la mascarade des nécessités se reflète dans la chair. Séparons, toutefois, les sens du besoin physiologique strict et, de la même manière, le désir des convoitises. Dans le désir, nous voyons une manifestation élémentaire ou raffinée de la vie (poussée parfois jusqu'à un culte où la fantaisie constitue le stimulus central) et une manière d'exercer et de tester la « créativité » propre à chacun – tandis que dans les convoitises nous discernons seulement une impulsion obscure et tenace de l'informe et du désordre impersonnel.

C'est au corps qu'appartient l'intensité d'en-deçà du délire, tandis que c'est à la chair qu'appartient la limitation dépourvue, malheureusement, du contour et de la prestance de la norme. Lorsqu'elle essaie de sortir de son obscurité, de se regarder dans les miroirs du monde, la chair devient aveugle. Le corps, en échange, devient clairvoyant dans la connaissance et capable d'ordonner ses impulsions de manière intelligente. Il est hiérarchique, aristocratique, alors que la chair est plébéienne.

³ L'idée nous est suggérée par Eugenio d'Ors. Dans *Profesiunea de critic de artă [La Profession de critique d'art]* (Meridiane, 1977, p. 276) il note que les éléments « corps » et « chair » prétendent une « conscience lucide de leur dualité », mais aussi « l'intuition amoureuse de la primauté morale qui fait que le premier élément a plus de valeur que le second ».

À la rigueur, celle-ci peut avoir une expression, mais seulement une expression anonyme, le corps étant celui qui lui donne une identité par le fait que, en la dominant et en l'intégrant, il conquiert pour elle le droit à l'expressivité, à un stade intentionnel d'affirmation.

Le corps prend naissance à travers des contraintes rationnelles ; la chair est une contrainte irrationnelle.

Dans l'espace scénique, la soi-disant démystification est elle-aussi un jeu et un artifice théâtralisant. La tentative de dévoilement des conventions et des trucs qui leurrent devient, sous l'emprise de la force de suggestion de l'histrion, une nouvelle source de conventions. Au fond, l'acteur n'est pas un pourfendeur d'illusions, il ne cherche pas à les annuler ou à dissiper leur charme, mais à les mettre sous le signe toujours vivant et rénovateur du paradoxe. Toute émotion doit assumer les formes de celui-ci afin de se régénérer : dans le domaine des sentiments, le paradoxe constitue le pont entre la perplexité et la jubilation.

Utopie et espoir

Harcelés par le malheur, harcelés par le labeur, harcelés par les tristesses, les douleurs, ou consumés d'un feu intérieur, le Théâtre offrira pour tous un abri en cette vie.

Bharata, Natya-Chastra

Le rêve comme utopie

Nous entrons ou nous tombons dans notre propre vie sans surprendre d'habitude le moment qui scelle – tyrannique ou dissimulé – toute notre existence. Au cours de n'importe quelle biographie, surgit un moment où l'individu se transforme en captif et où le monde le mure définitivement dans une de ses cellules préparées à l'avance. Nous sommes uniques, mais les carrés qui délimitent nos pas ont des bordures étroites et nous soumettent à des corrections similaires. « Je nais pluriel, dit quelque part P. Valéry, et je meurs tout seul. » C'est la loi. La loi du destin. Il semble impossible de s'y soustraire, puisqu'elle est proclamée au dernier instant de l'être humain. C'est seulement celui qui a cessé d'être, celui qui a fini son périple mondain qui a un destin. Quelqu'un ferme une porte, et la voie qu'on a parcourue jusqu'au seuil, sans la pensée de s'y arrêter, devient d'un coup un soi-même implacable, figé dans sa propre éternité gelée. L'obscurité où l'on s'enfoncé est censée être notre portrait même.

Parce que ma vie s'est réduite à une progressive élimination de mes possibles doubles, parce que je me suis résigné – par amour d'une individualisation orgueilleuse – à la loi de l'univocité, parce que j'ai préféré la sûreté de la raison aux promesses

peu sûres de la fantaisie – je suis muré pour toujours dans mon moule... Et je lui demeure fidèle, en attendant notre dissolution commune.

Le sort de Protée est-il plus heureux ? Parce qu'il meurt pluriel, est-ce qu'il meurt moins ou plus facilement ? Nous ne saurons pas, bien sûr, répondre à de telles questions. Nous prendrons la liberté d'affirmer que n'importe quelle hérésie est préférable à la soumission devant la loi rappelée ci-dessus, que n'importe quelle conspiration contre la mortification et la routine existentielle nous donne plus de chances de durer que l'apathie et l'inscription dans le prévisible. Même si l'art (qui, par son essence, nous tente d'une destinée de Protée) n'était plus que mensonge et illusion, la noblesse de ses leurres rachèterait sa gratuité... Et nous aiderait, au moins de manière transitoire, à nous échapper des rôles prescrits du quotidien et du social, si irréalismes dans leur réalité indubitable.

C'est le lieu de nous demander ici pourquoi un art authentique réussit souvent à nous protéger de l'angoisse. N'est-ce pas à cause du fait que, grâce à lui, nous sommes capables de répondre à la vie, qui nous condamne à un effilement graduel, à l'irréalité, de lui répondre avec la même monnaie et avec ses armes mêmes : c'est-à-dire en lui opposant des fictions plus grandes, plus pleines, des fictions qui, vécues de manière essentielle, nous rendent perméables aux métamorphoses, à la régénération et aux charmes du commencement perpétuel ?

Le théâtre rêve d'apprendre à l'homme à rester multiple, à ne pas renoncer à ses doubles, à les incarner, à renaître encore et toujours en eux : c'est avec cette tentation qu'il gagne ses prosélytes ! Le théâtre légitime le vécu simultanément et les vies plurielles. L'excès que la scène prétend éveiller le besoin profond de chacun d'agrandir sa capacité d'existence à travers ses doubles ludiques. Quelle chimère ! – diront certains. Sans doute. Mais combien de victoires, combien de sorties en pleine lumière, combien d'incursions dans des domaines interdits à la connaissance commune, avant le terme final. Et, en définitive, quelle sera encore sa victoire, la victoire de ce terme « fatal », vaincu tant de fois, montré tant de fois comme dérisoire ? Ne faisons cependant pas de spéculations, en nous restreignant à ce que le moment peut offrir... Quelle joie – de se laisser emporter au moins par l'illusion d'une vie trois, quatre fois plus forte –, quel délice de sentir, par exemple, qu'on a une âme en paradis et l'autre en enfer, de vivre ses contraires, de parcourir tout d'un coup tous ses extrêmes. Ne pas être *ou bien-ou bien*, mais *et-et*, loin, un certain temps, de l'idole réductrice dans lequel la caricature de ta singularité s'est hypostasiée...

Le théâtre est une école des révoltes. Nombreux sont ceux qui soutiendront que se racheter en rêve, à travers des rêves, ne signifie pas grand-chose et que les révolutions fictives ne changent rien. Les choses vont en effet autrement, car aucune de ces insurrections utopiques ne laisse l'esprit indifférent : elles l'éduquent,

en exerçant dans la même mesure sa capacité de résistance et d'expansion. De plus, chacune d'elles, en dénonçant une limite et en la surmontant sur un plan fantasmagique, nous empêche de tomber pour de bon sous son emprise...

BIBLIOGRAPHIE

- Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1964.
Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris, Gallimard, 1971.
Camus Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.
Ors Eugenio d', *Profesiunea de critic de artă [La Profession de critique d'art]*, Bucarest, Meridiane, 1977.
Valéry Paul, *Eupalinos ou l'architecte précédé de L'Âme et la Danse*, Paris, Gallimard, 1924.

Mihai MĂNIUȚIU (born 1954) is a theatre director, writer and theatre/performance theoretician. He has directed over eighty productions in important theatres, many of which have been toured internationally, broadcast on European TV channels, and won numerous awards in the categories for Best Director, Best Production, and Originality. Măniuțiu is a Professor at the Faculty of Theatre and Television of the Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, and General Manager of the National Theatre of Cluj. In addition to teaching directing, acting, and performance studies (MFA & Doctoral Programs) at the Faculty of Theatre and Television, Măniuțiu has also been Artist-in-Residence at the Centre for Excellence in the Study of Image of the University of Bucharest (MFA Program in Performance) since Fall 2009. In 1998, he co-founded, with Marcel Iureș and Alexandru Dabija, Romania's first independent theatre, The Act Theatre in Bucharest. In 2009, he was a Visiting Professor of Drama at the University of California, Irvine, where he directed a production, based on Euripides. As a writer, he has published eleven books of short stories, one book on Shakespeare, *The Golden Round* (Bucharest: Meridiane Press, 1989; second edition Bucharest: Camil Petrescu Foundation Press, 2003), and three books of theatre theory: *On Mask and Illusion* (Despre Mască și iluzie, Bucharest: Humanitas, 2007); *Act and Mimetic Representation* (Bucharest: Eminescu, 1989; Hungarian edition *Aktus es utanzas*, Cluj: Koinónia Publishing, 2006); and *Rediscovering the Actor* (Bucharest: Meridiane, 1985). His most recent fiction book is *Memoriile Hingherului* (Cluj: Bybliotek, 2010).

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

SO COOL SHAKESPEARE : JEUX ET EFFROIS DANS LA NUIT DE RADU AFRIM

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la poétique théâtrale shakespearienne, Georges Banu affirme, en commentant une réplique de Thésée, que le véritable but de la représentation offerte par les artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare est de faire en sorte que la nuit passe plus facilement. En distrayant sans cesse notre attention de la « réalité », le spectacle devient un remède contre les angoisses surgies de l'obscurité de la nuit et contre le sentiment d'inquiétude qui menace de nous écraser. On fait du théâtre en pleine nuit, par peur de la Nuit même : « extraordinaire intuition shakespearienne »¹

Les jeunes amoureux du *Songe* de Radu Afrim (Théâtre National de Iași, 2012) semblent avoir lu le livre de Georges Banu, car à la fin du spectacle, ils demandent à Puck : « raconte-nous une belle histoire, pour que nous nous endormions ! ». On dirait des enfants, réclamant une histoire qui les accompagne dans la nuit et chasse la peur des ténèbres. Et Puck, tel un jeune grand-père coquin et impertinent, s'assoit dans son fauteuil – un siège de toilette – et prononce, d'une voix douce, apaisante, son monologue final, celui

où il associe le spectacle que nous venons de voir à un rêve, à une fiction, à une histoire, que les comédiens diront, demain encore, s'il y a un public pour les regarder. Et, pour qu'ils fassent de beaux rêves, Duda, la maçonne, leur chante, de sa voix de soprano, un lied en français, doux comme une berceuse. On pourrait voir cette image finale comme une mise-en-abyme en creux du spectacle que nous venons de voir, car que peut être la belle histoire que Puck raconte aux jeunes gens, à la fois ceux sur scène et ceux dans la salle, sinon le *Songe* bruyant et coloré de Radu Afrim ? Le *Songe* du Grand Will, que le metteur en scène s'est proposé de raconter aux jeunes², lui donner un air *cool* et anticonformiste, pour que ces derniers puissent se retrouver dans le théâtre destiné à éloigner les inquiétudes de la nuit.

Le spectacle propose une actualisation violente de l'univers shakespearien, une transposition de l'action à Athènes, en 2012, un monde en crise, à la fois politique et morale,

¹ Georges Banu (anthologie conçue et commentée par), *Shakespeare, le monde est une scène*, traduit du français par Ileana Littera, Bucarest, Nemira, 2010, p. 144.

² Le metteur en scène déclare dans un entretien avec Dana Țabrea : « Je l'ai fait pour les jeunes [...] Eux, ils rêvent encore. Ils peuvent se retrouver dans *forest*. » Radu Afrim, in *Povestea unei povești. Interviu cu regizorul Radu Afrim*, <http://www.altiasi.ro/teatru/povestea-unei-povesti-interviu-cu-regizorul-radu-afrim>

un monde patriarcal, consumériste et conformiste, un monde à l'envers, où les dieux (Obéron et Titania, qui sont ici des gens d'affaires) sont les servants des mortels (Thésée et Hypolite), dont ils organisent les noces. Un monde d'où l'amour est parfaitement absent, car Thésée semble épouser « cette élue » par force d'inertie, et les mariages des enfants se font et se défont selon les caprices des parents. Afin de se retrouver, les jeunes gens s'enfuient dans une forêt urbaine, le club *Forest*, l'endroit où, dans des rythmes de danse et des parfums de drogues (la potion magique) on découvre l'amour et l'on oublie le monde des adultes. C'est toujours ici que se réfugient les artisans, des travailleurs roumains en bâtiment, qui répètent, dans le club qu'ils sont censés construire, le spectacle qu'ils présenteront lors des fêtes organisées en l'honneur des maîtres, ce qui leur permet de découvrir le plaisir du jeu théâtral.

Dans le *Songe* de Radu Afrim les amoureux et les artisans s'évadent dans le jeu, et ils offrent les uns aux autres, mais aussi aux spectateurs dans la salle, un double spectacle, dont l'énergie et la gratuité apparente trahissent le besoin de chasser les angoisses qui se profilent dans la nuit, le besoin d'être ensemble, des participants à une même folie, à l'abri des problèmes du monde réel. Les fêtes nocturnes, constate Georges Banu, impliquent le refus de l'ordre et des valeurs diurnes, et se constituent en une protestation implicite, car les fêtards « se vouent à la nuit au nom d'attentes inaccomplies et de désarrois irrésolus. Egarés dans le labyrinthe du jour, ils se fient à la nuit. [...] On se retrouve à force de se perdre, on se fie à la "surface" de la fête, à ce qu'elle comporte comme gratuité et déni d'efficacité pratique »³. Pour les amoureux, tout comme pour

les artisans, le club se constitue en un espace de liberté, un endroit où les contraintes sont abolies, une sorte de retraite paradoxale, hors du monde déchaîné. Le monde « réel » rôde pourtant à l'extérieur, les images avec des luttes de rue projetées sur les murs de *Forest* ne cessent de le rappeler. À un moment donné, les jeunes gens font irruption dans le club, suivis par un policier, et se cachent dans le décor ; c'est ainsi que ce dernier tombe sur les immigrés – plongés dans de profondes discussions intellectuelles sur la pièce qu'ils vont jouer –, il leur demande les papiers, et arrête Culita (Bottom), qui n'en a pas.

Les conflits des jeunes gens, placés sous le signe du gratuit et du ludique, se transforment en un jeu de cache-cache généralisé, qui se joue sous les yeux amusés des artisans sur l'échafaudage : ces derniers n'hésitent pas à intervenir dans les histoires des « enfants », à leur donner des conseils ou commenter les événements auxquels ils sont témoins. Les querelles, les conflits se muent, sans que l'on sache trop comment, en danse, les batailles se donnent comme dans les dessins animés : Démetrius et Lysandre, provoqués par Puck, oublient par instants la chorégraphie pour se donner des claques, tandis qu'Hélène et Hermia se battent comme les chats dans les dessins animés. Les annonces importantes, qu'il s'agisse d'événements malheureux (Hermia a peur que Lysandre ne la quitte) ou bien heureux (l'annonce des nouveaux couples, lors de la fête d'inauguration du club) se font au microphone, car tout le monde doit être mis au courant des sentiments des jeunes gens, et les histoires d'amour ne peuvent s'écrire qu'en présence de la communauté des spectateurs.

De leur côté, les artisans découvrent le plaisir du jeu (théâtral), le bonheur d'emprunter des identités fictives et de s'échapper dans la fiction, et, surtout, le plaisir de jouer ensemble, de faire partie d'une troupe. Ce qui compte le

³ Georges Banu, *Nocturnes*, Adam Biro, 2005, p. 98.

plus, dans les spectacles offerts par les artisans, c'est leur dimension d'*entertainment* – ils doivent faire participer le public, ne pas le laisser s'ennuyer et quitter la salle. C'est ainsi que Thésée, en véritable maître de cérémonies, demande aux « enfants » ce qu'ils voudraient voir (« l'épilogue, ou bien une danse thématique ? » – demande-t-il à la fin de l'histoire d'amour de Pyrame et de Thisbé). Les spectateurs jouent ici un rôle extrêmement important, ce sont eux qui donnent sens au spectacle, ils sont autorisés à formuler des préférences, et le spectacle peut se modifier à tout moment selon leurs désirs.

La sensation d'être le membre d'une communauté est accentuée par la relation entre le public sur scène et celui dans la salle : les spectateurs « réels » se placent dans une relation frontale avec les travailleurs que les aventures des jeunes gens amusent, ils regardent les travailleurs en train de regarder ; pendant les scènes de théâtre dans le théâtre les jeunes s'assoient par terre, dans la continuité du public réel : c'est ainsi que l'on voit se profiler une communauté théâtrale à statut ambigu, intermédiaire, à la fois fictive et réelle.

En transposant la fiction shakespearienne dans un univers qui nous est si proche, le metteur en scène joue avec la référence à Shakespeare, le vrai Shakespeare, ou plutôt un Shakespeare traditionnel, – à savoir les rôles de femmes joués par les hommes ou bien la manière dont nous nous imaginons que les personnages du Grand Will devraient s'exprimer – ce qui offre un espace de jeu et de liberté : Radu Afrim déplace les conventions et les clichés, il infiltre, dans l'explosion d'énergie et de joie qui règne sur scène, les ombres, les angoisses dont parlait Georges Banu.

Dans chacun des deux groupes de personnages (les jeunes et les artisans) le metteur en scène place, ignorant les indications

shakespearennes, un personnage féminin, qui perturbe l'homogénéité du groupe, et qui apporte, justement par le fait d'être différent, une émotion, un lyrisme que le texte shakespearien ne suggérerait pas. Snug, le menuisier, est une femme dans la mise en scène de *lași*. Il s'agit de Duda, une maçonne que ses collègues, parfaitement misogynes, prennent toujours pour cible de leurs railleries : il n'y a rien à apprécier chez une femme timide, et qui surtout manque de qualités physiques exceptionnelles. Dans le spectacle que les comédiens d'occasion vont donner lors des noces de Thésée, Duda aimerait bien interpréter le rôle de Thisbé, mais cette idée révolte le Boss (Quince) : « Femme, comment pourras-tu faire une femme ? ». La réaction du metteur en scène évoque, avec ironie, la convention élisabéthaine des rôles féminins joués par les jeunes garçons, convention qui ne fait plus sens au XXI^{ème} siècle, mais aussi la mentalité patriarcale qui règne encore dans la société roumaine contemporaine : les rôles principaux sont réservés aux hommes, Duda doit donc se contenter de faire le ménage et de cuisiner. Ou bien faire de la figuration – le rôle du Lion, qui ne doit que rugir, lui irait à merveille. D'ailleurs, le Boss respecte la distribution shakespearienne à la lettre et offre à Flute (Francisc V. Taragobete) le rôle titulaire féminin. Le refus de ce dernier (« je ne joue pas des femmes. Je porte une barbe. »), parfaitement valable il y a 400 ans, se colore de nuances ironiques-absurdes lorsqu'il est prononcé par Horia Verives, qui, évidemment, ne porte pas de barbe. Et si l'homme joue le rôle féminin, la femme sera distribuée dans le rôle le plus « masculin » de la pièce. Le Lion de Radu Afrim troublera l'assistance, mais autrement que ne le pensaient les comédiens amateurs : lorsqu'on s'y attendait le moins, Duda chante, et la voix envoûtante, forte de la soprano impressionne, perturbe

les sens, et apporte une sérénité, une fragilité, une douceur qui manquait au monde « plein de bruit et de fureur » du spectacle. Le personnage faible, ridicule, acquiert alors, pour quelques secondes, un pouvoir qui séduit justement en raison du fait que rien, dans la logique de l'histoire, ne l'explique.

Si Duda créé de l'émotion lorsqu'elle chante, Hélène, une sorte de double de Duda dans le groupe des jeunes, inquiète justement par ses faiblesses. Apparemment, la distribution d'Andrei Grigore Sava dans ce rôle respecte, de manière ludique et capricieuse (puisque l'opération est appliquée à un seul personnage), la même convention des rôles féminins joués par des garçons. Et pourtant, les gestes efféminés-affectés du garçon Hélène, mais aussi certains « lapsus », vite corrigés, de ses partenaires de jeu, suggèrent le fait que l'on n'a pas seulement affaire à un homme distribué dans un rôle de femme, mais plutôt une femme prisonnière dans un corps d'homme. Hélène aimerait devenir femme. D'ailleurs, l'hésitation concernant son identité sexuelle, qui traverse le spectacle, est accentuée aux moments où les personnages semblent « oublier » la convention. Ainsi, lorsqu'elle entre sur scène pour la première fois, Hermia lui fait un compliment (« Que tu es belle ! ») que la jeune femme, qui ne se croit pas belle, repousse (« Ne dis plus cela ! ») ; Hermia se corrige alors : « D'accord, que tu es beau ! », ce qui énerve sa partenaire de jeu : « que dis-tu ? ». Plus tard, se sentant offensée par Démétrius, Hélène l'apostrophe : « Tu rabaisse la femme même ! » – « Quelle femme ? », s'enquiert le jeune homme, dans un accès d'ironie malicieuse, jetant des regards complices aux travailleurs, qui pouffent de rire. D'ailleurs, Hélène elle-même (lui-même) semble oublier qu'elle est femme, lorsqu'elle se déshabille avec beaucoup de désinvolture afin de mieux

pouvoir se battre avec Hermia. Mais c'est justement l'inconfort, l'ambiguïté de l'identité sexuelle qui fait la force du personnage, il est le seul à souffrir pour de vrai, le seul dont la présence fissure l'atmosphère ludique de l'interaction des protagonistes.

Dans la traduction de Cristina Mărtinaș, les Athéniens de Radu Afrim parlent une langue roumaine extrêmement contemporaine, colloquiale, d'où le lyrisme que l'on associe d'habitude aux vers shakespeariens a disparu. Et, pourtant, de temps à autre, les héros retrouvent les métaphores et les images poétiques des traductions « classiques »⁴. Ces insertions ne sont jamais innocentes, elles surgissent toujours aux moments de communion, d'émotion, lorsque les personnages oublient d'être *cool* et redeviennent « shakespeariens ». Lorsqu'il essaie de convaincre Hermia des risques auxquels elle s'expose en refusant d'obéir à son père, Thésée se laisse porter par la mélancolie et parle comme l'aurait fait un autre Thésée, il y a 50 ans, sur la scène du théâtre de Iași ; il s'exclame ensuite, « wow », fier de son propre discours, dont il dénonce ainsi le côté artificiel. Amoureux, Hermia et Lysandre parlent de leur amour en vers. Les mots « shakespeariens » ont une sonorité affectée dans la bouche du garçon qui joue une fille, et ils font penser à un gay vulnérable, fragile, qui fait l'amusement de ses compagnons. Et, pourtant, c'est justement cette sensibilité risible qui transmet la souffrance de celui qui n'est pas aimé, l'émotion naît de l'impuissance d'être comme les autres. La croûte d'artificiel cache une douleur véritable. À deux reprises, afin de s'assurer que son interlocuteur comprend

⁴ Le programme du spectacle précise que l'on a utilisé des insertions des traductions signées par Nina Cassian, Șt. O. Iosif et George Topârceanu.

ses sentiments, Hélène fait recours aux mots originels de Shakespeare – comme si les traductions, aussi réussies qu’elles puissent être, ne pouvaient pas « traduire » sa souffrance. Et, même si apparemment ridicule dans ses choix, à la fois linguistiques et sexuels, le personnage nous touche, car il transmet l’impuissance, la douleur, l’amour.

Radu Afrim adapte le *Songe* shakespearien à l’intention des jeunes spectateurs de 2012, cherchant des équivalents contemporains pour des situations et des réalités que ces derniers pourraient considérer comme désuètes. Mais l’histoire shakespearienne, transposée dans notre monde, est traversée par des références à une certaine image, celle d’un autre Shakespeare, non pas forcément le Shakespeare originel, mais un Shakespeare plus éloigné, qui nous est parvenu à travers des lectures et des traduc-

tions. Une construction mythique, que le metteur en scène cite de manière ludique, afin d’infiltrer dans le monde ludique et coloré qu’il construit sur scène les signes des « dangers et des peurs du noir » contre lesquels le théâtre, qui est à la fois rêve et jeu, nous protège. Mais la douleur, l’émotion, se glissent discrètement dans le monde du jeu, des fantômes troublants, cachés sous le masque du ludique, du dérisoire, du ridicule. Ce *Songe*, tellement coloré, tellement *cool*, nous attire justement parce qu’il se laisse si discrètement traversé par les peurs qui rôdent la Nuit.

DANA MONAH

*PhD, Department of French,
Al.I. Cuza University of Iași, danamonah@yahoo.fr*

« LE PREMIER FILM D’HORREUR ROUMAIN » OU LES CHARMES DU NOCTURNE

Il faut dire que j’ai hésité à aller voir au cinéma le film d’Alexandru Maftעי, *Domnișoara Christina (Mademoiselle Christina)*, lancé en novembre 2013 avec beaucoup de tam-tam comme « le premier film d’horreur roumain ». Les raisons en sont multiples : j’ai prêté l’oreille à des opinions négatives, puisque ma longue expérience de spectateur et de commentateur du film d’horreur m’ont rendu excessivement prétentieux. De plus, j’ai commis l’erreur de relire le roman de Mircea Eliade avant d’entrer en salle. Je savais aussi que, même si le réalisateur avait pu faire un film d’horreur, celui-ci n’aurait pas été « le premier », car on avait eu des tentatives dans les années 90, et actuellement les étudiants des écoles de cinéma réalisent des courts-métrages intéressants dans le genre. Armé de cet ensemble de préjugés, j’ai eu cependant la surprise de découvrir une réalisation de bonne qualité, totalement en dehors des conventions réalistes du mouvement qu’on a appelé le « Nouveau Cinéma Roumain » (NCR).

Premièrement, l’adaptation du roman de Mircea Eliade est à la fois fidèle et clarificatrice de certains aspects obscurs, perdus pour les lecteurs dans l’épaisseur de « la forêt narrative », pour reprendre une formule d’Umberto Eco. La sélection des moments significatifs d’une intrigue assez difficile à résumer a été faite avec mesure et intelligence, sur le fil rouge de l’amour troublant entre le peintre Egor et la femme-vampire Christina,

qui fait quelques « victimes collatérales ». Egor ressent puissamment le charme de Christina et de sa messagère (la perverse Simina, fillette traitée à la fois dans le roman et dans le film de « sorcière »), bien qu’il aime d’un amour terrestre Sanda – la sœur de Simina –, jeune fille innocente qui sera la victime de la vampire. Tout finit dans un incendie gigantesque qui engloutit le manoir que Christina avait possédé avant les révoltes de 1907 et qui est présentement habité par sa sœur, Mme Moscu, et ses deux filles, tandis qu’Egor cherche le tombeau de la vampire, afin de transpercer son cœur d’une barre de fer. Sanda n’échappe pas à la mort malgré les rituels de désenvoûtement pratiqués par une vieille du village, tandis que Simina s’éteint dans les bras du professeur archéologue Nazarie et Mme Moscu cherche volontairement sa mort dans la maison dévorée par les flammes. La mort de la mère et celle de la fille cadette ne sont pas du tout explicites dans le roman, mais elles concordent avec l’idée de base du film, à savoir que Sanda, Simina et Mme Moscu se repaissent du même fluide vital que la femme-vampire, que leur vie terrestre dépend de la survie monstrueuse de la tante. Dans le film, la suggestion que les moustiques sucent le sang de Sanda pour le transférer dans le corps de Christina est très intéressante : cette explication de la présence angoissante des insectes dans le roman d’Eliade bénéficie d’un excellent traitement cinématographique.

Le film d'Alexandru Maftai se distingue aussi par le travail minutieux du son, par la très précise combinaison des sons en prise directe avec les sons ajoutés au mixage et par la bonne compréhension des dialogues (ce qui est rare dans le film roumain contemporain). La bande son se situe sous le signe de la clarté, en contrepoint avec les événements de plus en plus étranges que vivent les personnages. La musique symphonique de Jon Wygens produit efficacement des effets de terreur et de curiosité par rapport à ce qui se passe sur l'écran. La qualité du son va main dans la main avec un certain esthétisme visuel, caractérisé par de beaux encadrements et des mouvements de caméra d'une grande ampleur, mais aussi par une large gamme d'effets spéciaux. *Domnișoara Christina* jouit de décors et de costumes attentivement élaborés, capables de rendre l'atmosphère d'une résidence secondaire aristocratique de 1935.

Les acteurs proposent dans le film d'Alexandru Maftai quelques moments de grande intensité. Maia Morgenstern incarne une Mme Moscu étrange et rêveuse, Tudor Aaron Istodor joue Egor de manière convaincante (sa mimique traduit bien la peur), tandis qu'Anastasia Dumitrescu présente une Christina troublante et lascive. La ressemblance physique entre Anastasia Dumitrescu et Maia Morgenstern apporte une note d'étrangeté supplémentaire, adéquate dans l'ensemble de la narration cinématographique. Ovidiu Ghiniță dans le rôle de M. Nazarie, ou bien Ioan Andrei Ionescu dans le rôle assez comique du docteur se distinguent par le naturel du jeu. Le rôle le plus difficile, c'est-à-dire Simina (Ioana Sandu), a été assumé avec une maturité remarquable et avec peu de fautes. L'ambiguïté réussit à l'actrice, même dans la fameuse scène d'amour avec Egor, dans les caves, où elle agit consciemment comme une dominatrice sadique...

Mais, au-delà de tout cela, peut-on parler de *Domnișoara Christina* comme d'un film d'horreur dans le vrai sens du terme ? Les ingrédients du genre ne manquent pas : l'angoisse, la terreur, le sang, la répulsion forment un alliage indiscernable avec la fascination et l'attraction, avec le magnétisme de l'étrangeté. On mise souvent sur les signes extérieurs de l'horreur, tout particulièrement les cris, les larmes, les mouvements brusques, les regards avides, modulés par le réalisateur dans plusieurs registres.

Le film excelle dans la création et l'exploitation de l'atmosphère nocturne, ce qui constitue un trait essentiel du film d'horreur. Toutes les scènes de nuit, c'est-à-dire la grande majorité, en extérieur et en intérieur, sont traitées avec un savant dosage de la lumière, du montré et du caché, du clair et de l'obscur, du rationnel et du terrifiant. Il y a en ce sens plusieurs exemples concluants. Egor et Christina montent l'escalier monumental du manoir, filmés d'un angle assez acrobatique, alors que le jeune homme se rend compte que la femme est dépourvue de vie. Les chandelles du candélabre s'éteignent mais les visages des amoureux restent visibles, baignés d'une lumière blanchâtre, cireuse. Simina marche dans le parc enveloppée d'un brouillard blanc, alors que les arbres font de grandes masses d'ombres menaçantes autour d'elle. La fillette se dirige vers l'endroit où attend le carrosse de Christina, avec ses deux chevaux noirs attelés. La lumière des bougies, des lampes à pétrole, des flambeaux, associée à celle des projecteurs produit des effets picturaux étonnants, car cela donne aux couleurs à la fois une nuance sombre et des reflets très vifs.

Les apparitions de Christina, toujours plus ou moins autour de minuit, ont une solennité tombale mais apportent aussi une énergie pulsionnelle qui ne se déchaîne qu'à

l'abri de la lumière du soleil. Qui ne se souvient que la femme a toujours été associée à la lune et à la nuit, et que le noir est une couleur chargée de valences érotiques polymorphes (voir Baudelaire) ? Paradoxalement, Christina est le plus souvent habillée de clair, avec une préférence pour le rose, le bleu et le blanc, ce qui fait contraste avec la profondeur de l'obscurité d'où elle sort et qui l'entourne. Dans une de ses apparitions, qui a d'ailleurs été massivement utilisée pour la promotion du film, la morte descend un escalier en marbre, entre deux murs brillants et miroitants. On distingue bien les détails de sa robe rose, le blanc éclatant de la traîne, alors que le visage semble ne pas s'arracher complètement des ombres de l'au-delà.

Sur les traces du roman, le film construit son charme à partir de l'indiscernabilité du rêve et de la « réalité », que l'épaisseur de la nuit rend toujours plus grande. Avant de recevoir Christina, Egor a toujours des cauchemars dont il veut s'échapper. L'apparition de la femme-vampire semble faite de la substance même du rêve, alors qu'on nous laisse entendre qu'elle est bel et bien réelle. Cependant, Egor, qui a perdu le sens de la réalité, n'arrive pas à se rapporter à des re-

pères sûrs – quand il se trouve en présence de Christina ou le lendemain – qui lui prouvent qu'une femme d'une beauté exceptionnelle l'a visité, en franchissant les limites du tombeau et de la nuit. Seul un parfum de violettes persiste dans l'air, comme un signe indélébile que parfois les rêves les plus fous peuvent prendre corps.

En guise de conclusion je dirais que le film d'Alexandru Maftעי est un « film d'horreur » (même s'il n'est pas trop « gore » et s'il reste dans le psychologique), sans être « le premier » du genre dans la culture cinématographique autochtone. Il donne l'espoir que les cinéastes contemporains vont explorer un peu plus les secrets séduisants de la mort, du rêve et de la nuit, au détriment d'un réel déjà trop poussiéreux et d'un minimalisme qui est devenu une manière bien fatigante de raconter des histoires.

IOAN POP-CURŞEU

*Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca,
ioancurseu@yahoo.com;
ioan.pcurseu@ubbcluj.ro*

THÉÂTRES EN UTOPIE, SALINE ROYALE, ARC-ET-SENANS

« *Le Mainstream et l'obédience sont dangereux.* »

Yona Friedman, interview 2013

Saline Royale / Cité des utopies – un ensemble architectural conçu en vue de réaliser une ville utopique par Ledoux en 1779 – abrite une exposition de projets de théâtres irréalisés, *Théâtres en utopie*. Il s'agit d'un parcours des idées utopiques transposées dans l'architecture théâtrale, depuis Vitruve jusqu'aux années 80.

Quelque-chose va toujours être projeté toujours pour nous, en vertu d'une légitimité rationnelle d'« amélioration » de la vie, considérée naturelle dans la culture eurocentrique. Tous les espaces dans lesquels nous vivons et fonctionnons, toute la planimétrie de notre vie a été tout d'abord cartographiée, puis programmée d'une manière ou d'une autre par quelqu'un : des philosophes, des hommes politiques, des architectes, des artistes, de designers. Mais qu'est-ce qui arrive *du point de vue pratique* alors que ces idées influent sur le projet du bâtiment ou de l'espace théâtral et, implicitement, sur ses fonctions ou, plus, quand elles visent à la perfection ? La réponse, visuelle et didactique, est donnée par l'exposition ouverte à la Saline Royale. Le commissaire Yann Rocher et l'architecte Xavier Dousson, scénographe de l'exposition, affirment que celle-ci est pensée « comme un récit scénographié, consacré aux plus beaux projets de théâtres utopiques imaginés par les avant-gardes architecturales, de l'Antiquité à nos jours. L'exposition retrace ces "projets de papier"

sous la forme de maquettes et d'images réparties dans l'espace comme des archipels lumineux et explicitées par des textes à écouter au casque, ainsi que par des entretiens filmés avec des spécialistes ».

Pour le théâtre / les arts performatifs, on a beaucoup projeté mais toujours de manière inefficace du point de vue du *fonctionnement absolu du théâtre*, but que poursuivaient à la fois les architectes, les metteurs en scène et les scénographes. Ce que l'exposition prouve, c'est que le théâtre a toujours été un terrain de débats, plus que nous aimons le croire ou plus que nous le pensons. La composante utopique des projets exposés était cette affirmation : la démarche suppose plus de 200 planches (des esquisses, des plans, des photos, des collages, des simulations) et plus de 70 maquettes réalisées spécialement pour cette exposition. Le matériel visuel, structuré dans des sections historiques, montre le mirage du *théâtre projeté et jamais construit*.

Le parcours commence par un modèle-paradigme de théâtre : les visions du théâtre de Vitruve, décrit au I^{er} siècle et matérialisé seulement aux XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles par des gravures ; des visions incomplètes, fantaisistes ou proches de la réalité (C. Cesarino, 1521 ; A. Kircher, 1650 ; C. Perrault, 1673). Ce modèle premier de bâtiment théâtral fonctionne à la fois du point de vue de l'organisation de l'exposition que du point de vue conceptuel

et imaginaire comme un pilon sur lequel s'est axée l'idée de construction d'un théâtre idéal.

Dans la section dédiée aux projets de la Renaissance, on remarque la présentation des deux espaces « spectaculaires » conçus par Léonard de Vinci. Celui qui est appelé *Lieu pour le prêche* (1487-1490), même si quasiment inconnu, met en avant pour la première fois la forme circulaire du lieu théâtral – obsession constante du théâtre idéal. Même de cette manière, on ne peut pas retracer une généalogie de la forme du théâtre idéal circulaire en prenant Vinci comme point de départ. C'est toujours à la Renaissance que l'on trouve le *Théâtre de la mémoire*, projeté par Camillo (1530-1544). Il s'agit d'un théâtre pour un seul acteur, qui aurait dû rester sur scène, en regardant et en réfléchissant aux images (peintures), installées sur les gradins disposés en demi-cercle et montrant toutes les découvertes de la civilisation. Dans le cas de ce « théâtre de la mémoire », on peut sans aucun doute parler d'un des premiers projets d'art conceptuel. Le projet du théâtre rotatif de Furttenbach, à quatre scènes simultanées (Ulm, 1663), utopie mécanique *avant-la-lettre*, est aussi présenté.

L'époque des Lumières nous propose deux projets remarquables par les idées mises en jeu. En premier lieu, on a *Salle de spectacles en bosquet*, de l'architecte G. P. M. Dumont (1770). Le pari rationaliste de l'architecte a été de créer une structure architecturale du genre *théâtre* par l'ordonnance du système végétal, en tant que preuve de la supériorité de la Culture sur la Nature. Le deuxième projet est un espace spectaculaire triomphaliste conçu afin de célébrer la République Française ; les architectes Percier et Fontaine ont imaginé le *Théâtre pour célébrer par des chants civiques les triomphes de la République* comme une fusion entre un forum d'une longueur de 600 mètres et un théâtre (1791).

Les projets de la première modernité sont eux aussi séduisants par les solutions envisagées. Ils sont axés, en général, sur la transition vers une forme novatrice de bâtiment théâtral mais aussi sur le changement des matériaux de construction. On peut rappeler ici le projet de théâtre temporaire de Semper et Wagner (1865-1867), à Munich, ou bien le projet *Spectatorium* pour 10.000 spectateurs – une arène des arts – conçu à Chicago, en 1893, par Steele MacKaye.

Mais le vrai spectacle des projets se met en scène dans l'entre-deux-guerres. Parmi les projets allemands de théâtre réalisés durant la République de Weimar, on trouve des réponses imprévisibles au thème et au programme du *Théâtre Total*, défini au Bauhaus par Moholy-Nagy et Gropius, dans les termes où ce concept du théâtre est connu aujourd'hui (bâtiment consacré, grand nombre de spectateurs, spectacle multimédia). Chez les architectes expressionnistes Poelzig, Scharoun ou Luckhardt, l'image du théâtre idéal était en fait une métaphore dans laquelle les formes du théâtre étaient « habillées » de structures qui rappelaient le règne minéral. Il y a ensuite les projets fantaisistes de théâtres sphériques de Weininger et Schavinsky, deux méditations sur la nature de l'espace du théâtre et sur la machinerie du spectacle mécanique, libéré de la gravitation terrestre. Le projet *Théâtre pour la danse* d'István Sebök (Dresde, 1925-28), préfigure par sa morphologie circulaire le célèbre *Théâtre Total* de Gropius et Piscator (1927). C'est toujours dans cette section que l'on présente les projets de théâtre des architectes viennois, dont on peut citer *Théâtre à la scène annulaire* (1915-1920), réalisé par Oscar Strand avec le metteur en scène Max Reinhardt. Ce projet s'est avéré être un modèle pour les réformateurs du théâtre du XX^{ème} siècle, comme par exemple pour le *Théâtre simultané* de l'architecte polonais Syrkus et du scénographe Andrzej Pronazsko (1927-29). *Théâtre sans spectateurs*,

projet de R. Hönigsfeld, est une autre réponse surprenante au problème : inspiré par le psychiatre Levy Moreno, l'architecte projette un théâtre thérapeutique, conformément aux théories du psychodrame de l'époque (1924). On présente, de même, *Endless Theatre* de Frederick Kiesler (1924), qui est plutôt un concept spatial pour les arts performatifs pour 10.000 spectateurs, qu'un projet de théâtre effectif. Les six projets de théâtre de Bel Geddes, réalisés pour l'Exposition Universelle de Chicago en 1933, sont remarquables. Il s'agit de six exercices d'espace architectural et théâtral, chacun ayant des caractéristiques morphologiques spécifiques, en fonction du genre spectaculaire pour lequel il a été projeté. Les deux projets hollandais de théâtre total (Wejdedeweld, 1919-20, et Braem, 1933) se distinguent par leur force conceptuelle mais leur valeur se trouve accrue si l'on analyse le contexte culturel et architectural dans lequel ils ont été créés.

La section des projets soviétiques d'avant-garde est elle aussi richement présentée : on y voit des projets de théâtres synthétiques, pensés comme des espaces pour des manifestations multimédia collectives. Depuis les théâtres à fonctions combinées, comme le *Théâtre syntétique panoramico-planétaire* (Novosibirsk, 1930-31, architectes Grinberg-Kurilko-Bardt-Smourov), ou bien le *Grand Théâtre synthétique* de Guinzbourg (Sverdlovsk, 1931), jusqu'aux visions de théâtres pourvus de scènes multiples, même pour des spectacles nautiques, comme le projet de Melinkov *Théâtre MOSPS*, les projets constructivistes soviétiques surprennent par l'audace et le caractère visionnaire. Dans cette même section on peut voir aussi le projet du *Théâtre Meyerhold*, conçu par le metteur en scène avec les architectes Barkhin et Vachtangov (1930-33), un théâtre à deux scène tournantes dissymétriques, qui, comme tous les autres projets de l'époque, visait l'unification de l'espace de jeu avec l'espace du public,

pour une plus grande cursivité spatiale du discours dramatique.

La section des projets de l'après-guerre continue, en fait, la série de l'idée de théâtre et de spectacle total, multimédia et technologique, idée apparue déjà dans les labos de création du Bauhaus. De ce point de vue, l'on remarque le projet de Nicolas Schöffer, *Théâtre spatio-dynamique* (1956-57), un théâtre de forme ovoïdale, placé au milieu de la nouvelle *ville dynamique*, destiné à un spectacle continu, déroulé jour en nuit, et réalisé par le mixage du ballet électronique des sculptures cybernétiques avec l'interaction humaine. De même, on peut remarquer le projet de Jacques Polieri *Théâtre de mouvement total* (1958), projet de théâtre sphérique dans lequel on voulait la réalisation du spectacle mécanique absolu, ayant comme « scène » la surface intérieure de la sphère. Le projet a été tout de même construit pour l'Exposition Mondiale d'Osaka en 1970, mais sa vie a été brève.

L'exposition est complétée par une série de huit interviews avec des architectes et des hommes de théâtre, qui parlent de l'applicabilité du concept d'utopie dans le théâtre, en débattant le parcours historique proposé. Les réponses deviennent infinies quand on débat les facettes utopiques du théâtre. Mais une chose est sûre : si ces projets étaient seulement utopiques, ils ne seraient pas suffisants pour la définition de la forme immédiate du théâtre idéal, au-delà de l'époque où ils ont été conçus. C'est pour cela qu'ils sont uchroniques aussi, ce qui les rend tous valables dans l'horizon intemporel tracé par l'imagination.

CRISTIAN RUS

PhD student, Faculty of Theatre and Television, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca, cristianrusu_ubb@yahoo.com

LES RENCONTRES INTERNATIONALES DE CLUJ : UN HOMMAGE À GEORGES BANU

Du 3 au 6 octobre 2013, le Théâtre National de Cluj a eu le privilège et le grand bonheur de célébrer dans le cadre de la troisième édition des **Rencontres Internationales de Cluj**, une personnalité du théâtre européen et mondial et un très grand ami des gens de théâtre roumains : George Banu / Georges Banu.

Auteur de dizaines de livres fondamentaux, avec des sujets touchant à toutes les périodes théâtrales, spectateur-témoin de milliers de spectacles, président de l'Association Internationale des Critiques de théâtre pendant plus de dix ans et maintenant président honorifique à vie de cette association, Professeur à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III - Sorbonne Nouvelle, organisateur de nombreuses manifestations internationales dédiées au théâtre du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle, Georges Banu, s'est avéré être, avant tout, un homme très aimé. Comme signe et expression de cette appréciation unanime, au Théâtre National de Cluj, organisateur de ce grand événement, se sont joints cette fois-ci, en tant que partenaires pour la réalisation des **Rencontres Georges Banu**, Le Théâtre Hongrois d'Etat de Cluj et le Musée d'Art de Cluj.

En ouvrant cette troisième édition des Rencontres Internationales, Mihai Măniuțiu,

directeur du Théâtre National de Cluj et initiateur de ce Festival, faisait un très fin portrait du grand homme de théâtre célébré : « Artiste des lumières, Georges Banu ne change de visage qu'en fonction des découvertes qu'il peut assimiler intimement. Il est un essayiste pour qui la séduction représente en premier lieu l'art de se laisser séduire. Les pages qu'il rédige sont claires, incitantes, percutantes. Je ne choisis pas ces adjectifs par hasard : claires, parce qu'elles me permettent de pénétrer immédiatement au sein de l'argumentation ; incitantes, car elles instiguent à la discussion ; percutantes car elles tendent (et réussissent) à rester dans la mémoire du lecteur. »

Tout au long de ces quatre jours de fête théâtrale à Cluj, les spectateurs clujois, les critiques et gens de théâtre venus de l'ensemble du pays et de l'étranger ont eu l'occasion de voir des spectacles dont les textes ont été inspirés / suggérés aux metteurs en scène et aux acteurs par Georges Banu lui-même, qui s'est impliqué dans cet événement de manière active et inspiratoire. Au Théâtre National, sur la grande scène et dans la salle Studio Euphorion, les trois premières ont connu un succès immédiat, bien qu'étant de facture fort différente :

Ce formidable bordel ! d'Eugène Ionesco, dans la mise en scène de Silviu Purcărete, avec la scénographie de Dragoș Buhagiar, a réussi d'une manière « formidable » à recréer le monde intérieur tourmenté de l'auteur franco-roumain, envahi et peuplé par des personnages mi-spectres, mi-vivants, se multipliant par un fantastique écho dramaturgique. De véritables moments de prouesse de la part des jeunes acteurs du National clujois, dont le jeu scénique rendait transparent le mécanisme très précis de la folle horloge ionescienne.



Ce formidable bordel !,
au Théâtre National de Cluj-Napoca

La *Trilogie Aureliu Manea*, dans la mise en scène de Gábor Tompa, a réuni pour la première fois les trois pièces en un acte écrites par une des figures légendaires du théâtre roumain : Aureliu Manea. Les textes de cet homme de théâtre qui a révolutionné la mise en scène roumaine dans les années 70 : *Pénélope reste pensive*, *La répétition de théâtre*, *La fée de l'Aube* ont retrouvé une étrange et profonde unité dans la scénographie créée par Carmencita Brojboiu, un espace clos envahi par la rouille, par les herbes et par les souvenirs troublants. Comme l'affirmait Tompa Gábor, dans une interview récente : « Il est extrêmement difficile d'entrer dans l'univers de ces textes et de les déchiffrer à l'aide de la raison que nous sommes habitués à utiliser lorsqu'on veut comprendre. Je pense que les textes et les pièces de théâtre de Manea doivent être regardés comme des textes de prophètes. Les prophètes n'ont pas toujours été compris par leurs contemporains. Ils ont été envoyés par Dieu et quelquefois ils ont généré des scandales. [...] Les textes de Manea vont au-delà de la raison, car ils essaient



La Trilogie Aureliu Manea,
au Théâtre National de Cluj-Napoca

d'ébranler l'humanité sur un autre plan, celui des émotions et peut-être celui du viscéral, car nous sommes au théâtre. Dans cette dramaturgie des prophètes il y avait certaines figures qui ressemblaient à des acteurs. Peut-être étaient-ils les ancêtres des acteurs, étant investis par Dieu de faire ce qu'ils faisaient. Des choses qui peuvent sembler scandaleuses, mais qui se passent sur scène aussi. Ces scandales peuvent avoir lieu. Sur scène il n'y a pas de tabous, justement pour qu'ils n'aient pas lieu dans la vie. »

Sânziana et Pepelea de Vasile Alecsandri, dans la mise en scène d'Alexandru Dabija et la scénographie de Cristian Rusu, avec une musique originale de Ada Milea et Anca Hanu, propose un tout autre registre théâtral et un véritable festin comique. Avec Alecsandri, nous remontons dans le temps, dans l'enfance du théâtre, comme aime le dire Alexandru Dabija. Une enfance dans laquelle le spectateur d'aujourd'hui doit se laisser prendre comme dans un jeu, en acceptant la convention de la

naïveté, des traits bien grossis, du grotesque recherché, car « même dans le pays des poupées, la vertu n'est pas donnée! ». De toutes les pièces d'Alecsandri, *Sânziana et Pepelea* (écrite en 1881) sem-

ble correspondre le mieux à ce monde sorti de la caisse de foire du montreur de marionnettes. Ce n'est pas pour rien qu'il l'a intitulée « féerie nationale », puisqu'il prend en dérision tous les personnages et les clichés typiques des contes de fées roumains, en les faisant passer devant le miroir déformateur de la modernité et en anticipant ainsi, d'une certaine manière, l'esprit avant-gardiste de l'œuvre d'Alfred Jarry. Et les rôles créés par les acteurs du Théâtre National font le délice des spectateurs.

Au Théâtre Hongrois d'Etat, trois autres spectacles ont complété de manière harmonieuse le programme scénique : dans la grande salle, deux reprises, chères à Georges Banu (*Léonce et Lena* de Büchner et *Naître à jamais* de András Visky, mis en scène par Gábor Tompa) et dans la salle Studio, la première du *Laboureur de Bohême* de Johannes von Tepl, dans la mise en scène de Mihai Măniuțiu. Ce dernier spectacle a surpris son public par les fascinants visages de la Mort qui entrent en



Sânziana et Pepelea,
au Théâtre National de Cluj-Napoca

dialogue avec le personnage principal, un fameux et mystérieux producteur et star de télévision, K., propriétaire de nombreux chaînes qui, suite à la mort subite de sa femme bien-aimée, décide de faire une émission à partir d'un texte du XV^{ème} siècle, afin de se confronter en direct à Celle qui a privé sa vie de tout sens. D'un tragique

carnavalesque, émouvant, inconmode et provocateur mais très poétique, *Le Laboureur de Bohème* trouble et laboure les âmes des spectateurs urbains et trop mondains, les entraînant dans une folle danse macabre.

À ce programme dense et riche se sont ajoutés des vernissages d'expositions au Musée d'Art (*Les Nuits du Musée*, exposition d'œuvres du patrimoine du Musée d'Art de Cluj-Napoca, choisies par Georges Banu, et *Les Nuits de la Ville*, exposition de photographies par Silviu Purcărete), des lancements de livres et des tables rondes touchant à la question très actuelle du rôle de la critique de théâtre et de la place du théâtre dans la vie culturelle de nos jours. La musique n'a pas manqué et les très beaux récitals d'Hélène Delavault (la fameuse Carmen du spectacle de Peter Brook), invitée spéciale de Georges Banu, et de Georgiana Fodor (jeune pianiste du Conservatoire « Gheorghe Dima » de Cluj-Napoca), ont ravi les mélomanes, tout en soulignant la richesse inter-artistique de ces Rencontres. Fidèle à



Le Laboureur de Bohème
au Théâtre Hongrois d'Etat, Cluj-Napoca

l'esprit de partage et de dialogue dans lequel elle a été conçue, l'édition 2013 des Rencontres Internationales de Cluj, a réuni des personnalités d'exception du monde théâtral roumain, directeurs de festivals, metteurs en scène et critiques, tout comme du reste de l'Europe et des États Unis. Il suffirait de nommer Monique Banu-Borie, Jean François Dusigne, Jean-Jacques Lemêtre, Laurent Gaudé, Adam Biro de France, Asen Terziev de Bulgarie, Philippe Morgan et Claudia Woolgar d'Irlande, Marcin Zawada de Pologne, Anna Stigsgaard de Pontedera, Italie, pour donner un aperçu de la grande ouverture de cette fête théâtrale qui a eu pour centre la personnalité tant appréciée et aimée de Georges Banu.

Photos : Nicu Cherciu TNC et Biro Istvan TMS

ELEONORA BALEA

*Freelancer critique,
eleonora.balea@yahoo.com*