

Cahier n° 33 - 2023

« Le monde entier est un théâtre... »
(William Shakespeare)



Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL, Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et **MARC LACHENY**

LE CORPS AU THÉÂTRE

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

Cahier n° 33 - 2023

« Le monde entier est un théâtre... »
(William Shakespeare)

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL, Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et **MARC LACHENY**

LE CORPS AU THÉÂTRE

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire (fondée en 1990)
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Avignon Université

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur : Maurice ABITEBOUL

Rédacteur en chef : Marc LACHENY

Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI

Trésorier : Edoardo Esposito

Secrétaire : Edoardo Esposito

Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)

René Agostini (Avignon)

Christian Andrès (Amiens)

Edoardo Esposito (Avignon)

Marie-Françoise Hamard (Paris-III)

Marc Lacheney (Metz)

Aline Le Berre (Limoges)

Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)

Olivier Abiteboul (Nice)

René Agostini (Avignon)

Christian Andrès (Amiens)

Michel Arouimi (Dunkerque)

Florence Bistagne (Avignon)

Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)

Marine Deregnoncourt (Luxembourg)

Edoardo Esposito (Avignon)

Marie-Françoise Hamard (Paris III)

Marc Lacheney (Metz)

Aline Le Berre (Limoges)

Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)

Jean-Pierre Mouchon (Aix-Marseille)

Théa Picquet (Aix-Marseille)

Paola Ranzini (Avignon)

Jean-Pierre Richard (Paris VII)

Jean-François Sené (Lycée Henri IV)

Henri Suhamy (Paris X-Nanterre)

Brigitte Urbani (Aix-Marseille)

Claude Vilars (Montpellier)

Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

* Prix de la revue au numéro : ⇨ 35 euros (20 euros / étudiants)

* **UNE COTISATION DE SOUTIEN EST LA BIENVENUE** *

Abonnements et commandes : **THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS** (prendre contact par E-mail)

contact@theatresdumonde.com – (http://www.theatresdumonde.com/mn_accueil.html)

ou edoardo.esposito@orange.fr

Les manuscrits proposés à la revue *TdM* en vue de publication doivent être adressés en fichier joint,

avant le **15 décembre** de l'année en cours, au **Directeur** (maurice.abiteboul1@orange.fr)

et au **Rédacteur en chef** (marc.lacheney@univ-lorraine.fr).

* **Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs** *

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 33 (2023)

LE CORPS AU THÉÂTRE

SOMMAIRE	p. 7
AVANT-PROPOS : PRÉSENCE DU CORPS AU THÉÂTRE	
Maurice ABITEBOUL	p. 11
Présence du corps au théâtre	
INTRODUCTION : LE CORPS AU THÉÂTRE	
Marc LACHENY et Maurice ABITEBOUL	p. 15
Le corps au théâtre	
ÉTUDES SUR « LE CORPS AU THÉÂTRE »	
Jean-François SENÉ	p. 33
Sans corps, il n'est point de théâtres et, sans théâtres, il n'est point d'actrices ni d'acteurs	
Henri SUHAMY	p. 47
Lourdeur et légèreté du corps au théâtre	
Théa PICQUET	p. 61
Le corps dans tous ses états et la comédie du Cinquecento : Giambattista Della Porta, <i>La Fantesca</i> (1592)	
Jean-Pierre RICHARD	p. 77
Shakespeare et le corps ou la fin du pétrarquisme	
Maurice ABITEBOUL	p. 101
Permanence et métamorphoses des corps dans <i>Hamlet</i>	
Joseph BRICHET	p. 117
Modalités esthétiques et rhétoriques de la présentification du corps de la reine dans <i>Catharina von Georgien</i> d'Andreas Gryphius	
Thérèse MALACHY	p. 135
Y a-t-il un statisme racinien ? Une lecture de <i>Britannicus</i> (1669)	
Thérèse MALACHY	p. 141
L'anatomie de l'acteur comique	
Aline LE BERRE	p. 147
Le corps féminin dans <i>Marie Stuart</i> de Schiller	
Marc LACHENY	p. 163
Place et fonctions du corps dans le théâtre comique autrichien de Stranitzky à Nestroy : enjeux esthétiques et politiques	
Jean-Pierre MOUCHON	p. 177
Le corps sur la scène lyrique	
Marion SAUTEREAU	p. 191
Le corps, entre masque et démasquement dans le théâtre d'Edmond Rostand	
Cécile VIDAL-OBERLÉ	p. 201
Du mot à la scène : le corps dans le théâtre d'Arthur Schnitzler	
Michael LIOI	p. 215
Le triomphe de la dégradation corporelle dans la production dramatique de Céline (1926 et 1927)	

SOMMAIRE DU N° 33 (2023)

Christian ANDRÈS -----	p. 233
Le corps féminin dans <i>La casa de Bernarda Alba</i> (1936) de Federico García Lorca	
Marjorie COLIN -----	p. 245
L'En corps du théâtre de Samuel Beckett	
Claude VILARS -----	p. 259
« Les corps <i>font</i> la pensée » : le théâtre <i>physique</i> de Sam Shepard	
Saloua HACHANI -----	p. 269
Le corps dans le théâtre contemporain. Un exemple : le théâtre koltésien	
Hélène SUQUET -----	p. 277
Styliser les corps féminins au travail : une démarche politique ? (<i>Erwin Motor, Dévotion</i> de Magali Mougel et <i>Les Petits Bonnets</i> de Pascaline Herveet)	
Charlotte CLEMENTI -----	p. 293
Le corps du danseur : <i>Retour à Berratham</i> d'Angelin Preljocaj (2015)	
Aïcha AYOUB -----	p. 307
Le corps de l'artiste : entre perception vibratoire du réel et création d'une écriture scénique	
Michèle FORNHOF-LEVITT -----	p. 325
Théâtre juif, théâtre du corps	
Henri DETCHESSAHAR -----	p. 341
Le corps écrit de Pascal Rambert	
Izabella PLUTA -----	p. 361
Le corps sur scène à l'ère de l'IA et du posthumanisme : <i>Be Arielle F</i> de Simon Senn	
Edoardo ESPOSITO -----	p. 377
Le masque et le corps : une ébauche de réflexion critique	
 VU SUR SCÈNE	
Émilie COMBES -----	p. 397
Mettre en scène le corps monstrueux : les <i>Richard III</i> de Thomas Jolly et de Thomas Ostermeier	
Marine DEREGNONCOURT -----	p. 413
Les « lazzi » dans la mise en scène de Denis Podalydès des <i>Fourberies de Scapin</i> de Molière (Comédie-Française – 2017)	
 ÉVOCATIONS / PORTRAITS / ENTRETIENS	
Izabella PLUTA et Camille PROTAR -----	p. 425
Le corps-acteur dans le travail de Krystian Lupa. (Dialogue entre Izabella Pluta et Camille Protar)	
Andreas HACKER -----	p. 445
Mimesis et résonance chez Jacques Lecoq et Jos Houben	
 COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS	
Olivier ABITEBOUL -----	p. 463
Trois données de la corporéité dans le kantisme : sensation, sensibilité et sentiment	
Robert GUILBAUD -----	p. 469
Quand la pièce prend corps...	
 ATELIER D'ÉCRITURE	
Filippo BRUSCHI -----	p. 473
<i>Callas-Machine</i>	
 NOTES DE LECTURE	
Marc LACHENY -----	p. 499

SOMMAIRE DU N° 33 (2023)

* Catherine Mazellier-Lajarrige (traduction et édition critique) – *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL ----- p. 502

* Jean-Pierre MOUCHON, *À travers la poésie italienne (XIII^e-XXI^e siècle)*

* Jean-Pierre MOUCHON, *Chanteurs et Art du chant en France au XVIII^e siècle*

René AGOSTINI ----- p. 503

* Michel AFFORTIT (traduction en anglais de René Agostini), *Je l'écris à l'ocre rouge*

Jean-Pierre MOUCHON ----- p. 504

* Olivier ABITEBOUL, *Paradoxical Freedom*

NOTICES SUR LES AUTEURS ----- p. 505

THÈMES TRAITÉS DANS *THÉÂTRES DU MONDE* (1991-2023) ----- p. 514

AVANT-PROPOS

PRÉSENCE DU CORPS AU THÉÂTRE

À mon frère, Yves Abiteboul, que je remercie vivement pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée dans le traitement informatique de ce numéro et dans la maintenance du site de « Théâtres du Monde ».

HAMLET – « [...] accordez le geste à la parole et la parole au geste, en vous gardant bien toutefois de jamais excéder la modération de la nature » (*Hamlet*, III.2.19-20)

Si le théâtre est bien le laboratoire des gestes et des paroles de la société, il est à la fois le conservateur des formes anciennes de l'expression et l'adversaire des traditions. (Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*)

Il va de soi qu'au théâtre nous sommes immédiatement en présence d'un double investissement : celui de la parole (qui s'instaure et se prolonge dans le temps qui s'écoule, le temps de la représentation) et celui du corps (qui met en jeu une dynamique des formes et du mouvement) : car, au théâtre, nous vivons dans un univers spatio-temporel où se mélangent de manière indiscriminée le personnage (imaginé par l'auteur), l'acteur-interprète (qui vit son rôle sans rien perdre de sa personnalité propre – et alors même qu'il s'efforce de la faire oublier) et le spectateur (que ses émotions et son imaginaire conduisent infailliblement, à *son corps défendant*, à son appropriation du spectacle dans lequel il est « embarqué »).

Le texte, que porte la parole, a longtemps bénéficié, auprès de la critique universitaire, d'un régime de faveur : il a joué, naturellement, un rôle essentiel, en tout cas prépondérant, et a bien souvent été privilégié au détriment du langage corporel, parfois trop aisément laissé de côté, voire négligé par elle, ou du moins laissé généreusement au seul intérêt et bon vouloir (ou caprice parfois) du metteur en scène. Mais prenons garde de ne pas méconnaître, comme ce fut quelquefois le cas – et peut-être un peu trop souvent –, le support « matériel » de base du texte, la voix, bien sûr, dans tout son registre harmonique, et aussi le corps d'où elle nous parvient, ce corps tout entier d'où elle émane, avec sa mobilité (ou son immobilité), ses déplacements en scène, bref sa *réalité* incontournable et indiscutable.

Mais, retour du balancier, après une longue période d'évitement, voire de déni, sur la scène tragique particulièrement, de la corporéité (et mis à part, bien entendu, le cas des personnages comiques – et de ceux de la *commedia dell'arte* notamment –), voilà que celle-ci reprend tous ses droits dans certaines mises en scène, au théâtre aussi bien que sur la scène lyrique, *exagérément* même aux yeux de certains critiques qui se livrent dès lors à une sérieuse remise en question du rôle

croissant, jusqu'à l'outrance selon eux, accordé par certains metteurs en scène contemporains à l'expression corporelle – laquelle peut aller jusqu'à nécessiter le dépouillement vestimentaire, parfois jusqu'à la nudité intégrale (et pourquoi pas ?).

Quelle est donc l'exacte fonction du corps au théâtre ? Quelles limites accorder à l'expression corporelle dans sa relation avec le texte et la parole ? Ce sera précisément l'objet de ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* que de souligner le rôle fondamental du corps sur une scène de théâtre. Aussi les articles que proposent ici nos rédacteurs mettront-ils l'accent sur cette thématique sans pour autant d'ailleurs écarter systématiquement de leur propos l'inévitable interaction qu'elle entretient avec l'action de la parole toujours porteuse du texte.

Pour ce nouveau cahier de *Théâtres du Monde*, nous avons le plaisir de retrouver plusieurs de nos rédacteurs « historiques » (pour certains, présents dès le premier jour) mais nous nous réjouissons aussi d'accueillir de nouvelles signatures, particulièrement nombreuses cette année, faisant participer, avec une vive satisfaction, universitaires chevronnés et talents émergents. Ainsi sont présentés à nos lecteurs commentaires philosophiques et (dans le cadre de la rubrique « Atelier d'Écriture ») la pièce récente d'un jeune auteur dramatique, critiques savantes et relations d'expériences (ou expérimentations) *in situ* évoquées par des metteurs et metteuses en scène débutants ou confirmés – qui nous font pénétrer au cœur du monde de la danse et sur la scène lyrique aussi bien que dans l'univers de l'IA.

N. B. Nous prévoyons de consacrer le n° 34 (2024) au thème suivant : « Le théâtre en question(s) » et le n° 35 (2025) à « Jeunesse et vieillesse au théâtre ».

Maurice ABITEBOUL

Directeur de « Théâtres du Monde »

In memoriam Marcel Darmon

C'est avec tristesse que nous avons appris la disparition, l'automne dernier, de notre collaborateur et ami, Marcel Darmon. Le directeur de *Théâtres du Monde* ainsi que toute l'équipe éditoriale souhaitent ici saluer sa mémoire. Nous exprimons à ses proches toute notre compassion et leur présentons nos sincères condoléances.

M. A.

INTRODUCTION
LE CORPS AU THÉÂTRE

INTRODUCTION – LE CORPS AU THÉÂTRE

L'âme du théâtre, c'est son corps. (Henri Gouhier)

Le théâtre est corps. (Anne Ubersfeld)

Dans le premier volume de son célèbre triptyque *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld insiste sur la matérialité du théâtre et son ancrage dans le réel, celui du corps, de la parole et de la voix des comédiens. Elle ajoute :

La pratique théâtrale est « matérialiste » : ce qu'elle dit, c'est qu'il n'y a pas de pensée sans corps ; le théâtre est corps, et le corps est premier et demande à vivre, mais toute son activité est soumise à des conditions concrètes d'exercice, qui sont sociales. On peut être idéaliste quand on lit, moins aisément quand on est pris dans la pratique théâtrale.

Le théâtre est corps : ce qu'il dit, c'est que les émotions sont nécessaires et vitales, et que lui – théâtre – travaille avec et pour les émotions : le tout est de savoir ce qu'il en fait¹.

En d'autres termes, le corps au théâtre, en qui se croisent le corps du comédien et celui du personnage qu'il incarne sur scène, fait directement le lien entre le réel et le fictionnel, êtres de papier et êtres de chair. L'écriture théâtrale se présente comme un espace à remplir, à pourvoir, à investir et à réinvestir sans cesse, appelé à prendre chair à travers le « corps conducteur »² (P. Pavis) du comédien. C'est donc bien ce corps qui sert de lien (et de liant) entre le texte de l'auteur, le travail du metteur en scène et la réception par le spectateur – et qui établit ainsi la transition entre l'univers de la fiction et le monde réel³.

Pour reprendre ici la terminologie de Patrice Pavis, on peut dire que le théâtre est progressivement passé, surtout depuis la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, du corps « relais » de la création théâtrale (un corps alors asservi à un sens psychologique, intellectuel ou moral) au corps « matériau »⁴, devenu sujet autoréférentiel, c'est-à-dire ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même. Il est patent que la tendance prédominante aujourd'hui dans la mise en scène, en particulier dans le théâtre expérimental et/ou postdramatique, est celle du « corps-matériau », raison pour laquelle les metteurs en scène privilégient désormais la recherche d'un langage corporel (Artaud, Meyerhold, Decroux, Brook, Grotowski, etc.) affranchi de l'emprise textuelle et psychologique. Les metteurs en scène s'appliquent dès lors à

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 224.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 71.

³ Cf. Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps* 2007/1 (n° 2), p. 105-110.

⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 70.

exploiter au maximum les ressources et potentialités du corps, entre exaltation de sa puissance d'une part et mises en exergue de ses faiblesses d'autre part. De nombreux dramaturges contemporains nous montrent que plus le corps est meurtri, dégradé, voire démembré, mutilé, amputé, mis en pièces et réifié – renouant avec ce corps pestueux du théâtre que réclamait Artaud –, plus il semble s'imposer sur scène.

Qu'en est-il, enfin, du corps du spectateur, pris dans une relation dialectique de coprésence avec le corps de l'acteur ? Nous avons certes là affaire à un face-à-face et non à un corps à corps, mais c'est bien de corps qu'il s'agit des deux côtés de la frontière.

Jean-François SENÉ rappelle que le théâtre est le seul genre littéraire non lyrique qui demande une présence physique de personnages fictifs et précise que ce dédoublement demande donc de la part d'un acteur de se défaire de sa propre personnalité pour en incarner une autre. Deux points doivent être distingués :

Tout d'abord, il souligne la mise en service de son corps par l'acteur pour reproduire des personnages inscrits dans un temps donné, avec un dehors représentant une période, avec un langage adapté à un moment : ce jeu d'acteur, épousant les conventions vestimentaires d'une époque, est extériorisé. Puis la mise en service du corps de l'acteur pour traiter des sujets plus universels pouvant atteindre au for intérieur des spectateurs : les expressions corporelles marquées d'une manière différente, plus centrées sur les expressions du visage et des attitudes dont la gestion relève d'émotions à traduire.

Deux exemples d'auteurs serviront ici d'illustrations : Shakespeare dans *Hamlet* et puis Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

Henri SUHAMY précise que cet article en deux parties expose quelques idées générales sur le sujet. La première partie traite de la présence corporelle des acteurs sur la scène et du rapport qui s'instaure avec le public, sans oublier les mimiques, les gestes, les mouvements, ainsi que l'habillement ou le déshabillement. Un paragraphe est consacré à la chorégraphie et à son évolution. Un autre paragraphe, plus inattendu, défend l'idée qu'il y a quelque chose de corporel dans la déclamation en vers, du fait que le mètre se calque sur la respiration, et réciproquement. La seconde partie examine le thème du corps dans le texte des œuvres dramatiques, souvent présent jusqu'à l'obsession, ainsi que la dichotomie traditionnelle qui oppose le corps à l'âme. En prenant des exemples, entre autres dans Shakespeare, Wagner et Claudel, on arrive à des situations et des prolongements dans le domaine de la pensée qui vont du banal au paradoxal.

Théa PICQUET, à l'exemple de la pièce *La Fantesca* (1592) de Giambattista Della Porta, nous propose une étude consacrée au « corps dans tous ses états et

la comédie de la Renaissance italienne ». « L'homme [...] imite les œuvres de la nature divine et perfectionne, corrige et amende les œuvres de la nature inférieure », écrit Marsile Ficin en 1482 dans sa *Theologia platonica*, posant ainsi la question de la nature du corps au théâtre.

La comédie qui fait l'objet de la présente étude (*La Fantasca* de Della Porta), écrite un siècle plus tard environ, en constitue une bonne illustration. L'auteure se donne ici pour objectif d'analyser les déclinaisons de la notion de corps en relation avec l'apparence, la santé, les émotions et les pulsions, l'esprit, afin de mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain napolitain, non sans avoir rappelé au préalable quelques éléments de sa biographie et donné une définition des termes en présence.

Jean-Pierre RICHARD relève que, refoulé hors de la sphère poétique par Pétrarque et ses imitateurs au profit de l'Amour désincarné, le corps fait massivement retour sous la plume de Shakespeare.

Dans ses œuvres dramatiques et lyriques il ne se contente pas de réintégrer le corps ; il le redéfinit : est instauré un système de double anatomie, en vertu duquel les rares éléments corporels conservés par la topique pétrarquiste (notamment l'œil et le cœur) font l'objet d'une descente iconoclaste vers l'entrejambe.

Shakespeare anatomise aussi le spirituel tant valorisé par l'Italien et ses adeptes : le vocabulaire de l'abstraction se voit doublé de connotations physiologiques à caractère obscène. Enfin et surtout, sans même avoir à mentionner quelque partie du corps que ce soit, Shakespeare peut saturer de corporel son discours en jouant du signifiant : dans des mots d'apparence convenable il glisse insidieusement les « syllabes sales » d'une poétique pornographique unique en son genre et fatale au pétrarquisme.

Maurice ABITEBOUL observe que, chez la plupart des personnages, dans *Hamlet*, le corps réagit différemment selon les circonstances. Qu'ils soient soumis à de douloureuses inhibitions ou, au contraire, qu'ils se libèrent jusqu'à l'ob-scène et à l'exhibition, les corps, dans *Hamlet*, témoignent d'une confrontation entre permanence et métamorphoses qui les accompagne et les met en valeur à chaque moment de la pièce.

Par exemple, c'est seulement le *souvenir* d'un corps absent, d'un corps disparu qui surgit chaque fois qu'est évoquée la présence du Spectre en scène – et il en est de même pour Yorick, Alexandre, César, évoqués eux aussi en tant que corps disparus. Il n'est question, en revanche, en ce qui concerne Polonius, Laërte, Rosencrantz et Guildenstern, que de corps meurtris et sacrifiés. Claudius, lui, présente la particularité de pouvoir se prêter aisément à une analyse tenant compte de la théorie des « deux corps du roi », le corps mystique et le corps physique. Avec Gertrude, c'est un corps de jouissance, un corps *ob-scène* qu'il nous faut considé-

rer : jouissance, certes, sensualité débridée. À l’opposé, l’on observe, chez Ophélie, qu’il s’agit d’un corps inhibé – un corps caché, soumis, pudique. Quant à Hamlet lui-même, il connaît, au cours de la pièce, les métamorphoses qui le conduisent des affres d’un corps souffrant et longtemps inhibé à l’affirmation pleine d’audace désormais d’un corps enfin totalement libéré.

Joseph BRICHET prend ici pour objet la représentation du corps de la reine Catharina dans *Catharina von Georgien* (1647/1657) d’Andreas Gryphius, pièce basée sur un événement historique du passé immédiat : la mise à mort, après huit années de captivité, de la reine chrétienne Catherine par le Shah de Perse Abbas I^{er} en 1624. Dans ce théâtre de la rhétorique aux didascalies exclusivement réservées aux changements de décor, le corps n’existe qu’en tant qu’il est verbalisé. Cette étude se propose ainsi d’aborder la présentification du corps de la reine comme un phénomène langagier naissant d’une superposition de voix : la voix des autres personnages, qui décrivent le corps en ses qualités et l’inscrivent en différents systèmes sémantiques, mais aussi la voix de Catharina elle-même, qui ne cesse, dans un geste autoréflexif, de faire retour sur sa propre expérience corporelle. Par une analyse des dispositifs esthétiques, dramaturgiques, stylistiques et plastiques de la pièce, on cherche ici à définir une poétique du corps royal au féminin construisant un corps à la fois souffrant et exemplaire : le corps d’une femme soumis à l’extrême violence, d’une héroïne de la foi rapprochée du modèle christique, et d’une souveraine au devenir corporel structuré par des enjeux politiques.

Thérèse MALACHY montre, dans son premier article, que la tragédie racinienne, quoique redevable à bien des égards à la tragédie grecque, est, ainsi que la définit Roland Barthes, « un lieu stupéfié » où l’action traditionnelle le cède à la parole et au regard.

Elle souligne que, dans le théâtre de Racine, l’acteur tragique, dans sa relative immobilité sur scène, incarne en quelque sorte la vanité de toute action et met l’inéluctable en situation. À l’inverse du héros tragique, ceux qui l’entourent rappellent les personnages du drame car, en conservant la liberté de leurs mouvements, ils ont l’illusion qu’en agissant ils pourront forcer le destin. C’est ainsi que la mère de Néron, dans *Britannicus*, déclare en dépit des circonstances : « Il suffit, j’ai parlé, tout a changé de face ». On voit ainsi que le va-et-vient entre statisme et mouvement, dans la structure du théâtre de Racine, permet de suivre de près l’un des principes majeurs de sa vision du tragique.

Thérèse MALACHY, dans son second article, souligne que ce que nous appelons l’anatomie de l’acteur comique est l’étude d’un être humain dont la particularité est de faire rire. Henri Bergson insiste sur deux traits distinctifs du personnage dans son traité sur le rire en déclarant « [qu’] il n’y a pas de comique en de-

hors de ce qui est proprement humain » et, contrairement au personnage du drame ou de la tragédie, pour être comique à part entière, il ne peut être engagé dans une histoire.

L'acteur comique, ajoute-t-elle, appartient à deux réalités a priori irréductibles : la vie et l'art. De l'une, il a la voix, le mouvement et le geste. De l'autre, l'apparence, la fixité, l'éternité. La fusion entre les deux assure à l'acteur comique son caractère unique. L'acteur professionnel conditionne délibérément le rieur en occultant la personne qu'il est lorsqu'il se métamorphose en un type intemporel composé d'une silhouette et d'un habit. Une figure, une voix, des gestes.

Sans son accoutrement, Charlot redevient M. Chaplin.

Aline LE BERRE montre, dans son article, que Schiller se révèle, par certains côtés, novateur, en privilégiant une approche physiologique de ses personnages féminins. Il met ainsi l'accent sur la composante sexuelle, qui se traduit chez Marie Stuart par une force d'attraction érotique, alors que la duplicité et la méchanceté d'Elisabeth I^{re} viendraient du refoulement qu'elle fait subir à ses instincts. Cependant, sur ce modernisme interfèrent des préjugés misogynes. Même s'il s'est documenté sur ses héroïnes avec une grande rigueur, il fait œuvre de fiction. Il a reconstruit ses personnages féminins au gré de son talent visionnaire. Il présente Marie Stuart comme un composé de femme fatale et de pécheresse repentie. Quant à Elisabeth, elle revêt les traits d'une pharisienne et d'une prédatrice. Ces deux figures reflètent donc plus les fantasmes féminins présents dans l'inconscient schillérien qu'une vérité historique ou psychologique.

Marc LACHENY étudie dans sa contribution la place et les fonctions du corps dans le théâtre comique autrichien de Stranitzky à Nestroy et s'efforce de dégager les enjeux esthétiques et politiques qui y sont liés.

Il montre en particulier que si le Hanswurst de Stranitzky semble constituer une parfaite illustration du « bas corporel » selon Bakhtine, le personnage comique autrichien subit par la suite une modification significative, de même que la place réservée au corps, dans les pièces de Philipp Hafner ou d'Adolf Bäuerle, avant de revenir en force et de réapparaître, mais sous d'autres formes, dans le théâtre de Johann Nestroy, qui redonne précisément au corps la place centrale que l'*Aufklärung* avait tenté de retirer au personnage comique au nom de la raison dominante.

Jean-Pierre MOUCHON rappelle que, malgré les effets réducteurs d'un survol rapide, force est de reconnaître que l'opéra et le ballet révèlent, sur scène, des corps dans tous leurs états. En effet, les artistes de la danse et du chant jouent de leur être physique et le mettent à l'épreuve d'une manière ou d'une autre. C'est par l'intermédiaire du corps pour les uns, du corps et de la voix pour les autres,

qu'ils communiquent des émotions (amour, amitié, haine, peur, effroi, convulsions, beauté plastique ou beauté des vertus) aux spectateurs et créent cette empathie, c'est-à-dire cette véritable compréhension affective qui contribue à la réussite d'un spectacle. Ils ont d'autant plus de mérite, soutient Jean-Pierre Mouchon, que les mises en scène actuelles ne les épargnent pas, en les obligeant, dans des ouvrages classiques ou contemporains souvent dénaturés, à observer un réalisme outrancier, surtout dans l'optique du *Regietheater* dont on peut se demander à juste titre, pense-t-il, ce qu'il apporte sur le plan artistique.

Marion SAUTEREAU analyse, dans son article, la place qu'occupe le corps dans le théâtre d'Edmond Rostand. En l'occurrence, le corps entre directement en corrélation avec la notion de masque, au point parfois de se confondre avec lui. On constate en effet chez certains personnages une altérité profonde entre leur âme, c'est-à-dire leurs intentions et leurs idéaux, et leur corps.

Mais le corps masque autant qu'il démasque. S'il dissimule l'âme et la personnalité profonde des personnages, il porte aussi en lui ce qui trahit la vérité de l'être. Le démasquement s'opère par des larmes incontrôlées et sincères. D'autre part, la nature profonde des personnages prend corps par le biais de leur voix.

Enfin, en considérant qu'un rôle n'a d'existence que par le corps et la voix de l'acteur qui l'incarne, on peut dire que le rapport entre personnage et comédien est ambivalent chez Rostand. D'une part, les costumes transforment le corps des acteurs. En contrepartie, le corps des acteurs lui-même transforme l'image que l'on se fait des personnages. Le corps, sous ses divers aspects, est ainsi un enjeu majeur de la dramaturgie de Rostand

Cécile VIDAL-OBÉRLÉ considère, pour en revenir au questionnement initial de son travail, qu'il est frappant de constater l'extraordinaire richesse avec laquelle Arthur Schnitzler traite de la question du corps dans son œuvre dramatique. Il se livre à un véritable travail exploratoire, n'hésitant pas à aller très loin, jusqu'à la transgression. Mais sans pour autant installer définitivement son écriture et sa dramaturgie dans cette transgression. Cela vaut pour ce qu'il nous dit du corps dans ses pièces : la vitalité première du corps est certes affirmée avec force, mais assortie de sérieuses réserves. Et cela vaut pour la façon dont Schnitzler développe son écriture dramatique : il n'adopte finalement pas la théâtralité du « théâtre déchaîné » et de la performance pure, où le jeu du corps détermine tout. Mais s'il inscrit ses œuvres postérieures à 1910 dans des formes plus traditionnelles, plus textuelles, il conserve néanmoins son exigence d'un théâtre pleinement incarné.

Michael LIOI, dans la présente étude, se propose d'analyser la place du corps dans la production dramatique de Louis-Ferdinand Céline. Sans doute influencé par sa vision médicale du monde, ce dernier défend, dès ses premiers ou-

vrages, la véridicité de ce que le corps, seul, est capable d'exprimer. Les deux pièces de théâtre que Céline a rédigées en 1927, *L'Église* et *Progrès*, explicitent ce principe caractérisant la totalité de sa production littéraire, dominée par la pourriture interne. *L'Église* et *Progrès* permettent ainsi à l'écrivain d'exploiter la scène pour témoigner comment la dégradation somatique, se manifestant à travers la vieillesse et la maladie, mène à la mort de l'être humain. Cette manifestation est incarnée par des figures aux corps boiteux et amputés. Toutefois, un idéal de santé, la danseuse, pourrait s'opposer avec son prestige et dénouer l'intrigue de manière heureuse. Or, cette solution se révèle être fallacieuse : les danseuses, comme les autres êtres humains, sont destinées à demeurer dans un état de déchéance puisque leur composante organique les empêcherait d'atteindre la perfection que seules, comme Kleist l'avait déjà évoqué (1810), connaissent les marionnettes.

Christian ANDRÈS souligne, dans sa contribution, que le corps féminin est éminemment présent (si le corps masculin n'est pas totalement absent, mais fantasmé ou bien réel pour Adela, la plus jeune fille de vingt ans) dans ce « drame andalou » rural des années trente qu'est *La casa de Bernarda Alba* (1936). Dans cette pièce en trois actes, Lorca met en scène un personnage de veuve redoutable, Bernarda Alba. Un seul homme trouve, un temps, grâce à ses yeux : Pepe el Romano, le plus bel homme du village, qui courtise sa fille la plus âgée – Angustias, trente-neuf ans – et probablement la plus laide, mais aussi la plus riche... Cet homme doit épouser Angustias, ce qui déclenche la jalousie des sœurs, perturbe l'atmosphère pesante et malsaine de cette maison où tout le monde s'épie.

En fait, Lorca, à travers ses personnages féminins, leurs frustrations sentimentales et sexuelles, oppose les forces de vie (le corps jeune qui a besoin d'aimer, les pulsions sexuelles, la joie de vivre, les couleurs) aux forces de mort (le deuil de huit ans, la couleur noire, l'ordre social, la négation de la personnalité de ses filles).

Ici le corps féminin, le désir féminin, l'indépendance féminine se voient sacrifiés sur l'autel de l'ordre social, de l'honneur tyrannique, du qu'en-dira-t-on. Tout commence par un deuil et se termine par le suicide d'Adela.

Marjorie COLIN constate que la formule d'Anne Ubersfeld, « le théâtre est corps », permet de prendre la mesure de la *corporéité* des drames de Beckett dont les pièces se construisent autour de ce motif. Amoindri, en charpie ou parfois clairement métonymique, si le corps se donne à voir dans son aspect tragique, il finit toujours par devenir le moteur du comique, dès lors que le rire l'emporte sur le désespoir, Beckett oscillant du corps mourant au corps marrant.

« Je panse donc je suis », semble être un leitmotiv beckettien, substituant alors le physique au métaphysique. Obsédés par leur corps qui échappe, les personnages se détournent de la grande question de la finitude. Le corps devient à la fois la fin et le moyen : ceux de fuir la mort dans l'obsessionnelle pensée de sa propre

matérialité. Enfin, si le corps est à la fois objet et sujet, il devient métathéâtral : Beckett parcourt un chemin à contre-courant pour revenir aux origines primitives du théâtre, quand la parole n'était pas. De fait, il rend à son théâtre son caractère profondément populaire et redonne au genre sa première utilité : prendre ce qui se voit pour ce que c'est, du *faire*.

Claude VILARS rappelle, dans son article, que, après une formation auprès de Chaikin à New York au Performance Theatre, Shepard commence en 1962 à écrire pour la scène, qu'il envisage comme un espace de « jeu ». Il concrétise sa vision de la scène où l'acteur doit solliciter son imaginaire corporel pour exprimer verbalement et physiquement des états et des ressentis qu'il apprend à aller trouver en lui-même. Les premières pièces de « situations » de Shepard font se confronter le personnage à des émotions autour de la peur, de la joie etc., puis s'allongent et s'étoffent, laissant affleurer un sentiment plus complexe d'incomplétude et de fracture du personnage.

Saloua HACHANI insiste, dans son article, sur l'importance du corps dans la réalisation d'une pièce de théâtre. Elle analyse les déplacements des personnages sur scène, leurs gestuelles, le changement de tonalités de leurs voix, la manière dont les émotions sont véhiculées et les expressions du visage car ce sont ces éléments qui permettent aux acteurs de faire rire, de faire pleurer, ou encore de faire ressentir de l'empathie. Les expériences des êtres koltésiens se rapportant au corps sont intrinsèquement liées à la conception théâtrale de ce dramaturge qui cherche à dévoiler une certaine connexion/charge émotionnelle unissant l'extérieur et l'intérieur. C'est une manière d'associer le discours verbal au discours corporel pour mettre en scène les entrailles et les paramètres confidentiels du mécanisme humain dans un contexte émouvant et grotesque à la fois. Au niveau dramaturgique, le comédien doit concrétiser cette idée en se focalisant (d'une manière assez naturelle) sur les codes émotionnels du personnage en question afin de toucher le spectateur mais aussi d'accentuer le réalisme de la scène.

Hélène SUQUET fait valoir que *Erwin Motor*, *Dévotion* (2010) de Magali Mougel et *Les Petits Bonnets* (2016) de Pascaline Herveet sont deux pièces contemporaines évoquant la question de la condition ouvrière sous l'angle du féminin. Elles envisagent l'usure et la servitude de ces corps laborieux en exhibant mais aussi en stylisant leur procès de travail.

Le sujet des deux pièces est proche : dans le contexte d'une fermeture d'usine (*Mother City*, une usine de lingerie, chez Pascaline Herveet, et *Erwin Motor*, une usine de sous-traitance automobile, pour Magali Mougel), les employées sont soumises à de fortes pressions. Les deux autrices se rejoignent aussi par leur posture dramaturgique : assumant de s'emparer d'un matériau social, elles ont

éprouvé d’abord la nécessité de se documenter. Pourtant, chacune d’elles revendique la fictionnalité de son texte.

Elles ont en commun, cependant, de représenter le corps féminin comme le nœud vivant d’un ensemble de tensions, tout en le faisant de manières très différentes, et presque antagonistes.

Charlotte CLEMENTI, dans son article, rend compte du rôle que le corps du danseur, en tant que matériau de travail et en tant qu’outil de communication entre le spectateur et le danseur, joue dans l’intensification de la transmission des informations émotionnelles. À travers l’étude de *Retour à Berratham*, elle propose d’analyser le rapport d’empathie qui se génère, entre les interprètes et le public qui assiste à la tentative de corporisation/matérialisation des émotions sur scène, au cours de la représentation.

Elle explique ainsi comment la danse peut provoquer le processus d’identification entre le spectateur et l’interprète. D’un côté, le spectateur est à l’écoute d’un texte qui véhicule des émotions et des états d’âme appartenant à des personnages avec lesquels il entre en syntonie ; de l’autre côté, il peut observer ces mêmes émotions et ces mêmes états d’âme dans la transmutation que des corps dansants peuvent réaliser. Dans le cadre de son étude, elle constate que, pour que les intentions du texte de Laurent Mauvignier puissent être menées à bien, le public doit y jouer sa part et participer au processus qui est enclenché.

Aïcha AYOUB souligne que ses recherches universitaires sur les mises en scène de textes de J.M.G Le Clézio ont fait émerger l’importance du corps dans l’écriture dramaturgique et ont impulsé des expériences artistiques en lien avec un travail sur le corps perceptif de l’artiste.

Dans cet article, elle propose de partager deux expériences réalisées avec trois artistes, une comédienne, une artiste plasticienne et un musicien, sur deux textes de J.M.G Le Clézio : *Bitna sous le ciel de Séoul* et *L’inconnu sur la terre*. Le corps percevant, « lieu [...] et actualité du phénomène d’expression », est un matériau sensible qui se rend disponible au bruissement des mondes pour vivre ensuite la rencontre avec un texte, aller vers la matérialisation d’imaginaires sensibles et le déploiement d’esthétiques et de langages artistiques divers. Elle montre ainsi que c’est la marche qui enclenche le vécu de la perception et des sensations et nous ouvre vers un travail de réécriture en résonance avec le texte.

Michèle FORNHOFF-LEVITT observe que l’épithète *Am haSefer* – le « Peuple du Livre » – accompagne le peuple juif depuis deux millénaires. Pourtant ce marqueur occulte certaines dimensions de la vie juive, notamment celles liées au corps et aux thèmes affiliés à celui-ci. Muselé par les injonctions rabbiniques depuis l’Antiquité, le théâtre juif professionnel émerge tardivement dans le dernier

quart du XIX^e siècle – longtemps après son homologue chrétien –, s’imposant d’emblée comme une expérience performative centrée sur le corps et non, comme ce dernier, sur le texte. Devançant le « théâtre du corps » d’Artaud, de Meyerhold ou de Reinhardt, son organicité imprègne le jeu de l’acteur, dont la boîte à outils exhibe une gestuelle axée sur l’incarnation de la *yiddishkayt* – la judéité – et ancrée dans les traditions des Juifs ashkénazes de l’Est.

À travers une analyse du « corps juif » tel qu’il a été pensé et redécouvert à l’aube du judaïsme musculaire, singularisé par des études spatio-temporelles sur le comportement gestuel, puis instrumentalisé de manière idiosyncratique par un théâtre « pauvre » – soucieux de partager avec un public affidé l’ethnicité juive inscrite dans le langage somatique –, cet article étudie la corporalité et le caractère performatif du théâtre juif comme témoins et garants essentiels de son altérité.

Henri DETCHESSAHAR rappelle que le corps est matériau constant du genre théâtral. À travers toute l’histoire du théâtre, l’engagement physique, voire organique du corps de l’acteur ou de l’actrice, la profération de leur voix, sont la condition de l’avènement du récit qui emporte le spectateur.

Parmi les auteurs contemporains, Pascal Rambert, parce qu’il est à la fois auteur, metteur en scène et scénographe, est de ceux qui mobilisent le plus intensément les ressources et les potentialités du corps au théâtre. Le présent article vise à définir comment la matérialité du corps jouant et proférant fonde l’écriture poétique de Pascal Rambert. Après un rappel de sa carrière en « continuum », sur plus de trente ans, il s’agit d’examiner tout d’abord en quoi ce théâtre très écrit est avant tout une exploration des corps ; puis de décrire comment la corporéité, douloureuse ou jouissive, surgit thématiquement dans l’écriture des différentes pièces écrites entre 2017 et 2022.

Le corps est enfin, chez Rambert, ce qui permet à une scénographie de se déployer, entre théâtre et performance, et de laisser une trace, par l’écriture, de l’oralité première des corps qui se conjuguent, s’affrontent ou se séduisent.

Izabella PLUTA souligne que l’époque actuelle, déterminée par les technologies de pointe, interroge notre rapprochement de plus en plus important avec le monde informatique et par conséquent la problématique des frontières entre l’humain et le technologique. Elle rappelle que le théâtre apporte sa contribution également dans ce débat en travaillant des dispositifs numériques. Le corps de l’interprète embrasse des postures variées et ces démarches lui permettent de traverser métaphoriquement les métamorphoses corporelles que vit ou subit son personnage. Dans la réflexion qu’elle nous soumet ici, elle s’intéresse à l’artiste suisse Simon Senn qui crée des formes hybrides étendues entre forme scénique, installation et performance. Elle étudie dans son travail *Be Arielle F* (2020) : Simon Senn achète en ligne la réplique numérique d’un corps féminin et il l’incarnera dans son

spectacle à travers la figure de l'avatar. À travers ces dispositifs, l'artiste pose les questions du pouvoir, de l'identité et de l'effacement des frontières entre le public et l'intime.

Edoardo ESPOSITO, dans son étude sur l'utilisation du masque dans le spectacle théâtral à l'époque actuelle, essaie de donner une interprétation d'ordre esthétique au recours d'une telle pratique, qui remonte aux premières formes de la théâtralité occidentale, lors des concours annuels de tragédie, les Dionysies, à Athènes, au VI^e siècle avant J.-C.

Une petite histoire du masque dans trois étapes chronologiques majeures, notamment grecque, romaine et liée à l'époque de la *commedia dell'arte* (XVI^e-XVIII^e siècles), est dressée dans le but propédeutique de montrer la fonction d'un masque désignant un personnage stéréotypé, déconnecté de véritables nuances psychologiques et axé sur les attributs du corps tels que la voix et la dynamique sur scène. Le lien entre le masque et le corps est examiné ensuite dans le cadre de plusieurs spectacles théâtraux actuels, où la fonction symbolique du recours à cette pratique désigne une conception dramaturgique fort originale.

Le jeu masqué ayant ses propres règles, notamment liées au corps, et entraînant un traitement particulier des textes du répertoire classique (Molière, Tchekhov), le problème de la fidélité au texte source est évoqué, sans que des solutions vraiment satisfaisantes soient envisagées, dans la mesure où la notion de texte théâtral demeure relativement floue, de nos jours, et qu'elle est susceptible donc de toutes sortes d'interprétations par les praticiens de théâtre.

Émilie COMBES se propose de réfléchir à la manière dont les mises en scène de Thomas Jolly (2015 et 2022) et de Thomas Ostermeier (2015) ont permis de rendre, par le corps du comédien, l'incarnation réelle – matérielle – de la monstruosité physique et morale du personnage shakespearien.

La prise en compte du corps permet en effet de mettre en scène l'abject et le monstrueux en ce que l'écriture, mais également le travail de mise en scène, appellent l'être de fiction à prendre chair à travers le corps du comédien. Les corps de Thomas Jolly et de Lars Eidinger ne se contentent pas d'être de simples « relais ». Il s'agit en effet de montrer comment les metteurs en scène exploitent les ressources et potentialités du corps, mais aussi de la voix des comédiens, entre exaltation d'une volonté de toute-puissance et mise en exergue de l'abjection physique, entre désérotisation du corps et mise en scène de la déshumanisation. L'enjeu est donc de questionner la manière dont le langage corporel est exploité chez ces deux metteurs en scène qui ne s'affranchissent pas pour autant totalement de l'emprise textuelle et psychologique du personnage, mais qui font s'imposer sur scène un corps dégradé, parfois mis à nu, renforçant la monstruosité morale et

questionnant la sincérité du personnage, comme si le langage ne parvenait pas à exprimer précisément le hors-norme, l'inclassable, le monstrueux.

Marine DEREGNONCOURT signale que *Les Fourberies de Scapin* de Molière est présenté à la Salle Richelieu de la Comédie-Française et connaît, depuis sa création le 20 septembre 2017, un succès triomphal. *Les Fourberies de Scapin*, c'est une pièce d'acteurs tant le corps est mis à contribution. Scapin, le rôle principal, a été incarné par de grands noms tels que Daniel Auteuil ou Philippe Torreton. Denis Podalydès, metteur en scène du spectacle précité, a dû faire preuve d'inventivité afin de pouvoir réinventer librement avec les comédiens, au premier rang desquels Benjamin Lavernhe, interprète de Scapin. Dès lors, comment s'y prennent-ils ? Quels sont les partis pris choisis et adoptés pour traiter les différents *lazzi* présents dans cette pièce ? Qu'est-ce qu'un *lazzo*, précisément ? C'est à toutes ces questions que cet article, divisé en deux parties, entend répondre.

Peut-on dire de Krystian Lupa, metteur en scène polonais ne parlant ni français ni anglais, qu'il est un artiste européen ? Et si oui, en quoi consiste son européanité ? Ce dialogue a été construit entre deux chercheuses. La première, d'origine polonaise et vivant en Suisse, a grandi théâtralement avec le travail emblématique de Lupa des années 1990 (**Izabella PLUTA**). La seconde, une jeune Française, comédienne et metteuse en scène également, qui a connu l'approche de Lupa en France, lorsque ce dernier a consolidé son travail sur des plateaux autres que polonais (**Camille PROTAR**). Le travail avec l'acteur et tout simplement la figure de l'interprète est un axe fondamental dans le processus de création de Lupa, non seulement en Pologne mais également à l'étranger. C'est comme si Lupa parvenait à transgresser des frontières – dans tous les sens du terme : celles de la psyché humaine mais aussi celles du métier de comédien ainsi que celui de metteur en scène, qui passe alors par une transmission d'un savoir-faire, d'habitudes culturelles, d'une langue, d'une tradition. Il s'agit d'intégrer ces éléments comme des obstacles à dépasser pour les voir se transformer en richesse, en bagage.

Andreas HÄCKER souligne que la question du corps au théâtre concerne les relations entre le comédien et le spectateur ; elle est centrale pendant la formation des artistes. Le mouvement et le corps sont au cœur de l'école internationale de théâtre fondée en 1956 par Jacques Lecoq (1921-1999). Depuis 2000, Jos Houben, comédien belge et ancien élève de cette école, continue la transmission des savoirs. En relisant *Le Corps poétique* de Jacques Lecoq (1997) et en étudiant la conférence-spectacle *L'Art du rire*, que Jos Houben a créée en 2007, cette contribution cherche à comprendre leur démarche pédagogique originale qui accorde une importance à l'observation, aux processus mimétiques, au jeu et à la découverte des mécanismes de la nature. Les phénomènes de résonance et le fonctionnement neu-

rologique permettent de mieux saisir l'essence du théâtre, art paradoxal et lieu suggestif, artificiel et transitionnel. *Le chien de Bergson* (2022), conversation riche entre Jos Houben et Christophe Schaeffer, s'interroge, avec justesse, sur la mécanique vivante et la précision sensible qui excellent particulièrement dans le clown.

Olivier ABITEBOUL nous rappelle dans son article qu'au théâtre l'acteur doit, grâce à une *sensibilité* particulièrement aiguë, transmettre une riche réserve de *sensations* dont son corps est porteur. Par l'alchimie des métamorphoses sensorielles, le spectateur sera alors en mesure de les capter, sous une forme nouvelle : ce sera le moment de la riche moisson du *sentiment*.

Penser le corps, c'est, fondamentalement, penser le sensible. Ainsi le concept de sensibilité est-il chez Kant proche du concept de sensation. Pourtant, à y regarder de plus près, la notion de sensibilité peut s'écarter de celle de sensation. L'analyse porte d'abord sur l'interdépendance de la sensation et de la sensibilité, l'opposition des deux concepts à travers l'opposition entre sensation et sensibilité d'une part, sensation et sentiment d'autre part. Enfin se pose la question de savoir si derrière la sensibilité il n'est pas en fait toujours question de la subjectivité de la sensation comme du sentiment. La réflexion de Kant, on le voit, nous aide à mieux comprendre l'itinéraire qui mène de l'acteur au spectateur. Elle s'applique en effet avec bonheur au monde du théâtre où la *sensation* que peut transmettre le corps des comédiens parcourt le chemin qui va de la *sensibilité*, à laquelle il a immanquablement recours pour être en mesure de s'exprimer, au *sentiment* perçu et recueilli, au dernier stade de cette alchimie, par le spectateur.

Filippo BRUSCHI, dans la rubrique « Atelier d'Écriture », nous donne ici à lire *Callas-Machine*, « un carnaval postmoderne » (partition pour actrice), pièce dont il est l'auteur et qu'il a présentée au festival off d'Avignon 2022. La date : 16 septembre 1977, minuit. Une femme nommée C., affirmant être Maria Callas, revit la biographie de la « divine » dont les médias viennent d'annoncer la mort.

Cette pièce interroge la porosité des frontières entre réalité et fiction, entre la grande révolutionnaire du belcanto et l'icône médiatique, ainsi que la possibilité de sa narration au théâtre.

Ce mélange entre fiction et réalité, documentaire et poésie, donne naissance à un personnage cosmique, faisant ainsi justice à la Callas qui déclarait : « Je sers l'intangible c'est mon devoir ».

Marc LACHENY revient sur l'ouvrage de Catherine Mazellier-Lajarrige, *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes* (Paris, Classiques Garnier, 2022), qui nous offre la première anthologie de référence en langue française sur les pantomimes qui ont vu le jour dans l'espace germanophone au tournant du XX^e siècle.

**MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL :
INTRODUCTION – LE CORPS AU THÉÂTRE**

L'anthologie propose en effet un choix largement représentatif des pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne, de *La Pantomime du brave homme* de Hermann Bahr et du *Pierrot hypnotiseur* (1892) de Richard Beer-Hofmann au *Miracle* (1911) de Karl Vollmoeller, date à partir de laquelle l'intérêt pour la pantomime retombe pour céder la place au cinéma muet et à la danse. Cet ouvrage vient ainsi non seulement combler une grande lacune de la recherche mais il met aussi à la disposition du public francophone un vaste choix de textes caractéristiques des pantomimes en langue allemande au tournant du XX^e siècle, situées dans le contexte des débats esthétiques et philosophiques de la modernité.

Sont mentionnées enfin quelques publications récentes de nos rédacteurs.

Une rubrique spéciale est consacrée, en toute fin de volume, aux « Notices sur les Auteurs ».

Marc LACHENY et Maurice ABITEBOUL

**ÉTUDES SUR
LE CORPS AU THÉÂTRE**

SANS CORPS, IL N'EST POINT DE THÉÂTRES ET, SANS THÉÂTRES, IL N'EST POINT D'ACTRICES NI D'ACTEURS

Le théâtre est le seul genre littéraire non-lyrique qui demande une présence physique de personnages fictifs. Il y a eu le miracle de l'écrit évoqué par Galilée :

Mais toutes ces admirables inventions de quelle hauteur ne sont-elles pas dominées par l'esprit de celui qui imagina de communiquer ses pensées les plus secrètes à n'importe quelle autre personne ; fût-elle séparée de lui par un très long intervalle, dans l'espace ou dans le temps, et qui permit de parler aux Indes, à ceux qui ne sont pas encore nés, ni ne naîtront avant mille ans, voire dix mille ans ? Avec quelle facilité ! Par le mélange variable de vingt petits caractères sur une feuille.¹

Quel merveilleux moyen d'octroyer la voix à un texte pour ceux qui ne savent pas lire, et leur donner accès d'une manière vivante à la vie des idées à travers le corps d'un acteur. Voici donc convoqué devant nous sur une scène une portion de vie qui ne nous appartient pas mais qui, par magie, va pour quelques secondes, parfois toute une heure, trouver des échos en nous. Le corps de l'acteur, par delà l'espace et le temps, endosse la peau d'un autre et nous transmet par le verbe une pensée. Le verbe se fait chair, l'acteur se dévêt de sa personnalité. Le dramaturge avec des mots à façonner, tel un potier sa statuette, des personnages immortels, les mots par la voix de l'acteur doivent être entendus, dits, articulés, et les idées communiquées.

Le corps de l'acteur est par sa voix le truchement de l'esprit d'un auteur.

L'acteur peut représenter un personnage de la société de son temps avec ses contraintes sociales, vestimentaires, ainsi que son langage ; de Molière, par exemple, il endosse un personnage temporel, contemporain de l'auteur ; ainsi, dans *Les Fourberies de Scapin*, Scapin est un serviteur à sa manière et a son langage bien marqué. Dans la scène 7 de l'acte II, il invente une histoire d'enlèvement et de rançon à payer à des Turcs au père de Léandre, son maître : Scapin... *Pendant que nous mangions, il a fait mettre la galère en mer, et se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre dans un esquif, et m'envoie vous dire que, si vous ne lui envoyez pas par moi tout à l'heure cinq cents écus, il va nous emmener votre fils en Alger.* Géronte : [...] *Comment ! Diantre, cinq cents écus !...* cela l'indigne... Puis s'ensuit l'indignation répétée du père : *Que diable allait-il faire dans cette galère !* Langage daté que l'acteur doit restituer par son jeu et son expression calquée sur les représentations d'une époque qui n'est plus, héritées de la *Commedia dell'arte*. Ainsi, comme dans *Henry V* de Shakespeare, le corps et sa représentation, les mœurs et les langues portent les conventions de la Renaissance et le dialogue entre les

¹ Galileo, *Dialogue des grands mystères* – Fin de la première journée.

femmes évoque cette relation au corps des contemporains. Il peut aussi porter un autre corps plus intemporel, plus éternel, un type humain que nous verrons ensuite.

Le langage châtié et le langage vulgaire : la leçon d'anglais

Shakespeare nous offre des pièces qui nous étonnent non seulement par leurs thèmes mais aussi par les rôles qu'il donne à certains personnages, hommes ou femmes, et cela en faisant porter l'attention sur leur corps, ce qui ne manque pas d'attirer le regard des spectateurs, voire même de le retenir. C'est à Rouen que Shakespeare situe la leçon d'anglais que Catherine de Valois demande à Alice, sa gouvernante. Tout d'abord elle s'assure que celle-ci parle bien l'anglais : *Alice, tu as été en Angleterre, et tu bien parlas le langage*, puis la leçon consiste à apprendre dans la langue du Roi diverses parties du corps humain.

Ces parties du corps sont choisies dans celles qui étaient à l'époque jugées convenables : mains, doigts, ongles, bras et coudes ou situées au-dessus de la taille, à savoir le cou et le menton ; ce sont là les mots donnés à Catherine à sa requête.

Alice : *Le main ? Il est appelé de hand.*

Catherine : *De hand. Et les doigts ?*

Alice : : *Les doigts ? Ma foi, j'oublie les doigts, mais je me souviendrai, les doigts : je pense qu'ils sont appelés de fingre, oui, de fingres.*

Dans cette leçon d'anglais, la phonétique n'est donnée que par l'écriture et la prononciation d'Alice ; cette dernière complimente son élève : *Sauf votre honneur, en vérité vous prononcez les mots aussi droit que les natifs d'Angleterre.*

On remarquera que le mot *finger* est écrit *fingre*, ce qui, prononcé, démontre que l'accentuation porte sur la première syllabe -*fin*- et que le *er* écrit -*re*- s'estompe. Cette accentuation sur la première syllabe aura une incidence. Par la suite, l'équivoque est provoquée par la prononciation d'Alice de *foot* et de *coun* (*gown*, en outre mal prononcé ce qui renforce l'ambiguïté de l'écrit).

Lorsque Catherine demande comment on prononce le mot *pied*, la gouvernante prononce *fout*. L'oreille de Catherine déduit que l'accentuation d'Alice sur *foot* omet le *re* comme il est omis dans *fingre*. Le *foot* devient le *foutre*, le *re* établi par Catherine en fait un mot impudique. Le langage châtié dont se targuent les Français devient d'une crudité insupportable. De même, le mot *robe*, *gown*, mal prononcé devient *coun*, [koun] la diphtongue tombant devient pour Catherine *con* [ɔ̃] (*elbow* avait déjà annoncé cela, *ow* [ou], diphtongue qui disparaît avec la mauvaise prononciation) :

*De foot et de coun ? Ô Seigneur Dieu ! Ils sont mots de son mauvais, corruptible, gros et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user.*²

² Shakespeare, *La Vie d'Henry V* (Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 2008), *Histoires*, Tome II, Acte III, sc. 5, p. 818-820, 822-824.

Cette équivoque obscène suscitait certainement l'hilarité des auditeurs qui pouvaient avoir compris, eux aussi, *fuck* et *cunt*.

Dans l'Acte V, scène 2 qui a lieu en Angleterre, l'application des leçons données est mise à l'épreuve en présence du Roi qui, pour l'inciter à l'épouser, dit à Catherine que l'Angleterre, l'Irlande et même la France sont à elle.

Le Roi : *Belle Catherine, ô très belle,
Daignerez-vous apprendre à un soldat des mots
Qui puissent pénétrer l'oreille d'une dame
Et plaider son amour auprès de son doux cœur ?
Catherine : Votre Majesté va se moquer de moi, je ne sais pas parler votre
Angleterre.*

Puis, plus loin, le Roi lui dit que son mariage plaira bien à son père, Charles VI dit *le Fou*.

Le Roi : *Sur ce, je vous baise la main, et vous appelle ma reine.*

Catherine réagit alors et dit au Roi :

*Ma foi, je ne veux point que vous abaissiez votre grandeur à baiser la main
d'une indigne servante de Votre Seigneurie.*

Le Roi : *Alors, je vais vous baiser les lèvres, Kate.*

Catherine : *Ce n'est pas la coutume en France que les dames et demoiselles
soient baisées avant leurs noces.*

Non seulement la langue prête à confusion mais les coutumes de part et d'autre de la Manche ajoutent au malentendu ; du haut de sa grandeur le roi conclut que les coutumes pointilleuses (le refus d'un baiser sur la main ou sur la bouche), ne doivent pas être une entrave pour qui a le pouvoir, ni un obstacle pour son mariage avec Catherine.³

Le Roi ;

*Ô belle Catherine, si vous voulez m'aimer franchement avec votre cœur
français, je serai heureux d'entendre cet aveu de votre bouche dans un an-
glais boiteux. Do you like me, Kate ?*

M'aimez-vous comme je vous aime ?

Quand il s'agit du corps au théâtre, on peut considérer deux temps. Comme nous venons de voir dans *Henry V* de Shakespeare, le personnage de la pièce peut rendre compte des canons et des conventions de l'époque. Une femme au XVII^e siècle est belle parce qu'elle peut découvrir le buste, le visage, les mains. En An-

³ *Ibid.*, Acte V, sc. 2, p. 962-963.

gleterre, il faut noter que le corps de femme au théâtre ne représente pas vraiment le corps du personnage puisque les femmes n'ont pas le droit de jouer sur scène. Donc le corps, à une époque donnée, ne pouvait être représenté au théâtre dans certains pays. Il en est autrement en France, mais le statut des actrices, s'il est différent, n'en est pas moins, comme pour le métier d'acteur, condamné par l'Église :

*Une foule de chrétiens [...] se rassemblent (sic) à certains jours [...] pour y applaudir à une troupe d'excommuniés.*⁴

En bref, l'acteur représente un personnage appartenant à la société de son époque et ses contraintes mais il peut, au-delà des costumes, de son masque, porter un autre corps plus intemporel, plus éternel, c'est-à-dire un type humain. Le corps de l'acteur incarne un autre personnage que le personnage temporel ; il peut représenter un type intemporel. Il est bien d'autres corps tels que celui de l'hypocrite, du misanthrope, du mari trompé, du fat, etc., sans oublier celui de l'amoureux ou de la bien-aimée.

Incarnation d'une vertu ou d'un vice, l'acteur se produit alors sur une scène pour traduire, par son jeu, ses mimiques, son allure, sa gestuelle, une création idéale d'auteur et convoquer devant des spectateurs un miroir de ce quelque chose qui fait écho en lui et le projette pour quelque temps hors de son temps et hors de son corps.

L'acteur, genre d'être protéiforme, présente l'être humain dans sa multiplicité selon les époques, les mœurs, les interdits, les canons et les traditions du lieu et de la société de l'auteur et aussi sa diversité physique : le difforme (Richard III), le truculent (Falstaff), le séducteur (don Juan), le Maure (Othello), ou encore Cyrano de Bergerac.

Il semble que le théâtre nous rappelle aussi une certaine unité et continuité de l'être humain même avant qu'il invente cette langue silencieuse qu'est l'écriture. Par delà le corps, il doit traduire, ce qui fait une certaine unité des êtres humains, les passions et les émotions qui les traversent.

L'acteur de théâtre, par son corps, doit pouvoir exprimer cette permanence donnée par le texte et les mots. Et de même l'atrabilaire (*Le Misanthrope*), le dévot hypocrite (*Tartuffe*), le mari trompé, et aussi le fat ou le personnage en prise à une passion comme dans *Phèdre* de Racine, l'exprimera par le ton de sa voix :

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;*

⁴ La Bruyère, *Les Caractères de quelques usages*, fragment 21 (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1951). Rappelons que Richelieu avait tenu à accorder un statut aux dramaturges, à former des troupes d'acteurs qui joueraient à Paris et il tenta aussi de réhabiliter les comédiens. Par la suite, l'Église reprit son pouvoir jusqu'à la Révolution française.

*Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables
.....
Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachées :
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.
(Racine, *Phèdre*, acte I, sc. 3)*

Ou le remords comme dans *Macbeth* :

*Quelles sont ces mains ? Ah ! Elles m'arrachent les yeux !
Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il
Laver ce sang de ma main ? Non, c'est plutôt cette main
Qui empourprera les multitudes marines,
Faisant de tout ce vert un rouge ?
(Shakespeare, *Macbeth*, acte II, sc. 2, 1.59-63)*

**Être ou ne pas être, telle est la question, Hamlet et les méditations sur
le corps, la vie et la mort⁵**

Hamlet est le personnage qui illustre le plus les jeux multiples du théâtre, les signes de *douleur* qui apparaissent, les *gémissements haletants* d'une *respiration* forcée, le *ruissellement des pleurs*, la *mine accablée du visage* ou les divers signes du *chagrin*, mais aussi, dit-il, avoir en lui-même *des actions qu'un homme peut jouer* et surpasser le paraître, les harnachements et habits de *la douleur*.

La pièce n'est-elle pas entièrement une question sur le corps et l'esprit qui fait que notre finitude est de vivre et mourir ? Le seul pouvoir que nous ayons sur la mort est de décider du moment, à savoir de se suicider ; mais il y a aussi l'inattendu, le meurtre.

Les costumes portés par les acteurs doivent aussi refléter le texte ainsi dans la scène 2 de l'Acte I. Le costume en scène souligne les sentiments, le statut du personnage : les vêtements du Tartuffe par exemple chez Molière, et ici la tristesse d'Hamlet dont la couleur noire convient aussi à la solennité du moment. Quand Gertrude demande à son fils de ne pas porter de *noirs vêtements*, de *rejeter cette couleur nocturne* et de ne pas rechercher son père dans la *poussière*, à savoir dans la tombe, elle-même ne porte pas le deuil.

⁵ Nous nous sommes permis quelques variantes en tenant compte de trois traductions différentes en français de *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark*. Le premier ouvrage publié a pour titre *Hamlet*, (Texte bilingue traduit et publié chez Aubier, Paris, en 1988) ; ont suivi *La tragique histoire d'Hamlet prince de Danemark* (Paris, Gallimard, Shakespeare, *Œuvres complètes*, Tome II, Tragédies, 1959), et *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark* (Paris, Gallimard, Tragédie, tome II, 2002).

Hamlet répond que ni son *manteau d'encre*, ni *les habits coutumiers d'un noir solennel*, ni son chagrin visible ne sont *des actions qu'un homme peut jouer*, mais que sa douleur est profonde.

Ici, plus que de compter sur l'apparence vestimentaire, l'acteur doit mettre l'accent sur la tristesse de son expression. L'acteur, par une palette d'expressions faciales, doit aussi communiquer visuellement par sa physionomie les émotions qui s'ajoutent au costume qu'il revêt.

Ainsi, selon les dernières études anthropologiques, le visage humain débarrassé du bourrelet suborbital, qui faisait des premiers hominidés un instrument agressif, a été remplacé au cours du temps par les sourcils qui peuvent ainsi exprimer et communiquer les émotions. Le maquillage ou le masque (théâtre NÔ) souligne les traits expressifs qui peuvent passer la rampe : au delà des mots, le corps tout entier communique.

Le maquillage accentue les expressions du visage, qui traduisent des sentiments intérieurs.

De même, Hamlet reproche à sa mère le fait que son corps ne manifeste pas cette affliction que devrait provoquer la mort de son époux :

*Avant même que le sel de larmes mensongères
Ait cessé d'irriter ses yeux rougis*

et il la juge perverse de s'être précipitée *dans des draps incestueux*.⁶

Sur une scène vide, Hamlet, se trouvant seul, se livre à un soliloque, s'interrogeant sur la vie, qui anime le corps, *cette chair trop solide* pour se fondre et se résoudre, et aussi sur le suicide interdit par la chrétienté.

Puis Horatio lui décrit le spectre que des guetteurs de nuit ont aperçu sur les remparts. Apparence corporelle d'un esprit : son armure et l'expression figée du regard : *armé de pied en cap, allait d'un pas majestueux* et avait *une expression de douleur plus que de colère*, dit Horatio à Hamlet qui regrettait d'avoir été absent. Des précisions sont demandées par Hamlet pour savoir si la lecture du visage était révélatrice.

Hamlet : *Pâle ou rouge ?*
Horatio : *Oh ! très pâle.*
Hamlet : *Et il fixait les yeux sur vous ?*
Horatio : *Constamment.*

⁶ Voir Acte I, sc. 2, p. 699-701.

La description de l'assassinat, la mort instillée par le poison termine l'exposition et donne le sens tragique à la pièce. L'esprit du mort survit au meurtre et se manifeste par une apparition spectrale.

Préoccupation constante d'Hamlet, la mort suspend-elle tout ? Quand Polonius lit une lettre qu'Hamlet a adressée à Ophélie : *À toi à jamais, très précieuse dame tant que ce corps sera sien* signifie bien que, la vie ayant quitté son corps (de chair), il pense qu'il n'éprouvera plus ce sentiment qui le lie à Ophélie :

Ô chère Ophélie, je suis malhabile à rimer, je n'ai point l'art de nombrer mes soupirs. Mais que je t'aime précieusement, ô toi la plus précieuse, crois-le. Adieu

À toi à jamais, très précieuse dame tant que ce corps sera sien.

Polonius lit cette lettre à Claudius et à la reine, omettant certains détails érotiques quand Hamlet fait allusion à sa beauté et à son *sein blanc et délicieux*, détails suggestifs des rapports amoureux.

Le récit d'Ophélie, II.1.73-105, sur le comportement d'Hamlet décrivant la manière négligée et pitoyable de se présenter mal vêtu pour un prince, *nu-tête, le pourpoint ôté, sans jarretières, les bas fripés tombés sur les chevilles, claquant des genoux* et son attitude étrange permettent de suggérer son propre trouble et le fait qu'effectivement Hamlet n'est plus dans son état normal. Pour Polonius cette conduite était la manifestation évidente d'un délire amoureux.

Théâtre dans le théâtre, des comédiens de passage sont accueillis par Hamlet qui les connaissait déjà et avait apprécié naguère une de leurs pièces. Le temps avait passé et ses marques sont visibles sur les corps qui ont vieilli en laissant des traces ; ainsi Hamlet retrouve un vieil ami et lui fait remarquer que *son visage s'est ridé* depuis leur dernière rencontre et qu'il porte *à présent une barbe* ; il reconnaît également une actrice qui a beaucoup grandi *depuis la dernière fois, plus proche du ciel de toute la hauteur d'un brodequin*.

Hamlet demande à ces comédiens de jouer *Le meurtre de Gonzague*, un crime à Vienne ainsi qu'une tirade écrite de sa main. Ils vont mettre en scène l'empoisonnement du père d'Hamlet. D'autres corps de comédiens vont alors incarner les personnages comédiens présents comme spectateurs à qui une vérité va être révélée. La mort est mise en scène.

Des comédiens jouent les spectateurs qui vont voir une pièce interprétée par d'autres acteurs, ceux-ci portant alors les mots et les pensées d'Hamlet présent auprès d'Ophélie comme spectateur, il devient alors auteur en second. Théâtre gigogne : scène de théâtre qui est incise dans une autre pièce de théâtre.

L'installation des spectateurs-comédiens pour la scène représentant la mort du roi Hamlet, se déroule avec un jeu d'acteurs et de corps dans la salle du château ; la reine prie son fils de s'asseoir auprès d'elle et il refuse. Oubliant ses propos désobligeants envers Ophélie précédemment, il demande *s'il peut s'allonger entre ses genoux*, promiscuité trop intime qu'elle refuse ; il déclare alors *désirer mettre sa tête sur ses genoux*, ce qu'elle accepte ; *il se couche alors à ses pieds* et lui demande si elle lui prête des manières de rustre, ce qu'elle nie aimablement.

L'émotion est provoquée par le jeu des acteurs ; ainsi le spectateur assistant à la pièce *Hamlet* doit être troublé, il voit l'effet du théâtre sur d'autres spectateurs que sont Claudius et la reine, Claudius témoin de son crime joué devant lui, est l'assassin démasqué.

La reine, bouleversée, décide de recevoir son fils en particulier. Polonius, caché derrière une tenture, assiste à la scène. Hamlet, entendant hurler, passe son épée à travers la tenture. C'est là un autre mort bien réel et non pas un Spectre, non plus un comédien qui joue un mort mais un corps qui s'affaisse – l'être Polonius n'est plus ; un décès inattendu est survenu à l'improviste, une mort par erreur.

Le corps s'est tu, l'enveloppe charnelle est devenue encombrante. Hamlet parle de *traîner les tripes de ce pître et coquin babillard*, Polonius, dans la salle voisine.

Ophélie pleure la mort de son père et chante sa douleur et son chagrin. Dans *Hamlet*, l'acteur qui joue le rôle de la reine doit avoir une tessiture de voix féminine ; de même, il se peut qu'une tonalité plus aiguë de haute-contre, ou contre-ténor, soit nécessaire pour un jeune garçon interprétant les rôles féminins.

Quand la reine annonce qu'Ophélie s'est noyée en tressant une guirlande de fleurs, *de boutons d'or, de pâquerettes et de fleurs pourpres*, près de la rivière ; elle décrit ce corps d'Ophélie tombé et emporté par le courant alors qu'elle chantait telle une sirène. Les couleurs des fleurs ne sont pas anodines : le jaune couleur symbole de trahison, le blanc symbole d'innocence et de pureté, et le rouge sans doute symbole du sang versé, ou de la mariée qu'elle ne sera pas.

Le suicide étant réprouvé par l'Église, Ophélie peut être mise en terre chrétienne comme le précise le fossoyeur car un doute plane peut-être sur cette mort ; les corps morts ont des droits. Hamlet et Horatio sont dans le cimetière, lieu de l'horizontalité des corps sans vie ; le fossoyeur qui creuse la terre leur montre un crâne qu'il vient de déterrer ; c'est la tête de Yorick, le bouffon du roi mort il y a vingt-trois ans. De nouveau la mort se présente à Hamlet sous une autre forme, le squelette et il souligne que le mort ne vit que grâce aux vivants qui les font vivre dans leur souvenir.

Hamlet enfant avait connu Yorick et il va revivre quelques instants animé par ses souvenirs de jeunesse :

Hélas ! Pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio, c'était un garçon d'une drôlerie infinie, d'une verve prodigieuse. Mille fois il m'a porté sur son dos ; et

maintenant... cela me fait horreur d'y penser ! Mon cœur se soulève. Ici pendaient ces lèvres que j'ai embrassées tant de fois. Où sont à présent vos facéties, vos cabrioles, vos chansons, vos explosions de joie qui faisaient rire toute la table aux éclats ? Plus une blague à présent pour vous moquer de votre propre grimace ? Plus que cette mandibule en berne ?

Il n'y a plus de souffle de vie dans ce crâne qui fut celui de Yorick et qu'évoque Hamlet...

Dans la tombe d'Ophélie à présent creusée, Laërte saute pour prendre une autre fois sa sœur entre ses bras ; Hamlet alors fait de même et ils en viennent aux mains comme deux palefreniers ; le roi et la reine ainsi qu'Horatio les séparent. Cela devait effectivement interpeller les spectateurs socialement moins policés. La gestuelle qui accompagne les mots de Laërte traduit son indignation plus que ne le fait son discours. Le saut des deux personnages dans la tombe devait produire entre la scène et la salle un choc d'indignation avec l'empoignade des deux acteurs :

Réglez le geste sur le mot, et le mot sur le geste
(Hamlet, Acte III, sc. 2) ...

Le roi organise un duel à l'épée. Ce sera un nouveau spectacle ; les acteurs, tels les combattants dans une arène, vont s'affronter. Les spectateurs savent que l'issue est pipée. Le pari du roi, comme devaient le faire certains spectateurs sur les combats de chiens, d'ours ou de coqs dans les rues avoisinantes du Globe, capte leur attention.

Le duel final et la fin du Danemark

Le duel entre Laërte et Hamlet est une deuxième scène de théâtre dans le théâtre ; c'est également la mort annoncée du futur jeune roi Hamlet ; il n'est plus le metteur en scène d'un spectacle mimant un meurtre ; il est acteur dans une mise en scène du roi Claudius, le meurtrier, qui installe aussi les spectateurs. Il se veut l'arbitre d'un juste règlement de compte.

Si Hamlet porte la première ou la seconde touche, ou riposte à la troisième passe, tous les canons devront faire feu.

Comme son père, Laërte trahit et meurt par erreur. Hamlet, comme le sien, meurt assassiné, et justice est faite car Claudius meurt victime de son propre complot. Hamlet lui fait boire la coupe qui lui était destinée et que sa mère a bu, union des deux complices dans une même mort.

Quand il comprend qu'il est empoisonné, il dit qu'il donnera à Fortinbras, le prince de Norvège, sa voix pour qu'il soit élu et porté au trône, et il s'éteint.

Ses derniers mots sont : *Le reste est silence*. La fin du corps, la fin de sa vie : aux autres de la prolonger.

L'ami survivant, Horatio, dit alors qu'il parlerait *par la bouche d'un homme dont la voix s'est tue*, à savoir qu'il parlerait pour Hamlet.

Les honneurs au corps d'Hamlet sont rendus par Fortinbras.

En un sens, cette voix d'Hamlet que veut faire entendre Horatio est aussi celle de Shakespeare mais elle ne s'est pas tue et n'est pas près de se taire.

L'acteur endosse plusieurs identités, celle du fossoyeur aussi bien que celle du roi, et doit se travestir pour tenir le rôle d'une femme, mettre tout son corps au service du spectacle, faire passer les émotions par ses gestes, ses mimes et son jeu.

Toute cette pièce est consacrée au corps porteur de la vie car il s'agit de lui lorsque l'on parle de la mort ; elle illustre la fin physique, qu'est ce qui quitte ce corps quand la mort le fige.

Les interrogations, les sentiments de vengeance, les émotions, la violence de ce monde de fiction, les actions, les mouvements, les déplacements condensent le temps et interpellent le spectateur, lui-même acteur dans sa propre existence. L'épigraphe latine à l'entrée du théâtre du Globe prend toute sa mesure :

Le monde entier est un théâtre

Le monde entier est une scène, hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs, chacun fait ses entrées, chacun fait ses sorties, et notre vie durant, nous jouons plusieurs rôles.

Comme il vous plaira, Acte II, scène 7.

D'un corps à un autre ...

La guerre de Troie n'aura pas lieu, la pièce de Jean Giraudoux, en deux actes, tient de la tragi-comédie et parfois même de la *Commedia dell'arte*.⁷

Dans la scène 4, Pâris dit en avoir assez des femmes asiatiques, de leurs étreintes qui sont de la glu, leurs baisers des effractions, leurs paroles de la déglutition ; à cela s'ajoute, quand elles se dévêtent, leur nudité avec leurs fards qui semblent se décalquer sur les femmes grecques. Et Pâris de dire que *L'absence d'Hélène dans sa présence vaut tout*.

Rentrant de la guerre en Grèce, Hector apprend l'enlèvement d'Hélène par son frère Pâris au cours du conflit contre les Grecs... Hector décrit la résonance des armes, la lance contre le bouclier, les hommes tués tombant à terre, le cris des mourants et, quelque temps plus tard, l'écroulement des palais. Il énumère ce que les mères pourraient faire pour préserver leurs fils : leur couper l'index de la main droite ou la jambe droite, leur crever les yeux ou chercher le défaut de l'aîne ou de la gorge, voire même les tuer pour qu'ils ne souffrent pas.⁸

⁷ Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (Paris, Éditions Gallimard, 1982), *Théâtre complet*.

⁸ Voir Acte I, sc. 3, p. 486-497 sq.

Il comprend que l'enlèvement d'Hélène par Pâris représente un conflit futur contre les Grecs. Pâris informe Hector qu'il aime Hélène et ne s'en séparera pas bien que celle-ci ne l'aime pas en retour. Cassandre déclare Hélène la plus belle des femmes, ajoute qu'elle dispose d'une garde d'honneur qui rassemble tous les vieillards à l'heure de sa promenade. Le corps d'Hélène émeut... Des créneaux, Hélène voit les barbes blanches et les visages rouges, Pâris qui assiste aussi à la scène avoue que c'est lui qui a amené Hélène nue, sans garde-robe, et qu'il a dû emprunter les sandales de Cassandre pour les donner à Hélène, et Hector de remarquer apercevoir alors *deux fesses charmantes*⁹.

Il faut noter que cette scène où le corps d'Hélène se montre et pose sur les remparts défensifs, offre un curieux contraste : la jeunesse, les vieillards ; les sandales légères, la citadelle. Cette scène exprime un déséquilibre que souligne Hector quand il voit deux fesses (on montre son derrière), et s'interroge : serait-ce la face charmante de la Grèce ? Un peu comme dans le poème d'Apollinaire :

*En faisant la roue, cet oiseau
Dont le pennage traîne à terre,
Apparaît encore plus beau,
Mais se découvre le derrière.*

Dans la dernière scène du premier Acte apparaît la Paix ; par la magie des mots, l'auteur a trouvé son évocation par Cassandre et lui a donné corps ; celle-ci appelle Hélène au secours ; la paix est belle mais trop longtemps oubliée, sans doute ; elle est *pâle* et ses cheveux sont *or gris*. Elle disparaît et revient outrageusement fardée. Il n'y a que Cassandre qui la voit et lui parle. La Paix s'interroge alors sur la raison qui pousse les hommes à crier dans la ville et, le rivage apprenant qu'ils invoquent leurs dieux et attisent leur orgueil, elle tombe malade et s'efface.

Scène du baiser :

Hélène se plie à la demande de Pâris de rester et de ne pas repartir en Grèce mais elle s'éprend du frère de Pâris, le jeune Troïlus. S'ensuit alors la scène du baiser. Hélène, pivot physique d'un enjeu plus vaste que son propre corps, joue au jeu de l'amour sans hasard entre Pâris et Troïlus. Un baiser qui liera deux corps et l'attachera à Troie et cela se fera devant témoins alors que l'on ferme les portes de la guerre. Baiser trompeur : elle embrasse en effet Pâris par procuration car Troïlus s'y refuse.

Leçon d'insultes :

Puis il y a les partisans de la guerre, dont le personnage Démokos représente l'archétype et qui entre en scène : il va donner une leçon d'insultes. *Et c'est bon augure que ce premier conseil de guerre ne soit pas celui des généraux, mais celui des intellectuels*¹⁰.

⁹ Acte I, sc. 6, p. 495-496.

¹⁰ Acte II, sc. 2.

Le Cynisme des parleurs dont les corps, sinon la langue, ne sont pas engagés. *Puisque l'âge nous éloigne du combat, servons du moins à le rendre sans merci.* Puis plus loin :

*C'est alors la mission de ceux qui savent parler et écrire de louer la guerre, de l'aduler à chaque heure du jour, de la flatterie, arrêt aux places claires ou équivoques de son énorme corps, sinon on l'aliène.*¹¹

L'insulte devient l'arme suprême. Il faut que l'amour-propre blessé fasse perdre le sang-froid de l'adversaire dont le corps atteint par l'esprit blessé devient plus vulnérable. Le choix des épithètes est important. Après viennent les violences physiques.

Démonstration :

Pâris : *Tu es lâche, ton haleine est fétide, et tu n'as aucun talent.*

Démokos : *Tu veux une gifle ?*

Scène des gifles,¹²

La guerre entre en scène incarnée par Oïax. Suivant les critères de Démokos, elle commence avec l'insulte. Oïax lance à Hector des insultes personnelles d'abord, puis plus générales envers Troie et les Troyens. Hector reste insensible. Suit alors la gifle qu'Hector blessé aurait dû normalement donner mais qu'Oïax lui donne pour le faire réagir.

L'intervention de Démokos qui théorise ces prémices à la guerre fait pencher la balance du côté de la guerre. Il dénonce la gifle donnée par Oïax. Pour le faire taire, Hector, partisan de la paix, gifle cet incitateur à la guerre. Geste extraordinaire et brutal qui fait l'admiration d'Oïax, violence qui remet paradoxalement la paix au-devant de la scène.

Oïax : *Excellente méthode aussi, coude fixe. Poignet biaisé. Grande sécurité pour carpe et métacarpe. Ta gifle doit être plus forte que la mienne.*

Hector : *J'en doute.*

Oïax : *Tu dois admirablement lancer le javelot avec ce radius en fer et ce cubitus à pivot.*

Puis la scène suivante met en présence les corps des partisans de la paix face aux corps des partisans de la guerre. Face à face dont l'arbitre est le douteux Ulysse.

L'amour devrait sauver la paix, sentiment noble que louait Andromaque dans une scène précédente, mais il s'agissait du sentiment amoureux. Avec Ulysse il s'agit du physique, mais la virilité de Pâris est mise en doute :

¹¹ Acte II, sc. 4.

¹² Acte II, sc. 9.

Ulysse : *Avouez, Hélène, que vous ne l'auriez pas suivi, si vous aviez su que les Troyens sont impuissants...*

Évidemment les Troyens s'échauffent ! Ulysse se fait plus précis et dit *je me suis mal exprimé. Que Pâris, le beau Pâris, fût impuissant...*

Première épithète dont le choix offense le monde masculin. Interviennent alors les plus vulnérables à ce genre d'insulte sur leur force mâle, les hommes qui, témoins, se trouvaient à bord du bateau sur lequel Hélène avait été enlevée... D'où s'ensuit une description du corps à corps amoureux d'Hélène et de Pâris et les mots tendres échangés sont évoqués.

Iris, symbole divin, éthéré, intervient. Par sa présence, elle commence par apaiser en se faisant l'interprète d'Aphrodite. Iris : *Oui, Aphrodite me dit que l'amour est la loi du monde... Elle vous interdit à vous deux, Hector et Ulysse, de séparer Pâris d'Hélène. Ou il y aura la guerre.*¹³

Puis Hector demande le message de Pallas, il fait de nouveau pencher la balance, il se fait aussi l'interprète de Pallas.

Iris : *Oui, Pallas me charge de vous dire que la Raison est la loi du monde [...] et elle vous ordonne, à vous Hector et à vous Ulysse de séparer Hélène de ce Pâris à poil frisé. Ou il y aura la guerre.*¹⁴

La place est laissée sur ordre de Zeus aux négociateurs.

Hector. *Je pèse tout un peuple de paysans débonnaires, d'artisans laborieux, de milliers de charrues, de métiers à tisser, de forges et d'enclumes... Oh ! pourquoi devant vous tous ces poids me paraissent-ils si légers ?*¹⁵

Puis Ulysse : *Le privilège des grands, c'est de voir les catastrophes d'une terrasse.*¹⁶

C'est en voulant sauver la paix qu'Hector tue Démokos, le vociférateur, mais celui-ci triomphe en accusant le Grec Oïax de l'avoir frappé. Et pour sceller cet appel à la guerre, les portes s'ouvrent sur les deux corps enlacés d'Hélène et de Troïlus qui se donnent un baiser.

C'est ainsi que l'acteur au théâtre, évoquant d'autres corps de chair et d'os par des mots, donne vie à des personnages et donne forme aux idées d'un auteur qui enrichissent la pensée en donnant son corps aux moyens de réflexions.

Le corps des morts évoqués par Hector à l'Acte II, sc. 5, pèse peu.

Hector : *Je leur ai fait leur dernière minute de vie, alors qu'adossés un peu de biais aux oliviers du champ de bataille, ils disposaient d'un reste d'ouïe*

¹³ Acte II, sc. 12

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Acte II, sc. 13.

¹⁶ *Ibid.*

et de regard. Et je peux répéter ce que je leur ai dit. À l'éventré, dont les prunelles tournaient déjà, j'ai dit : Eh bien, mon vieux, ça ne va pas si mal que ça... Et celui dont la massue avait ouvert en deux le crâne : ce que tu peux être laid avec ce nez fendu ! Et à mon petit écuyer, dont le bras gauche pendait et dont fuyait le dernier sang : Tu as de la chance de t'en tirer avec le bras gauche... et je suis heureux de leur avoir fait boire à chacun une suprême goutte à la gourde de la vie. C'est tout ce qu'ils réclamaient ils sont morts en la suçant...

L'Histoire se répète. La guerre aura lieu. Ainsi se clôt la pièce, rappelant que la vie se répète. L'homme est condamné à se répéter. Beckett, dans *Oh les beaux jours*, fait peu à peu disparaître le corps de Winnie réduit à de petits gestes répétitifs.

L'intériorité (ce qui nous distingue des animaux) qui unit notre condition humaine, c'est l'auteur qui la révèle à travers la présence corporelle de l'acteur sur scène et ce sont les mots qu'il prononce qui soulignent notre humanité.

Qui mieux que Shakespeare exprime cette constance de l'humanité par des mots que le théâtre révèle ? Ainsi dans *Richard III*, Acte I, sc. 2 :
Lady Anne dit :

*Scélérat, tu ne connais ni loi divine ni humaine ;
Il n'est pas de bête si féroce qu'elle ne connaisse quelque pitié.*

Et Richard, Duc de Gloucester, répond :

Mais je n'en connais aucune, et donc ne suis pas une bête.

Jean-François SENÉ
Professeur honoraire, Lycée Henri IV

LOURDEUR ET LÉGÈRETÉ DU CORPS AU THÉÂTRE

En 1969 et au cours des années suivantes on a donné dans divers pays du monde occidental un spectacle théâtral et musical composé par plusieurs auteurs sous la direction du Britannique Kenneth Tynan (1927-1980), intitulé *Oh Calcutta !* Derrière l'anglais, le français sert à déchiffrer la signification grivoise de ce titre incongru, en forme d'à-peu-près, à savoir « Oh, quel c... t'as ! ». Tout le personnel apparaissait sur la scène

dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil,

la chemise de nuit et le pyjama en moins¹. Sortie du puits, la vérité des corps s'exposait, virtuellement esthétisée par sa présence sur la scène d'un théâtre et par une stylisation chorégraphique sur fond musical. Le parfum de scandale de cet *Ave verum corpus* irrévérencieux n'était cependant pas dissipé.

Une trentaine d'années auparavant, les Classiques Larousse censuraient le texte des *Précieuses ridicules*. La phrase que prononce Cathos :

Pour moi, mon oncle, tout ce que je puis dire c'est que je trouve le mariage une chose tout à fait choquante. Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu ? (I.4)

était partiellement effacée. Plutôt que de s'indigner de cette pudibonderie qui annonce celle de Tartuffe et excède celle de la Précieuse, car celle-ci appelle les choses par leur nom, il vaut mieux proposer un petit parcours au long du chemin sinueux qu'empruntent les corps au théâtre. Ils se manifestent de deux façons, à l'extérieur et à l'intérieur, c'est-à-dire sur la scène et dans le texte.

Que dire de la présence des corps sur la scène qui ne relève pas du truisme ? Du fait que la scène est éclairée pendant que la salle reste privée de lumière, les acteurs ont une existence physique plus visible que celle des spectateurs. Ces derniers tendent peut-être à considérer que ce qui se dit et se fait sur la scène a autant de réalité que si le drame ou la comédie se déroulait dans la vie personnelle des interprètes. Certaines personnes font savoir qu'elles aiment le théâtre mais ne lisent jamais le texte des pièces. Le caractère vivant de cet art, la présence des acteurs visibles et audibles, elles ne les trouvent pas dans la lecture. Elles veulent éprouver dans leur corps à elles un phénomène d'empathie avec l'épiphanie artistique de la représentation. Ce qui gît sur du papier leur semble rester à l'état d'embryon ou ne survivre qu'à celui d'ectoplasme. Parfois ces mêmes personnes

¹ L'expression *le simple appareil* est devenue un cliché signifiant le manque total de vêtements. Cette nuance humoristique n'est certainement pas présente dans le texte cité (*Britannicus*, II.2)

disent préférer le théâtre au cinéma – sans tenir compte des composantes du cinématographe qui ne doivent rien à l'art dramatique – parce qu'on voit sur la scène les acteurs et actrices en chair et en os, non sous forme de photographies animées et projetées par une machine sur la platitude d'un écran que sa blancheur ne défend pas. Jadis certains spectateurs payaient cher ou profitaient de leur rang élevé pour obtenir le privilège d'un fauteuil sur la scène, à proximité des acteurs. Ces sentiments méritent quelque attention, d'autant plus que les acteurs et les actrices savent que ce n'est pas seulement leur voix qui a de l'importance. Dans le domaine musical, l'oratorio se distingue de l'opéra, et ne relève pas de l'art théâtral, du fait que rester immobile et en tenue de récital diffère du jeu animé qui se déroule dans le théâtre parlé ou chanté, où les interprètes portent des costumes plus ou moins signalétiques.

Un auteur dramatique ne dispose pas d'un plein pouvoir de création dans le domaine corporel. Alors que les romanciers se lancent dans des descriptions de la physionomie et de l'anatomie de leurs personnages, lui n'a pas la même possibilité, il ne sait pas toujours qui incarnera leurs créatures sur la scène. Les acteurs et actrices n'ont pas toujours l'âge de leur rôle, ni ces dernières la beauté éblouissante qui, à longueur de tirades, fait bouillir d'admiration le jeune premier. Quand il est lui-même acteur et en plus directeur ou animateur d'une équipe théâtrale, comme Shakespeare ou Molière, l'auteur peut destiner tel ou tel rôle à un collègue ayant plus ou moins le physique de l'emploi, mais les représentations ultérieures ne peuvent pas pérenniser le choix initial. La description donnée de Tartuffe par Dorine, « Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille », reflète peut-être l'aspect de Du Croisy, créateur du rôle, mais les portraits qui le représentent ne semblent guère confirmer ce signalement. Il y a peut-être une part d'invention volontaire dans l'image que donne Dorine du personnage qu'elle ne cesse de caricaturer. Cela peut susciter des commentaires sur la manière dont nous regardons nos semblables, en postulant de façon parfois implicite et irréfléchie que leur visage reflète leur caractère, ou ce que nous croyons comme étant leur caractère. Nous sommes quelquefois disciples de Cesare Lombroso, l'un des inventeurs de la science physiognomiste. Il arrive que certaines données corporelles fassent partie de la substance narrative du texte théâtral. Même si la description que fait Dorine de Tartuffe ne correspond pas à ce que voient les spectateurs, ceux-ci peuvent collaborer avec les conventions du spectacle et partager les déformations imaginaires dont la servante nourrit son discours. Il en va de même de la présence au théâtre des sosies et des jumeaux générateurs de quiproquos.

Souvent les acteurs qui incarnent les sosies ne se ressemblent pas vraiment, mais la bonne volonté des spectateurs se prête à la convention, et superpose l'imaginaire et la réalité. Dans Shakespeare, l'obésité de Falstaff, présent dans trois pièces, voire quatre, si l'on ajoute la première partie d'*Henri VI*², constitue un leit-

² Un personnage de poltron notoire apparaît sous le nom de Falstaff dans cette pièce, mais les éditeurs le remplacent le plus souvent par *Fastolfe*, pour respecter la vérité historique et éviter la confusion avec l'autre Falstaff, qui d'ailleurs s'appelait Sir John Oldcastle lors des

motiv, mais de nature exceptionnelle. Sir John Falstaff, vieillard dénué de la moindre respectabilité, parasite, filou, et joyeux drille mange beaucoup mais ne fait rien. Son gabarit est censé refléter ces caractéristiques. Les œuvres théâtrales n'exploitent que rarement les difformités physiques. Le cas du Richard III de ce même Shakespeare vient à l'esprit, d'autant plus que le personnage lui-même attribue sa propre vilénie à un besoin de se venger de la nature, et que les autres personnages considèrent comme allant de soi que la difformité physique et la perversité morale se reflètent mutuellement, servant d'avertisseurs. Curieusement, ces caractéristiques ne sont plus mentionnées dans le texte à partir du quatrième acte, et le roi criminel est mentionné comme faisant preuve au combat d'une vaillance extraordinaire. Triboulet, nom donné au bouffon de Louis XII et à celui de François I^{er}, devint un personnage difforme dans *Le Roi s'amuse* de Hugo (1832). On le retrouve en 1851 sous le nom de Rigoletto dans l'opéra de Verdi, sur un livret de Francesco Maria Piave. On est tenté de compter Œdipe parmi les victimes d'une sorte de mutilation, ses pieds ayant été, pour le punir du parricide qu'il n'a pas encore commis, meurtris par des ligatures, mais ce détail n'apparaît guère dans les deux tragédies de Sophocle, sinon dans son nom lui-même, pour les spectateurs qui connaissent un peu de grec. Les malades et les blessés apparaissent quelquefois sur les scènes de théâtre. Le roi Amfortas dans *Parsifal* (1882) de Wagner torturé par une blessure à la fois physique et morale, subit un purgatoire terrestre, mais Klingsor, en se mutilant à la façon d'Origène, n'a rien gagné en spiritualité. C'est de Satan qu'il semble avoir reçu ses dons de magicien. Au théâtre, les malades ne sont pas tous imaginaires, et de plus on y meurt beaucoup, particulièrement à l'opéra où l'agonie, tout en rappelant au public que le corps est périssable, s'hypostasie sous forme d'envolées mélodieusement puissantes et capables d'atteindre le contre-ut. Eurydice, Lucie de Lammermoor, Violetta, Aïda, Radamès, Manon Lescaut, Mimi, Cio Cio San, Lulu, Adrienne Lecouvreur, Werther, le roi de Suède remplacé par un vice-roi colonial dans *Le Bal masqué*, en donnent quelques exemples. Le théâtre classique interdisait les étalages de cadavres sur la scène, capables de choquer le public, voire de faire s'évanouir les personnes sensibles. À ce sujet, on peut rappeler que le mot *corps* désigne aussi bien un être vivant que sa dépouille privée de vie. La pratique théâtrale a évolué sur ce point, sans aller cependant jusqu'à se complaire à représenter des autopsies, mais cela viendra peut-être.

On pourrait tirer toutes sortes de commentaires de la pièce à la fois burlesque et macabre de Ionesco qui s'appelle *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954). Le titre, bizarrement conçu, commence par un nom qui ne désigne pas le personnage dont d'autres personnages veulent se débarrasser, mais un écrivain qui, depuis quinze ans, loge contre son gré un cadavre, probablement victime d'un assassinat, et qui occupe beaucoup d'espace sur la scène, car il ne fait que croître, de façon horripilante. Ionesco lui-même s'est interrogé sur la signification de ce corps impossible à dissimuler ou à évacuer, et ne semble pas s'être arrêté sur une exégèse

premières représentations de la première partie d'*Henry IV*. Les descendants de ce personnage exigèrent un changement de nom.

particulière. Symbolise-t-il la culpabilité, comme l'odeur du sang sur la main de Lady Macbeth, ou la conscience obsessionnelle de la mort ? Il se trouve que l'énormité concrète de ce qu'on voit force sur lui l'attention du spectateur plus que les significations abstraites et moralisantes qu'on peut en tirer. Un va-et-vient se produit entre l'objet qui force la vue et sa signification symbolique. Il existe un réalisme de l'irréalisme qui aboutit au surréalisme au sens qu'Apollinaire voulait donner à ce mot. Le spectateur se sent plus impressionné par ce qu'il voit concrètement que porté à en tirer des spéculations herméneutiques, et cela ne déplairait pas forcément à l'auteur.

Mais que dire de plus que ce que tout le monde sait ? La position et les mouvements des acteurs, les mimiques et les gestes font partie du spectacle. Ils ont une fonction en partie formelle, voire rituelle, c'est-à-dire qu'ils obéissent à des codes qui changent selon les pays et les périodes, fondés sur une connivence culturelle entre le monde du théâtre et le public, et en partie expressive. Sur ce point, les acteurs bénéficient d'une certaine dose de latitude personnelle. Une évolution a eu lieu depuis les origines jusqu'à nos jours. On peut supposer que, dans l'Antiquité, les acteurs restaient plus figés qu'aujourd'hui, et que les masques qu'ils portaient ne favorisaient pas l'expression faciale des sentiments. L'arrivée progressive des metteurs en scène dans la production a eu pour conséquence que la nature visuelle du théâtre a pris de plus en plus d'importance. Leur influence, depuis la mode du *Regietheater*, a atteint un sommet difficilement dépassable. À l'époque d'un Jacques Copeau en France ou d'un Harley Granville Barker en Angleterre, les réalisateurs intervenaient à chaque instant pendant les répétitions, afin d'associer les mouvements, les gestes, les mimiques et la position des acteurs à l'action en cours, parfois de façon redondante. Aujourd'hui, les metteurs en scène calquent non sur le texte leurs diverses manipulations des corps agissants, mais sur leur imagination, où se loge et s'essouffle un souffleur fantasque. Les mouvements et les attitudes peuvent n'avoir aucun lien avec l'action, et s'effectuer selon une logique ou une absence de logique dont l'autonomie ne cherche pas à traduire en gestes ce que les personnages sont censés ressentir ou communiquer.

Le texte contient lui-même, et assez souvent, des indications écrites par l'auteur imprimées en italiques dans les éditions destinées au public, précises et abondantes, sur ce qu'il souhaite voir sur la scène et sur l'apparence physique des personnages, alors qu'il devrait savoir qu'aucune compagnie ne peut lui donner satisfaction sur ce point. Des auteurs comme George Bernard Shaw, Eugene O'Neill, Paul Claudel ou Tennessee Williams abondent en détails visuels de ce type, ce qui indique l'intérêt que les auteurs portent sur ce qui se voit sur la scène, non uniquement sur ce qu'on entend. Même si elle n'est pas mentionnée explicitement, la présence corporelle des acteurs produit quelque impact sur le public, de façon variable. Il n'existe certainement pas un degré zéro de cette présence, et elle suit une courbe ascendante qui dépend du texte comme des initiatives de la mise en scène. Dans *Le Cid*, on ne voit pas sur la scène le combat entre Rodrigue et Don Gormas, mais le simple mouvement qui suit le fameux « À quatre pas d'ici » en dit assez long pour informer le spectateur de ce qui va se passer. Du temps où l'on

n'utilisait pas le mot *diégèse* pour désigner savamment la suite des événements qui se déroulent dans une pièce de théâtre, on la désignait du nom d'*action*. De l'action au sens physique, il y en a eu beaucoup au théâtre, dans les comédies particulièrement, où parfois on court, on se pourchasse, on se frappe de diverses façons, au point que ce qu'on appelle le *gag* au cinéma a une origine théâtrale. Il existait en Angleterre un type de spectacle populaire appelé la *pantomime* et, en Amérique du Nord, le *vaudeville*, ces deux mots n'ayant pas la même signification qu'en français. On y mêlait la farce, la musique, et les acrobaties plus ou moins bouffonnes. Des acteurs cinéastes tels que Buster Keaton et Charles Chaplin en viennent, d'autant plus qu'ils suivaient en cela une tradition familiale. Le jeu visuel n'est pas réservé à la comédie. L'opéra inachevé de Janáček, *De la maison des morts*, composé d'après le récit de Dostoïevski, en donne un exemple impressionnant. L'action se déroule du temps des Tsars dans un bain qui ressemble à ce qu'on a appelé plus tard les camps de concentration. Les paroles et la musique expriment les souffrances morales et physiques des prisonniers, mais les gestes et les mouvements s'y ajoutent, sans oublier les vêtements.

Les vêtements au théâtre font-ils partie du corps ? Aussi bien les spécialistes de sciences naturelles que les philosophes, les sociologues, les moralistes répondraient négativement à cette question saugrenue. Mais le théâtre, comme la peinture, appartient au domaine artistique, et tout ce qui atteint la vision relève d'une association entre le concret et l'imaginaire. Les vêtements collent à la peau, deviennent une deuxième peau, et sur la scène d'un théâtre s'offrent en pâture aux yeux des spectateurs. Quel effet les vêtements des acteurs font-ils sur nous quand nous assistons à un spectacle au style moins dépouillé que celui de Kenneth Tynan ? Ils sollicitent notre attention. Ils agissent sur notre sensibilité et sur notre intellect. Nous les jugeons esthétiquement et nous en déduisons des informations, qui varient selon le style général du spectacle. Dans le théâtre traditionnel du Japon, les costumes, qui paraissent extravagants aux étrangers, appartiennent spécifiquement à la garde-robe pittoresque où s'habillent les vedettes du *no* et du *kabuki*. Ils ne sont pas censés refléter un habillement appartenant à la vie réelle. On en arrive parfois à vêtir tous les acteurs et actrices de la même façon, selon une conception presque non figurative du théâtre, qui ne peut cependant pas annuler le corps. L'uniforme abolit la particularité individuelle et équivaut à une sorte de nudité. On a pu voir un soir une représentation de *L'Île des esclaves*, de Marivaux, où les acteurs et actrices portaient directement sur leur nudité un sac à pommes de terre échancré de deux trous permettant le passage des jambes. Même quand l'habillement ne dérive pas dans ce genre de fantaisie gratuite, il arrive que les vêtements au théâtre contredisent leur fonction habituelle, qui consiste à faire connaître au public des traits de caractère ou appartenant à la sémiologie sociale. Le vêtement fait partie du jeu et pratique ce que certains spécialistes appellent des codes, que les usagers sont censés connaître mais ne connaissent pas toujours. La façon de vêtir les comédiens envoie au public un message qui, parfois, contient un ajout au texte, un commentaire ou une déformation voulue. De nos jours, quand

Agnès se présente vêtue en colonel de la Wehrmacht, ou quand Athalie apparaît au public affligée d'une blouse de serveuse de chez McDonald's, l'intention du metteur en scène appelle un décodage plus ou moins aisé.

Le théâtre des origines a représenté l'une des provinces de la poésie, du fait que l'usage du vers a souvent précédé celui de la prose. Or en vertu d'un phénomène important, quoique rarement pris en considération, il existe un rapport entre les normes métriques et le corps. La poésie versifiée se calque en grande partie sur la respiration. L'énoncé d'un alexandrin en France, d'un décasyllabe en Angleterre et en Allemagne, d'un hendécasyllabe en Italie et en Espagne, dure à peu près le temps d'un souffle. Les règles, qui semblent confectionnées de façon arbitraire, obligeant les poètes à calibrer et découper leur syntaxe selon des mesures immuables et rigides, constituant ce qu'on appelle le mètre, ont en réalité leur origine dans le corps des poètes, plus précisément dans le poumon, comme dirait Toinette. La versification classique constitue un rituel quasi liturgique, particulièrement au théâtre, puisqu'elle s'y exprime à haute voix. Encore faut-il y faire attention. Des quantités de spécialistes sont capables d'écrire ou de parler abondamment des œuvres de Shakespeare, de Lope de Vega, de Corneille, de Racine, de Molière, de Schiller, de Hugo ou de Rostand sans jamais mentionner si elles se présentent en vers ou en prose. Pourtant le texte théâtral a un corps lui aussi, et il n'est pas inutile de porter son regard ou son audition sur lui. Quand on écrit puis qu'on parle en vers, chaque phrase vocale dure le temps d'une halenée naturelle. Les enjambements sont des exceptions qui confirment la règle, d'autant plus que les bons auteurs recommandent de ne pas glisser trop vite d'un vers à l'autre en pareil cas, comme le fit le déclencheur de la bataille d'*Hernani*. La pensée obéit au souffle, mais le souffle lui-même guide la pensée, obligeant l'auteur à lui donner un corps, c'est-à-dire à la fois une forme et une existence perceptibles. La plupart des langues, le français constituant une exception, possèdent un système d'accentuation lexicale qui, en plus de la régularité métrique, permet aux poètes d'animer le discours d'une pulsation plus ou moins régulière. C'est ce qui s'appelle le rythme³, élément formel qui, comme le mètre, a des accointances avec le fonctionnement du corps. Même si l'on considère le mot *pulsation*, à propos de l'alternance entre les syllabes fortes et les syllabes faibles dans les vers de Shakespeare ou de Schiller, comme une métaphore, elle n'écarte que d'une étroite distance le comparant du comparé et l'on pourrait comprendre cette expression littéralement.

³ Comme le mot *rythme* occupe un vaste champ sémantique, on peut concéder que, dans la poésie française, le mètre régulier constitue un rythme. Il vaut mieux cependant réserver cet usage aux occasions où l'on ne fait que survoler la question. Quand on se réfère aux poésies anglaise ou germanique, où l'accentuation lexicale met un rythme en mouvement, une intolérable confusion entre *mètre* et *rythme* est commise par de nombreux spécialistes. De même, certains musicologues parlent à tort de mètre dactylique dans une phrase musicale. C'est le nombre de dactyles par vers qui constitue un *mètre*, non isolément la cellule rythmique appelée dactyle.

Les réflexions sur le caractère corporel du souffle de l'émission vocale que formate l'écriture en vers du discours entraînent une digression qui, cependant, ne s'égare pas complètement du sujet. Pendant à peu près une trentaine d'années, le théâtre a connu une forme oubliée aujourd'hui, la représentation radiophonique. Tout le répertoire, un peu partout dans le monde, auquel s'ajoutaient des œuvres composées spécialement pour la T.S.F., était joué devant les microphones et envoyé sur les ondes à un public nombreux, attentif, passionné. Les voix prenaient corps. Sans les voir on reconnaissait les acteurs. Les corps invisibles devenaient audibles, rendant nos oreilles aussi sensibles que celles des aveugles. Il a également existé des enregistrements sur disques. La télévision a pris le relais, puis le déclin a suivi et le théâtre ne fait que de rares apparitions sur le petit écran, y compris sur les diffuseurs qui se disent culturels. On pourrait rétorquer que les séries télévisées appartiennent au genre théâtral, mais les dialogues y étant aseptisés de tout ce qui rappelle le langage littéraire, il s'agit d'une forme de divertissement plus proche du cinéma commercial que du théâtre. Elles ont pour décors les cuisines, les salles de séjour, les chambres à coucher des membres de l'équipe, et les rues qu'ils parcourent chaque jour. Les corps sont là mais ne font l'objet d'aucune transfiguration artistique, ce qui les met ici hors sujet.

Peut-on considérer la chorégraphie comme faisant partie de l'art dramatique ? Quand des danses de toutes sortes se produisent sur une scène, aucune raison ne justifierait qu'on les exclue du domaine en question, à plus forte raison quand elles font partie du matériau théâtral, auquel appartient l'opéra. Richard Strauss donne deux exemples de danse intégrée à l'action dramatique. Dans *Salomé* (1905), la danse des sept voiles peut aller jusqu'à l'effeuillage intégral, et dans *Elektra* (1909), l'héroïne danse de joie jusqu'à mourir d'épuisement. La comédie-ballet existe sans doute sous diverses formes depuis l'Antiquité, et l'on peut promener son regard jusqu'au Japon pour constater qu'il s'agit d'un phénomène mondial. À quelles réflexions peut-on se livrer quand on rapproche ce sujet de celui du corps au théâtre ? L'évolution qui s'est produite depuis plusieurs dizaines d'années permet d'éclairer, au moins partiellement, la question. Il va de soi que les danseurs usent de leur corps, non de leur voix pour exercer leur art, mais la danse classique, qui exige de ses pratiquants des années de formation souvent exténuante et douloureuse, semble avoir pour but de faire triompher l'esprit sur la matière et de faire du corps un objet aérien, voué au mouvement perpétuel, capable de faire oublier sa pesanteur native, tout en associant le moindre geste aux notes de la musique qui s'élève de l'orchestre. L'ouïe rappelle un peu aux yeux la loi de la gravité universelle, quand on entend les danseurs retomber sur les planches après avoir sauté très haut, mais l'ensemble produit l'effet d'une conquête de la légèreté. Une mutation a eu lieu. Alors qu'autrefois les danseurs dissimulaient leurs efforts, ceux d'aujourd'hui les affichent. Les ballets modernes ressemblent à des exercices de gymnastique collective. Le contorsionnisme ne nie pas la pesanteur du corps, il l'associe à la force musculaire, et les muscles se font voir autant que ceux des athlètes olympiques, quand les vêtements se réduisent au minimum. Alors que les danseurs classiques, en donnant l'illusion de l'apesanteur, semblent appartenir à

une espèce différente de la nôtre, ayant réussi à transfigurer leur corps en images parfois allégoriques, les danseurs gymnastes semblent de même nature que nous, mais dotés d'une chair épanouie, rendue puissante et souple par le travail, animés par la métabolisation du rythme musical et par le mimétisme collectif, auquel se livre parfois la section la plus jeune du public. Celui-ci est placé trop loin pour voir la sueur couler mais on la devine. Contrairement à ce qui se passe lors d'une représentation de *Giselle* ou de *L'Oiseau de feu*, où les principaux danseurs portent des costumes et jouent des rôles qui les distinguent les uns des autres, ceux d'aujourd'hui portent l'uniforme. Les figurants ont pris le pouvoir, mais collectivement ; ce sont des corps anonymes qu'on voit s'agiter. On note aussi que les anciens ballets ayant presque toujours un contenu narratif, l'attention du public se portait en partie sur le récit, alors que le plus souvent la danse moderne ne raconte rien, elle pratique l'obstination répétitive augmentée du crescendo, qui fixe le regard sur la mécanique musclée des corps en mouvement. Les sauts en hauteur sont-ils seulement des signes de la force physique du corps, que nous partageons avec certains animaux – beaucoup d'entre eux faisant beaucoup mieux que nous dans cet exercice – ou annoncent-ils une élévation vers le ciel ? Il existe cependant un point commun entre les divers types de chorégraphie ; ils tendent tous à démontrer, non sans orgueil, la beauté du corps humain, pourtant souvent niée par le texte dramatique lui-même. Cette remarque sert de transition avec ce qui suit.

Le corps au théâtre n'a pas seulement une présence visible et physique, on en parle. Il constitue un thème parmi d'autres mais, contrairement à ces autres, il n'a rien d'anecdotique. Les acteurs et les spectateurs ont un point commun, la possession d'un corps, avec pour seule différence que ceux qui se trouvent dans la salle toussent plus souvent, surtout en hiver, que ceux qui occupent la scène et qui, de ce fait, s'imposent une discipline artistique, voire monastique. Il leur arrive de se poser la question à laquelle toutes les religions nous ont accoutumés : sommes-nous un corps, ou en sommes-nous seulement les propriétaires en viager, voire les locataires ? La matérialité de ce corps ne pèse-t-elle pas trop lourd, malgré sa mobilité ? Dans les œuvres de l'inévitable Shakespeare, qui constituent un paradigme universel, le mot *body* et ses dérivés apparaissent 354 fois. Le mot français, devenu *corpse* en franchissant la Manche, signifiant un cadavre, apparaît douze fois chez l'auteur en question. Dans sa célèbre tirade du premier acte de la première partie d'*Henri IV*, Hotspur évoque la puanteur des cadavres des guerriers qu'on n'a pas encore enterrés. Si on ajoute au nombre indiqué ci-dessus les 153 occurrences du mot *flesh*, la chair, toujours utilisé dans un sens péjoratif, imprégné de connotations religieuses, on se sent proche de l'obsession. Le mot *fleshmonger* (*Mesure pour mesure* V.1.329), littéralement marchand de chair, signifie un proxénète. Nuançons cette remarque en précisant que ce sont certains personnages de Shakespeare qui, trouvant leur âme trop encombrée par leur corps, semblent obsédés par un sentiment de culpabilité qui date du péché originel, non nécessairement l'auteur. Il faut préciser aussi que les 594 occurrences du mot *soul* et de ses dérivés, l'âme, antithétique du corps, situent le texte shakespearien au sein d'une vision du monde et de la nature qui reste inscrite dans les acquis de notre intellect, malgré les objections

scientistes. Dans un esprit eschatologique, Shakespeare désigne parfois le corps du nom de *house*, la maison où l'âme, considérée comme de nature non matérielle, loge provisoirement. Hamlet va plus loin et donne un exemple hyperbolique de l'exécration du corps dans son premier monologue. Il le considère comme étranger à son moi. Avant le *contemptus mundi* qu'il exprime par la suite vient le *contemptus corporis* :

Oh, si cette chair trop trop solide pouvait fondre,
Se liquéfier et se résoudre en rosée ! (I.2)

Dans *Tout est bien qui finit bien*, à la comtesse de Roussillon qui demande à son serviteur Lavache pourquoi il veut se marier, celui-ci répond :

Mon pauvre corps, Madame, le requiert. Je suis poussé par la chair, et quiconque est poussé par le diable est obligé d'aller dans sa direction. (I.3.29-30)

Est-ce le Diable qui a créé le corps, Dieu s'étant arrêté à l'âme ? Lavache ne fait que rappeler que le corps est ce qu'il y a d'animal en nous, tout en procédant à une synecdoque qui désigne allusivement la partie de son corps qui l'incite à désirer disposer d'une femme dans sa vie quotidienne. Sous la chair se trouvent les os qui, malgré leur pérennité, représentent la mort. C'est ce que le plus souvent signifie le mots *bones*, au pluriel, dont on trouve 78 occurrences dans Shakespeare, auxquelles on doit ajouter celle qui est gravée sur son tombeau.

La distinction entre l'âme et le corps fait partie de notre mentalité. La chair est faible, dit-on, mais moralement, non physiquement, car ses exigences nous incitent à désobéir à celles de l'esprit, sauf quand elle a affaire à plus fort qu'elle sur son propre terrain corporel, à savoir les meurtrissures, la maladie (les mille maux qui sont l'héritage de la chair, comme exprimé dans le monologue « Être ou ne pas être ») et la mort. La littérature nous le rappelle continuellement. À force de lire tous les livres, on finit par savoir que la chair est triste. Les hommes sont condamnés à ne pouvoir vivre qu'à la sueur de leur front et à ne faire survivre l'espèce qu'à la sueur des régions inférieures. Pourtant, s'éprendre d'un spectre, comme le fait Isabelle dans *Intermezzo* (1933) de Giraudoux, n'est peut-être pas la meilleure solution pour échapper à la lourdeur des corps qui s'adonnent à l'amour terrestre.

L'amour, nous y voilà. Dans un de ses essais, Francis Bacon dit que l'amour constitue toujours le sujet principal au théâtre, et en tire la conséquence que le théâtre est un art mineur. Il a doublement tort. Le théâtre figure au premier rang de l'art littéraire et l'amour n'en constitue pas toujours le sujet principal, mais sa présence en tant que ressort dramatique et psychologique, voire sociologique, dans d'innombrables pièces, comiques ou tragiques, appelle un commentaire. Les liens qui existent entre le corps et le sentiment amoureux ont déjà été mentionnés plus haut, dans le franc-parler insolent et subversif du bouffon Lavache. Tout le monde connaît la tirade d'Éliante dans *Le Misanthrope* (II.5.712-730) qui para-

phrase un passage du *De natura rerum* de Lucrèce décrivant la fixation amoureuse comme un phénomène physique et psychique. L'instinct érotique monte comme un brouillard de chaleur des tréfonds du corps jusqu'au cerveau, agit sur l'imagination, et crée une illusion de beauté, génératrice d'un attachement plus ou moins durable, mais tyrannique tant qu'il existe. Le passage de *Phèdre* où la victime de Vénus décrit sa passion, mot à prendre au sens de souffrance, expose le caractère charnel, voire thermique, de ce que Stendhal appelle la cristallisation.

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler ;
 Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
 D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables. (I.3)

Bien que le mot *sang* soit une métonymie désignant la lignée généalogique de Phèdre, le contexte incite à penser que le sens littéral n'est pas effacé. Il faut espérer que la brutalité de cet aveu et la précision des symptômes n'incitent pas l'actrice, éventuellement sous la tutelle d'un metteur en scène, à joindre le geste à la parole, à se livrer à des contorsions pathologiques et lascives qui feraient sombrer le spectacle dans le ridicule et la vulgarité. Le texte suffit. Il pousse le réalisme assez loin, au risque de choquer une partie du public. La présence du mot *corps* dans cette tirade a dû paraître indécente à certains puristes. Racine a ainsi contribué à la cabale qui l'a éloigné du théâtre. Dans la tradition classique, les réalités physiques de l'instinct érotique ne sont que rarement soulignées, au point que, par exemple, dans l'*Orfeo* de Monteverdi, ce n'est pas Cupidon qui incarne l'amour, mais une soprano dont la voix et les paroles qu'elle chante sont d'une fraîcheur innocente. Toutefois, composé plus tard, *Le Couronnement de Poppée* déborde de sensualité. Du fait que ce qui touche à la sexualité se heurte ou se heurtait naguère à des tabous ou à des réticences – au sens premier de ce mot, du latin *reticeo*, désignant ce qu'on connaît ou qu'on éprouve mais qu'on tait –, le paradoxe qui consiste à révéler une vérité tout en la cachant trouve au théâtre une expression permanente, notamment dans les ambiguïtés du langage, dans le dit et le non-dit qui se laisse parfois deviner. Les interventions plus ou moins sournoises et scabreuses de l'auteur s'ajoutent au message que contient le texte. Voir par exemple *La jalousie du Barbouillé* de Molière. Le théâtre de Shakespeare abonde en jeux de mots grivois qui échappent aux personnes dont le langage et la pensée sont aussi chastes que leur comportement. Le théâtre de la Restauration en Angleterre donne de nombreux exemples de ce qu'on désigne en anglais par une expression d'origine française, le *double-entendre*. Dans *The Country Wife*, *L'Épouse campagnarde* (1675), de William Wycherley, comédie égrillarde, une longue scène est fondée sur l'utilisation métaphorique du mot *china*, qui désigne la porcelaine, mais se déchiffre en tout un répertoire de significations érotiques.

La conception sentimentale, éthérée, sublimée de l'amour, congédiant l'animalité du désir, a ses représentants au théâtre, et il serait balourd de n'y voir

que de l'hypocrisie, de la bégueulerie ou de l'aveuglement. Curieusement, ce qu'on a appelé l'amour de tête peut lui aussi conduire à des perversions. Le théâtre de Marivaux, contrairement à ce que laisse entendre une conception répandue mais erronée du mot *marivaudage*, contient une image désincarnée de l'amour, qui s'écarte cependant des idéaux de spiritualité qu'on trouve dans l'amour courtois des époques précédentes et que le romantisme a renouvelés de diverses façons. La danse nuptiale y devient un jeu compliqué où se pratiquent la ruse, la dissimulation et même le mensonge. La recherche de l'âme sœur et les contraintes sociales de l'endogamie donnent à l'amour des ressorts autres que ceux de la nature.

Le corps domine l'esprit, mais parfois l'esprit domine le corps, quand les personnages sont écrasés par le chagrin, comme Élisabeth dans *Tannhäuser*, ou par le remords, comme le héros éponyme, qui prit part à des orgies vénusiennes.

La sombre comédie de Tennessee Williams qui s'intitule *Un tramway nommé désir* (1947) laisse entendre que le désir amoureux fonctionne comme un tramway sur des rails, tantôt allant tout droit, tantôt prenant des virages, toujours mû par une force mécanique. Le mécanique plaqué sur du vivant ne provoque pas le rire bergsonien, mais le mauvais choix, la honte, la tristesse, la rage, parfois la folie.

Tout le monde n'a pas la détestation du corps : « Guenille si l'on veut, ma guenille m'est chère », dit Chrysale dans *Les Femmes savantes* (II.7), parlant de son corps, méprisé par les érudites qui ont succédé aux Précieuses.

Une célébration du corps, d'une autre nature, apparaît dans des œuvres qui relèvent du romantisme exalté ou de l'irruption du mysticisme religieux dans la littérature. À la fin du *Tristan et Isolde* de Wagner (1865), le grand air qui précède la mort d'Isolde, comme celui de Brünnhilde à la gloire de Siegfried qui termine *Le Crépuscule des Dieux*, est parfois appelé le *Liebestod*, ce qui ne signifie pas la mort de l'amour, mais l'union de la mort et de l'amour. Le texte contient surtout une description de Tristan, que son amante fait revivre dans son oraison. Le mélange de poésie, de musique, et de pensée visionnaire a pour effet de créer une synesthésie entre les cinq sens tout en s'élevant au-dessus de la sensualité érotique. On reste sur la terre, on entend dans la musique respirer l'univers baigné d'une lumière qui entoure le corps de Tristan d'un halo de sainteté.

La pièce étrange de Paul Claudel qui s'intitule *Partage de midi*, et dont il existe plusieurs versions (la première date de 1906), s'inspire d'un épisode qui a marqué la vie de l'auteur, ainsi que de l'histoire biblique de David et Bethsabée et de la légende de Tristan et Yseult – le nom d'Ysé que porte l'héroïne en témoigne et sa désignation comme Ysé aux longs cheveux confirme la réminiscence. Le thème de l'opposition entre le corps et l'esprit, ou l'âme, mot dont les connotations religieuses sont ineffaçables, s'y trouve de façon explicite. Le mot *corps* revient souvent dans la pièce, atteignant parfois le comble de l'exécration. La passion amoureuse sur fond culpabilisant d'adultère constitue le leitmotiv de la pièce. La substance charnelle de la fixation amoureuse est soulignée avec force, d'autant plus qu'elle engendre la violence et la sauvagerie.

La chair ignoble frémit, mais l'esprit demeure indestructible

dit Mésa. Le duo d'amour entre lui et Ysé qu'on entend au deuxième acte semble parodier celui du deuxième acte de l'opéra de Wagner, où les deux amants font assaut de sublimation, mais la longue tirade de Mésa déborde d'une sensualité dont il a honte. L'obsession du corps dans cette pièce, surtout dans la dernière scène, se manifeste parfois de façon saugrenue, comme quand Ysé dit à Mésa : « Tu me vois au travers de tes genoux. » La réduction des hommes à leur corps atteint le pire de l'avilissement dans la description nauséuse que fait Ysé des insurgés chinois :

Ah ! il était horrible de voir ces corps jaunes
Grouillant tous ensemble comme une galette de vers.

Une telle phrase serait aujourd'hui accusée de dérive raciste et censurée. Elle appartient au personnage, non à Claudel lui-même, mais les censeurs ne tiennent pas compte de ce type de précision.

Un retournement plus mystique que dialectique se produit à la fin. Comme dans Wagner, la mort transcende tout, fusionne le corps et l'esprit. L'amour, même entaché de transgression morale, devient, *felix culpa*, le véhicule de la grâce. La mort est à la fois une punition – comme pour le Tristan de Wagner qui considère ainsi la blessure que lui a infligée Melot au cours d'un duel où il ne s'est pas défen-
dendu – et une transfiguration du corps.

Nous ne mourrons pas. Nous disparaîtrons dans un coup de tonnerre
Pêle-mêle, corps et âme.

Il est constamment question des cheveux d'Ysé dans la pièce. D'où vient cette insistance ? Claudel a-t-il voulu ajouter une nuance de fétichisme érotique, qui rappelle Baudelaire et ses troublantes fleurs du mal ?

On peut conclure des *Dialogues des Carmélites* que la mort du corps signifie le triomphe de l'esprit, à plus forte raison si la mort est sanctifiée par le sacrifice, mais dans Claudel le corps ne meurt pas vraiment, ce que d'ailleurs laisse entendre le *et exspecto resurrectionem mortuorum* de la messe traditionnelle, ainsi que les dogmes que cette formule résume.

La pensée de Claudel cultive l'orthodoxie et le paradoxe, ce qui le rapproche de certains théologiens. Le corps est la partie diabolique de la nature humaine, celle qui nous voue à la damnation, mais c'est sur le chemin de la damnation que s'interpose la Rédemption. Le plomb du corps se transforme alors en or et s'incorpore à l'âme, grâce à l'alchimie que produisent l'amour et la mort. Une transsubstantiation s'opère entre le corps et l'âme, comme celle du fruit symbolique que décrit Valéry dans *Charmes*.

Comme le fruit se fond en jouissance

Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt.

Mais, dans la vision de Claudel, la mort du corps fondu en jouissance n'est peut-être qu'un avatar. Définitivement purifié de toutes ses lourdeurs pécheresses et des laideurs que le cours de la vie lui a infligées, il renâtra le jour de la Résurrection, déjà présente dans le lyrisme débordant des tirades que les acteurs ne peuvent que crier, associant toute la force de leur corps à l'expression du texte dramatique.

Henri SUHAMY
Université Paris-Nanterre – Paris X

LE CORPS DANS TOUS SES ÉTATS ET LA COMÉDIE DU CINQUECENTO : GIAMBATTISTA DELLA PORTA, *LA FANTESCA*¹ (1592)

Introduction

« L'homme [...] imite les œuvres de la nature divine, et perfectionne, corrige, et amende les œuvres de la nature inférieure », écrit Marsile Ficin, en 1482, dans sa *Theologia platonica*².

Cela pose la question de la nature du corps au théâtre.

La comédie, objet de notre étude, écrite un siècle plus tard environ, l'une des quatorze parvenues jusqu'à nous, de Giambattista Della Porta, *La Fantesca*, en est une bonne illustration.

Notre propos se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons de la notion de corps en relation avec l'apparence, la santé, les émotions et les pulsions, l'esprit, pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain napolitain, non sans avoir rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes.

Définition

Selon Alain Rey³, « corps », issu du latin « corpus » (v. 881), est pris dès l'origine dans l'opposition corps-âme et désigne non seulement l'organisme vivant, mais aussi le corps inanimé, ainsi que tout objet pris dans sa matérialité. Par métaphore, il est employé à propos de choses composées de parties (comme le corps est formé du tronc, de la tête et des membres), en particulier dans la vie politique, en parlant d'une assemblée, d'une corporation.

Ces sens sont repris par « corps » au sens d'« organisme vivant », saisi par opposition à « esprit » et à « âme ». Le terme s'applique aussi au corps humain après la mort dans un contexte religieux, réalisant un transfert symbolique avec « corps glorieux » (1524) ainsi qu'au corps pris comme objet de l'anatomie ou considéré sous son aspect extérieur.

Par le procédé métonymique, il désigne parfois seulement le tronc (v. 1080) ou la partie du vêtement qui le recouvre (v. 1170).

Par le procédé inverse, il est employé dans le sens d'« individu », de « personne » (v. 1050), dans de nombreuses locutions, comme « à corps perdu » (1580), « garde du corps » (1549) et, dans un contexte d'abord juridique, « à son corps défendant », notamment.

¹ Édition de référence : *La Fantesca*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milan, Feltrinelli, 1967, tome 2, p. 453-582.

² Christian Bec, *L'Umanesimo letterario*, Turin, Paravia, 1^{ère} édition 1978, p. 33-39.

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 1, p. 899-900.

L'auteur

La présence du Napolitain Giambattista Della Porta dans le panorama du théâtre du Cinquecento est un cas exceptionnel, écrit Nino Borsellino⁴. Sa production dramatique, extrêmement féconde, n'est en réalité pour lui qu'une activité secondaire. Ses intérêts sont plutôt en relation avec l'investigation de la nature, entre recherche concrète et influences de la magie et de la superstition.

Contemporain de Giordano Bruno⁵ (1548-1600), né à Vico Equense, Naples, en 1535, Giambattista se consacre dès son plus jeune âge aux sciences occultes, à l'alchimie, l'optique, la géométrie, la pharmacopée, l'agronomie, l'anatomie, la physiognomonie ainsi qu'à la mnémotechnique. On lui attribue l'invention de la chambre obscure et du télescope qu'il dispute à Galilée. Accusé de sorcellerie, il est inquiété par l'Inquisition et attaqué par Jean Bodin pour avoir enseigné l'art d'utiliser les onguents, sujet de son ouvrage le plus célèbre, *Magia naturalis* (1558). Il voyage en Italie, en France, en Espagne, est en relation avec les scientifiques de son temps et, en particulier, avec le cardinal Luigi d'Este, qui lui confie différentes missions, à Rome, Modène et Ferrare. Il fonde l'Accademia dei Segreti (l'Académie des Secrets), qui se consacre à l'étude des mystères de la nature, est membre de l'Accademia dei Lincei (l'Académie des Lyncéens). Il s'éteint à Naples le 4 février 1615.

Sa production dramatique recouvre les années 1550-1612. Traducteur de Plaute, il est aussi l'auteur d'un essai, à présent égaré, *De arte componendi comedias*, de quatorze comédies qui nous sont parvenues⁶ – de neuf autres, ne subsistent que les titres –, de deux tragédies sacrées, *Giorgio* et *S. Dorotea* (une autre, *S. Eugenia*, est perdue), d'une tragédie profane, *Ulysse*, d'une tragi-comédie, *Penelope*.

*La Fantesca*⁷

La Fantesca de Giambattista Della Porta a été imprimée pour la première fois en 1592, à Venise, par Giovanni Battista Bonfadino. Le volume est dédié à Luigi Bragadin⁸. Il s'agit d'une comédie en prose, dont l'action se passe à Naples.

L'intrigue

⁴ Édition de référence, p. 455. Pour une biographie plus détaillée, voir : Giambattista Della Porta, *Enciclopedia Treccani*, et Raffaella Zaccaria, DBI vol. 37 (1989), sources internet.

⁵ Cf. Théa Picquet, « Présence et absence dans la comédie du Cinquecento, Giordano Bruno : *Il Candelaio* », Avignon, *TdM* n° 31, 2021, p. 93-114.

⁶ Liste des quatorze comédies : *L'Olimpia*, *L'Astrologo*, *La Turca*, *La Sorella*, *La Cintia*, *La Fantesca*, *La Trappolaria*, *La Chiappinaria*, *La Furiosa*, *I due Fratelli rivali*, *I due Fratelli simili*, *La Carbonaria*, *Il Moro*, *La Tabernaria*.

⁷ *La Soubrette*.

⁸ Peut-être Alvigi Bragadin (mort en 1575), patricien vénitien qui, en 1550, avait créé une imprimerie à Venise.

L'intrigue met en scène de nombreux personnages : Nepita⁹, la soubrette ; Essandro, jeune homme amoureux de Cleria, fille du médecin Gerasto de Guardati ; Panurgo¹⁰, son valet ; Santina, son épouse ; Facio, docteur en droit ; Alessio, son fils ; Pelamatti¹¹, valet ; Morfeo¹², parasite ; Narticoforo, pédant ; Cintio, son fils ; Granchio¹³, son valet. Auxquels viennent s'ajouter deux capitaines espagnols, Dante¹⁴ et Pantaleone, un pharmacien, un vieillard Apollione et Tofano, un autre valet.

L'Argument est récité par la Jalousie dans le Prologue. Une soubrette est jalouse d'une autre parce que son maître s'est détourné d'elle. L'épouse éprouve le même sentiment. En fait, Essandro, amoureux de Cleria, se déguise en servante pour entrer au service du médecin, sous le nom de Fioretta. Les deux jeunes gens filent le parfait amour jusqu'au jour où le père décide de donner la main de sa fille à Cintio, fils du Romain Narticoforo. Tout sera fait pour empêcher ce mariage. De là naissent moult quiproquos et rebondissements, qui s'appuient particulièrement sur l'apparence.

L'apparence

En premier lieu, le vêtement joue un rôle capital.

Ainsi, dès le Prologue, la Jalousie est habillée de jaune. L'habit fait le moine, il témoigne du statut des personnages : Narticoforo évoque « sa vénérable toge » pour éviter qu'Essandro ne le frappe, il déambule avec sa baguette de maître d'école¹⁵ (IV, 5) ; venant de Rome, il porte des bottes de voyage (III, 7). Et Facio se plaint des tailleurs qui ne prennent pas soin des tissus, qui tardent à livrer les pièces et le mettent alors en retard (II, 1).

Par ailleurs, les déguisements occupent une place de choix dans la comédie. Ils permettent de changer d'identité. Grâce à la complicité d'Alessio, Panurgo trouve « des vêtements honorables » pour se faire passer pour Narticoforo (II, 2), dont « un habit de docteur » (II, 4). Ses habits, ses gants, son attitude, notamment sa façon de marcher et de cracher (!), sa voix tromperaient tout le monde, tant il adopte « toute l'essence du pédant » (III, 1). Puis, auprès de ce dernier, il feint d'être Gerasto, même s'il paraît bien jeune ; c'est l'air de Naples qui occulte les années, rétorque-t-il (III, 9). Morfeo le parasite se déguise en Cintio, encore inconnu en ville, pour abuser le médecin (II, 2), puis en femme pour écouter ce que l'on dit (III, 6), enfin en Cleria pour tromper Narticoforo (III, 10). Cela dit, toute l'intrigue repose sur le stratagème d'Essandro qui devient la soubrette Fioretta pour

⁹ En français, « Népète », nom d'une plante aromatique proche de la menthe.

¹⁰ Panurge, du grec « apte à tout faire », est aussi un personnage de Rabelais, ami de Pantagruel.

¹¹ Littéralement « qui pèle les fous ».

¹² Qui fait penser à « morfal », personne qui mange sans compter.

¹³ « Crabe » en français.

¹⁴ De « dare », donner. Il parlera des coups qu'il veut donner.

¹⁵ « il mio baculo magistrale », dit-il.

approcher sa bien-aimée. Il raconte son histoire : noble génois, de la famille des Fregoso, qui compte des cardinaux, des condottières, des mécènes, il a fui Rome, où son oncle avait promis de le corriger pour n'avoir pas fréquenté l'école, est arrivé à Naples, a vu Cleria et en est immédiatement tombé amoureux (I, 1). Mais Nepita est sceptique : elle trouve Fioretta barbue et d'une voix rauque. Essandro lui révèle alors sa véritable identité et s'apprête « à lui faire toucher la vérité de sa main » (I, 1). Ce qui conduira Nepita à suggérer que l'on vérifie officiellement le genre des valets et des servantes (V, 5). En bref, la tenue permet de changer d'identité et apparaît comme un marqueur social. D'ailleurs, le valet Granchio reconnaît que ses vêtements sont vilains, mais il assure à Nepita que, tout nu, elle le trouverait beau (III, 8).

Cela dit, la beauté du corps ou sa laideur assument une importance primordiale et véhiculent l'attraction ou la répulsion.

En premier lieu, il y a la beauté des femmes, véritables ou prétendues. Essandro dit avoir reçu « les divines beautés » de Cleria dans son cœur (I, 3) ; il les estime incomparables ; elle est son « brillant soleil ». Et la jeune fille de répondre avec modestie que sa beauté provient de la réverbération de la lumière qui est en lui (II, 3). Le jeune homme loue aussi ses « manières divines » et son honnêteté ; le tout aboutissant à « un trésor de grâce » (I, 2). Pour Gerasto, Fioretta (Essandro en réalité) a la beauté des fleurs : c'est une fleur qui naît au printemps, ou plutôt c'est le printemps qui naît d'elle. Elle a des jacinthes dans les yeux, des lys dans la peau ; elle exhale le jasmin et la fleur d'oranger. Mais la beauté est éphémère, ajoute-t-il, elle s'en va comme une fleur, fraîche le matin, fanée le soir. L'automne arrivera bientôt (I, 3). Et si Fioretta, inconsciente de ses charmes, se contente de la façon dont Dieu l'a faite, Nepita, qui voit son maître se détourner d'elle, se trouve plus belle qu'elle (I, 1). Quoi qu'il en soit, la beauté physique attire et va de pair avec la jeunesse, véritables atouts pour un mariage (V, 8).

Inversement, la laideur est repoussante.

Et Morfeo, dans la peau de Cintio, compte là-dessus pour décourager le père de la future fiancée. Il se met dans la bouche des boules composées d'ail, de ferula galbanifera et d'asafoetida, pour déformer son visage et rendre son haleine fétide ; de plus, il arbore une langue pendante et des yeux révulsés comme les pendus. Il a aussi l'intention de roter dans la figure de Gerasto dès que celui-ci l'approchera. Son but est que toute personne soit prise de vomissements à sa vue (III, 1). Le succès de l'entreprise est assuré : le médecin est incommodé autant par la laideur du visage que par la puanteur¹⁶ (III, 2). Il reproche ensuite à Panurgo de lui avoir présenté un estropié à la langue pendante (V, 7).

En outre, si la beauté est l'apanage de la jeunesse, la laideur est celui de la vieillesse. Le portrait que brosse Gerasto de son épouse Santina est significatif : elle est maigre, laide comme une sorcière et vieille ; le pharmacien, Speziale, la

¹⁶ « così sconcio di faccia », au visage si horrible ; « oimè, che puzza ! », oh la la, quelle puanteur ! (Les traductions sont miennes).

qualifie de « vieille moche et pourrie », de « vieille possédée par le démon »¹⁷ (V, 2). S'adressant à son mari, elle lui rend la pareille : le traite de vieillard laid retombé en enfance, de misérable fantôme, de barbon avarié (V, 4). Même le Capitaine Dante manque de respect à Gerasto et à Narticoforo, les qualifiant de « vieux mois-sis », de « sales vieillards »¹⁸ (IV, 7). Et l'opposition jeunes/vieux est patente. Apollione se plaint de sa condition et des dangers soudains venant troubler la quiétude légitime à son âge (V, 1), tout comme Gerasto de la mauvaise Fortune qui poursuit la vieillesse de ses malheurs (V, 4). Même les jeunes filles d'aujourd'hui en savent plus que les vieilles du temps jadis (V, 5).

En somme, la beauté et la laideur du corps s'accompagnent d'un éloge de la jeunesse et d'un rejet de la vieillesse¹⁹.

Cependant, le corps n'est pas seulement considéré dans son ensemble, mais aussi dans ses parties spécifiques.

La tête tout d'abord ; Santina veut s'en prendre à celle de Nepita (V, 5) et Panurgo à celle de Tofano (V, 6), tout comme Fioretta entend casser le cou à Gerasto (V, 4). Et ce dernier aurait aimé que son épouse se casse le sien (II, 7). Celui de Morfeo ne se brise pas mais s'allonge « d'un mille » à force d'attendre l'heure du dîner (III, 6). De plus, le visage pâle et émacié caractérise la Jalousie dans le Prologue ; celui de Tofano transpire le mensonge, selon Panurgo (V, 6). Il est imberbe chez Pelamatti (II, 6), pourvu d'une barbe blanche chez Narticoforo (IV, 2) ou d'une moustache qui pique quand Gerasto embrasse Fioretta-Essandro (V, 4), qui s'épile d'ailleurs avec du papier de verre ou de la laine de fer, qui se maquille. Et Nepita emploie les termes de « incalcinare », crépir, éclabousser à la chaux, et « dipingere di magra », crépir avec un enduit composé de peu de sable et beaucoup de chaux (I, 1). Essandro porte sur son front son attirance pour Cleria (II, 3). Les yeux prennent une importance particulière. Ceux de la Jalousie sont ahuris, brillants et cernés pour souligner le tragique de la situation (Prologue) ; ceux d'Essandro brûlent du désir de contempler sa bien-aimée (I, 1) ; il lui dit d'ailleurs qu'elle est « le doux objet de ses yeux » (II, 3), mais il portera son regard sur elle seulement si elle le lui ordonne (II, 3) ; et Gerasto ne se lasse pas de contempler Fioretta (I, 3). Le Capitaine Dante affirme quant à lui qu'il met le feu là où il pose les yeux et conseille à Narticoforo de fermer les siens pour ne pas attraper la fièvre quarte en voyant son « visage terrible » (IV, 4). Voir et être vu est primordial : Panurgo incite Tofano à se tenir là où il sera remarqué (II, 4) et demande à Pelamatti de bien le considérer et de le prendre pour Facio (II, 6). Granchio attire l'attention de son maître Narticoforo sur le regard fier d'Essandro (III, 11). Mais on peut aussi les arracher, c'est la menace proférée par Santina contre son mari (V, 3). La bouche attire les baisers et Gerasto sent ses lèvres le démanier (I, 3) ; entendre les malheurs de ce dernier met l'eau à la bouche de Nepita (V, 4). Mais la bouche

¹⁷ « vecchiaccia fradicia », « vecchia indiavolata »

¹⁸ « vecchi ammuffiti », « vecchiacci ».

¹⁹ Voir à ce propos : Théa Picquet, « Le Mythe de la jeunesse, dans la comédie du Cinque-cento », *Théâtres du Monde*, n° 22, Université d'Avignon, 2012, p. 103-115.

exprime aussi la vérité ou le mensonge (V, 6). Ainsi, Granchio clame qu'on peut lui arracher la langue si on ne le croit pas (III, 7) et Panurgo veut qu'à Tofano soit arrachée la sienne, qualifiée de « traîtresse » (V, 6). Le nez de Gerasto peut subir le même sort et Santina entend le faire avec ses dents (V, 4). Celui de Panurgo le démange lorsqu'il s'énerve contre Pelamatti (II, 6) et Granchio, devant Essandro en colère, déclare que personne n'oserait toucher le bout de son nez (III, 11). L'odorat est sensible : Santina trouve que son mari sent le musc à tel point que l'on dirait une parfumerie et lui de répondre qu'en passant devant la boutique il a été aspergé de fleur d'oranger (II, 7). Nepita, jalouse, estime qu'elle sent bon, elle qui est morte, et que Fioretta sent mauvais vivante (I, 1). Mais l'odeur est aussi le fumet des victuailles que Morfeo craint de laisser perdre (II, 6). Elle est fétide, comme celle du faux Cintio qui déclare que l'abcès de sa bouche s'est percé. Et le lexique est parlant : « putore, fetulenza, cloaca », puanteur, fétidité, cloaque (IV, 2). Parfois, c'est l'oreille qui gratte, chez Fioretta, par exemple, au sujet de Gerasto (I, 3). Essandro menace de couper celle de ce dernier (III, 11). Le sens de l'ouïe est interpellé par le jeune homme qui exige qu'on l'écoute (I, 1), par le vieillard qui dresse l'oreille pour entendre ce que l'on dit (IV, 1), par Narticoforo qui répond au Capitaine Dante que les preuves de sa prétendue vaillance ne sont pas encore arrivées à ses oreilles (IV, 4), par Santina qui se demande si Nepita « a entendu avec ses oreilles » qu'elle est si mal mariée (V, 3). Les autres parties du corps sont également évoquées : les mains qu'Essandro n'a pas l'intention de salir du sang du pédant (IV, 5), celles de Facio et de Pelamatti auxquelles veut échapper Panurgo (IV, 9), celle que le Capitaine Pantaleone est censé lever contre Narticoforo sur ordre de Gerasto (IV, 6) ; le bras puissant dont se vante ce même capitaine (IV, 6) ; les jambes que Narticoforo devra tendre pour recevoir des coups (IV, 5) ; les épaules du jeune amoureux qui veut porter ce dernier, la prétendue faiblesse du dos du soldat (IV, 5) ; les pieds bons à donner des coups (III, 8), qui sentent mauvais (III, 11) ; celui qu'on a déjà dans la fosse²⁰ (V, 4). En outre, des jeux de mots grivois concernent la virilité d'Essandro, que l'on peut toucher de la main (I, 1), qui se lève à la seule vue de Cleria (I, 2). Mais c'est surtout le cœur qui est mis à l'honneur : celui de la jeune femme, témoin de son amour (I, 2), celui du jeune homme, son seul organe vivant alors qu'il se sent mourir (III, 6), siège de ses sentiments pour celle qu'il qualifie de « Cuor mio caro », « signora di gran cuore », mon cher cœur, dame au grand cœur (II, 3). Cependant, le capitaine Pantaleone sent le sien battre plus fort que l'horloge du Palais, se glacer de peur avec son sang (IV, 7). Quant au cerveau, il brille par sa carence, paradoxalement chez le pédant qu'on dit « scemo di cervello », au cerveau endommagé, simplet (IV, 1 ; IV, 2 ; IV, 8), et chez le magistrat Facio (IV, 9).

En somme, différentes parties de l'anatomie du corps humain sont mises en évidence dans la comédie. Toutefois, le corps est aussi considéré du point de vue sanitaire.

²⁰ Santina dit que son mari a déjà un pied dans la tombe et l'autre sur une civière.

D'ores et déjà, il convient de rappeler que deux personnages de la pièce appartiennent au corps médical : le médecin Gerasto et le pharmacien Speziale. Du premier, on dit que c'est un « médecin réputé », qui accepte de donner une consultation à Facio pour trente écus (IV, 9) et même gratuitement au capitaine espagnol Pantaleone (IV, 3). Mais la rumeur lancée par Narticoforo est bien plus critique : c'est un « medicacavalli », un soigneur de chevaux, un « castraporchi », qui castre les porcs, un « maneggiator di sterco e d'urina », qui manie les excréments et l'urine, qui garde un âne à la maison pour lui soigner les testicules. On l'appelle « messer Orinale », monsieur Pot de chambre et l'on dit qu'il souffre d'une « infermità bestiale », d'une terrible maladie (IV, 3). Morfeo s'était d'ailleurs proposé d'aller voir s'il était malade, de lui prendre le pouls et la température (II, 5).

En outre, il est question de plusieurs affections, réelles ou simulées.

Ainsi, Gerasto avait écrit à Narticoforo qu'il était atteint de podagre (III, 9) ; Pelamatti fait allusion à la fièvre quarte (II, 6). Morfeo métamorphosé en Cleria présente des tuméfactions dans la bouche, une hernie, une fistule sur le devant et Panurgo déguisé en Gerasto une fistule au postérieur (IV, 1). Morfeo, en faux Cintio, fait mine d'être estropié, d'être frappé par un trouble de la parole et bégaiement²¹ (III, 2 ; IV, 2), de souffrir « d'une infirmité des parties basses ». Il fait croire à une descente d'organes : des intestins et des organes génitaux, en un mot « tutte le masserizie di casa », tout le mobilier de la maison. Il ne sera pas en mesure d'assurer son devoir conjugal ; que la future fiancée n'espère donc pas être honorée. Pour être cru, il a placé une cloche entre ses jambes (III, 1). Mais le pire ne saute pas aux yeux : une maladie le ronge jusqu'aux os, à tel point qu'il aurait fait le voyage de Rome à Naples en litière (III, 2). Et Fioretta d'insister sur ces infirmités auprès de son maître : c'est un « hôpital de cancers », « un monstre affreux », « une âme puante » ; en le voyant on est pris de vomissements. Mais, même si Gerasto ne le pensait pas difforme à ce point, il dit ne pas pouvoir reprendre sa parole, surtout que le montant de la dot est minime (III, 3). Autre affection : la surdité. Panurgo incite Gerasto et Facio à parler fort faisant croire à chacun d'eux que l'autre est sourd (IV, 9 ; IV, 10). Les maladies psychiques ne sont pas oubliées. Cleria se sent mal en l'absence d'Essandro, se dit « inferma e scontentissima », malade et très malheureuse (I, 2). La folie est présente également. Panurgo fait croire à Gerasto que Facio est fou ; il parle de « infirmità », d'« umor malinconico o discenso lunatico », de « pazzia » (maladie, humeur mélancolique ou effet de la lune, folie) et le médecin de renchérir en ces termes « pazzo maniaco », fou maniaque (IV, 9). Narticoforo le traite de « poveretto », malheureux, qui commence à perdre la raison, qui est « vraiment fou », parle de la « proprietà dell'egritudine », la caractéristique de la maladie (IV, 10). S'ajoute à cela la peste. Panurgo déguisé en Gerasto dit à Narticoforo que sa fille et lui l'ont contractée à l'hôpital des Incurables de Naples, où il a exercé et où Cleria lui a prêté main-forte. Il affirme avec conviction qu'elle est « rongée et dévorée » de l'intérieur, qu'elle est contagieuse et incapable

²¹ Provoquant le rire avec les allusions graveleuses évidentes : « ca... ca... caro » ; « cogli... cogli... cogli... ». On retrouve le bégaiement chez Morfeo déguisé en Cleria (III, 10).

d'assurer son rôle d'épouse. Ses jours sont comptés et elle va mourir, que ce soit à la maison ou au couvent. L'interlocuteur demande à la voir ; impossible, lui répond-on, si ce n'est sur le pas de la porte car toute la maison est contaminée (III, 9). La jeune fille, en réalité Morfeo, apparaît sous les traits d'un monstre, d'un sphynx, d'une harpie, d'une Méduse à la tête ornée de serpents. Et, sous ses jupons, elle est encore plus difforme, ajoute Panurgo. Même Granchio, le valet du pédant, en perd l'appétit, alors que son maître se trouve lourdement incommodé par l'horrible puanteur cadavérique qu'elle dégage (III, 10).

Cela dit, les affections sont soignées.

Gerasto attend les médicaments commandés au pharmacien, censés lui donner la vigueur nécessaire pour honorer Fioretta (IV, 10), certaines pilules dont il garde le secret. Mais c'est son épouse Santina qui les réceptionne et demande de quelle infirmité il s'agit. Réponse : « pour être gaillard » dans une bataille amoureuse que le médecin veut livrer avec l'une de ses servantes. La posologie est précisée : avaler les pilules avec une livre de pignons, boire de la « Vernaccia²² fine » et c'est tout (V, 2). Contre l'évanouissement, le médecin prescrit « una fregazione alle gambe », un massage des jambes (I, 3) ; contre la folie, une ordonnance « miraculeuse » : seulement deux lavements ; mais dans le cas de Facio, un sac entier d'hellébore ne suffira pas à le purger (IV, 10) et il le fera attacher s'il le faut (IV, 9). Contre la peste, rien d'autre que du vinaigre à se passer sur les mains, pour ne pas être infecté (III, 9). Pour crever les abcès, il convient de recourir à la chirurgie et Gerasto conseille des praticiens napolitains de valeur (III, 2). Mais pour les nombreuses maladies dont souffre (le faux) Cintio, rien ne vaut la diète – un comble pour Morfeo – et le clystère (III, 2), dont le pharmacien vante les bienfaits : il libère le corps de toutes les humeurs, des « fumosità », les nébulosités du cerveau, allège la tête, notamment. Le mal est moindre et le bénéfice certain. Ce qui conduit à la scène comique où Morfeo se voit infliger ce traitement : il doit baisser la tête, serrer les dents, retenir son souffle, pour qu'on ne lui brûle pas les intestins (III, 12). Enfin, un remède est conseillé pour venir à bout d'une épouse revêche, la rendre humble, bienveillante, de bonnes manières : le matin, alors qu'elle est encore nue dans son lit, lui faire boire de l'eau de bois, lui frotter le dos avec un peu de graisse de frêne et de chêne et ceci jusqu'à obtenir l'effet escompté²³ (V, 2).

En bref, la santé joue un rôle important dans la comédie. Mais le corps n'est pas seulement touché par la maladie, il est aussi la proie des émotions et des pulsions.

Les émotions et les pulsions

Dès le Prologue, la Jalousie, véritable personnage, promulgue ses conseils : montrer à son amoureux qu'il a un rival de plus grande valeur, le faire souffrir, tel un serpent qui remplirait son cœur de glace et de poison, le faire brûler, le piquer de clous, de couteaux et d'aiguillons, le réduire à la rage, à la fureur. Résultat : il se

²² Cépage italien.

²³ Il s'agit en fait de la battre.

jette à vos pieds. Et si cela ne suffit pas, recourir au dédain, à l'orgueil, qui éteignent l'amour et vous en guérissent. De plus, les effets de la jalousie sur le corps sont manifestes : les nobles dames en sont effrayées, troublées, leurs beaux yeux s'assombrissent et le lexique employé est significatif : « toxique », « poison des cœurs », « peste infernale », « qui trouble les plaisirs », et ainsi de suite (Prologue). Dans la comédie, Nepita est jalouse de Fioretta qui accapare maintenant l'intérêt du maître de maison (I, 1). Santina, l'épouse, également, si bien qu'elle enferme la soubrette dans la chambre avec sa propre fille avant de quitter la maison, favorisant à son insu les amours de cette dernière (I, 3 ; II, 7). La jalousie provoque la colère : Gerasto et Santina en viennent à s'insulter à qui mieux mieux (II, 7). Narticoforo devient même furieux contre son valet Granchio (III, 7), contre Gerasto qui ne le laisse pas entrer (III, 8). Celui-ci est ivre de rage à la découverte des amours d'Essandro et de sa fille Cleria (IV, 11), sort de la pièce du bas « tout rouge », à bout de force (V, 3) et se dit « rongé par la rage » (V, 6). Bref, la colère comme la jalousie ont des répercussions visibles sur le corps.

Les sensations provoquées par l'amour sont encore plus fortes et s'expriment par le lexique du feu : « incendie, brûler, désir de feu, allumé, embrasé, flamme, ardent, phénix etc. » (I, 1). N'osant révéler sa véritable identité à Cleria, Essandro rougit, ne réussit plus à parler et préfère souffrir (I, 1). L'amour est aussi don de soi, comme se l'assurent réciproquement les deux jeunes gens (II, 3 ; V, 8). Il est surtout source de plaisir, le plus grand plaisir qui existe sur terre²⁴ et l'image est bien trouvée : les plaisirs de l'amour fleurissent dans les jardins de la jeunesse, envoyés par le printemps (II, 8). Pour Gerasto, c'est la femme qui est un jardin, qu'il voudrait planter, arroser, faire fructifier. Il aimerait se transformer en abeille pour la butiner (I, 3). Il qualifie Fioretta de « jardin vierge » et s'apprête à cueillir cette « belle fleur » (IV, 11). L'amour le rajeunit et, en dépit de son âge, il se sent plus vigoureux qu'un jeune homme (III, 5). Son épouse est consciente du changement opéré : elle dit que son époux est frappé de folie amoureuse, qu'il a perdu la raison, qu'il s'habille comme un jeune homme, se parfume, joue du luth, chante, soupire, ne dort plus la nuit, ne s'occupe plus de ses patients ni de ses deux filles à marier (II, 7).

Cela dit, l'amour est aussi souffrance et peut conduire au désespoir, au suicide même (Prologue). Essandro/Fioretta se sent mourir, tant son désir de voir Cleria le tourmente ; la jeune fille confie à sa servante que sa peine est indicible et Nepita remarque qu'elle est si triste qu'elle s'évanouit parfois (I, 1). Essandro blêmit à l'annonce du prochain mariage de sa bien-aimée alors que Gerasto croit son trouble l'effet du bonheur (I, 3). Les termes évoquant la tristesse et la souffrance sont légion : « larmes (trois fois), son cœur se serre, des millions de soupirs, d'infinis malheurs, douleur, mal, misère et désespoir » ; l'amour est qualifié de « tyran d'une très grande cruauté » (I, 4 ; III, 6). Essandro pleure, se lamente²⁵, se

²⁴ « sommo diletto, contento compito, gustarsi, piacere, gioia, felici (répété trois fois », suprême satisfaction, satisfaction accomplie, plaisir, joie, heureux.

²⁵ « Oimè » répété six fois : oh là là ; hélas.

sent trépasser (III, 6). Gerasto aussi : l'amour provoque la douleur et la passion. Il se sent esclave de la beauté de Fioretta. Elle est dans sa maison mais il en est privé, comme celui qui, dans l'eau, meurt de soif, celui qui aperçoit des fruits au-dessus de sa tête et meurt de faim (I, 3).

Cela dit, nous sommes dans une comédie et l'épilogue est heureux. Grâce à l'Agnitio²⁶, c'est la joie des retrouvailles. Apollione, l'oncle d'Essandro, arrive à Naples et se met à sa recherche. Il fait le récit de leurs mésaventures. Il avait un frère, Carisio Fregoso, exilé de Gênes pour raisons politiques, dont il est sans nouvelles depuis quinze ans et qui lui avait confié la garde de son fils. Apollione s'installe à Rome, mais un jour le garçon fait l'école buissonnière et s'enfuit pour échapper à la punition attendue ; il y a trois ans déjà. Il apprend que le jeune homme vit à Naples, déguisé en soubrette par passion amoureuse, et décide de lui venir en aide (V, 1). Il révèle tout à Gerasto tout en précisant le montant de sa fortune : 30 000 ducats. En outre, il reconnaît son frère en Panurgo, qui pleure de joie et demande au médecin de pouvoir embrasser son fils. Tout le monde est heureux et deux mariages seront célébrés : celui du jeune homme avec Cleria et celui de Cintio avec la sœur de celle-ci, Ersilia (V, 8). Enfin, Essandro de conclure que l'horrible tempête s'est changée en une « quiétude calme et tranquille » et Morfeo ajoute qu'il faut parfois des désordres pour que règne l'ordre. Le lexique de l'allégresse illustre cet heureux dénouement et le dernier mot de la comédie est justement « *allegrezza* », allégresse que les spectateurs sont invités à partager (V, 9).

En bref, les personnages passent par toutes les émotions, Essandro en particulier : de l'amertume à l'espoir, des « cruelles souffrances », du désespoir à la joie et au bonheur (V, 9). Le Prologue l'avait d'ailleurs déjà annoncé, faisant un parallèle entre la Nature et l'homme. On apprécie le printemps à cause du gel de la saison précédente, la paix car elle succède aux souffrances de la guerre, les plats succulents après la faim et le jeûne. On ne connaît donc le bonheur que si on a connu le malheur.

Le corps humain est ainsi tributaire de ses émotions. Mais il apparaît aussi en proie à ses pulsions.

Le désir est manifeste chez Nepita, qui décrit la relation amoureuse des deux jeunes gens avec des jeux de mots érotiques²⁷ (II, 1), qui aurait bien voulu être à la place de Cleria et jouir de ces moments (V, 5). Et Santina, scrutant le front de sa fille, y voit les traces du « péché commis » (V, 4). Mais les personnages se laissent aussi submerger par la violence. Pantaleone insulte Gerasto en le traitant de « *vecchiaccio* », de sale vieux (IV, 6) ; ce dernier et son épouse offrent d'ailleurs aux spectateurs une scène de ménage bien vulgaire (V, 4), alors que le vieux médecin entend recourir à la force pour assouvir son désir pour Fioretta car elle se refuserait par timidité (IV, 10). Les coups promis ou donnés parsèment la pièce : Narti-

²⁶ Cf. Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne editrice 2018, p. 48-49.

²⁷ « gonflée d'envie », « avec la pensée droite », « elle a l'aiguille à la main ».

coforo à Granchio, son valet (III, 7) ; Dante, appelé ainsi car il « donne » des coups de bâton (IV, 3), se dit prêt à frapper et même à tuer à coups de gifles (IV, 5) ; Pantaleone se vante de couper les hommes en deux avec son épée (IV, 6) : Essandro veut effrayer Narticoforo pour lui faire quitter la cité parthénopéenne (III, 11), il menace de le battre et de lui faire compter les coups en latin (IV, 5). Lui-même craint d'être exécuté par Gerasto (IV, 11), qui le fait arrêter (V, 8). Ce dernier veut d'ailleurs torturer et faire pendre Panurgo, qui l'a trahi (V, 7). Santina ne résiste pas non plus à la violence et défonce la porte de la chambre du bas à coups de pied (V, 3).

Des pulsions moins dangereuses, comme la soif ou la faim, véhiculent davantage le comique. Ainsi, Panurgo vante les différents vins dont il apprécie la fraîcheur : le « greco », la « lacrima », le « chiarello », le « moscatello » (II, 5). Granchio ne pense qu'à boire, comme l'illustre le vocabulaire employé : boire, vin, déversoir, ingurgiter, amphores à vin, liqueur de Bacchus, vapeurs de vin, ivre... (III, 7). Mais ce sont surtout la faim et l'envie de manger qui tourmentent Morfeo, au nom bien trouvé²⁸. Lorsqu'Essandro pleure, il lui demande s'il est incommodé par la fumée provenant de la cuisine et, au jeune homme qui meurt de désespoir, il répond dans les mêmes termes que lui meurt de faim (III, 6). Auparavant, pour obtenir le concours du parasite, Panurgo fait mine de dresser un banquet garni de jambons, de cochonnailles, de coq d'Inde, cuit lentement pour en conserver le moelleux, de pâtés à garder au chaud, de pâtes bien préparées qui « ne nagent pas dans le bouillon ». À ces mots, il sent son estomac « se rebeller » et entend se faire inviter (II, 5). Il en arrive à dérober à Nepita une tête de veau et à l'engloutir sans laisser le moindre os (III, 6). La comédie s'achève d'ailleurs sur un banquet et Morfeo bat le rappel avant que les plats ne refroidissent (V, 9).

Ces pulsions comme ces émotions éloignent bien l'homme de la nature divine et le rapprochent de la nature animale.

Les comparaisons avec les animaux sont d'ailleurs fréquentes. Et on découvre un véritable bestiaire²⁹.

Pour Gerasto, la femme est comme un jardin qu'il voudrait planter, arroser, faire fructifier et lui se voit telle une abeille qui sucera son miel. Par contre, pour lui, son épouse Santina est une cigale (I, 3). Plus tard, lorsqu'il se plaint de sa mauvaise fortune, il affirme que tous les malheurs poursuivent la vieillesse comme les mouches les chiens faméliques (V, 4). La basse-cour est également présente : le vieux médecin est traité par sa femme de « vaillant coq », qui veut « chevaucher deux poules à la fois » (V, 4). Essandro qualifie le capitaine Dante de poule et ce

²⁸ Morfeo fait penser à « morfale », dérivé de « morfier », manger gloutonnement, 1566. Voir : Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, II, p. 2287.

²⁹ Voir à ce propos : *Arches de Noé*, 1 et 2, *Italies* 10 et 12, *Revue d'Études italiennes*, Centre Aixois d'Études Romanes, Aix-en-Provence, 2006 et 2008 ; en particulier : Théa Picquet, « La parade des animaux. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* », *Italies* 12, p. 45-57.

dernier lui répond sur le même registre : s'il avait été une poule, il lui aurait déjà cassé les œufs dans les ovaires avec ses coups de pied (IV, 5) ; il se dit aussi « la plus lâche poule du monde » (IV, 7). D'autres noms d'oiseaux sont mentionnés : Nepita remarque que non seulement Fioretta est barbue mais qu'elle a une voix rauque comme celle des corneilles (I, 1). Panurgo regrette que les corbeaux n'aient pas crevé les yeux de Gerasto et de Nepita pour qu'il passe inaperçu (IV, 8). Granchio est pourvu de griffes d'aigle pour Narticoforo (III, 4). Certains animaux domestiques sont évoqués : pour son époux, Santina est une « chienne enragée » (I, 3 ; II, 7 ; V, 3). Lui, au contraire, se rêve en chat roux, épris d'une petite chatte appelée Bellina, Fioretta en réalité. Et Santina veut castrer l'animal (II, 7). Speziale, qui se sent chassé comme un chien, est traité d'âne par Morfeo (III, 12)³⁰, tout comme Tofano ignorant les appels à se taire de Panurgo (V, 6) ; ce dernier risque d'ailleurs de se faire battre comme ce mammifère par trois individus mandatés par le médecin (V, 7). Et Nepita rue comme un mulet, selon Ganchio (III, 8) ; Gerasto se dit plus patient qu'un agneau (V, 4) ; le parasite fait comme si la tête de veau qu'il a engloutie mugissait en lui (III, 6) ; il trouve que Pelamatti présente un visage de « buffle » (II, 6), Narticoforo traite son valet de « bubalo », bœuf (III, 7). D'autres animaux complètent le tableau. Granchio, au nom significatif, se plaint qu'on se moque de lui en déclarant qu'il se déplace de travers comme un crabe (III, 7), marche à reculons et arrive donc en retard, qu'il a deux bouches, une devant et une derrière (III, 4). Nepita dit à Santina que Gerasto devrait faire comme le castor, évoquant la croyance populaire selon laquelle, pour éviter d'être repéré par les chasseurs, il s'arracherait les organes génitaux, dont on ferait des médicaments, et les leur jetterait (V, 3). En outre, Pelamatti considère certains animaux comme supérieurs à l'homme : ainsi, pour se souvenir de quelque chose, il lui faudrait une cervelle d'éléphant, pour marcher plus vite des pattes de dromadaire, alors qu'il n'a qu'une cervelle d'oie et des jambes qui le soutiennent à peine (II, 6). Enfin, pour faire souffrir son amoureux, il faut imiter le serpent et remplir son cœur de glace et de poison (Prologue).

En somme, la nature animale de l'homme est évidente. Les animaux apparaissent comme des « révélateurs de crise, métaphores de la condition humaine, images des fantasmes de l'homme »³¹. Cela dit, les relations entre le corps et l'esprit ne sont pas totalement absentes et se déclinent à travers les notions d'intelligence, de langage et de culture.

Le corps et l'esprit

L'intelligence apparaît chez quelques personnages de la comédie, même si Nepita clame haut et fort que les femmes préfèrent les hommes sots, « uomini di grosso ingegno », à ceux qui ont de l'esprit, « quelli di delicato e sottile » (I, 1). Elle-même est considérée comme une femme d'esprit par Narticoforo, vu qu'elle reconnaît les hommes de valeur, comme lui bien sûr (III, 8). Apollione, quant à lui,

³⁰ « sozzo asino », sale âne ; « poltron asino », peureux comme un âne.

³¹ Arches de Noé 2, *op. cit.*, p. 6.

préconise de remédier aux problèmes avec « senno e prudenza », avec intelligence et prudence (V, 8). Essandro pallie les difficultés qui entravent sa relation avec Cleria. Il s'habille en femme et se fait passer pour une soubrette, change de nom pour celui de Fioretta et entre au service de Gerasto. À la jeune fille, il dit qu'il/elle a un frère jumeau (I, 1). Puis, pour fuir les avances du vieux médecin, il lui recommande de l'attendre dans la chambre et de bien la fermer à clé (III, 5). Mais c'est surtout Panurgo qui incarne l'intelligence. Fin stratège, il est prêt à lever une armée pour contrer les malheurs d'Essandro (I, 5) et empêcher le mariage de Cleria décidé par son père. Il sait que ce dernier n'a jamais vu Narticoforo et son fils, qu'ils n'étaient qu'en relation épistolaire. Il suffit donc de trouver un vieillard de l'âge du père et un jeune homme dont ils déformeront le physique pour le rendre si laid que Gerasto aura honte de lui donner la main de sa fille (II, 2). Ce sera Morfeo, facile à convaincre en jouant sur son point faible, une invitation à déjeuner (II, 5). Autre stratagème : faire croire à Narticoforo que Cleria est laide et pestiférée ; ce sera toujours le parasite qui jouera ce rôle (III, 6). Il manipule encore Facio et Gerasto, faisant croire à chacun d'eux qu'il recevra trente écus de la part de l'autre, pour le remboursement des vêtements dérobés au premier ou pour une consultation du second (IV, 9). Panurgo prend en outre l'identité de Gerasto pour Narticoforo et celle de Narticoforo pour Gerasto, si bien que les deux malheureux ne savent plus qui il est (IV, 8). L'intelligence conduit donc à la manipulation et Morfeo de remarquer que Gerasto est « une terre pour y planter des carottes », qu'il le porte sur son visage ; il sera donc une proie facile (III, 1). À la fin pourtant, le médecin se dit habitué aux manipulations de Panurgo, capable de se transformer en n'importe qui. Et ce dernier assure qu'il a changé d'identité pour le bien de son fils Essandro et fait amende honorable (V, 8). Il laisse tout de même croire que Cleria sera mariée à Cintio et qu'eux deux sont chassés de la maison ; ceci pour que les jeunes gens apprécient davantage l'heureuse issue de leurs mésaventures (V, 9).

En somme, l'intelligence sert surtout à la manipulation³². Cela dit, l'esprit se révèle aussi à travers le langage.

Ainsi, Essandro aimerait que Cleria puisse entendre le langage de son âme, le seul capable d'exprimer ses sentiments (II, 3). Plus prosaïquement, les deux capitaines espagnols ne parlent que leur langue (IV, 4 ; IV, 7). Granchio, quant à lui, utilise un jargon incompréhensible pour ses interlocuteurs (III, 8). Le pédant ne dialogue qu'en latin, avec son valet (III, 7), avec Essandro, même pour lui dire qu'il est pris d'une envie pressante (III, 11), comme avec Panurgo qu'il prend pour Gerasto (III, 9). D'ailleurs, à Panurgo qui joue le rôle de Narticoforo, Essandro conseille de « dégainer des mots en -bus et en -bas » (II, 2), de « laisser choir » quelques mots latinisants et de répondre de façon ambiguë au besoin (III, 1). En outre, on assiste à une véritable leçon de grammaire sur les verbes déponents d'un pédagogue qui reconnaît cependant ne pas être au fait de toutes les interjections latines de la douleur (IV, 5). Fêré de grec, il explique à Nepita l'étymologie de son

³² Voir à ce propos : *Les expressions de la manipulation du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Lucien Faggion et Christophe Regina, Paris, Classiques Garnier, 2016.

nom : Narticoforo serait celui qui porte la « ferula », le sceptre, emblème de la plus haute dignité, et lui reproche de ne pas comprendre son langage « riche des figures et des ornements oratoires grecs », mais celle-ci l'enjoint « d'aller au bordel » pour s'entretenir avec « ces dames » avec un tel idiome (III, 8). De plus, il préfère les vers à la prose et dit au faux Gerasto (Panurgo, en réalité) qu'il va s'armer d'iambes et d'hendécasyllabes pour dénoncer le manquement à la parole donnée (III, 10). De la même façon, il entend se défendre contre Essandro avec des huitains et liste les variétés métriques de la versification gréco-latine (IV, 5).

Bref, le langage est une caractéristique des personnages, mais pas vraiment un moyen de communication. Cependant, leur esprit se manifeste également par leur culture.

En effet, Santina convoque Pétrarque (II, 5) : « Ben fu infelice quel giorno che lo tolsi », « Que malheureux soit le jour où je le pris » (pour mari), reprise anti-thétique du sonnet 61 du *Chansonnier* : « Que béni soit le jour, le mois, et l'année, [...] où je fus pris / par deux beaux yeux qui m'ont lié »³³. Gerasto, quant à lui, évoque Marphise, personnage des poèmes chevaleresques *Le Roland Amoureux* de Boiardo et le *Roland Furieux* de l'Arioste, ainsi que la reine Aucroia, sœur de Mambrin, tué par Roland (IV, 11). Bien sûr, c'est Narticoforo qui fait étalage de ses connaissances. Il cite *L'Enfer* de Dante³⁴ (III, 11), le *Spicilegio*, dictionnaire napolitain de Luigi Scoppa, le *Cornucopia*, commentaire de Martial par Niccolò Perotti di Fano, le *Calepino*, dictionnaire de latin d'Ambrogio Calepino, mais aussi Lorenzo Valla (III, 9) et Antonio Mancinelli, poète, grammairien et humaniste, qui a commenté les *Disticha Catonis* dans son *Omnia opera* (IV, 2).

La culture classique est encore plus présente, à travers les références mythologiques³⁵ et les auteurs de l'Antiquité.

Ainsi, le pédant jure par Jupiter à trois reprises (III, 7 ; III, 8 ; III, 10). Il cite Pluton, dieu des Enfers (IV, 4), mais le capitaine Dante aussi qui veut y envoyer Gerasto (IV, 4). Pollux, l'un des Dioscures, est évoqué par Narticoforo, tout comme Hercule (III, 11), auquel il compare d'ailleurs le capitaine Dante (IV, 5). Pour lui, son fils Cintio est un Adonis, un Ganymède, et il se demande à laquelle des deux Érinyes, Tisiphone et Mégère, ressemble la fausse Cleria (en réalité Morfeo déguisé), et, face à ses mésaventures, il se dit tomber de Charybde en Scylla (IV, 1). Panurgo joue d'ailleurs bien son rôle de pédant et convoque, quant à lui, Pégase et Bellérophon (III, 2).

³³ Pétrarque, *Canzoniere – Le Chansonnier*, Édition bilingue de Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1988, p. 144-145.

³⁴ *Enfer*, VII, 1, « Pape Satan, pape Satan, aleppe », pour évoquer l'aspect effrayant d'Essandro. Mots incompréhensibles selon André Pézard, qui ressemblent à de l'arabe, du grec ou de l'hébreux. Voir Dante, *Œuvres complètes*, Traduction et commentaires par André Pézard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, p. 920, note 1.

³⁵ Cf. Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de MYTHOLOGIE grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003.

Les grands noms de l'Antiquité sont évoqués dès le Prologue, où Della Porta rappelle ceux de *La Marmite*, du *Cordage* et des *Trois Écus* de Plaute. Panurgo évoque aussi Pseudolus, personnage de l'*Imposteur*, Sosie, de l'*Amphitruon* du même comédiographe, et Dave de l'*Andrienne* de Térence (I, 5). Ce dernier est également cité par le pédant pour son *Eunuque* et son *Adelphe* (IV, 4). Socrate est mentionné et par lui, parce qu'il « jurait sur le chou », « giurava per la brassica » (III, 11, note 12), et par Gerasto pour qui Panurgo parle en philosophe tel un Socrate (V, 7). Cicéron n'est pas oublié et Panurgo récite le début du *De officiis* (II, 2), alors que le pédant le fait à propos des armes qui doivent céder le pas à la toge³⁶ (IV, 5), avec le *De claris oratoribus*³⁷ (III, 8) et avec ses *Lettres* (III, 9). Il se vante encore d'avoir commenté certains vers attribués à Virgile, de lire le matin le sixième livre de l'*Énéide*, (III, 9), en cite des passages avec précision (IV, 1 ; IV, 4 ; IV, 5 ; V, 8)³⁸. Même Morfeo rappelle les *Bucholiques* (II, 5), mais ici le jeu de mots avec « bocca », bouche, sert le comique. Homère n'est pas oublié : à la vue de Morfeo déguisé en Cintio, Narticoforo s'exclame qu'il s'agit d'un « difforme Ther-site », le personnage le plus laid de l'*Illiade*, boiteux, bossu et strabique (IV, 1) ; il rappelle aussi Hector et Ajax (III, 11), Épéïos, qui a construit le cheval de Troie (V, 8), et Ulysse, personnage central de l'*Odyssée* (V, 8), auquel il compare Panurgo. À cela s'ajoutent Priscien de Césarée (III, 9), Strabon et sa *Géographie*, Scipion l'Africain à propos du Garigliano (III, 9), mais aussi Pythagore et la perfection du nombre 4 (III, 11).

En somme, les relations entre le corps et l'esprit ne sont pas envisagées de façon positive par Giambattista Della Porta, qui les relève plutôt pour faire la satire de la société de son époque.

Conclusion

En conclusion, notre analyse de la notion de corps a mis l'accent sur la suprématie du paraître sur l'être : importance de l'apparence, du vêtement comme marqueur social. S'ajoute à cela l'exaltation de la beauté, de la jeunesse en bonne santé, alors que la vieillesse, la laideur et la maladie provoquent la répulsion. De plus, l'être humain apparaît totalement soumis à ses émotions et à ses pulsions tandis que l'esprit ne semble servir qu'à la manipulation et la culture à la vantardise. Seul l'amour sincère est source d'élévation.

La Fantesca entre donc en totale contradiction avec la pensée de Marsile Ficin : l'homme n'imité pas la nature divine, il appartient plutôt à la « nature inférieure ». Cependant, sa « nature animale » entretient le comique et invite au rire, but de toute comédie. « Le rire est le propre de l'homme », écrivait déjà Rabelais, en 1534, dans le prologue de *Gargantua*.

³⁶ De officiis, XXII.

³⁷ Extrait de *Brutus*, chap. XXXVII. *La Fantesca*, édition de référence, p. 519, note 7.

³⁸ *Énéide* I, 378-379 ; III, 44 (IV, 1) ; IX, 349 ; XI, 831 ; XII, 952 (IV, 4) ; I, 1 (IV, 5) ; II, 264 (V, 8).

Giambattista Della Porta rappelle ainsi les autres comédiographes du Cinquecento et nous laissons le mot de la fin à Christian Bec :

Le second Cinquecento abonde en comédies mixtes de ce genre, mi-littéraires et mi-populaires, dont les auteurs sont pour la plupart de condition bourgeoise, avec une dominante géographique toscane et vénitienne, et en partie napolitaine³⁹,

qui le cite aux côtés de Bernardo Dovizi da Bibbiena, Gian Maria Cecchi, Anton Francesco Grazzini, plus connu sous le nom de Lasca, Giovan Battista Gelli ou Annibal Caro.

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université, CNRS, TELEMME

³⁹ Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1^{ère} édition 1982, p. 211.

SHAKESPEARE ET LE CORPS OU LA FIN DU PÉTRARQUISME

Au temps de Shakespeare, le discours sur le corps, à l'ouest de l'Europe, restait assujéti aux paradigmes chrétien et pétrarquien. Qui, dans une certaine mesure, se recouvrent : d'un côté, le Saint-Esprit en l'Homme et, de l'autre, la Femme en pur Esprit voué à l'adoration. Et depuis au moins cent cinquante ans, c'est précisément autour de cette abstraction du corps que les artistes contestaient le pétrarquisme, « lequel exclut toute représentation de l'amour physique », le *Canzoniere* de Pétrarque n'allant pas au-delà du « sauvage désir » (*ferio desio*) allumé par Laure en son cœur¹. À propos d'un Sonnet de Shakespeare orné d'un « bel oxymore typique du maniérisme poétique inspiré de Pétrarque », Anne-Marie Miller-Blaise rappelle que son auteur s'inscrit dans ce mouvement « tout en en détournant les codes »². À son époque, il n'était pas le seul à vouloir se démarquer de l'Italien et de ses imitateurs, comme en témoigne *Astrophel et Stella* où Philip Sidney s'en prend à ceux « qui chantent les chagrins depuis longtemps défunts de ce pauvre Pétrarque / En soupirs nouveau-nés et bel esprit importé »³.

Au *Quattrocento*, la poésie italienne en vernaculaire avait marqué un renouveau du pétrarquisme. Mais, simultanément, les humanistes redécouvraient la littérature de l'Antiquité, avec des poètes élégiaques (Tibulle, Properce) et d'autres beaucoup plus crus (Catulle, Martial). Dès lors, l'inspiration se partagea entre chasteté – en italien – et crudité – en latin. Ainsi, le Florentin Alessandro Braccesi (1445-1503) a pu composer en vernaculaire un *canzoniere* d'inspiration pétrarquiste et chanter en latin les « baisers lubriques » (*oscula Lubrica*) donnés « d'une langue souple » (*molli lingua*). Le latin assurait « une liberté d'expression qu'on ne pouvait pas toujours, alors, se permettre en langue vulgaire ». Certains anti-pétrarquistes ne s'imposaient « aucune restriction linguistique ou recours à un langage figuratif pour représenter la sexualité », tel le Palermitain Beccadelli, né l'année même (1374) où mourait Pétrarque et fier de « prendre la suite des savants poètes de l'Antiquité » : son *Hermaphroditus* visait explicitement à « exciter l'entrejambe ». Pacifico Massimi (mort en 1506 à l'âge de cent ans) est loin d'être le seul auteur de cette génération dont la muse avoue « ne parle[r] que con, queue,

* Pour les citations de Shakespeare, notre édition de référence est celle de ses *Œuvres complètes*, en 8 volumes, dans la Bibliothèque de la Pléiade. Sauf indication contraire, la traduction choisie est celle de Jean-Michel Déprats qui y est publiée.

¹ *Canzoniere*, LXII, 3. Cité par Senard, *Vénus et Priape*, p. xxi.

² Shakespeare, *op. cit.*, t. VIII, p. 941.

³ « *You that poor Petrarch's long-deceased woes / With new-born sighs and denizen'd wit do sing* » : Sonnet 15 d'*Astrophel et Stella*, recueil publié en 1591, cinq ans après la mort de Sidney.

cul »⁴, à l'instar de la Terpsichore de Martial qui « n'a pas recours à de vagues figures » mais « désigne crûment la verge »⁵.

Et tout au long du siècle suivant le sort du pétrarquisme varia. Les années 1520 connurent le scandale des *I Modi* (*Les Positions*), un ouvrage qui reproduisait seize dessins pornographiques de Giulio Romano. L'imprimeur fut emprisonné par le pape mais le livre réimprimé avec des *Sonetti lussuriosi* (un par posture) composés par le Toscan Pietro Aretino (1492-1556) en un italien tout sauf châtié⁶. L'ouvrage devint célèbre jusqu'en Angleterre, comme en témoigne le *Volpone* (1606) de Ben Jonson, ami de Shakespeare⁷.

La France du XVI^e siècle n'a pas échappé aux tribulations du pétrarquisme. Autour de 1550 Pétrarque commence à y être traduit. Dans son *Délie, objet de plus haute vertu* (1544), Maurice Scève, qui crut découvrir le tombeau de Laure dans une église d'Avignon et contribua ainsi à mettre Pétrarque à la mode en France, célèbre moins une femme de chair qu'une idole, dont le nom même est une anagramme de « l'Idée ». Ronsard, lui aussi, pétrarquise volontiers, notamment dans les *Amours* (1552), et son amante idéale doit savoir « par cœur tout cela qu'a chanté / Pétrarque en amour tant vanté »⁸ ; mais, raillant simultanément les « petits sonnets pétrarquisés », il compose un sonnet licencieux fustigeant le goût d'Henri III pour ses « mignons de couchette » et dans ses *Folastries* son salut au « petit trou, trou mignard, trou velu » voisine avec l'histoire de Robine qui « De Jaquet guignoit le tribart »⁹. Cécile Alduy rappelle que ses sonnets sur la « vermeillette fante » et sur la « lance au bout d'or » furent brûlés lorsqu'ils parurent dans les *Folastries* en 1553, disparurent des *Œuvres* de 1560, puis refirent surface dans la

⁴ Voir Senard, *op. cit.*, respectivement p. 170-173, p. lxxi, p. lxxv, p. lxxxiv, note 276 (« *Sequor doctos veteresque poetas* », *Hermaphroditus* 1,1,v.5) et p. 26-27 (« *Quod loquit non est nisi cunnus, mentula, culus* »).

⁵ Martial, 3, LXVIII : « *aperte nominat illam* ».

⁶ Voici le début du premier Sonnet : « *Fottiamci, anima mia, fottiamci presto / perché tutti per fottor nati siamo; / e se tu il cazzo adori, io la potta amo* » (Foutons-nous, mon âme, foutons-nous vite, / Puisque pour foutre nous sommes tous nés ; / Et si toi, tu adores le vit, moi j'aime le con).

⁷ III.4.96 : « *LADY POLITIC-WOULD BE : [...] for a desperate wit, there's Aretine ! / Only his pictures are a little obscene—* » (LADY JACASSE : [...] pour qui cherche un libertin, il y a l'Arétin ; / Seulement, ses gravures sont un peu obscènes) ; III.5.58 « *CORVINO : Should I offer this / To some young Frenchman, or hot Tuscan blood / That had read Aretine, conn'd all his prints, / Knew every quirk within lust's labyrinth, / And were professed critic in lechery [...]* » (Si je faisais cette offre / À quelque jeune Français ou Toscan au sang chaud / Qui a lu l'Arétin et étudié toutes ses gravures, / Qui connaît tous les détours du dédale de la luxure / Et se professe expert en lubricité [...]). Traduit par Michèle Willems. *Théâtre élisabéthain*, t. II, p. 81 et 89.

⁸ Ronsard, respectivement « Ode XL. Non mesurée », dans *Anthologie des poètes français* (XV^e et XV^e siècle), Paris, Larousse, 1947, p. 101 ; dans la préface de ses *Odes* ; sonnet-blason du con intitulé « L. M. F. », *Œuvres complètes*, t. V, éd. P. Laumonier, Paris, STFM, 1968, p. 92-93 ; *Livret de Folastries*, dans *ibid.*, p. 1-94 ; *Folastrie IV*, v. 67-74, p. 33.

Muse folastre (1600) et le *Cabinet Satyrique* (1618) »¹⁰ – preuve éloquente du jeu de balancier entre un pôle d'inspiration chaste et le pôle opposé, tant d'un auteur à l'autre que chez un même artiste, voire à l'intérieur d'un seul et même poème, comme celui où, face au pétrarquisme, Du Bellay hésite entre imitation et irritation :

J'ay oublié l'art de Pétrarquizer,
Je veulx d'Amour franchement deviser [...]

Ce n'est que feu de leurs froides chaleurs,
Ce n'est qu'horreur de leurs feintes douleurs,
Ce n'est encor de leurs souspirs et pleurs
Que vents, pluye, et orages :

[...] Noz bons ayeulx [...],
Pour en parler, Pétrarque n'apprennent,
Ains franchement leur Dame entretenoient
Sans fard ou couverture [...]

Si toutefois Petrarque vous plaist mieux,
Je reprendray mon chant melodieux,
Et [...] peindray vos plus grandes beautez
Sur la plus belle Idée¹¹.

La « jeune mutine » d'une *Complainte d'une amoureuse*, le long poème narratif concluant l'édition princeps des *Sonnets* de Shakespeare en 1609, ne s'abandonne-t-elle pas encore, typiquement, « aux pluies et aux vents du chagrin »¹² ? Pétrarque avait été traduit pour la première fois en anglais (par Thomas Wyatt) dès les années 1530 mais, soixante ans plus tard, il se trouvait encore des auteurs, tel le polémiste Gabriel Harvey dans *Pierce's Supererogation* (1593), pour l'opposer au sulfureux Arétin :

Le sujet de Pétrarque est pur Amour et son style pure Beauté. Sa Laure était une nymphe de Diane et non une courtisane de Vénus. La muse de l'Arétin était une parfaite maquerelle [...] mais la poésie de Pétrarque, d'un bel amant¹³.

¹⁰ Alduy, « Le sexe en toutes lettres à la Renaissance », *op. cit.*, p. 12, note 9.

¹¹ « Contre les pétrarquistes », poème paru en 1553 dans *Recueil de poésie* sous le titre « À une dame » et repris en 1558 dans *Divers jeux rustiques* : titre « Contre les pétrarquistes. »

¹² « *Storming her world with sorrow's wind and rain* », Shakespeare, *op. cit.*, t. VIII, p. 558.

¹³ « *Petrarckes Invention is pure Love it selfe: And Petrarckes Elocution, pure Bewty it selfe: his Laura was a nymph of Diana, not a Curtisan of Venus. Aretines muse was an*

Dans *Roméo et Juliette*, qui date de la même décennie, Mercutio, lui, se moque de Roméo lorsqu'« il s'adonne à ces rimes où Pétrarque abondait. Comparée à sa dame, Laure était une fille de cuisine »¹⁴, ladite dame étant une certaine Rosaline, éthérée au point de ne jamais apparaître sur scène !

On verra comment Shakespeare se range aussi secrètement que massivement du côté de l'Arétin. La manière qu'ont les maniéristes comme lui de traiter du corps marquent une nouvelle – et dernière – étape dans l'histoire du pétrarquisme à la Renaissance : ils le reprennent mais en le tordant, par déformation visuelle ou dévoiement verbal. C'est surtout par la culture de l'équivoque que Shakespeare participe de ce mouvement esthétique et il en a joué, à propos du corps, dans quatre directions principales : en instaurant une double anatomie ; en recentrant le corporel sur le bas-ventre ; en annexant cyniquement le spirituel à l'anatomique ; et, surtout, en faisant coïncider corps du discours et discours du corps.

1. L'instauration d'une double anatomie

Si le seigneur Longueville de *Peines d'amour perdues* (IV.3.56) célèbre dans un sonnet la « céleste rhétorique de l'œil », c'est parce que dans l'Éros pétrarquien – et dans toute création pétrarquiste –, au commencement est l'oeil. Daniel Arasse en a fort bien résumé la genèse :

[...] dans le dispositif de l'*innamoramento*, un regard vise l'objet désiré, mais c'est de l'œil de cet objet que part, en écho, le regard décisif qui, visant le viseur, fixe son désir en même temps que son amour ; la flèche d'Éros niche dans l'œil du corps désiré¹⁵.

Et de citer Ronsard : « Si tôt que je vis leur beauté /Amour [...] décocha de leur regard / Contre mon cœur le premier dard »¹⁶. « L'Œil » est le premier nom dans *Délie*. On pensera aux vers de Du Bellay (« vos yeux archers, auteurs de mille mors »), d'Amadis Jamyn (« l'oeil qui ma poitrine entame »), de Pontus de Tyard (« la Magicienne, / Qui d'un tret d'œil fait ma liberté sienne ») ou à la prose des *Cent Nouvelles Nouvelles* (« les yeulx d'elle, archiers du cueur »)¹⁷... ou en-

egregious bawd [...] : but Petrarch's verse, a fine loover ». Cité dans Moulton, *Before Pornography*, p. 167.

¹⁴ *Roméo et Juliette*, II.3.38-40 : « Now is he for the numbers that Petrarch flowed in. Laura to his lady was a kitchen wench ».

¹⁵ Daniel Arasse, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello », *Études de Lettres* 2 (avril-juin 1983) p. 55-72, p. 71. <http://doi.org/10.5169/seals-870731>

¹⁶ « Amour pour Cassandre, chanson » (1552).

¹⁷ Du Bellay : « Contre les pétrarquistes », v. 27 ; Jamyn : dans *Anthologie des poètes français*, op. cit., p. 153 ; Pontus de Tyard : *ibid.*, p. 88 ; *Les Cent Nouvelles Nouvelles* (1421), dans *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 21.

core, dans *Vie et mort du roi Jean*, aux préciosités du Dauphin vantant les beautés de sa promise :

*[...] in her eye I find
A wonder, or a wondrous miracle,
The shadow of myself form'd in her eye,
[...] Drawn in the flattering table of her eye.*

[...] dans son œil je vois
Une merveille, un merveilleux miracle,
Le reflet de moi-même formé dans son œil,
[...] Capturé dans le miroir flatteur de son œil.
(*Vie et mort du roi Jean*, II.1.496-503)

L'édition Oxford de la pièce invite à voir dans la tirade du Dauphin un possible pied de nez au roi de France son père : c'est donc « loin d'être une de ces sempiternelles pirouettes à la Pétrarque »¹⁸. Mais le dépassement politique du pétrarquisme n'a pas ici l'audace de son immédiat dépassement rhétorique par le Bâtard de Richard Cœur-de-Lion :

*Drawn in the flattering table of her eye !
Hang'd in the frowning wrinkle of her brow !
And quarter'd in her heart !*

Capturé dans le miroir flatteur de son œil !
Pendû à ses sourcils au moindre froncement !
Démembré dans son cœur !
(*Ibid.*, II.1.504-506)

Ces trois vers font référence au verdict en vertu duquel on était « démembré, pendu et écartelé » (*drawn, hanged, and quartered*), ce que Shakespeare traduit hardiment en érection (*drawn*), membre viril (*hanged*) et intromission (*quartered*) ! Ces redéfinitions au début des trois exclamations en dénaturent la fin (*eye / brow / heart*), faisant d'une chaste série anatomique une triple gravelure, nourrie d'argot sexuel : l'« œil » (*eye*) et le « sourcil » (*brow*) deviennent un sexe de femme et le « cœur » (*heart*) se change en derrière, afin d'être à peine compris :

En érection dans le sexe de la dame !
Le sexe dans sa fente !
Logé dans son cul !

¹⁸ « [...] *far from being mere, and timeworn, Petrarchan gymnastics* » : *The Life and Death of King John*, éd. A. R. Braunmuller, Oxford et New York, Oxford University Press, 1989, p. 164.

Pétrarque retourné *de l'intérieur* par l'Arétin, voilà Shakespeare. Dans cette parodie de sonnet, le sens a fortement dévié de la rhétorique raffinée du Dauphin. Le Bâtard est la voix du sous-texte, celle des sous-entendus grivois. L'écart entre les deux pôles de signification – l'un convenable, l'autre inconvenant – génère l'énergie sémantique qui caractérise en partie l'écriture shakespearienne. Le corps y revient en force, et dans ce qu'il a de plus charnel. C'est le retour du refoulé.

La subversion du pétrarquisme passe largement par un système de double anatomie sous-jacent au discours officiel. Dans son répertoire des mots grivois employés par Shakespeare, Eric Partridge explique que l'« œil » peut désigner le « vagin » « à cause de la forme, des poils qui le garnissent et du fait que ces deux organes sont aptes à s'humecter »¹⁹, et il cite deux vers où, clairement selon lui, l'œil remplace le sexe :

*A whitely wanton with a velvet brow,
With two pitch-balls stuck in her face for eyes ;*

Une coquette blafarde au sourcil de velours,
Avec deux boules de poix fichées dans la figure à la place des yeux ;
(*Peines d'amour perdues*, III.1.183-184)

Mais ce sont bien *deux* yeux qui sont mentionnés ici. Une fois le « visage » (*face*) de ladite coquette transposé homophonétiquement en « fesses », si l'une de ces « boules de poix » est le sexe, l'autre ne peut être que l'anus²⁰. Ajoutons que la ride du front se transforme, comme pour le Bâtard du *Roi Jean*, en fente vaginale, et que le velours renvoie sans doute à celui des masques vénitiens²¹ – comme le précise utilement la nouvelle édition de la pièce dans la Bibliothèque de la Pléiade –, mais aussi et surtout aux « chancres syphilitiques » (*velvet*) d'une dévergondée (*wanton*).

Tantôt vagin, tantôt anus, l'« œil » shakespearien peut encore figurer le méat, comme dans le *Songe d'une nuit d'été* (V.1.174-175) quand Bottom, jouant Pyrame, prie le Mur qui le sépare de sa bien-aimée Thisbé de lui montrer sa fente, pour qu'il puisse jeter un œil à travers (*Show me thy chink, to blink through with mine eyne*). Le même sous-entendu hante le texte de *Jules César* quand Antoine s'adresse à un Serviteur effaré de découvrir le cadavre de César :

*Thy heart is big. Get thee apart and weep.
Passion, I see, is catching, for mine eyes,*

¹⁹ Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, [1947], Londres, Routledge Classics, 2001, p. 102.

²⁰ Voir Elisa de Halleux, « Androgyne, érotisme et ambiguïté de l'image picturale à la Renaissance : un exemple paradigmatique », *Seizième siècle* 7 (2011), p. 31-47, p. 44 : « Dans la littérature burlesque, l'emploi du mot *occhio* au sens d'anus est très courant ».

²¹ Shakespeare, *op. cit.*, t. V, p. 1345, note 12.

*Seeing those beads of sorrow stand in thine,
Began to water. Is thy master coming ?*

Ton cœur est gros. Écarte-toi et pleure.
La peine, je vois, est contagieuse, car mes yeux,
Voyant ces perles de douleur dans les tiens
Ont commencé à se mouiller. Ton maître arrive ?
(*Jules César*, III.1.281-284)

La présence d'un mort sur la scène officielle où ces deux personnages sont face à face n'empêche pas que sur une autre, clandestine, au bout de leur sexe (*eye*) dressé (*stand*) perle déjà de la semence. C'est donc fort logiquement qu'Antoine demande alors au Serviteur : « Ton mâst est-il en train d'éjaculer ? » (*Is thy mast a-coming ?*, parfait homophone de *Is thy master coming ?*)²².

À l'instar de ce qui touche à l'œil, il n'est guère de parties du corps dont les mots qui normalement les désignent ne voient leur sens se dédoubler sous la plume de Shakespeare pour prendre une tournure poissarde. Son texte relève d'une esthétique de l'anamorphose : en surface, il n'en finit pas de déployer ses beautés cependant que, trompe-l'œil ou leurre, il masque un autre univers, à caractère obscène. C'est comme si *La Vierge du pré* de Raphaël dissimulait l'une des seize postures de Giulio Romano.

La mode était aux crevés : pratiquées sur les manches, les pourpoints, les chausses ou les souliers, et même sur les braguettes, ces petites ouvertures dans le tissu ou le cuir permettaient « d'apercevoir la doublure, souvent de couleur différente »²³. La rhétorique shakespearienne est, elle aussi, à crevés : ainsi, au fil du premier acte de la tragédie du *Roi Jean*, les répliques du Bâtard constituent autant de chiquetades dans le tissu du texte qui en révèlent la doublure obscène, un sous-texte d'une tout autre nature que l'étoffe de surface ; le Bâtard marque la place à laquelle le spectateur ou le lecteur de Shakespeare peut ou doit se tenir : toujours de biais, l'œil ou l'oreille en coin, prêt à capter sous l'image convenable offerte par le texte l'autre scène, livrée à l'indécence anatomique.

Qui souhaite saisir Shakespeare comme il est doit connaître son système de double anatomie, et donc apprendre la table de conversion. Pour l'établir, rien ne vaut un patient relevé des occurrences et récurrences au fil de l'œuvre, facilité par les travaux de recherche antérieurs (Partridge, Rubinstein, Williams, Kiernan...). On peut aussi se reporter à un ouvrage d'époque tel que les *Blasons anatomiques*

²² Même double sens graveleux avec l'expression « *The elevation of the pole* » dans *Cap à l'est ! (Eastward Ho !)*, comédie de Chapman, Jonson et Marston écrite vers 1605 : voir *Théâtre élisabéthain*, op. cit., t.I, p. 1738, note 7 : « L'expression peut aussi signifier 'l'érection du mâst' et est à mettre alors en rapport, par ses sous-entendus, avec la réputation des Français à l'époque ».

²³ Cité par Nicolas Le Cadet, *Rabelais et le théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 294, note 72.

du corps féminin, ensemble les contreblasons qui fournit une base fiable quant à la façon dont, en littérature, on détaillait alors le corps. Y ont successivement chacun son blason chevelure, front, sourcil, œil, larme, oreille, nez, joue, bouche, langue, dent, soupir, gorge, tétin, cœur, main, ventre, con, cul, pet, cuisse, genou, pied, esprit, honneur, grâce, voix, corps et mort. Puis corps, yeux, cerveau, oreille, nez, joue + front + cheveux, tétin, cœur, main, ventre, cul, con, cuisse, genou, jambe, pied, bras, font tour à tour l'objet d'un contreblason²⁴. Dans l'œuvre de Shakespeare quasiment tout, de ces deux listes, a été *dédoublé à des fins égrillardes*. Et il y a ajouté le menton, le tibia, la veine, le visage, la barbe, le regard, la langue, le cou, la voix, la dent, la lèvre, la couronne du crâne, le pouce, l'ongle, le poing, le doigt, le coude, la poitrine, les intestins, le dos, le giron, le gros orteil, l'articulation, la chair et les os, la moelle, les membres et les muscles, le sang, la bile, la respiration et jusqu'à la démarche d'une personne.

2. Le recentrage sur le bas-ventre

Rien qu'à leur forme on voit bien comment un malin génie peut métamorphoser un œil ou une bouche en vagin, une langue en clitoris, le bombement d'un front en mont de Vénus, une joue en fesse, les lèvres de la bouche en lèvres vaginales ou un nez, un orteil, un bras, un poing, un doigt, un pouce, un ongle, un os en pénis : il arrive à certaines éditions des pièces et des poèmes de le signaler. Mais par quelles voies mystérieuses et rarement explorées le menton, le tibia, la veine, le cou ou l'oreille finissent-ils en organes génitaux ?

La clé de la transposition se trouve parfois dans l'étymologie. Ainsi *chin*, le « menton », se dit en latin *mentum*, qui, os en saillie, a pu donner *mentula*, la « mentule » ou membre viril. D'où l'anecdote du menton de Troïlus tripoté par Hélène :

PANDARE : L'autre jour elle l'a rejoint dans l'embrasure de la fenêtre [...] elle arrive et, ni plus ni moins, pose sa blanche main sur son menton fendu.

CRESSIDA : D'où vient qu'il est fendu ? [...] Troïlus va se raidir dans l'épreuve.

How came it cloven ? [...] Troilus will stand to the proof.

(Troilus et Cressida, I.2.113-115, 123)

Si, d'un même souffle, Pandare passe de la fenêtre d'Hélène au menton de Troïlus, c'est que ce coq-à-l'âne n'en est pas un. Le menton du prince coïncide avec sa mentule : fendu comme il l'est par le méat, ce menton-là est donc bien à sa place dans la fenêtre... en rond ; et, avec mentule et testicules (du latin *testes*, « témoins », cachés ici dans *proof*, la « preuve »), le jeune Troyen a tout ce qu'il

²⁴ *Les blasons Anatomiques du Corps féminin*. Le « Blason du Con » y est dû à Guillaume de Bouchetel, seigneur de Sacy : « Con petit, con dont la bouche vermeille / A faict à main grand vit l'oreille dresser » (v. 5-6).

faut pour bander (*stand*) — comme la traduction de Jean-Pierre Maquerlot le donne fort bien à entendre²⁵.

Le nom *shin*, le « tibia », est lui aussi mobilisable, dans la mesure où *tibia* en latin désigne la « flûte », un objet à haut potentiel ithyphallique²⁶. D’où la mésaventure de Maigreux au bordel dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*²⁷ et celle de Courge en plein air avec sa dulcinée :

CLOWN : [...] *I Costard, running out, that was safely within,
Fell over the threshold, and broke my shin.*

ARMADO : *We will talk no more of this matter.*

CLOW : *Till there be more matter in the shin.*

COURGE : Moi, Courge, en détalant de ma prison dorée,
J’ai chuté sur le seuil et eu les quilles coupées.

ARMADO : Ne parlons plus de cette histoire.

COURGE : Jusqu’à ce que mes quilles fassent encore des histoires.

(*Peines d’amour perdues*, III.1.107-110)

Pendant que Courge copulait dans le parc avec Jacquinette, il semblerait qu’il ait déconné (*running out*), alors qu’il avait le phallus pourtant bien installé à l’intérieur (*safely within*) : son sperme serait donc tombé à l’entrée (*fell over the threshold*) et aurait coulé à l’extérieur (*running out*) au moment de l’éjaculation (*broke my shin*, « je me suis cassé le tibia »). Courge n’a plus qu’à attendre de voir son « tibia » / sa verge s’emplir à nouveau de semence (*matter*).

Et si telle ou telle « veine » (*vein*) est enrôlée par le pornographe, c’est parce que *vena* en latin désigne le « membre viril ». D’où la vignette de *Mesure pour mesure* (II.2.44-125) où, à genoux, Isabella fait jouir le régent Angelo²⁸ ou dans *Troilus et Cressida* (II.3.189) la séance de masturbation par Ulysse du narcissique Ajax révélée en aparté par Nestor : « Il le caresse dans le sens du poil » (*He rubs the vein of him.*). Les jeux du dramaturge autour de la « veine » relèvent d’une nouvelle topique de l’amour et le rejet du pétrarquisme peut se faire explicite :

²⁵ Shakespeare, *op. cit.*, t.VII, p. 28-29.

²⁶ Voir notamment, sur *Les Trois Âges de l’homme* (1512-1514) du Titien, Jean-Marie Pradier, *L’Ethnographie 2* (2020) : « Un jeune homme assis jambes allongées sur un sol champêtre, vêtu d’un seul pagne qui se défait regarde avec tendresse une jeune femme accroupie et penchée devant lui, épaules nues. Elle tient dans chaque main deux flûtiaux dont l’un a le bec près de ses lèvres, tandis que l’autre par des doigts déployés sur l’instrument se dirige vers le sexe du garçon en un angle conforme à la position que son membre adopterait en érection. Un œil roué ne manquera pas d’y voir l’expectance d’une fellation ».

²⁷ Voir Shakespeare, *op. cit.*, t.VI, p. 1472, note 32, et Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2019, p. 112 et 211.

²⁸ *Ibid.*, p. 74-75. Voir l’entrée « vain/ vein » dans Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns*, p. 351.

BEROWNE : Voilà bien la veine de l'amour, qui fait de la chair une déité,
D'une oie blanche une déesse ; pure, pure idolâtrie !
Dieu nous éclaire ! Dieu nous éclaire ! Nous sommes bien fourvoyés.
(*Peines d'amour perdues*, IV.3.70-72)

Le contre-texte shakespearien exploite une « veine » d'inspiration gauloise suivant laquelle « déesses » et autres « déités » redeviennent des créatures de chair et d'os, de poil et de sang.

Et c'est le sang (*blood*) qui donne le sperme, à partir de « ses gouttes les meilleures et les plus pures venant de tout le corps », tant chez l'homme que chez la femme, selon Thomas Vicary, médecin d'Henry VIII et auteur du premier manuel d'anatomie en anglais ; alors que le sperme masculin, « par le travail et la friction des testicules », devient « chaud, blanc et épais », celui de la femme reste « moins épais, plus froid et moins puissant »²⁹. L'assimilation du sang au sperme explique pourquoi l'expression *in blood* signifie « en rut » ; on la trouve appliquée à un cerf dans *Peines d'amour perdues* (IV.2.3) et, dans *Coriolan*, au héros éponyme quand, passé à l'ennemi, il prépare sa vengeance contre Rome, un retour que le jeu des équivoques – dont *in blood* – transforme alors en retour... d'érection :

3rd SERVINGMAN : [...] *He will mow all down before him, and leave his passage poll'd.*

2nd SERVINGMAN : *And he's as like to do't as any man I can imagine.*

3rd SERVINGMAN : *Do't ? He will do't. For he has as many friends as enemies ; which friends durst not show themselves his friends whilst he's in directitude.*

1st SERVINGMAN : *Directitude ? What's that ?*

3rd SERVINGMAN : *But when they shall see his crest up again and the man in blood, they will out of their burrows, like conies after rain, and revel all with him.*

LE 3^e SERVITEUR : [...] Il veut tout faucher devant lui ; tout raser sur son passage.

LE 2^e SERVITEUR : Je ne vois personne d'autre pour le faire mieux que lui.

LE 3^e SERVITEUR : Qui puisse ? Il le fera. Car il a autant d'amis que d'ennemis ; lesquels amis n'osaient pas se montrer ses amis tant qu'il était en discrétitude.

LE 1^{er} SERVITEUR : En discrétitude ? Qu'est-ce que c'est que ça ?

LE 3^e SERVITEUR : Mais dès qu'ils verront son cimier redressé et l'homme en pleine force, ils sortiront de leurs terriers, comme des lapins après la pluie, et iront tous s'ébaudir avec lui.

(*Coriolan*, IV.5.196-206)

²⁹ Vicary's *Anatomie of the Bodie of Man* (composé en 1548 ? ; publié en 1577), éd. Fredk. J. Furnivall et Percy Furnivall, Londres, N. Trübner & Co, 1888, p. 77.

Le dramaturge a composé avec soin un ensemble égrillard associant fornication (*do't*, répété trois fois), érection (*in blood, directitude, his crest up*) et sexe de femme (*conies*). Le général au « cimier redressé » (*his crest up*) et « en pleine force » (*in blood*) prend un tour franchement ithyphallique et la touche vaginale du lapin (*cuniculus* en latin) n'est pas moins à sa place dans ce tableau que sur la hanche de la Vénus peinte par Piero di Cosimo.

Comme l'étymologie, l'homophonie – avec ou sans passage par une autre langue que l'anglais – sert à l'auteur à concentrer le corporel sur le bas-ventre. À Windsor, quand Falstaff flatte une bourgeoise qu'il désire posséder, il n'oublie pas de louer et le pied et le pas de la dame : un « pas » (*gait*) derrière lequel se cache le parfait homonyme d'une « porte » (*gate*) de nature sexuelle ; et un « pied » (*foot*) qui n'a rien non plus de bienséant :

[...] *thou wouldst make an absolute courtier and the firm fixture of thy foot would give an excellent motion to thy gait.*

[...] tu serais parfaite à la Cour, et la solide assiette de ton pied donnerait à ton pas un tour exquis.

(*Les Joyeuses Épouses de Windsor*, III.3.52-53)

Si Mrs Ford copulait avec Falstaff, il est probable, en effet, qu'elle lèverait haut (*excellere* en latin) son sexe (*gait*)³⁰. Le nom *foot* ne sonne pas comme « foutre » aux seules oreilles de la fille du roi de France dans *Henry V* !

KATHERINE : [...] Comment appelez-vous les pieds et la robe ?

ALICE : Le *foot*, madame, et le *count*.

KATHERINE : *De foot et de count* ? Ô Seigneur Dieu ! Ils sont les mots de son mauvais, corruptible, gros, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user.

(*Henry V*, III.5.46-49)

L'effroi qu'inspire à la princesse le mot *foot* est d'autant plus comique qu'il suit un échange sur *neck* (le « cou ») facétieusement déformé par l'auteur en *nick* (l'« encoche »), ce qui n'a suscité aucune réaction chez la demoiselle alors même que *nick* renvoie, dans le contexte de cette leçon d'anglais très particulière (écrite en français), à la fente de la femme.

Parmi les mots du corps, *heart* (le « cœur ») occupe une place centrale, ce qui ne l'empêche pas, sous la plume de Shakespeare, de tomber, lui aussi, au niveau du derrière, au terme d'une réaction en chaîne : *heart* fait entendre *art*... dont l'équivalent latin est *ars*... ce qui ressemble à l'anglais *arse*... qui signifie le

³⁰ « [...] Prends mon vit d'une main, et voy comme je fous ; / [...] J'entre, lève le cul, je suis dedans, je pousse [...] ». Cité par Michel Jeanneret, *La Muse lascive*, p. 83.

« cul »... lequel attire aussi à lui l'« oreille » (*ear*), dont le pluriel (*ears*) en est une anagramme...

Dans l'économie du corps qui s'attache au sous-texte shakespearien tout converge vers ce qu'on appelle familièrement la fesse.

3. Anatomisation du spirituel

Il n'a pas suffi à Shakespeare de réorienter ainsi tout le physique, c'est-à-dire la part matérielle du corps : il en a également rabattu sur la chair la part immatérielle – plus cruellement encore pour Pétrarque et pour un pétrarquisme enclin à planer dans l'éther.

a. Les quelques termes génériques

En témoigne son usage du nom *spirit* lui-même. Ce mot emblématique du monde immatériel, allant de la pensée dans ce qu'elle a de plus fin jusqu'aux êtres purement fantomatiques (tel le Spectre d'*Hamlet*) va, par un acte délibéré de culbute sémantique, se voir envahi de matière, poussé à prendre l'épaisseur de la chair, jusqu'à désigner ce qu'elle a de plus charnel : les organes de reproduction. Dans sa célèbre analyse du Sonnet 129, Roman Jakobson rappelait déjà que « *spirit*, dans le vocabulaire de l'époque shakespearienne, désignait une puissance vitale, source de vie, se manifestant dans l'esprit, mais dans la semence aussi bien »³¹. La culbute sémantique n'a donc rien, en l'occurrence, d'un coup de force : d'un pôle de signification à l'autre – de l'immatériel au génital – court un fil logique assez facile à suivre. Sous la plume de Shakespeare, c'est la coïncidence des sens opposés qui est saisissante.

Il a été maintes fois signalé tout ce qu'a de bien peu spirituel et de très obscène « l'esprit » que Mercutio invoque pour faire apparaître devant lui Roméo et qu'il imagine aussi surgissant « dans le cercle de sa maîtresse » (*raise a spirit in his mistress' circle*, II.1.24) ; il suffit de citer le commentaire de Gisèle Venet dans l'édition de la Pléiade :

Antithèse parfaite de Roméo et de ses discours éthérés sur l'amour, Mercutio, sous couvert de vocabulaire lié à la conjuration magique, évoque en fait l'érection virile (« le laissant là dressé ») et la pénétration vaginale (« Jusqu'à ce qu'elle l'ait couché bas »), puis la détumescence qui suit le coït (« et que sa magie l'ait mis sur le flanc »)³².

Il a été également montré comment, pour la messe noire de *La Deuxième Partie d'Henry VI*, le jeune Shakespeare, en mobilisant génialement une légion de

³¹ Roman Jakobson, « L'art verbal dans '*Th'expense of spirit*' de Shakespeare », dans *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 356-376, p. 360. Traduit de l'anglais par André Jarry.

³² Shakespeare, *op. cit.*, t. I, p. 1358, note 6.

termes à double sens, a réussi à filer la même équivoque d'un Esprit-Phallus sur pas moins de quatre scènes³³.

Et si, presque dix ans plus tard, *Hamlet* avait exploité et mis en scène la même obscénité³⁴ ? Qu'est-ce, en effet, que cet « Esprit » (*Spirit*) qui assure le spectacle en ouverture de la pièce, en jouant à cache-cache dans la nuit d'Elseneur ? Tour à tour une « chose » (*this thing*, I.1.21), « rien » (*nothing*, 22), « quelque chose » (*this something*, 54). Un suspense se crée. Les personnages attendent que l'Esprit « vienne » :

MARCELLUS : [...] si l'apparition revient (*come*) [...] regarde, là, il revient (*comes*).

HORATIO : [...] vois, là, il revient (*comes*) !
(*Hamlet*, I.1.28, 40, 126)

... qu'il « apparaisse » :

HORATIO : [...] cette chose est-elle réapparue (*appear'd*) cette nuit ? [...] elle ne paraîtra (*appear*) pas. [...] notre défunt roi,
Dont l'image à l'instant vient de nous apparaître (*appear'd*).
(*Ibid.*, I.1.21, 30, 81)

... qu'il « s'arrête » :

MARCELLUS : Dois-je le frapper de ma pertuisane ?
HORATIO : Oui, s'il refuse de s'arrêter (*stand*).
(*Ibid.*, I.1.140-141)

... et enfin qu'il « parle » :

MARCELLUS : Toi qui es savant, parle-lui, Horatio.
BERNARDO : Il voudrait qu'on lui parle.
MARCELLUS : [...] Parle-lui, Horatio.
HORATIO : [...] je te l'ordonne, parle ! [...] Reste, parle, parle, je te l'ordonne, parle ! [...] Si tu as un son ou un usage de la voix,
Parle-moi ! [...] Parle-moi [...] Oh ! parle !
Le coq chante
Parle, reste et parle !
(*Ibid.*, I.1. *passim*)

Les quatre verbes qui disent ce qu'on attend du Spectre – *come*, *appear*, *stand*, *speak* – ont tous une allonge sexuelle : *come*, c'est avoir un orgasme ; *ap-*

³³ Voir Richard, *op. cit.*, p. 52-56.

³⁴ Voir notamment l'entrée « *spirit* » dans Rubinstein, *op. cit.*, p. 250.

JEAN-PIERRE RICHARD – SHAKESPEARE ET LE CORPS
OU LA FIN DU PÉTRARQUISME

pear suggère *a pair*, « une paire » ; *stand* renvoie à l'érection ; *speak* vient du latin *spargere*, « ensemer » – et il est aussi important de parler au Spectre que de le faire parler. N'étant pas certain d'être à la hauteur, finalement Horatio propose de faire appel au fils Hamlet :

HORATIO : *This spirit, dumb to us, will speak to him.*

MARCELLUS : *Let's do it I pray : and I this morning know
Where we shall find him most conveniently.*

HORATIO : Cet esprit, muet pour nous, lui parlera.

MARCELLUS : Faisons cela, je vous prie ; je sais ce matin

Où nous avons le plus de chances de le trouver. *Ils sortent.*

(*Ibid.*, I,1.171, 174-175)

Shakespeare a choisi de clore sa première scène par un long adverbe (*conveniently*, du latin *convenire*, « venir avec ») dont la première syllabe (*con-*) fait ici écho à *do it* (un euphémisme pour « coïter ») : cette dernière réplique marque à la fois le désir de rejoindre le Spectre et une envie de sexualité. De la part d'un auteur comédien, il n'est pas exclu que la tragédie soit en même temps une farce. Quel coup de théâtre si l'Esprit du vieil Hamlet était *aussi* son Sexe ! On s'expliquerait mieux l'heure choisie (minuit, quand l'aiguille pointe en l'air), le chant du coq (*cock*, le « pénis » en argot) et, de façon générale dans tout ce qui touche au Spectre, le choix éloquent de tels mots plutôt que d'autres.

Spirit fait partie de la poignée de vocables utilisés régulièrement par Shakespeare pour désigner ce qui a trait à l'esprit humain : il emploie aussi *wit*, *reason*, *understanding*, *mind*, *soul*, *will* et *conscience*, tous termes dont il n'hésite pas à dévoyer le sens vers le bas corporel.

Wit finit alors en « vit » ou en « vite » (l'un des mots français consignés par Cotgrave dans son *Dictionarie* de 1611 comme désignant le sexe de la femme).

Reason résonne avec les raisins (*raisins*) des testicules et avec l'érection (*raising*, *rising*).

Understanding s'inverse en *standing under*, la « compréhension » en « bandaison ».

Will peut renvoyer à la volonté, au désir, à la vulve, au pénis... et au prénom de Shakespeare, comme dans les Sonnets 135 et 136.

Le nom *mind* renverra au derrière et l'adjectif *mental* au membre viril, comme dans cette description d'un portrait peint de Timon :

Admirable. How this grace

Speaks his own standing ! What a mental power

This eye shoots forth !

Admirable. À quel point cette grâce

Traduit son rang ! Quelle puissance de l'esprit

Irradie de cet œil !

(*Timon d'Athènes*, I.1.30-31)

La force *mentale* de Timon tient au moins autant à sa *mentule* qu'à son intellect et, s'il faut en croire le mot *standing*, elle est ici dressée et son « œil » / le méat (*eye*) prêt à éjecter (*shoots forth*) la semence contenue dans *speak*.

Parce que phonétiquement proche de *sole* (la « semelle », le « dessous » d'une chose), le nom *soul* (l'« âme ») peut renvoyer, lui aussi, au derrière, sans oublier le genre de plaisanterie qu'on trouve dans *Périclès* (II.1.10108-109) :

[...] *what a man cannot get he may lawfully deal for with his wife's soul.*

[...] si un homme n'y arrive plus, à sa femme de boucher le trou.

Que le pauvre qui veut s'enrichir ou avoir des enfants (*get*) loue à d'autres hommes l'« âme de sa femme » (*his wife's soul*) ou son trou (*his wife's hole*), à l'oreille c'est du pareil au même. Ce calembour réapparaît dans *Henry VIII* (II.2.25) quand des nobles imputent le repentir du souverain au cardinal Wolsey, qui « plonge dans l'âme du roi (*dives into the king's soul*) / dans son trou (*the king's hole*). En l'occurrence, cela vient en complément de jeux anatomiques autour d'une conscience royale tantôt femelle et tantôt mâle, le mot anglais *conscience* – comme *spirit*, *wit*, *mind* et *soul* – étant épicène. Pour peu qu'on y entende *cunt-science*³⁵, elle devient connaissance des organes génitaux (*con-* ou *cunt-*). Mâle ou femelle, la conscience est traitée en organe – et en organe sexuel.

L'esprit, à son tour, a glissé jusqu'au sexe. Et quand elle vise du spirituel, la subversion est encore plus radicale que la métamorphose d'un nez en verge ou d'un œil en vagin.

b. La foule des abstractions

La sexualisation de l'esprit à travers ses noms génériques n'est pas un phénomène isolé : elle s'accompagne d'un basculement généralisé des abstractions dans le concret – et, là encore, celui du bas corporel. Les dictionnaires de Partridge et de Rubinstein en répertorient des dizaines : politesse (*courtesy*), innocence (*innocence*), adresse (*dexterity*), perfection (*perfection*), grâce (*grace*), continuité (*continuance*), détermination (*resolution*), flatterie (*flattery*), méchanceté (*malice*)... Parmi les dizaines d'autres qu'il convient d'y ajouter, les trois termes (*be-half*, *account*, *sake*) employés par Shakespeare pour exprimer ce qui se fait pour le « compte » d'un tiers serviront ici d'illustration.

Il est difficile de manquer le double sens du nom *sake* employé par la Nourrice de Juliette quand elle exhorte Roméo à se relever d'un abattement égal à celui de sa bien-aimée :

³⁵ Voir Kiernan, *Filthy Shakespeare*, New York, Gotham Books, 2007, p. 95-96, et Stephen Booth, *Shakespeare's Sonnets*, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 526.

*O, he is even in my mistress' case,
Just in her case ! [...]
Stand up, stand up, stand and you be a man !
For Juliet's sake, for her sake, rise and stand !
Why should you fall into so deep an O ?
Oh ! il est dans le même cas que ma maîtresse !
Tout à fait dans le même cas ! [...]
Debout, debout, debout, si vous êtes un homme !
Pour l'amour de Juliette, pour son amour, levez-vous et dressez-vous !
Pourquoi tomber dans un si profond rôle ?
(Roméo et Juliette, III.3.84-90)*

Dans cette tirade d'anthologie, qui commence comme elle finit, la répétition aide à entendre les équivoques : celle d'un *O* à la fois plaintif et vaginal et d'un *stand* ithyphallique, mais aussi celle des deux abstraits *case* et *sake*. En surface le premier désigne la « situation » de Juliette et l'autre, son « intérêt » ; en sous-main les deux renvoient à son « cas » et à son « sac », c.-à-d. à son sexe.

Et que dire de la situation du petit Arthur de Bretagne dans le *Roi Jean*, en « faveur » (*behalf*) de qui le duc d'Autriche s'est prononcé contre le roi d'Angleterre ?

*[...] hither is he come
To spread his colours, boy, in thy behalf
[...] il est venu ici
Déployer ses couleurs, enfant, en ta faveur
(Vie et mort du roi Jean, II.1.7-8)*

L'enfant devrait se méfier d'un homme venu déployer ses testicules (*colours*) juste au milieu (*behalf*) de son anatomie³⁶ – comme devrait se méfier ce courtisan auquel un roi de France a promis un beau mariage pour sa fille :

*[...] j'ai pressé le roi mon maître de parler en faveur (in the behalf) de ma fille. [...] Son Altesse (his highness) m'a promis de le faire (do it).
(Tout est bien qui finit bien, IV.5.63-67)*

³⁶ Comme l'a noté Rubinstein, *op. cit.*, p. 52, la même équivoque sur *colours* (les « couleurs » d'un étendard et les « couilles ») figure déjà dans *La Première Partie d'Henry VI* (III.3.31) : « *There goes the Talbot with his colours spread* » (Là, c'est Talbot qui passe avec ses étendards déployés). Comme *behalf*, le mot abstrait *waste* (la « vaine dépense »), homophone de *waist* (la « ceinture »), peut servir à désigner le milieu du corps, comme au premier vers du Sonnet 129 : « *Th'expense of spirit in a waste of shame* » (Déverser son esprit en pure perte dans le honteux / Dépenser son sperme au milieu dans les parties honteuses).

La formulation est au service de l'indécence : le roi a promis de « faire cela » / de coïter (*do it*) ; il « parlera » / éjaculera (*speak*) « en faveur de » la fille / en son milieu (*behalf*) – sans doute en vertu du droit de cuissage de « Son Altesse » / de Son Érection.

Comme *sake* et *behalf*, le nom *account* signale ce qui se fait pour le « compte » de quelqu'un. Et comme les deux autres, ce mot peut aussi contenir une grossièreté, fût-elle enrobée dans du marivaudage :

Nous ne comptons pas ce que nous dépensons (*spend*) pour vous :
Notre dévouement (*duty*) est si riche, si infini (*infinite*),
Que nous pourrions aller toujours ainsi (*do it*) sans calculer (*without account*).

(*Peines d'amour perdues*, V.2.198-200)

Le subtil Berowne ne s'entend pas dire sottement ici qu'il a, comme ses amis, un sperme (*dew/ duty*) si abondant à mettre dans les derrières (*infinite*, du latin *in+finire*) qu'il peut, comme eux, coïter (*do it*) sans même avoir un con (*without a cunt*) à sa disposition. Roméo reste sourd, lui aussi, à sa propre obscénité quand il découvre l'identité de Juliette :

NURSE : *I tell you, he that can lay hold of her
Shall have the chinks.*

ROMEO : *Is she a Capulet ?
O dear account ! My life is my foe's debt.*

LA NOURRICE : Je vous le dis, celui qui mettra la main dessus
Aura la tirelire.

ROMÉO : C'est une Capulet ?
Oh ! terrible créance ! Ma vie devient la dette de mon ennemi.
(*Roméo et Juliette*, I.4.226-228)

Shakespeare a voulu que La Nourrice et Roméo rivalisent ici de trivialité : elle, consciemment, avec le nom *chinks* (de l'« argent ») qui renvoie en même temps à la fente (*chink*) de la femme ; lui, à son insu, en évoquant le postérieur (*dear*³⁷) et le sexe (*account / a count*) de Juliette Capulet. *Sake*, *behalf* et *account* font partie des mots abstraits que la plume paillard de Shakespeare s'amuse à détourner.

Et c'est ainsi que dans son œuvre tout ce qui a trait à l'esprit, en gros comme en détail, peut glisser à son tour vers l'entrejambe.

³⁷ Jeu de mots cher à Shakespeare : l'adjectif *dear* est homophone de *deer*, dont le synonyme *hind* (la « biche ») suggère *behind*, « de derrière ».

4. Les « *petits corps* » du pornographe

On l'a vu : il y a les mots du corps – une soixantaine – : yeux, nez, oreilles, bouches, jambes, pieds, etc. Apparemment lancés sans arrière-pensée, ils ont pourtant vite fait d'infléchir leur course sémantique : lestés qu'ils sont d'un poids d'obscénité, ils biaisent, ils obliquent vers le derrière, soumis qu'ils sont à la force d'attraction de la sexualité. Il y a aussi le territoire du spirituel – environ trois cents mots –, un champ happé à son tour par le bas corporel.

Mais il y a, beaucoup plus largement, la multitude des éléments qui, dans l'espace du texte, circulent dans tous les sens : des corpuscules qui y disséminent du corporel. Le phénomène a été observé ponctuellement chez Molière ; il est substantiel à l'écriture de Shakespeare.

Dans son brillant ouvrage sur les voix dissidentes de la littérature française à l'âge classique, Michel Jeanneret, réécoutant *Le Tartuffe* et *L'École des femmes*, y note « une concentration troublante de sonorités en *con* » et « surtout en *vi* » logées où on ne les attend pas : « ravie », « saviez », « visites », « consentement », « puisqu'on », « contenter », etc. De cette profusion de « syllabes insidieuses », il déduit que « la petite musique des 'cons' et des 'vits' ne devait pas passer inaperçue »³⁸. Au demeurant, Molière prend soin d'attirer sur son procédé l'attention du public, tantôt en raillant ses adversaires :

[...] il n'y a presque point de mots dont la sévérité de cette dame ne veuille retrancher ou la tête ou la queue, pour les syllabes déshonnêtes qu'elle y trouve.

(*La Critique de l'École des femmes*, Scène 5)

tantôt en leur donnant la parole :

ARMANDE

Pour la langue, on verra dans peu nos règlements,
Et nous y prétendons faire des remuements. [...]
Nous avons pris chacune une haine mortelle
Pour un nombre de mots [...]
Dont nous voulons purger et la prose et les vers.

PHILAMINTE

Mais le plus beau projet de notre académie
[...] C'est le retranchement de ces syllabes sales
Qui dans les plus beaux mots produisent des scandales,
Ces jouets éternels des sots de tous les temps,
Ces fades lieux communs de nos méchants plaisants,
Ces sources d'un amas d'équivoques infâmes

³⁸ Michel Jeanneret, *Éros rebelle, Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 292-293.

Dont on vient faire insulte à la pudeur des femmes.
(*Les Femmes savantes*, v. 909-918)

D'une réplique à la suivante, l'unité du discours prise en compte a changé : Armande pèse les mots, Philaminte soupèse les syllabes. Ce changement d'échelle est une révolution : un auteur est alors à même d'insérer du scabreux dans son écriture, à coups de particules, sans avoir à utiliser quelque mot malsonnant que ce soit. Ainsi son malicieux créateur a pu mettre dans la bouche d'une Armande allergique aux mots gras un *-cu nu-*, où il a même fait en sorte que le rythme du vers prenne appui et rebondisse (« pris cha-cu-nu-ne-haine », v. 911) !

Shakespeare, lui aussi, jongle avec les « syllabes sales » d'un signifiant douteux, « sources d'un amas d'équivoques infâmes ». La fracturation du verbe shakespearien en poussière syllabique permet une diffusion tous azimuts du corporel – du bas corporel –, même si l'écoute du texte doit respecter plus que jamais les critères de résonance (à l'intérieur d'une séquence) et de récurrence (au sein de l'œuvre entier) afin d'éviter les interprétations infondées ; un discours critique axé sur le détail, comme le propose et le pratique Daniel Arasse pour les arts visuels, est assurément mieux adapté à cette stratégie de la dispersion que les habituelles paraphrases linéaires.

La syllabe *con-*, y compris en ses variantes (*cont-*, *coun-*, *count-*...), est l'un des micro-éléments les plus actifs de l'atomisme verbal shakespearien. Commentant le Sonnet 56 où apparaît le mot *contracted* (« fiancés »), Stephen Booth y repère un potentiel grivois « que Shakespeare était prêt à entendre dans n'importe quel mot contenant *con-*, ou *cun-* ou un son similaire ». Même les plus frileux des commentateurs acceptent l'idée d'un calembour d'Hamlet quand il parle à Ophélie de « contrées champêtres » (*country matters*, III.2.106), « une périphrase pour désigner l'amour physique » : en français « il faut donc lire 'con très' en deux mots »³⁹. Nulle part Shakespeare n'emploie directement le mot *cunt* : il a cent façons de tourner autour. Le plus près qu'il s'en approche, c'est dans la célèbre séquence de *La Nuit des rois* où l'intendant Malvolio lit à haute voix sur scène un (faux) billet d'amour écrit par sa patronne où il croit reconnaître la façon qu'elle a de former « ses C, ses O et ses N » (*her very C's, her U's, and her T's*). Cette fois, c'est la « syllabe sale » qui éclate elle-même en lettres alphabétiques. Et une lettre étant encore plus facile à caser qu'une syllabe, l'artiste en profite : ce sont les « grands P » d'Olivia que Malvolio croit identifier et par où, comme le note Gisèle Venet, il associe sa patronne à sa « pisse » (*pees / P's*) ; c'est le « L » érectile auquel Mercutio compare insolemment l'« esprit » / le vit (*wit*) de Roméo ; ou encore le « H » qui sert à Béatrice à nommer sa « souffrance » (*ache*, prononcé pareil à l'époque)⁴⁰. Le corps shakespearien va se loger jusque dans les plus petites unités du langage.

³⁹ Shakespeare, *op. cit.*, t. I, p. 1465, note 13.

⁴⁰ Respectivement : *La Nuit des rois*, II.5.81 et Shakespeare, *op. cit.*, t. VI, p. 1594, note 30 ; *Roméo et Juliette*, II.3.77 ; *Beaucoup de bruit pour rien*, III.4.46-48.

À l'époque, *quaint* désignait également le sexe de la femme : jamais non plus Shakespeare n'utilise ce nom mais il l'a inséré insidieusement dans des vocables tels que *acquaint* (« informer »), *acquaintance* (« connaissance ») ou *quaintly*, qui lui permettent d'équivoquer, comme lorsque Silvia dit à Valentin que ses vers sont « ingénieusement écrits » / qu'ils vibrent de désir sexuel (*quaintly writ* : *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, II.1.112).

Il en va de même lorsque le Juge Falot, un ancien habitué des bordels, presse Falstaff de renouer leur ancienne relation (*our old acquaintance*) / de retourner au *quaint* des filles de joie. De son côté, le Pitre de *Mesure pour mesure* (IV.3.1) dit « connaître » en prison autant de monde (*I am as well acquainted here*) qu'au lupanar où Mme Surcuite et lui tenaient boutique. D'une pièce à l'autre, la récurrence d'une équivoque (ici autour de la syllabe *-quaint-*) permet d'en vérifier la réalité.

Jamais non plus Shakespeare n'utilise le mot *fuck*. Mais il a réussi à l'intégrer à son discours en tirant parti de l'accent qu'il a donné à un Gallois, dans le cadre d'une hilarante leçon de latin truffée de calembours :

EVANS : *What is the focative case, William ?*

WILLIAM : *O, vocativo, O.*

EVANS : *Remember, William ; focative is caret.*

MISTRESS QUICKLY : *And that's a good root.*

EVANS : C'est quoi le focatif, William ?

WILLIAM : *O, vocativo, O.*

EVANS : Rappelle-toi, William ; il y a carence du focatif.

MADAME PÉTULE : La carotte, ça, c'est une bonne racine⁴¹ !

(*Les Joyeuses Épouses de Windsor*, IV.1.41-45)

Même déformée en *foc-*, la « syllabe sale » est aisément reconnaissable. Dans ce bref échange, le *O* répété par l'élève introduit le sexe de la femme ; celui de l'homme vient avec la « carotte » d'une dame ignorant le latin : tout est en place pour le coït annoncé !

Encore une fois, on voit bien, à cet exemple, comment le texte de Shakespeare produit son obscénité : en créant un contexte d'indécence, où plusieurs composantes entrent en résonance.

Dans cette stratégie la rhétorique corpusculaire donne à l'auteur une extrême souplesse : il peut placer tous ses « petits corps »⁴² où bon lui semble, les agrégeant à mille vocables insoupçonnables, et secrètement répandre ainsi du corporel – de préférence sexuel – partout.

⁴¹ C'est nous qui traduisons.

⁴² À propos de l'atomisme d'Épicure : « ARMANDE : Je m'accommode assez, pour moi, des petits corps », *Les Femmes savantes*, v. 880.

Conclusion

Shakespeare emploie des dizaines de fois *nose, leg, finger, chin, brow, vein, neck, lip, bone, flesh* et des centaines de fois *crown, head, blood, heart*⁴³, et bien d'autres termes désignant telle ou telle partie du corps, sans qu'on puisse y voir, en l'occurrence, l'ombre d'un sexe. Pas plus qu'il n'y en a nécessairement à chaque fois qu'il puise dans le lexique du spirituel. Il ne faut jamais exclure toutefois la *possibilité* d'un renvoi au bas-ventre au revers de n'importe laquelle de ses formulations.

Sur les scènes de son temps Shakespeare n'avait pas, s'agissant du corps, le monopole de l'obscénité. Le calembour sur le « L » érectile se retrouve dans *Cap à l'ouest !* de Dekker et figurait déjà dans *Le Docteur Faust* de Marlowe (II.3.170-172)⁴⁴. Pensons aussi à l'œil injecté de sang d'Antonio que la Duchesse d'Amalfi entend guérir en le touchant de son... anneau de mariage⁴⁵. Dans une phrase du *Malcontent* de John Marston, d'apparence anodine, Francis Guinle, qui a traduit la pièce, note « une cascade de jeux de mots à connotation sexuelle ; *stand for* signifie 'représenter' mais aussi 'être en érection' ; *willingly*, 'volontiers' mais *will* désigne aussi le pénis ; *uprightly*, 'avec droiture' mais également 'qui se tient bien droit', 'à la verticale' »⁴⁶. C'est sur cette même plaisanterie salée que s'achève l'Acte III de *La Sorcière d'Edmonton* de Thomas Dekker, John Ford et William Rowley, quand un personnage dit de sa conscience qu'elle « se dresse droite sous l'équateur » (*stands upright to the middle zone*, III.4.104), par où on entend qu'il a le sexe pointé vers le milieu anatomique de la fille qu'il convoite. Voilà qui vaut bien ce que Shakespeare lui-même a inventé de malséant à partir de *behalf* !

Toutefois la différence de traitement est flagrante. Pour glisser leur obscénité, les auteurs de *La Sorcière* manient le concept (*the middle zone*, l'« équateur »), là où Shakespeare dévoie un mot abstrait (*behalf*) sur la seule base du son. Il n'enchaîne pas les sketches, comme le fait Webster dans *La Duchesse d'Amalfi* : l'œil d'Antonio, l'art équestre, les souffleurs de verre, les averses d'or,

⁴³ Respectivement : « nez », « jambe », « doigt », « menton », « front », « veine », « cou », « lèvres », « os », « chair » et « couronne crânienne », « tête », « sang », « cœur ».

⁴⁴ *Théâtre élisabéthain, op. cit.*, t. I, p. 845-846 : « LA LUXURE : [...] Je suis femme à aimer un pouce de viande ferme plutôt qu'une aune d'anguilles mortes et mon nom a pour première lettre L comme Luxure. » (Traduction de Robert Ellrodt.) (*I am one that loves an inch of raw mutton better than an ell of fried stockfish, and the first letter of my name begins with L-echery.*) Thomas Dekker, *Cap à l'ouest !* (II.1) : « Maintenant que son mari lui a donné un pouce, elle va en prendre quarante-cinq ou un yard au moins. » (*Now her Husband has given her an inch, shele take an ell, or a yard at least.*)

⁴⁵ *Ibid.*, t. II, p. 779 : « L'un de vos yeux est injecté de sang, touchez-le de cet anneau, / Remède, paraît-il, souverain : c'était mon anneau de mariage. » (Traduction de Gisèle Venet.) (*One of your eyes is blood-shot ; use my ring to't.*)

⁴⁶ « *Your foole will stand for your Lady most willingly and most uprightly* » (III.1.125) : *Théâtre élisabéthain, op. cit.*, t. I, p. 1722, note 4.

le garde suisse au pistolet dans la braguette, etc. Webster préfère le sketch au travail – en profondeur et en longueur – de la pâte du langage. Quand Shakespeare prend un mot, c'est souvent pour le manipuler de l'intérieur. *Il joue du signifiant*, et non pas, comme les autres, du signifié. Il s'ouvre ainsi un champ immense de possibilités et peut enrôler aussi bien un comte-cardinal (*count / cunt + cardinal / carnal*) qu'une tapisserie (*arras / arse*) ou un foyer (*hearth / arse*), des plumes (*pennis* en latin), des Russes (roussineurs), des Parthes (en latin *Arsacii / arse*), un conquérant (du latin *con-querere*, chercheur de cons), de l'eau-de-vie (*aqua-vitae / eau-de-vit*), des matelots (*seamen / semen*, « sperme »), une rame (*oar / whore*, « putain »), des écuries (*stables / des érections*), des tentes (*tenta* en latin, « membre viril ») – n'importe qui et n'importe quoi ! Là où – à quelques moments près – ses collègues dramaturges se contentent de puiser au pot commun des gauloiseries (de nature iconique ou notionnelle), Shakespeare, lui, explore inlassablement un univers d'équivoques engendrées par le son. Il n'est pas plus pornographe que ses contemporains : il l'est autrement. Son art exige plus d'attention : son discours peut être saturé de corporel sans qu'il ait à mentionner la moindre partie du corps. C'est ce qui rend son écoute ou sa lecture aussi exigeante que palpitante. Le corps shakespeareien ressemble au nouveau cosmos de son temps : le centre en est partout et la circonférence nulle part.

Jean-Pierre RICHARD
Université Paris VII

BIBLIOGRAPHIE

- * Alduy, Cécile, « Le Sexe en toutes lettres à la Renaissance » (« *Licences et censures poétiques. La littérature érotique et pornographique vernaculaire à la Renaissance* »), *Réforme, Humanisme, Renaissance* 68 (2009), p. 9-28. <https://doi.org/10.3406/rhren.2009.3199>
- * Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
- * Arétin (L'), *Sonnets luxurieux* [1526]. *Sur les xvi postures*, éd. Paul Larivaille, Paris, Rivages, 1996.
- * Betis, Hannah, “‘The Image of this Queene so quaynt’. The Pornographic Blazon 1588-1603”, dans Walker Julia M. (éd.), *Dissing Elizabeth. Negative Representations of Gloriana*, Durham et Londres, Duke University Press, 1998.
- * Cotgrave, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, 1611.
- * Delord, Frédéric, *Érubescences & Turgescences dans l’imaginaire shakespearien et la culture de la Renaissance*. Thèse soutenue publiquement le 17 novembre 2008, Université Montpellier III.
- * Desanti, Jean-Toussaint, « L’obscène ou les malices du signifiant », *Traverses* 29 (1983), p. 128-134.
- * Dubrow, Heather, *Echoes of Desire: English Petrarchism and its Counterdiscourses*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1995.
- * Falguières, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2004.
- * Frei, Peter, *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l’obscène renaissant*, Genève, Droz, 2015.
- * Jeanneret, Michel, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l’âge classique*, Paris, Seuil, 2003.
- * -----, *La Muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique*, Paris, José Corti, 2007.
- * Kiernan, Pauline, *Filthy Shakespeare. Shakespeare’s Most Outrageous Sexual Puns*, New York, Gotham Books, 2007.
- * Larivaille, Paul, *L’Arétin entre Renaissance et Maniérisme*, Lille, Université de Lille, 1972. *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Rome, Bulzoni, 1980.
- * *Les blasons Anatomiques du Corps féminin. Ensemble les Contreblasons de nouveau composez & aditionnez. Avec les figures, le tout mis par ordre. Composez par plusieurs poetes contemporains*, [Paris, Nicolas Chrestien, 1554], Tours, Centre d’études supérieures de la Renaissance, 2009.
- * Moulton, Ian Frederick, *Before Pornography: Erotic Writing in Early Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000.
- * Nardone, Jean-Luc, *Pétrarque et la poésie européenne. Anthologie pétrarquiste*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2021.
- * Partridge, Eric, *Shakespeare’s Bawdy*, [1947], Londres, Routledge Classics, 2001.

- * Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier*, éd. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988.
- * Peureux, Guillaume, Hugh Roberts et Lise Wajeman éd., *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011.
- * Pradier, Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle avant J.-C.-XVIII^e siècle)*, [1997], Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'esprit », 2000.
- * Rubinstein, Frankie R., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, [1984], Londres, Macmillan, 1989.
- * Senard, Charles, *Vénus et Priape. Anthologie de poésie érotique néo-latine du Quattrocento*, Genève, Droz, 2017.
- * *Shakespeare et le corps*, éd. Marie-Thérèse Jones-Davies, Actes du congrès de la Société Française Shakespeare de 1990, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- * Shakespeare, William, *Œuvres complètes*, 8 vols. (éds. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2021 (t.I et II, 2002 ; t.III et IV, 2008 ; t.V, 2013 ; t.VI et VII, 2016 ; t.VIII, 2021).
- * *Théâtre élisabéthain*, 2 vol. (éds. Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- * Toulalan, Sarah, *Imagining Sex: Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- * Williams, Gordon, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, 3 vols., Londres et Atlantic Highlands (NJ), The Athlone Press, 1994.

PERMANENCE ET MÉTAMORPHOSES DES CORPS DANS *HAMLET**

À la mémoire de Marcel Darmon,
mon ami de toujours

Introduction

On parle volontiers des exigences *spirituelles* qui traversent la pièce d'*Hamlet*, du cas de *conscience* qui se pose au héros et dont il sent bien – et sait parfaitement – qu'il lui incombe, à lui personnellement, de le résoudre, des « problèmes et enjeux¹ » d'ordre *éthique*, *religieux*, voire *métaphysique* ou *philosophique* auxquels sont confrontés la plupart des personnages.

Mais s'il existe une réalité supranaturelle, surnaturelle, s'il y a, comme le rappelle Hamlet à son ami Horatio « plus de choses sur la terre et au ciel / Que n'en peut rêver votre philosophie² » – et donc si l'on peut croire en une réalité spirituelle, *méta-physique* –, l'on ne saurait non plus méconnaître l'existence et l'importance de réalités bien de ce monde, à savoir, notamment, la réalité *physique* des corps : leurs plaisirs et leurs souffrances, leurs faiblesses et leur endurance.

Tout part d'une absence qui ne se supporte pas comme telle, d'un esprit qui aspire à *revenir*, disons le mot : d'un revenant. Le Spectre, de son lointain séjour au royaume des âmes disparues, est de retour, plusieurs nuits durant sur l'esplanade du château d'Elseneur, en quête de l'assouvissement d'une vengeance – ou, si l'on préfère, de l'accomplissement d'une mission de confiance –, tâche difficile et douloureuse qu'il ordonne à son fils Hamlet d'assumer. Ce dernier va d'ailleurs vite ressentir la lourdeur du fardeau qui l'accable³ et qu'il va devoir supporter, comme dans le mythe d'Atlas⁴, avec le sentiment quasi physique – *corporel* – d'un poids sur ses épaules.

Le Spectre du vieux roi Hamlet et le jeune prince Hamlet constituent ainsi les deux pôles autour desquels va se déployer l'action – ou, pendant assez longtemps, le défaut d'action – car si le premier représente une volonté sans corps (et donc demeurera privé de toute possibilité d'action directe), le second, en revanche, se révèle posséder un corps sain et valide mais que l'écrasante pesanteur d'une âme faible privera longtemps de toute possibilité d'intervention dans les affaires de ce

* Réf. : *Shakespeare – Hamlet*, trad. Maurice Castelain, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.

¹ Voir Maurice Abiteboul, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans "Hamlet"*, Paris, L'Harmattan, 2007.

² *Hamlet*, I.5.166-167 : HAM. There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.

³ *Ibid.*, I.5.189-190 : HAM. Ce siècle est désarticulé. Ah, maudite mission / D'avoir à le remettre droit !

⁴ Voir, sur le mythe d'Atlas, Maurice Abiteboul, « Le problème de la responsabilité et l'insoutenable pesanteur de l'être », in *op. cit.*, p. 71-73.

monde : il demeurera longtemps, en effet, dans l'incapacité d'agir (la fameuse procrastination).

Le Spectre : un corps absent, disparu

Si le Spectre, pur esprit en mal de reconnaissance, est revenu hanter les nuits d'Elseneur et errer en quête de vengeance, c'est qu'il est véritablement « une âme en peine », une âme *sans corps* qui réclame justice et a besoin du secours de vivants, maîtres de leur corps. Son corps n'a sans doute aucune consistance puisque Horatio, en l'évoquant juste après son apparition, ne fait pas référence au roi Hamlet, personnage vivant, mais à son *image* : « HOR. Notre dernier roi, / Celui dont l'image vient de nous apparaître⁵ [...] ». Le soldat Bernardo en fait de même, parlant de « la *forme* prophétique » de l'apparition : « BER. [...] le fait que cette forme prophétique / Vient en armes traverser notre faction⁶ ». Et quand le Spectre disparaît, le soldat Marcellus fait cette remarque sans équivoque : « MAR. [...] en fait, il est invulnérable *comme l'air*⁷ ». (Notons, au passage, que le Spectre est désigné dans la pièce par le pronom neutre *it* – ce qui revient à lui ôter tout caractère humain et tend ainsi à lui retirer toute présence *corporelle*.) Enfin quand le Spectre, pour la première fois, s'adresse à Hamlet, c'est pour lui confier : « Je suis l'esprit de ton père, / Condamné pour un temps à revenir la nuit⁸ ».

Il est clair que cet « esprit », sans la moindre consistance corporelle, n'interviendra jamais *directement* au cours de l'action mais il aura une influence majeure sur le déroulement dramatique de la pièce, jouant un rôle moteur incontestable (puisque'il inspirera et motivera – avec un succès limité pendant une assez grande partie du temps, il est vrai – l'intervention d'Hamlet) et finira par déclencher le processus tant attendu de la vengeance. En revanche, il sera à l'origine d'effets spectaculaires à plusieurs reprises, à des moments critiques de l'intrigue : une première fois, nous venons de le voir, lors de ses premières apparitions à l'acte I, provoquant la stupeur, voire la terreur, chez les personnages qui, les premiers, aperçoivent cette présence insolite, à savoir Bernardo, Marcellus ou Horatio, et suscitant chez Hamlet le plus grand des désarrois à la perspective de devoir assumer une tâche qui lui paraît d'emblée démesurée. Mais c'est lors de sa seconde apparition, à l'acte III, scène 4, que sa présence produit les effets dramatiques les plus saisissants : qu'il puisse, en effet, apparaître seulement aux yeux de son fils Hamlet et qu'il puisse s'entretenir avec lui, le rappeler à l'ordre, lui reprocher sa

⁵ *Hamlet, op. cit.*, I.1.80-81 : HOR. Our last king / Whose image even but now appear'd to us.

⁶ *Hamlet, ibid.*, I.1.109-110 : BER. [...] that this portentous figure / Comes armed to our watch.

⁷ *Ibid.*, I.1.144 : MAR. For it is, as the air, invulnerable.

⁸ *Ibid.*, I.5.9-10 : GHOST. I am thy father's spirit, / Doom'd for a certain time to walk the night.

procrastination, demeurant pendant tout ce temps totalement invisible et inaudible pour la reine Gertrude ne peut manquer de créer une situation dramatique tout à fait spectaculaire. Sa présence *virtuelle* (du fait de sa supposée absence corporelle), pleinement perçue par Hamlet, mais pas par la reine, provoque en effet chez cette dernière effroi et incompréhension et surtout lui donne à penser que Hamlet a perdu la raison : « LA REINE. Hélas, il est fou⁹ ! »

Yorick, Alexandre, César... des corps disparus, humiliés (rendus à l'humus) :

Mais que sont devenus les corps, une fois le trépas survenu ? Plusieurs scènes évoquent les corps des disparus, de ces disparus qui n'ont pas toujours eu l'opportunité de « revenir » comme c'est le cas pour le Spectre mais ont seulement été rappelés sur le mode du souvenir, impérissable pour certains, éphémère pour d'autres. Pensons à la longue méditation d'Hamlet, dans la scène dite « des fossoyeurs », quand il ramasse un crâne qui se trouve avoir été celui de Yorick et se livre au célèbre *memento mori* qui nous parle de corps réduits en poussière :

HAM. (*Il prend le crâne*). Hélas, le pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio : c'était un garçon infiniment amusant, d'une fantaisie étonnante : mille fois il m'a porté sur son dos ; et qu'il est abominable maintenant pour mon imagination ! Le cœur me lève à le voir ! Voilà donc où étaient ses lèvres que j'ai tant de fois baisées ! Où sont aujourd'hui tes sarcasmes ? Où sont tes gambades et tes chansons¹⁰ ?

Il y eut autrefois un dos pour le porter, des lèvres à embrasser, des jambes pour faire des gambades, un corps alors dans toute sa plénitude, aujourd'hui disparu, rendu à la terre, à l'humus, un corps *humilié*. Et de même, sont évoqués des disparus anonymes que rien désormais ne permet de distinguer les uns des autres :

HAM. Ce crâne-là jadis avait une langue et pouvait chanter [...] c'était peut-être la caboche d'un grand politicien [...] peut-être un de ceux qui croyaient circonvenir Dieu ? [...] Ou bien d'un Courtisan qui savait dire "Bonjour, cher Comte¹¹".

⁹ *Ibid.*, III.4.105 : QUEEN. Alas, he's mad !

¹⁰ *Ibid.*, V.1.202-208 : HAM. (*Takes the skull*) Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio : a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now how abhorred in my imagination it is! my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft! Where be your gibes now? Your gambols? Your songs?

¹¹ *Ibid.*, V.1.83-89 : HAM. That skull had a tongue in it, and could sing, once [...] It might be the pate of a politician [...] one that would circumvent God, might it not? [...] Or of a courtier, who could say "Good morrow, sweet lord!"

Hamlet réalise que personne n'est épargné et que les corps des plus illustres hommes d'État ou des plus grandes sommités sont promis à pareil destin que celui des anonymes, qu'il s'agisse d'Alexandre le Grand, le conquérant, aussi bien que de l'impérieux César :

HAM. Alexandre est mort, Alexandre est enterré, Alexandre retourne à la poussière : la poussière est de la terre ; avec la terre on fait de l'argile, et pourquoi cette argile qu'il est devenu ne boucherait-elle pas un tonneau de bière ?

L'impérieux César, mort et changé en glaise,
Pourrait boucher un trou pour arrêter le vent¹².

Ainsi les corps humiliés sont rendus à la terre, après un séjour plus ou moins glorieux sur cette même terre qui les aura vus naître, jouir et être heureux, souffrir et endurer, céder et résister, vivre. Hamlet a bien conscience que la condition humaine peut souvent constituer une souffrance permanente et il déplore vivement, dans son célèbre monologue *Être ou ne pas être*, « les mille contusions du corps / Qui sont le lot de la chair¹³ ».

Polonius, Laërte, Rosencrantz et Guildenstern : des corps meurtris et sacrifiés

Plus d'un des personnages de la pièce, en effet, aura à souffrir dans son corps avant de rendre l'âme.

Polonius, le tout premier, sacrifié sur l'autel du devoir, tué lors d'une mission d'espionnage au service du roi Claudius. C'est, en effet, en tâchant de découvrir le « mystère d'Hamlet¹⁴ » qu'il connaîtra le trépas, transpercé d'un coup d'épée porté par Hamlet à travers la tenture derrière laquelle il se dissimulait. Hamlet, répondant aux questions pressantes de Claudius, évoque alors avec cynisme le corps sacrifié de Polonius :

LE ROI. Eh bien Hamlet, où est Polonius ?

HAM. Il est à souper.

LE ROI. À souper ? Où cela ?

¹² *Ibid.*, V.1.230-237 : Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth into dust; the dust is earth; of earth we make loam; and what of that loam, whereto he was converted? Might they not stop a beer-barrel? / Imperious Caesar, dead and turn'd to clay / Might stop a hole to keep the wind away.

¹³ *Ibid.*, III.1. 62-63 : HAM. [...] the thousand natural shocks / The flesh is heir to.

¹⁴ Voir l'excellent article de Félix Carrère, « Le mystère d'Hamlet », in *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, Tome XLI, Aix-en-Provence, 1964, p. 67-87.

HAM. Un souper où il ne mange pas, où il est mangé ; un certain congrès de vers politiques s'y emploie¹⁵.

Polonius, lui aussi, aura subi « les mille contusions du corps », sacrifié à la cause du roi.

Il en sera de même de ceux que nous avons ailleurs¹⁶ appelés « les idiots utiles » de Claudius : Laërte, mais aussi Rosencrantz et Guildenstern. Le premier nommé, pris au piège d'une vengeance qu'encourage Claudius, se prête à une passe d'armes au cours de laquelle il est censé tuer Hamlet de manière déloyale mais il finira, touché à mort par le fleuret empoisonné destiné initialement à se débarrasser d'Hamlet. Jeune étudiant à Paris, revenu en toute hâte avec le dessein de venger la mort de son père Polonius, victime indirecte du complot ourdi par le roi contre Hamlet, son histoire fait partie de l'histoire des corps sacrifiés en un combat douloureux.

Quant à Rosencrantz et Guildenstern, sujets trop empressés d'un roi auquel ils prêtent allégeance aveuglément, ils finissent eux aussi, sacrifiés, « sans se voir octroyer le temps de se confesser¹⁷ », sans rien comprendre à leur aventure terrestre pour une cause qui les dépassait infiniment. Rappelons les paroles d'Hamlet concernant leur triste fin :

HAM. Mon cher, ils avaient fait les yeux doux à cette mission.
Ma conscience n'en a cure. C'est leur intrusion
Qui les a perdus¹⁸ [...].

C'étaient eux aussi de jeunes étudiants, condisciples d'Hamlet à Wittenberg, et leur avenir se voit ainsi sacrifié, corps et âme – du seul fait de leur aveuglement.

Claudius ou les deux corps du roi

Contrairement au Spectre, pur esprit, âme sans corps, revenant impuissant en quête de vengeance, son frère Claudius s'expose en majesté : il est à la fois homme de chair et de sang, soumis à toutes les passions humaines, ambition et élans érotiques inclus, enclin à s'adonner à tous les plaisirs et toutes les jouissances désirables, capable d'éprouver des sentiments personnels et de déployer une volon-

¹⁵ *Hamlet*, op. cit., IV.3.17-21 : KING. Now, Hamlet, where's Polonius ? / HAM. At supper. / POL. At supper? Where? / HAM. Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of politic worms are e'en at him.

¹⁶ Voir Maurice Abiteboul, « De l'avant-scène à l'arrière-scène : simulation et dissimulation dans "Hamlet" », in *Théâtres du Monde*, cahier n° 32, 2022.

¹⁷ *Hamlet*, op. cit., V.2.47 : HAM. [...] not shriving-time allow'd.

¹⁸ *Ibid.*, V.2.57-59 : HAM. Why man, they did make love to this employment. / They are not near my conscience; their defeat / Does by their own insinuation grow.

té égoïste sans faille (son corps physique), et, de manière concomitante, monarque tout-puissant, respecté et reconnu de tous (ou presque, Hamlet faisant exception), détenteur de tous les privilèges attachés à sa fonction (son corps mystique).

Le roi Claudius, indéniablement, bénéficie pleinement de son statut, récemment acquis, dans les conditions que l'on sait, de monarque absolu. En témoignent la loyauté et la fidélité indéfectibles de son conseiller spécial Polonius, aussi bien que celles de Rosencrantz et de Guildenstern. Ces derniers, faisant l'éloge de la fonction royale, expriment d'une manière explicite tout à fait convaincante la croyance inébranlable (et non pas de circonstance) dans le caractère quasi religieux de la royauté de droit divin et dans l'existence du corps mystique du roi :

GUIL. C'est une peur sainte et pieuse
Que de veiller à la sécurité de ces corps innombrables
Qui tirent de Votre Majesté la nourriture et la vie.
ROS. Chaque vie individuelle est tenue à se protéger
Avec toute la vigueur et l'armure de l'âme,
Mais cette âme, à plus forte raison, qui est le soutien
Et le support de tant de vies. Un roi qui disparaît
Ne meurt pas seul ; il entraîne avec soi, comme un gouffre,
Tout ce qui l'environne ; c'est une roue géante,
Fixée au sommet du mont le plus altier,
En ses énormes jantes, sont encastrés et mortaisés
Dix mille êtres moindres, et lorsqu'elle vient à tomber,
Ces menues annexes, ces chétives dépendances,
Suivent ce tonitruant désastre. Jamais
Roi ne soupire que tous ne gémissent¹⁹.

Quant à Polonius, son dévouement indéfectible au roi le conduit, dès l'acte II, scène 2, à proposer au roi des solutions pouvant permettre de mieux espionner Hamlet :

POL. En pareille occurrence, je lâcherai sur lui ma fille ;
Soyons alors, vous et moi, derrière une tenture²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, III.3.8-23 : GUIL. Most holy and religious fear it is / To keep those many many bodies safe / That live and feed upon your majesty. / ROS. The single and peculiar life is bound / With all the strength and armour of the mind / To keep itself from noyance; but much more / That spirit upon whose weal depends and rests / The lives of many. The cease of majesty / Dies not alone, but like a gulf does draw / What's near it with it: it is a massy wheel, / Fix'd on the summit of the highest mount, / To whose huge spokes ten thousand lesser things / Are mortised and adjoin'd; which, when it falls, / Each small annexment, petty consequence, / Attends the boisterous ruin. Never alone / Did the king sigh, but with a general groan.

²⁰ *Ibid.*, II.2.162-163 : POL. At such a time, I'll loose my daughter to him: / Be you and I behind an arras then.

Cela, bien sûr, ne se fera pas sans mettre sa vie en péril, comme l'illustre, nous l'avons vu plus haut, la scène du cabinet de la reine, à l'acte III, scène 4, au cours de laquelle il meurt d'un coup d'épée porté à travers la tenture. Cette recherche de solutions, qu'il met au service de son roi, est peut-être aussi pour lui une manière auto-complaisante de se montrer indispensable, qui flatte naturellement son *ego*, mais elle témoigne surtout, en dernière analyse, de son strict respect du corps mystique du roi, c'est-à-dire de son allégeance totale à la fonction royale, à son sens du devoir et à son respect des obligations qu'exige l'adhésion totale à l'observance des règles.

Mais le corps du roi, son corps physique, s'épanouit dans la pièce d'une autre façon, physiquement. C'est un corps réjoui, un corps de jouissance et de sensualité, comme Hamlet ne manque jamais de le souligner avec rancœur et amertume : il nous apprend ainsi, dès les premières scènes, les libations et autres réjouissances auxquelles se livre Claudius sans retenue, tout à la libre expression de ses passions les plus viles :

HAM. Le roi veille ce soir et fait ripaille :
L'orgie et la danse bondissante se déchaînent,
Et tandis qu'il entonne ses rasades de vin du Rhin,
C'est ainsi que trompettes et timbaliers brament
La gloire de ses beuveries²¹.

Les préventions d'Hamlet à l'égard de Claudius sont d'ailleurs bientôt confirmées par les révélations du Spectre qui dévoile à son fils la « lubricité honteuse²² » de cet être immonde qu'il traite de « bête incestueuse », de « bête adultère²³ ». Pour Hamlet, la cause est entendue : Claudius ne saurait être autre chose qu'un usurpateur indigne aux mœurs dissolues, prêt à se vautrer dans le stupre et la débauche, esclave d'un corps livré à la concupiscence et aux désirs anarchiques.

On est loin du corps mystique du roi : le roi a aussi un corps physique et, après les révélations du Spectre, le roi est nu !

Gertrude ou le corps de jouissance : le corps ob-scène de la reine

La sensualité de Claudius n'a d'égale, sans doute, que celle de la reine Gertrude. Cette dernière s'épanouit et s'accomplit dans la jouissance de son corps,

²¹ *Ibid.*, I.4.8-12 : HAM. The king doth wake to-night and takes his rouse, / Keeps wassail, and the swaggering up-springs reels; / And as he drains his draughts of Rhenish down, / The kettle-drum and trumpet this bray out / The triumph of his pledge.

²² *Ibid.*, I.5.44 : GHOST. [...] his shameful lust".

²³ *Ibid.*, I.5.41 : GHOST. Ay, that incestuous, that adulterate beast.

indifférente qu'elle est aux conventions et à la morale, sensible seulement, vers la fin de la pièce, aux remontrances de son fils qui la tance sévèrement, impitoyablement – cruellement, comme elle s'en plaint : « Oh, Hamlet, tu m'as fendu le cœur en deux²⁴ ».

C'est le Spectre qui, dès le début de la pièce, attire notre attention – quoi qu'avec une certaine retenue – sur l'infidélité (et la vénalité) de la reine, minimisant même sa responsabilité :

SPECTRE. Oui, cette bête incestueuse, cette bête adultère,
Par son esprit ensorceleur, par ses cadeaux insidieux,
– Esprits, cadeaux pervers, qui ont un tel pouvoir
De séduction ! –, sut gagner à sa lubricité honteuse
La volonté de ma reine aux vertueux dehors²⁵.

Faisant allusion à la sensualité de la reine, soumise à des désirs que son corps ne saurait réprimer, il ajoute, dans un commentaire qui se veut d'ordre général mais qui s'applique parfaitement à la nature sensuelle de la reine – qu'il semble distinguer de la luxure proprement dite :

SPECTRE. Mais comme la vertu ne se laisse jamais émouvoir,
Quand la luxure la courtoisierait sous une forme angélique,
La sensualité, même unie à un ange radieux,
Voudra s'assouvir en un lit céleste
Et se gorger de tripaille.²⁶

La sensualité chez la reine est à ce point exacerbée qu'elle ne semble pas prendre conscience de ce que son comportement peut avoir de choquant aux yeux d'Hamlet jusqu'à ce que ce dernier, au cours de la célèbre scène dite « de l'alcôve », la morigène et la malmène, l'amenant finalement à s'effondrer : « Confessez-vous au Ciel, / Repentez-vous du passé, évitez ce qui doit advenir²⁷ ! ». Il aura fallu, en effet, la dureté des reproches d'Hamlet pour dessiller les yeux de la trop sensuelle reine. Il dénonce cette sensualité qui a pris possession du corps de Gertrude : « Évidemment vous avez des sens²⁸ » ; il souligne avec véhémence cette

²⁴ *Ibid.*, III.4.156 : QUEEN. Oh, Hamlet, thou hast cleft my heart in twain.

²⁵ *Ibid.*, I.5.42-46 : GHOST. Ay, that incestuous, adulterate beast, / With witchcraft of his wit, with traitorous gifts, / – O wicked wit and gifts, that have the power / So to seduce! – Won to his shameful lust : The will of my most seeming-virtuous queen.

²⁶ *Ibid.*, I.5.53-57 : GHOST. But virtue, as it never will be moved, / Though lewdness court it in a shape of heaven, / So hath, though to a radiant angel link'd, / Will state itself in a celestial bed / And prey on garbage.

²⁷ *Ibid.*, III.4.149-150 : HAM. Confess yourself to heaven, / Repent what's past, avoid what is to come.

²⁸ *Ibid.*, III.4.71 : HAM. Sense sure you have.

sensualité dégradante qui, chez Gertrude, a pris des proportions démesurées et il n'a pas de mots trop violents pour exprimer son dégoût :

HAM. Mais vivre
Dans la fétide sueur d'un lit dégoûtant,
Mijotant dans le stupre, galantissant, faisant l'amour
Dans une bauge infecte²⁹...

Cette sensualité de la reine Gertrude est ainsi rendue à la fois sur le mode oblique (évoquant faite par le Spectre) et aussi de manière ob-scène, c'est-à-dire présentée directement à travers l'affrontement entre Hamlet et sa mère. Comme celui de Claudius, auquel l'unit une sensualité débridée, le corps de Gertrude est un corps de jouissance.

Ophélie ou le corps inhibé : caché, soumis, pudique

Contrairement à Gertrude, dont nous venons de voir à quel point la sensualité dont elle déborde met en scène un corps qui respire et exhibe une jouissance sans retenue, Ophélie³⁰, « la belle Ophélie » comme l'appelle Hamlet avec tendresse, obligée de vivre dans le respect le plus strict des règles de la bienséance et de l'obéissance, doit soumettre son corps aux impératifs contraignants qu'impose la pudeur. Ce sont en effet les élans d'un corps inhibé et soumis aux conventions qu'elle doit sans cesse réprimer, au point sans doute – car c'est une des causes majeures de la folie qui la frappe – d'en perdre la raison.

Elle est touchée, assurément, des avances amoureuses dont elle est l'objet de la part d'Hamlet mais elle doit impérativement, à *son corps défendant*, refuser ces avances comme le lui ont conseillé ou ordonné successivement son frère, Laërte, et son père, Polonius. Laërte, en effet, la met en garde contre « cette périlleuse atteinte du désir », ces élans du corps qui ne sauraient être que périlleux et lui recommande la plus extrême prudence :

LAER. [...] si vous perdez votre cœur ou livrez votre chaste trésor
[...] Craignez, craignez cela, Ophélie, ma chère sœur,
Et demeurez en-deçà de votre tendresse,
Hors de la périlleuse atteinte du désir³¹.

²⁹ *Ibid.*, III.4.91-94 : HAM. Nay, but to live / In the rank sweat of an enseamed bed, / Stew'd in corruption, honeying and making love / Over the nasty sty...

³⁰ Voir Maurice Abiteboul, *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-15 et 148-159.

³¹ *Hamlet*, *op. cit.*, I.3.31-35 : LAER. [...] If you [...] lose your heart, or you chaste treasure open / [...] Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister, / And keep you in the rear of your affection, / Out of the shot and danger of desire.

Quant à Polonius, qui se méfie des serments d'amour d'Hamlet faits à Ophélie – qui ne sont, selon lui, que « des courtiers, / Non point de ceux qui étalent leurs marchandises [honnêtement], / Mais de simples intercesseurs de requêtes coupables » –, il ordonne à sa fille de mettre un terme définitivement à ses entretiens « périlleux » avec Hamlet : « POL. Je ne veux plus, dorénavant, / Que vous compromettiez une minute de votre loisir / À palabrer avec Messire Hamlet³² ! »

Quand Laërte parle de « la périlleuse atteinte du désir » ou quand Polonius se méfie des « intercesseurs de requêtes coupables », nul doute qu'ils pensent l'un et l'autre à l'attirance physique que peut susciter la belle Ophélie – dont le corps, même s'il n'y est pas fait référence explicitement, doit être préservé, dans sa chasteté et toute sa pureté, alors même qu'il constitue cet « obscur objet du désir » qui demeure seulement évoqué, jamais désigné pour ce qu'il est.

À ces mises en gardes du frère et ces interdictions formelles du père va s'ajouter, à l'acte III, la fameuse scène dite « du couvent » au cours de laquelle Hamlet vitupère la pauvre Ophélie, la traitant avec une rudesse peu commune.

C'est toujours du corps féminin qu'il est question ici. Hamlet déclare sans ambages que « le pouvoir de la beauté fera [...] de l'honnêteté une teuse³³ ». Il fera ainsi reproche à Ophélie, faisant par le fait le procès de la gent féminine tout entière, de dissimuler sa vraie nature sous des maquillages honteux :

HAM. J'ai entendu parler aussi, et beaucoup trop, de vos farderies. Dieu vous a donné un visage, et vous vous en fabriquez un autre ; vous vous tremoussez, vous marchez l'amble, vous zézayez, vous donnez des sobriquets aux créatures de Dieu, et vous mettez au compte de l'ignorance votre impudicité³⁴.

Eros et *thanatos* se partageant toute créature, le corps d'Ophélie, promis pourtant naturellement aux joies et réjouissances de la vie et de l'amour, est entraîné, à l'acte IV, dans « une bouseuse morte³⁵ » provoquée par noyade. C'est enfin, à l'acte V, dans la scène dite « des fossoyeurs », qu'apparaît le corps d'Ophélie, prêt à être inhumé et pour lequel Laërte a ces paroles : « LAER. Mettez-la en terre. / Et que de sa belle chair impolluée / Montent les violettes³⁶ ! »

³² *Ibid.*, I.3.132-134 : POL. I would not, in plain terms, from thos time forth, / Have you so slander any moment leisure, / As to give words or talk with the Lord Hamlet.

³³ *Ibid.*, III.1.111-112 : HAM. The power of beauty will [...] transform honesty from what it is.

³⁴ *Ibid.*, III.1.148-150 : HAM. I have heard of your paintings too, well enough; God hath given you one face and you make yourselves another: you jig, you amble and you liso, and knick-name God's creatures, and make your wantonness your ignorance.

³⁵ *Ibid.*, IV.7.184 : QUEEN. To muddy death.

³⁶ *Ibid.*, V.1.261-263 : LAER. Lay her i' the earth: / And from her fair and impolluted flesh / May violets spring!

Hamlet ou le corps inhibé puis libéré

On a souvent tendance à voir dans Hamlet un personnage obsédé par la précarité et la fragilité de la vie au point qu'il se livre, à plusieurs reprises dans la pièce, à d'interminables considérations sur les souffrances que subit l'homme soumis aux pires aléas d'un destin impitoyable. On l'entend, dès son premier monologue, maudire cette chair périssable, ce corps soumis à tant de souffrances et regretter, en raison d'interdits religieux auxquels il ne saurait se dérober, de devoir repousser toute idée de suicide :

Ah, si cette chair bien trop dense voulait fondre,
Se dissoudre et se résorber en vapeur !
Ou bien si l'Éternel n'avait pas contre le suicide
Promulgué son décret !³⁷

On l'entend encore, dans le célèbre monologue de l'acte III, *Être ou ne pas être*, évoquer ce corps souffrant et exprimer à nouveau ses pensées morbides :

[...] Mourir, dormir,
Pas davantage, et se dire que par un sommeil on met fin
À la peine du cœur, aux mille contusions du corps
Qui sont le lot de la chair, c'est une conclusion
À souhaiter dévotement³⁸.

Mais Hamlet n'est pas seulement ce personnage-là ni, plus tard, celui qui, penché au-dessus du crâne de Yorick, médite sur la brièveté de la vie, sur la vanité de l'existence que mènent aussi bien les riches et les puissants que les humbles, les anonymes, les sans-grades. Il n'est pas cet être aboulique qu'on a évoqué parfois, privé de ressort, voué à une procrastination sans fin et à l'inaction, incapable de réagir efficacement quand s'impose la nécessité d'intervenir dans le cours des choses – ou du moins il ne l'est pas de manière irrémédiable ou irrévocable. Autrement dit, il n'est pas qu'un esprit plongé dans une réflexion infinie, incapable de se déterminer à agir, privé des ressources d'un corps dynamique et viril.

Certes, on le sait, tout au long de la pièce, Hamlet a du mal à faire entrer en action ce corps d'homme pourtant en pleine possession de ses moyens. Il est comme paralysé par une conscience qui l'induit en scrupules et hésitations. C'est

³⁷ *Ibid.*, I.2.129-130 : HAM. O, that this too too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew! / Or that the Everlasting had not fix'd / His canon 'gainst self-slaughter !

³⁸ *Ibid.*, III.1.60-64 : HAM. [...] To die; to sleep; / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to, 'tis a consummation / Devoutly to be wish'd.

au cours du célèbre monologue de l'acte III, *Être ou ne pas être*, qu'il exprime avec force ce décalage entre l'intention et l'action qui l'empêche de mettre en œuvre la vengeance exigée par le Spectre :

HAM. C'est ainsi que la réflexion fait de nous tous des pleutres,
C'est ainsi que le naturel éclat de la volonté
Prend les pâles couleurs de la pensée
Et que des desseins de grande portée, de large envergure,
Changent de cours à cette idée et perdent le nom d'action³⁹.

Retenons cette formulation : « perdent le nom d'action ». Il va jusqu'à s'interroger, plus tard, à l'acte IV, profondément bouleversé et écœuré de sa propre absence de réaction efficace : « HAM. Je ne sais pas / Pourquoi je continue à vivre en me disant : "Voilà ce qu'il faut faire" / Alors que j'en ai le motif la volonté, la force, les moyens⁴⁰. » Hamlet réalise, douloureusement, qu'il ne parvient pas à donner à son corps l'impulsion primordiale qui le libérerait de ses inhibitions : son corps a les qualités requises pour la tâche qui lui incombe mais Hamlet ne réussit pas à le stimuler, à l'*activer*.

Même si, lorsqu'il agit, c'est le plus souvent « sur l'impulsion du moment », il est tout de même capable de faire intervenir ce corps si longtemps inhibé comme, par exemple quand, à l'acte III, scène 4, il réagit promptement au moindre frémissement qui fait trembler la tenture derrière laquelle se cache Polonius et transperce d'un coup d'épée l'homme en train de l'espionner.

Et n'est-ce pas le fait d'un homme d'action que d'avoir su affronter les pirates dont il est prisonnier en mer, comme il le rapporte dans sa lettre à Horatio, à l'acte IV, scène 6 et, un peu plus tôt, juste avant l'abordage par les pirates, d'avoir su intervenir avec tant d'efficacité lorsque, menacé d'être exécuté sur ordre de Claudius si tôt débarqué sur le sol anglais, il a pris l'initiative d'un stratagème consistant à modifier l'ordre royal qui signe sa condamnation à mort et à faire exécuter Rosencrantz et Guildenstern à sa place – comme il l'explique à Horatio à l'acte V, scène 2 ?

C'est encore une réaction vive et brutale qui le fait réagir de manière spontanée quand, à l'acte V, lors de la scène dite « des fossoyeurs », il bondit dans la fosse qu'ont creusée ces derniers pour qu'y soit enterrée Ophélie et là, maître à nouveau de toutes les ressources physiques de son corps, il réaffirme sa force et sa détermination : « HAM. Me voici, moi, Hamlet le Danois⁴¹ ! » : il est, dès lors, prêt

³⁹ *Ibid.*, III.1.83-87 : HAM. Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment / With this regard their currents turn awry.

⁴⁰ *Ibid.*, IV.4.43-45 : HAM. I do not know / Why yet I live to say "this thing's to do", / Sith I have cause, and will, and strength, and means, / To do't.

⁴¹ *Ibid.*, V.1.280-281 : HAM. This is I, / Hamlet the Dane.

à en découdre avec Laërte qui l'a précédé dans la fosse. De fait, un peu plus tard, lors de la passe d'armes entre les deux hommes, organisée par Claudius, Hamlet fera la preuve de toute l'énergie dont son corps est capable – au point que le roi, à un certain moment, devra intervenir : « LE ROI. Qu'on les sépare ! Ils sont enragés⁴² ! » De fait, la didascalie précise : « *Laerte blesse Hamlet, puis dans la mêlée ils changent de rapières, et Hamlet blesse Laërte*⁴³ ». Qui dira, après cela, qu'Hamlet n'est pas un homme d'action ? Son corps, là encore, a réagi « sur l'impulsion du moment » et dans l'urgence d'un combat acharné.

Non, Hamlet n'est pas seulement un homme porté à la méditation, il a aussi un corps.

Et il est même, au contraire, par nature, porté sur les passions charnelles d'un jeune homme de son âge, dissimulant mal ses désirs érotiques lorsqu'il rencontre Ophélie et se lance dans une déclaration d'amour, éperdument émouvante selon elle : « OPH. [...] il appuyait ses paroles / De presque tous les serments sacrés du ciel⁴⁴ ». D'ailleurs, peut-on voir autre chose qu'un désir ardent à peine voilé lorsque Hamlet, au moment où va se jouer la « pièce dans la pièce » devant le couple royal, désigne ostensiblement la place qu'il veut occuper pendant la représentation ? Il exprime alors, quasi explicitement, la violence des élans érotiques dont son corps est le siège :

LA REINE. Viens ici, mon cher Hamlet, t'asseoir auprès de moi.

HAM. Non, ma mère, voici un meilleur aimant.

[...]

HAM. (*se couchant aux pieds d'Ophélie*).

Puis-je m'étendre, madame, entre vos genoux ?

OPH. Non, Monseigneur.

HAM. Je veux dire y poser ma tête.

OPH. Oui, Monseigneur.

HAM. Pensiez-vous que mes intentions étaient d'un manant ?

OPH. Je ne pense rien, Monseigneur.

HAM. Voilà une bonne chose à mettre entre les jambes d'une jeune fille.

OPH. Quoi, Monseigneur ?

HAM. Rien⁴⁵.

⁴² *Ibid.*, V.2.312 : KING. Part them; they are incensed.

⁴³ *Ibid.*, V.1.311 : (*Laertes wounds Hamlet; then, in scuffling, they change rapiers, and Hamlet wounds Laertes*)

⁴⁴ *Ibid.*, I.3.113-114 : OPH. [...] And hath given countenance to his speech, my lord, / With almost all the holy vows of heaven.

⁴⁵ *Ibid.*, III.2. 113-127 : QUEEN. Come hither, my dear Hamlet, sit by me. / HAM. No, good mother, here's metal more attractive. / [...] / (*Lying down at Ophelia's feet*). Lady, shall I lie in your lap? / OPH. No, my lord. / HAM. I mean, my head upon your lap? / OPH. Ay, my lord. / HAM. Do you think I meant country matters? / OPH. I think nothing, my

À propos de ce rien, ce “nothing”, est-il besoin de rappeler qu’en argot élisabéthain « rien » (*nothing*) est un euphémisme pour « vagin » ? Ce qui tendrait à souligner ici le jaillissement, conscient ou inconscient, de pensées érotiques chez Hamlet et, exprimée ici avec une spontanéité quasi juvénile ou de propos malicieusement délibéré, une certaine forme obsessionnelle de ce désir érotique, expression naturelle d’un corps viril. À ce moment précis de la pièce, *eros* pourrait l’emporter sur *thanatos* – ou, du moins, *aurait pu*, en d’autres circonstances, affirmer d’avantage les exigences du corps plutôt que privilégier la persistance du désir de mort qui empoisonne l’esprit d’Hamlet.

Conclusion : les acteurs ou les corps maîtrisés (les conseils d’Hamlet)

Nous avons vu que, chez la plupart des personnages, le corps réagit de façon diversifiée, que, selon les circonstances, il joue un rôle plus ou moins défini. Par exemple, s’il n’est, à l’évidence, que le *souvenir* d’un corps absent, d’un corps disparu chaque fois qu’est évoquée la présence du Spectre en scène – et il en sera de même pour Yorick, Alexandre, César, évoqués eux aussi en tant que corps disparus, humiliés (rendus à l’humus) –, il n’est question, en revanche, en ce qui concerne Polonius, Laërte, Rosencrantz et Guildenstern que de corps meurtris et sacrifiés, de corps dont la souffrance est évidente, car représentée, ou imaginée pour ce qui est des deux derniers nommés.

Le cas du roi Claudius est quelque peu différent, nous offrant la particularité de pouvoir l’analyser en appliquant la théorie des « deux corps du roi », le corps mystique et le corps physique. Avec Gertrude, c’est un corps de jouissance, un corps ob-scène (si l’on s’en tient à une définition tirant sa force de l’étymologie) qu’il nous faut considérer : jouissance, certes, sensualité débridée, d’où est sans doute absente toute notion de perversité. À l’opposé, l’on observe, chez Ophélie, qu’il s’agit d’un corps inhibé – un corps caché, soumis, pudique (qu’Hamlet tentera maladroitement d’éveiller).

Quant à Hamlet lui-même, il connaît, au cours de la pièce, les métamorphoses qui le conduisent des affres d’un corps souffrant et longtemps inhibé à l’affirmation pleine d’audace désormais – une fois débarrassé de tout scrupule, de toute entrave – d’un corps enfin totalement libéré.

Qu’ils soient soumis à de douloureuses inhibitions ou, au contraire, qu’ils se libèrent jusqu’à l’ob-scène et à l’exhibition, les corps, dans *Hamlet*, témoignent d’une confrontation entre permanence et métamorphoses qui les accompagne et les met en valeur à chaque moment de la pièce. La question primordiale qui se pose est de savoir comment faire coïncider – ou « faire s’accorder » – le geste et la parole.

lord. / HAM. That’s a fair thought to lie between maids’ legs. / OPH. What is, my lord? / HAM. Nothing.

Comment devront donc se comporter les acteurs si leur corps doit se conformer à ce qu'ils disent sur scène ? Rappelons les sages conseils d'Hamlet aux acteurs itinérants de passage à Elseneur, préconisant alors la plus grande fidélité possible au naturel : « HAM. [...] accordez le geste à la parole et la parole au geste, en vous gardant bien toutefois de jamais excéder la modération de la nature⁴⁶ ». La leçon est claire : les corps, comme les paroles, devront demeurer au plus près de la nature. Pas d'exagération, pas de simagrées, pas d'outrance : les corps des acteurs devront se comporter de manière à refléter la vérité de la nature – la « corporéité » jouant un rôle primordial au théâtre, au même titre que l'écriture et la mise en scène⁴⁷.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

⁴⁶ *Ibid.*, III.2.19-20 : HAM. [...] suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature.

⁴⁷ Voir, notamment, Annaëlle Hocine, « Théâtre, lieu de corporéité », in *Academia*, en ligne, août 2021, 7 pages.

https://www.academia.edu/38212558/Théâtre_lieu_de_corporéité?email_work_card=view-paper

(consulté le 03/08/2021).

MODALITÉS ESTHÉTIQUES ET RHÉTORIQUES DE PRÉSENTIFICATION DU CORPS DE LA REINE DANS *CATHARINA VON GEORGIEN* D'ANDREAS GRYPHIUS

Le 13 septembre 1624, après huit années de captivité à Chiraz et l'épreuve d'une torture physique et psychologique destinée à la faire renoncer à la foi chrétienne, la reine Catherine (Ketevan) de Géorgie est brutalement mise à mort par le Shah de Perse Abbas I^{er} qui la gardait prisonnière, « sans avoir respect au sexe, ny à la qualité de cette Princesse¹ ». En reprenant ce matériau historique pour sa pièce *Catharina von Georgien*² (1647³), Andreas Gryphius s'inscrit dans une importante production à l'échelle européenne : celle de pièces de théâtre consacrées à des troubles contemporains tels que les guerres civiles et les conflits politiques, qui confrontent les spectateurs, du milieu du xvi^e siècle à la fin du xvii^e siècle, à des événements souvent extrêmement violents du passé proche voire de l'actualité⁴. Ce théâtre d'« histoire immédiate⁵ » s'attache notamment aux régicides perçus comme un scandale, « une fracture de l'histoire, un moment où l'ordre providentiel semble se défaire⁶ ». Peu avant sa tragédie *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien*⁷ qui traitera du motif du régicide comme sujet de

¹ Claude Malingre, *Histoires tragiques de nostre temps. Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat, et quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité, de regrets, et repentances*, Rouen, D. Ferrand et T. Daré, 1641, p. 523. Le récit que fait Claude Malingre de cet épisode historique constitue la source historique employée par Gryphius pour sa pièce (voir Eugène Susini, « Claude Malingre, Sieur de Saint-Lazare, et son histoire de Catherine de Géorgie », *Études germaniques*, janvier-mars 1968, p. 37-53).

² Nous employons ici l'édition d'Alois Haas basée sur l'édition de 1657 (Andreas Gryphius, *Catharina von Georgien*. Trauerspiel, Stuttgart, Reclam, 1975) et citons toujours les numéros d'acte et de vers ; les traductions depuis l'allemand sont les nôtres.

³ Si la première édition de *Catharina von Georgien* est datée de 1657 (dans l'anthologie *Andreas Gryphii Deutscher Gedichte / Erster Theil*, Breslau, 1657), la date de conception de l'œuvre est située à 1647 (sur le contexte historique, voir le commentaire de Eberhard Mannack dans son édition de la pièce : *Dramen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, p. 928 ; voir aussi Alois Haas, *Catharina von Georgien*, *op. cit.*, p. 157).

⁴ Sur cette production, nous renvoyons à l'ouvrage d'Anne Teulade, *Le Théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*, Paris, Classiques Garnier, collection « Perspectives Comparatistes » n°98, 2021.

⁵ Sur le choix de cette expression, voir *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 260 ; voir plus largement p. 260-279 sur le régicide dans le théâtre de la période considérée.

⁷ Andreas Gryphius, *Carolus Stuardus*. Trauerspiel, Stuttgart, Reclam, 1972/1982. Composée en réaction immédiate au régicide en 1649, cette pièce a été publiée pour la première fois en 1657 et reprise avec de nombreux changements dans l'édition de 1663.

l'histoire européenne, c'est d'abord par le prisme de l'éloignement géographique, culturel et confessionnel, et plus de vingt ans après les faits, que Gryphius choisit de représenter sur scène le meurtre d'un monarque – et plus précisément ici d'une souveraine, posant ainsi également la question de la spécificité – ou non – des représentations du régicide dans une perspective genrée.

Au cœur de la matière historique traitée comme de la pièce se trouve un corps, le corps emprisonné, objet de tractations diplomatiques, torturé, et brutalement mis à mort de la reine Catherine. Ce corps n'est pas un corps ordinaire ; en tant que corps royal, il est investi, du moins dans la perspective de l'occident chrétien⁸, d'un rapport privilégié à la transcendance que vient confirmer et renforcer la forme littéraire choisie, celle du drame de martyr, par laquelle la mort finale, dislocation du corps physique, est réinterprétée comme une victoire mystique et ainsi réinscrite dans un ordre providentiel. Néanmoins, si l'évolution de la pièce place bien toujours plus explicitement le devenir corporel de la reine sur la trajectoire d'une « répétition asymptotique de l'holocauste christique⁹ », son supplice et sa mise à mort, nous le verrons, doivent aussi être problématisés comme des actions proprement politiques.

Pour central que soit le corps toutefois, sa présence physique est comme différée : l'efficacité de la pièce réside entièrement dans la parole et si l'action demeure riche, c'est surtout par le biais d'analepses nous éclairant sur les circonstances passées et les enjeux politiques des différents royaumes ; les corps, eux, sont sujets à peu de transformations avant l'acte final concentrant à la fois le supplice et la mise à mort. Toute enquête sur le corps de la reine Catharina dans la pièce¹⁰ doit donc débiter par un apparent paradoxe : présent en chaque endroit du drame jusque dans sa corporalité la plus matérielle, placé au centre d'un faisceau de discours, contemplé et admiré pour ses qualités esthétiques et héroïques, le corps de la reine

⁸ Ernst Hartwig Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. Nicole et Jean-Philippe Genet, Paris, Gallimard, 1989 (éd. originale : *The King's Two Bodies. A study on medieval political theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957).

⁹ Jean-Marie Valentin, « Le drame de martyr européen et le *Trauerspiel* : Caussin, Masen, Stefonio, Galuzzi, Gryphius », *L'école, la ville, la cour. Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoire du théâtre dans l'Empire au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 420-421 et p. 428.

¹⁰ Sur la question du corps, nous renvoyons notamment, parmi la bibliographie consacrée à la pièce, aux travaux de Peter-André Alt, « Frauenkörper und Stellvertretung : das Martyrium des weiblichen Interregnums in Andreas Gryphius' Trauerspiel 'Catharina von Georgien' (1657) », *Grenzgänger der Religionskulturen : kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, Silvia Horsch et Martin Treml (dir.), Munich, Wilhelm Fink, 2011, p. 127-149 et Sarina Tschachtli, *Körper- und Sinnengrenzen. Zur Sprachbildlichkeit in Dramen von Andreas Gryphius*, Munich, Wilhelm Fink, 2017 (notamment le chapitre « Die Lunge ward entdeckt: Integrität und Innerlichkeit in *Catharina von Georgien* », p. 75-99).

ne fait l'objet d'aucune indication scénique : les didascalies, rares et brèves, ne concernent dans la pièce que les éléments de décor, marquant le passage d'un endroit à un autre du palais du Shah. La matérialisation du corps de la reine, ou plutôt *des corps* de la reine tant celui-ci fait l'objet de constructions plurielles, est donc un phénomène exclusivement langagier naissant d'une superposition de voix : la voix des autres personnages, qui décrivent le corps en ses qualités et l'inscrivent en différents systèmes sémantiques, mais aussi la voix de Catharina elle-même, qui ne cesse, dans un geste autoréflexif, de faire retour sur sa propre expérience corporelle. Si nous admettons que le corps, dans ce théâtre de la rhétorique, n'est présent qu'en tant qu'il est verbalisé, c'est vers les dispositifs esthétiques, dramaturgiques, stylistiques et plastiques qu'il nous faut nous tourner pour définir une poétique du corps royal au féminin, et interroger les modalités de présentification de ce corps : le corps d'une reine, d'une mère, d'une héroïne de la foi, mais aussi d'une femme politique au service de sa patrie.

LA BEAUTÉ ET SES MÉTAMORPHOSES Le corps de la reine Catharina au centre des regards

LA BEAUTÉ CORPORELLE ET SES EFFETS : UNE POÉTIQUE DE L'IMPASSE

Plusieurs fois explicitement évoquée¹¹, la beauté de la reine Catharina – « la belle invaincue » – fait, au sein de la pièce, l'objet d'une frustration. Seules deux descriptions se proposent d'en décrire les propriétés¹² ; voisines dans les termes choisis, bien qu'elles apparaissent en des contextes en tout point différents, ces descriptions frappent par leurs images conventionnelles ne stimulant en rien l'imagination du lecteur ou de l'auditeur. Elles ne laissent aucune place à la présence réelle et incarnée du corps de Catharina, comme le montre bien la première d'entre elles, dialogue entre le Shah et son confident Seinel Can :

[...] Chach. O aller Blumen Blum !
Welch Alabaster kan der Stirnen Schnee erreichen?
Sein. Die zarte Liljenuß den edlen Wangen weichen.
Chach. Der Nasen Helffenbein. Sein. Die Lippen von Corall
Der Augenhelle Stern. Chach. Das Hertze von Metall¹³ ! (II, v. 93-96)

¹¹ Et ce principalement dans la bouche du Shah : voir I, v. 747 ; l'emploi d'adjectifs comme « *anmuttig* » ou « *frisch* » (II, v. 52) ou encore la métaphore solaire (I, v. 772) ; voir aussi dans la bouche de l'envoyé de Russie V, v. 200.

¹² Voir II, v. 93-96 et V, v. 38-43.

¹³ « *Shah*. Ô fleur de toutes les fleurs ! Quel albâtre peut rivaliser avec la neige de ton front ? *Sein*. Le doux lys doit s'effacer devant la noblesse de ses joues. *Shah*. Le nez d'ivoire. *Sein*. Les lèvres de corail, la vive lumière des yeux. *Shah*. Le cœur de métal ! ».

Rien n'est vraiment dit du corps de la reine. Sans doute faut-il moins lire dans cet éloge concerté et contraint une tentative de définition effective de la beauté du corps de la reine qu'une forme d'annonce indirecte du martyre à venir : l'œil avide masculin découpe ici le corps en un blason érotique, exprimant un désir de possession sexuel auquel le martyre, dépeçage violent de la chair, viendra se substituer. Parallèlement, les images de la dureté et de la froideur, culminant dans le « cœur de métal », se rattachent certes prioritairement à l'insensibilité de la reine qui se refuse aux avances du Shah, selon le motif traditionnel de la belle insensible, mais convoquent aussi l'idée d'une impossible malléabilité, d'un caractère figé et d'une inflexibilité, vertus spirituelles et éthiques du martyr.

C'est ainsi moins dans ses propriétés que dans ses effets que la beauté de la reine Catharina nous est suggérée. La belle est douloureusement belle, sa beauté accable le Shah qui en est amoureux et se consume de mélancolie érotique : selon les images ovidiennes et pétrarquises conventionnelles, l'amour est une flamme, un feu intérieur pénétrant jusqu'à la moelle, une blessure mortelle, une guerre et la reine un ennemi impitoyable incendiant le cœur du Shah défait, de son regard plus terrible que la force du poing¹⁴.

La relation asymétrique entre le tyran et la prisonnière s'inverse ainsi, comme le montre le jeu des dérivations lexicales ; le corps blessant devient un corps blessé, la captive se fait tortionnaire de son bourreau rendu esclave : « *Gefangne die vns fing ! die vns in Ketten schlegt !* » (II, v. 51)¹⁵. Le Shah se trouve placé dans la position du martyr, non de la foi ici, mais de l'amour profane¹⁶ : comme les tenailles les seins de Catharina, les serres de la passion pénètrent sa poitrine, laissant son corps déchiré (« *zerfleischt* »). La beauté corporelle est ainsi dépeinte par le biais d'une poétique de l'impasse : qu'elle soit évoquée dans sa réalité physique de façon conventionnelle ou dépeinte indirectement à travers le trouble corporel qu'elle provoque chez le Shah, la beauté du corps apparaît surtout comme un thème vidé de sa substance, ne trouvant sens dans l'économie de la pièce que comme préfiguration du supplice final – vers lequel il nous faut donc à présent nous tourner pour chercher les traces de la beauté véritable.

L'HORREUR ET L'ÉCLAT : LA BEAUTÉ PARADOXALE DU CORPS SUPPLICIÉ

La scène de martyre, pourtant, semble prioritairement synonyme d'horreur et de laideur. Certes, le supplice, contrairement à la mort elle-même, n'est pas représenté directement sur scène, mais retranscrit par la médiation d'un regard témoin et *a posteriori* ; le récit qu'en fait Serena toutefois, jeune fille assistant au

¹⁴ Sur ces images, voir le dialogue entre le Shah et son conseiller, II, v. 1-128.

¹⁵ Voir aussi II, v. 262-263. (cf. Albrecht Koschorke « Das Begehren des Souveräns : Gryphius' 'Catharina von Georgien' », *Figuren des Europäischen : kulturgeschichtliche Perspektiven*. Daniel Weidner (dir.), Munich, Fink, p. 157).

¹⁶ Voir II, v. 29-32 et V, v. 445-448.

martyre, reconstitue cet épisode comme une expérience sensorielle totale, notamment par le biais d'une rhétorique de l'*enargeia* substituant « le visible au lisible, le montré au dit » et produisant « participation affective, voire identification (émotion, croyance) et illusion référentielle (vue, réel)¹⁷ ». Dans le récit proposé aux jeunes filles, le regard de Serena se concentre, presque cliniquement, sur les lieux corporels de manifestation de la douleur, dans une focalisation brutale sur l'horrible : sur les veines de la poitrine que pénètre le bourreau de ses pinces brûlantes (« *Der Hencker setzt in sie mit glüend-rothen Zangen* » V, v. 73) ; sur l'acier qui grésille dans le sang (« *Der Stahl zischt in dem Blut* » V, v. 76) ; sur les muscles qui sont tirés et arrachés des bras (« *in dem man zwickte | Vnd von der Armen Röhr die flachen Mausenrückte* » V, v. 77-78) ; sur le sang giclant alentour (« *Das Blut spritzt vmb vnd vmb* » V, v. 93), sur le poumon qui est exposé (« *Die Lunge ward entdeckt* » V, v. 94).

L'intensité insoutenable de la souffrance du corps de la reine est également suggérée par l'évanouissement du corps témoin défaillant, celui de Serena, qui perd connaissance devant le spectacle de la haute souffrance que traverse sa maîtresse¹⁸. Se construit en outre, en contrepoint au blason amoureux déjà évoqué, le portrait d'une beauté saccagée : l'envoyé de Russie peint ainsi dans un contreblason, par la négative, la beauté du visage de la reine, qui n'est plus qu'un souvenir après les outrages subis, la torture, la décapitation et la mort sur le bûcher (V, v. 214-216).

Cependant, selon une logique de renversement, la défiguration est ici moins un obstacle à l'expression de la beauté qu'un moment de sa réalisation. C'est dans l'outrage même que s'accomplit l'épiphanie de l'imitation christique, ici lisible dans le commentaire des jeunes filles au récit de Serena, véritable herméneutique performative du martyre métamorphosant les scènes d'humiliation et d'épreuve en stations d'une identification de la reine martyre au Christ. Il s'agit de retrouver la beauté transcendante dans l'horreur du corps martyrisé : le dépouillement des vêtements et l'exposition aux regards obscènes sont rapprochés de l'expérience christique (« *So hat jhr Heyland selbst entblöst erblassen müssen* » V, v. 65) ; l'attachement à un pieu de la Crucifixion (« *Ihr König schied' am Holtz' auß disem Jammerthal* » V, v. 67) ; des signes surnaturels comme l'assombrissement du ciel ou le tremblement de la terre, analogues à ceux qui suivirent la Passion, sont convoqués¹⁹.

Les notions de beauté et de laideur se confondent ainsi, puisque le corps défiguré atteint, comme reflet du corps christique, un stade supérieur de beauté,

¹⁷ Florence Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion : l'enargeia au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 28, « Le style au XVII^e siècle », automne 1996, p. 75.

¹⁸ Voir V, v. 96-100.

¹⁹ On retrouve les références à l'obscurcissement du ciel (Marc 15, 33 ; Matthieu 27, 45 ; Luc 23, 44-45) et au tremblement de terre (Matthieu 27, 51) en plusieurs endroits : V, v. 25-28 ; V, v. 118-119.

tandis que les bourreaux, fréquemment animalisés dans la pièce²⁰, semblent eux-mêmes défigurés par leurs crimes. La troisième métamorphose du corps de la reine en un corps transfiguré confirme cette relation de glissement et de renversement entre beauté et laideur.

LE CORPS TRANSFIGURÉ ET SA BEAUTÉ INSOUTENABLE

Au spectacle affreux du corps christique supplicié succède, dans le récit biblique, la théophanie du Mont Thabor, par laquelle la magnificence divine resplendit dans son entier éclat. Au corps malmené de Catharina fait pareillement suite une ultime métamorphose, transfigurant le corps brisé en un corps resplendissant. Cette séquence spectaculaire est, à l'instar de la scène de martyr, médiatisée par le prisme d'un regard, ici celui du Shah Abas ; il ne s'agit toutefois plus ici d'un récit rétrospectif comme celui de Serena, mais bien d'un témoignage simultané. Le défaut de fiabilité du discours du Shah toutefois, proche du délire, et l'absence totale de didascalie sur la présence scénique du corps transfiguré enveloppent celui-ci d'un voile de mystère : si la voix de Catharina résonne bel et bien dans la scène finale²¹, son corps métamorphosé apparaît-il réellement sur scène aux yeux du spectateur, dans une scénographie de l'éblouissement²² ? Doit-on plutôt imaginer un procédé de teichoscopie, par lequel le Shah serait témoin d'un spectacle sublime irréprésentable se déroulant ainsi hors de la scène ? S'agit-il enfin peut-être d'une hallucination éblouie du Shah, dévoré par les remords d'avoir condamné à mort l'être aimé et aveuglé par les larmes du repentir ?

Par le prisme du regard du Shah²³, notre œil est rivé à la scène de transfiguration, emporté par l'accumulation hypnotique que produit un crescendo de lumière (« *Ihr liblich-zornig Antlitz wird verkehrt in eine lichte Sonne* » V, v. 393), de

²⁰ Voir I, v. 154 ; III, v. 296 ; V, v. 196, 202, 224. Nous retrouvons ici un procédé fréquent dans la poésie baroque européenne, la confrontation du corps du Christ, beau dans son supplice, avec la laideur, la monstruosité de ses tortionnaires animalisés (voir Tony Gheeraert, « Forma Dei, forma servi : les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes dévotionnels français du XVII^e siècle », *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 20-21).

²¹ Ici encore, on peut s'interroger : l'appel à la vengeance de Catharina est d'abord introduit par le prisme de la perception auditive du Shah (V, v. 384), et la prise de parole effective de la reine (v. 431-440) pourrait également matérialiser son point de vue cognitif et ses remords.

²² Nous empruntons cette expression à Sylvaine Guyot, « Machines à émotions ? Technologies du regard et scénographies de l'éblouissement (XVII^e siècle) », *European Drama and Performance Studies*, n° 17, 2021 – 2, *Les émotions en scène (XVII^e-XXI^e siècle)*, p. 267-289, et nous référons à son analyse des procédés propres à une telle scénographie.

²³ L'importance visuelle de cet épisode est suggérée par le retour des verbes de perception visuelle (V, v. 389) notamment sous forme impérative (v. 383 et 385), ce qui confère l'impression que le Shah fait naître devant nous ce spectacle final.

beauté (« *Sie ist mit schönern Fleisch vmbgeben / | Der zarten Glider edles Leben | Trotz alle Schönheit die die grosse Welt / | In ihren Schrancken helt* » V, v. 395-398) et de majesté : « *Sieprangt in Kleider / dafür Schnee kein Schnee! | Ihr wird dein Thron gesetzt in der besternten Höh. | [...] | Die Cron / die Vnschuld jhr auff die beperlten Hare setzet / | Geht allem vor was Phrat vnd Tagus schätzet*²⁴ » (V, v. 399-403). Nous retrouvons dans ce dernier extrait la robe blanche des élus, signe de la royauté spirituelle, mais aussi le motif de la couronne, la couronne royale connaissant au cours de la pièce une double transformation, se muant successivement en couronne d'épines du martyr puis ici en couronne d'éternité²⁵.

Cette apparition épiphanique finale repose tout à la fois sur un haut degré de spectaculaire – la transfiguration fulgurante du corps « affreusement anéanti »²⁶ de la reine martyre – et sur la fécondité émotionnelle de la scène. Comme Serena le spectacle du supplice, le Shah, dans une véritable « esthétique de la commotion visuelle »²⁷, ne peut supporter la vision éblouissante qui se présente à lui : anéanti, il se trouve paralysé dans une stupeur teintée d'admiration et d'effroi. Le Shah ne s'appartient plus : le spectacle de la souveraineté éblouissante, conjugué au repentir et à l'intuition du châtement imminent, se traduit alors dans un geste apparemment irrépressible de soumission (V, v. 411, 428), et dans l'expérience synesthésique d'un trouble de tous les sens, proche du délire (« *wo knischern diese Waffen ? |*

²⁴ « Son visage, charmant et courroucé, se mue en un soleil lumineux ; le noble mouvement des membres délicats défie toutes les beautés que le monde tient en réserve ; elle apparaît en des vêtements face auxquels la neige n'est point neige ! Un trône lui est accordé dans les hauteurs étoilées. La couronne que l'innocence place sur ses cheveux perlés dépasse tous les trésors du Tigre et de l'Euphrate ».

²⁵ Il s'agit d'un motif central chez Gryphius, particulièrement illustré dans le drame *Carolus Stuardus* (voir à ce sujet les études d'Albrecht Schöne, « Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Großbritannien », Gerhard Kaiser, *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 117-169 et d'Elisabeth Rothmund, « « La Pourpre en croix » : Figures du Roi-Martyr et postfiguration du Christ dans *Carolus Stuardus*, tragédie allemande d'Andreas Gryphius (1657/1663) », *Études Épistémè*, 20, 2011). L'image reprend notamment un motif biblique présent en Ap. 2, 10. Dans la pièce, le motif revient très régulièrement : on retrouve d'abord la couronne du pouvoir, dont se voit privée Catharina (I, v. 285 ; IV, v. 57 et 319-320), rattachée au poids du pouvoir royal (I, v. 353-354 et 446-447) mais aussi au mariage possible avec le Shah de Perse qui offrirait à la reine la couronne d'un royaume nouveau (voir II, v. 354 ; III, v. 451 et IV, v. 83). La couronne d'épines est douloureuse mais souhaitée (I, v. 332-336), rattachée à une rhétorique de la jubilation (IV, v. 242, 335-336, 356). La dernière transformation est celle de la couronne d'honneur et de félicité, plusieurs fois évoquée comme horizon (I, v. 864 ; IV, 216, 370) ou de façon abstraite (IV, v. 517 et 536), avant d'être directement rattachée à la reine Catharina: V, v. 178-179 et 227.

²⁶ Voir V, v. 366 : « *vngeheuer auffgezehret* ».

²⁷ Nous empruntons cette expression à Sylvaine Guyot, « Machines à émotions ? », art. cit., p. 269.

*Was für geras der Trompeten ? | [...] Der Erden Grund brüllt vnd erzittert!*²⁸ » v. 422-425).

Le corps de Catharina est ainsi un corps perçu, en premier lieu par la modalité du regard : désiré, contemplé et admiré, il devient aussi un corps parlé et raconté au sens où il est le support d'une série de discours qui interprètent son devenir et l'inscrivent dans différents systèmes sémantiques. Il convient à présent de se tourner vers le corps que l'on nommera le corps parlant, en étudiant ce que Catharina dit elle-même de son corps, en analysant comment celui-ci se manifeste de façon verbale ou silencieuse à ses contemporains, et en considérant les procédés par lesquels il est mis en scène et se met en scène lui-même.

DU TROUBLE DU CORPS ÉMU À LA CONSTANCE HÉROÏQUE : Présence textuelle et scénique du corps « parlant »

SE DIRE TROUBLÉE : LA VISIBILITÉ DU CORPS SENSIBLE

Le corps, dans la pièce de Gryphius, est traversé par des sensations et des émotions ; le corps sent et ressent et, ainsi, exprime les troubles qui le traversent par le biais de gestes et de discours. La première prise de parole de la reine Catharina dans la pièce est ainsi celle d'un sentir inaugural, et même plus précisément d'une souffrance que fait entendre le *je* corporel dans une apostrophe au divin : « *Beherrscher diser Welt [...] wie lange sol ich leiden*²⁹ ? » (I, v. 227-230). Dès sa première apparition scénique, la reine initie un retour – qui sera constat dans la pièce – sur les épreuves qu'elle a traversées au cours de son existence, catalogue des tourments éprouvés par son âme et son corps :

*Wenn heissest du die Seel' auß diesen Gliedern scheiden?
Die jimmer stetes Ach mit heisser Pein beschwert.
Die tausendfaches Leid durch lange Qual verzehrt.
Was hab ich von Kind auff vor Wehmuth nicht empfunden?
Was fühlt diß Hertze nicht vor allzeit frische Wunden*³⁰ ? (I, v. 230-234)

Souffrance physique et souffrance intérieure s'entrecroisent dans ce discours métaphorique du supplice corporel au service de la verbalisation d'une afflic-

²⁸ Ces images portent des échos du livre de l'Apocalypse, tant les trompettes (voir 8, 2) que le tremblement de terre (voir 8, 5 ; 11, 13 ; 16, 18). L'image du tremblement de terre n'est pas sans évoquer également la mort de Jésus sur la Croix.

²⁹ « Seigneur de ce monde, combien de temps me faut-il encore souffrir ? ».

³⁰ « Quand enjoindras-tu mon âme à se détacher de ces membres ? Elle qu'une plainte continue et une ardente souffrance sans cesse tourmentent, que des peines innombrables par un long supplice dévorent. Quelle affliction n'ai-je connue depuis ma tendre enfance ? Quelles plaies toujours ravivées ce cœur n'a-t-il subies ? ».

tion intime. L'interjection « *ach* » ici substantivée (« *jimmerstetes Ach* ») devient plus largement, dans la pièce, l'expression langagière d'un corps ému et éprouvé, une marque de l'épreuve : on en compte treize occurrences³¹ dans les répliques de la reine Catharina, et ce jusque dans sa toute dernière prise de parole sur le bûcher, cri du cœur à Dieu (« *Ach JESU kom!* », V, v. 123).

Parlant, le corps ne l'est en outre pas seulement comme source d'une parole prononcée, mais bien aussi comme texte lisible, tant il est vrai que « l'intimité se dévoile nécessairement à la surface du corps et, en particulier, du visage³² ». Les larmes (I, v. 728, 732 ; IV, v. 10) et les soupirs (I, v. 730) deviennent les signes exemplaires et aisément interprétables d'une souffrance causée par l'enfermement et l'exil.

Au niveau stylistique, ce sont surtout les suites exclamatives qui manifestent la présence textuelle du corps ému ; nous nous proposons d'en considérer deux exemples parmi les répliques de Catharina qui illustrent l'évolution affective de la reine et son itinéraire de la souffrance subie et déplorée à la souffrance pleinement embrassée.

Was hab ich nicht gesehen! Was hab ich nicht erlitten!
Was hab ich nicht beklagt! wie bin ich nicht bestritten!
*Was hab ich nicht erlebt! Vnd was erfahr ich noch*³³! (I, v. 281-283)

O freudenvolle Schrift! O aufgelöste Bande!
O vberreichte Cron! O abgelegte Schande!
O Freyheitmeiner Seel! O längstverhoffte Ruh!
*O ewig Königreich! O Vaterland! Glück zu*³⁴. (IV, v. 241-244)

Ces deux suites exclamatives, reposant chacune sur un procédé stylistique particulier, marquent le passage d'un état de déréliction – que traduit la déploration du haut degré tant qualitatif que quantitatif des épreuves traversées – à une disponibilité euphorique à la mort, constante du discours de la reine dès lors que la pers-

³¹ I, v. 231, 257, 284, 363, 367, 777 ; III, v. 125, 126 ; IV, v. 14, 75, 319, 323 ; V, v. 123. Nous remarquerons que le Shah est le personnage employant le plus fréquemment cette interjection (avec vingt-deux occurrences : I, v. 753 ; II, v. 5, 23, 42, 160, 223, 229, 230, 233, 253, 343 ; III, v. 417, 458, 459 ; V, v. 360, 389, 404, 407, 415, 428), ce qui reflète une absence de maîtrise des émotions.

³² Lucie Desjardins, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 1.

³³ « Que n'ai-je vu ! que n'ai-je souffert ! Que n'ai-je déploré ! De quelle façon n'ai-je été assaillie ! Que n'ai-je vécu ! Et que n'éprouverai-je encore ! ».

³⁴ « Ô joyeux décret ! Ô chaîne dénouée ! Ô couronne dédiée ! Ô déshonneur effacé ! Ô liberté de mon âme ! Ô repos longuement attendu ! Ô royaume éternel ! Ô patrie ! me voilà ».

pective du martyre se fait plus concrète³⁵ ici exprimée en une gradation enthousiaste par laquelle le décret de mise à mort est interprété comme libération, repos de l'âme et montée aux cieux. Ainsi se signale un héroïsme, non au sens d'une pratique guerrière, mais d'une qualité intérieure et d'un art de mourir qu'il nous faut observer plus précisément.

ENTRE LE DIRE ET LE GESTE, CONSTRUCTION D'UN CORPS HÉROÏQUE ET EXEMPLAIRE

De même que la souffrance intérieure s'inscrivait sur la surface du corps à travers les larmes et les soupirs, de même l'héroïsme et l'exemplarité du corps de la reine se lisent avant tout dans la gestuelle éloquente de celui-ci, rendant visible le triomphe de la foi chrétienne face à l'épreuve : « Le martyre comme langage en action, prouve ou ratifie par les gestes du corps un *corpus* théologique, prédication muette et sublime redoublant la prédication verbale³⁶ ».

Le premier temps de cette gestuelle éloquente est l'acte de dépouillement. Si la reine Catharina déplore d'abord un dépouillement *subi* – la perte de sa couronne, de sa liberté, de ses possessions, de son trône, ne lui laissant que son corps prisonnier³⁷ –, une seconde scène de dépouillement apparaît, celui-ci *choisi*, la remise des bijoux aux jeunes filles prisonnières : « *Cassandra nimm den Ring. Ihr / dise Perlenschnüre ; | Den Demant Salome / Serena die Saphire. Nemmt an zu guter Nacht die Steine von dem Har/ | Die Ketten vnd was noch von Schmuck vns vbrig war* » (IV, v. 385-388). Par ce geste du don, étape importante de l'itinéraire de martyre, « le vêtement d'infamie, imposé par la violence, devient [...] une parure choisie qui renvoie au dépouillement volontaire et rejette du côté d'une axiologie négative le vêtement orné de perles, l'habit mondain³⁸ ». Le don des bijoux devient métonymique d'un don de soi, témoignant d'un héroïsme qui n'est pas d'apparat mais d'épreuve.

Le récit que fait Serena du supplice confirme les qualités d'élite et d'excellence que porte le corps de la reine, qui fait sentir sa supériorité dans le contrôle de ses attitudes et sa gestuelle concertée.

*Sied acht auff jhren Gott / vnd schlug mit taubem Ohr
Deß Fürsten Anred auß / der sich sie zu bewegen*

³⁵ Voir notamment IV, v. 240, 335-336 et 347.

³⁶ Antoinette Gimaret, « Ses gants et son livret pour faire testament » : le récit de la mort de J. Gray dans l'Histoire des Martyrs de J Crespian et les Tragiques de d'Aubigné », *Objets et anatomie du corps héroïque. Le corps de l'héroïsme dans l'Europe de la première modernité, XVI^e-XVII^e siècles*, dir. Line Cottegnies, Anne-Marie Miller-Blaise et Christine Sukic, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 28.

³⁷ IV, v. 319-322.

³⁸ Antoinette Gimaret, « Ses gants et son livret pour faire testament », art. cit., p. 30.

*Mitleidend vnterstund. Als jhr deß Pristers Seegen
Vnd Anspruch wurd erlaubt; entwich sie auff die Seit
Vnd bracht in Andacht zu was die genaue Zeit
Der Engen Frist nachliß. Der sie zu stärcken dachte;
Ward starck durch jhren Mutt ;so nah jhr Tod sich machte;
So freudig wurd jhr Hertz³⁹ (V, v. 44-51)*

Le sacrifice de soi, soutenu par les gestes de piété, confère au martyr « un gain symbolique qui est à proprement parler l'autorité⁴⁰ », que nous percevons ici dans l'inversion des rôles : les spectateurs venus conforter la reine sont finalement, comme le suggère la dérivation lexicale (« *Der sie zu stärcken dachte*; | *Ward starck durch jhren Mut* »), confortés par elle. Conforme à une certaine éthique héroïque (constance, fermeté, courage, exemplarité), ce corps devient un corps triomphant, trouvant dans la défaite apparente du martyr une victoire contre la mort et un triomphe de la foi, selon la logique oxymorique propre à la passion christique et aux récits des chrétiens persécutés, ce que suggère dans la pièce le jeu des antithèses : « *Wir haben überwunden* / | *Wir haben durch den Tod das Leben selbst gefunden*. » (V, v. 121-123).

Ce corps exemplaire, héroïque et endurant, véritable « athlète » de la « lutte sportive » que constitue le martyre⁴¹, n'est pas seulement appelé à être contemplé : il est aussi un corps inspirant et entraînant constituant un modèle d'héroïsme chrétien. En tant que reine, Catharina est bien consciente de ce rôle d'impulsion et d'influence, et le revendique :

*Sucht eurer König instandhafftig nachzuwallen /
Nemmt Kercker für Palast / für Freyheit; Ketten an / [...]
Küst Schwerdter die man euch durch Brust vnd Gurgeltreibt !
Wenn euch der eine Schatz deß heiligen Glaubens bleibt⁴²! (IV, v. 174-180).*

Par cette tirade, véritable harangue au peuple – ici absent – de Géorgie soutenue par une série d'impératifs et de parallélismes antithétiques, Catharina rap-

³⁹ « Elle pensait à son Dieu, écartant d'une sourde oreille les propos que lui tenait le prince, qui cherchait, par pitié, à la faire changer d'avis. Quand on lui accorda de recevoir la bénédiction et le sermon du prêtre, elle se retira à l'écart, et se recueillit aussi longtemps que le lui permettait le bref délai. Ceux qui croyaient la conforter furent confortés par son courage ; à mesure que se rapprochait la mort, la joie croissait en son cœur ».

⁴⁰ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation, une histoire de la sensibilité*, Paris, Cerf, 2011, p. 37.

⁴¹ Voir 2 Tim. 2, 5.

⁴² « Suivez l'exemple, avec fermeté, de votre reine ! Que les cachots soient vos palais, les chaînes votre liberté ! Embrassez les épées que l'on vous enfonce dans la poitrine et la gorge ! Pourvu que vous préserviez ce seul trésor : la sainte foi ! ».

pelle que son corps n'est pas *n'importe quel* corps : il est un corps royal (« *eurer-Königin* ») et, à ce titre, un corps public, dont la résistance n'est pas seulement individuelle, mais porte aussi une valeur d'exemple et une portée collective. C'est justement vers cette dimension qu'il nous faut à présent nous tourner, en étudiant les liens du corps de Catharina avec les enjeux de pouvoir, à la frontière du collectif et de l'intime.

(SE) MAÎTRISER ET CONTRAINDRE Le corps au cœur des enjeux de pouvoir

Le corps de Catharina est bien le corps d'une souveraine et, en tant que tel, un corps éminemment politique. Politique, ce corps l'est d'abord par les rapports métonymiques que la reine entretient avec son royaume et ses sujets⁴³, ainsi que par la continuité dynastique qu'elle incarne, entre son défunt époux et son fils Tamaras⁴⁴. Cette densité politique du corps se trouve encore renforcée dans la pièce par la place qu'occupe Catharina dans les complexes relations de pouvoir entre les deux grandes puissances que sont la Perse et la Russie : par l'intermédiaire de Tamaras et de l'envoyé de Russie, la libération du corps prisonnier et son retour sain et sauf en Géorgie deviennent les conditions du traité de paix signé entre les deux puissances.

Le corps de la reine devient ainsi un objet diplomatique, destiné à incarner un gage de paix et à mettre un terme aux tensions russo-persanes (II, v. 246-247). Plus largement, les relations de pouvoir structurent les rapports entre les personnages, tant au niveau individuel qu'au niveau politique, entre le contrôle de son propre corps et le contrôle du corps des autres.

MAÎTRISER SON CORPS. LE CONTRÔLE DE SOI

En apparence, Catharina se voit privée de toute maîtrise possible de son corps. L'isotopie de l'emprisonnement traverse ainsi la pièce pour qualifier le corps de la reine, tant et si bien que les groupes nominaux « la prisonnière » ou « une (pauvre) femme captive » deviennent, dans la bouche de Catharina ou des autres personnages, des anaphores directes de sa personne (I, v. 138 ; II, v. 51 et 279 ; IV, v. 106).

La pièce nous montre alors comment la reine parvient justement à maîtriser son corps *en tant que* prisonnière, cette maîtrise de soi se cristallisant notamment

⁴³ Sur ces rapports métonymiques, voir I, v. 95-96 et IV, v. 167-180.

⁴⁴ Voir le parallèle établi entre le statut de reine (« *Fürstin* ») de femme de pouvoir (« *Frau in Macht* ») et de mère (« *Mutter* »), I, v. 448-449. Voir aussi Peter-André Alt, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2004, p. 69 ; et « *Frauenkörper und Stellvertretung* », art. cit., p. 130-131.

autour des enjeux de la sexualité : la pression que le Shah exerce sur sa personne comme souveraine et comme femme menace au plus haut point la chasteté que Catharina défend à la suite de la mort de son époux⁴⁵. C'est d'ailleurs un songe dont la reine fait le récit à Salomé, porteur d'une valeur de pressentiment et de présage, qui introduit cette thématique dans le premier acte, suggérant la précarité de la situation de la reine, sa vulnérabilité extrême face à la violence physique et sexuelle (I, v. 343-345).

Maintenir sa chasteté signifie ainsi, pour la reine, maintenir une dernière forme de liberté, comme elle le rappelle elle-même : « La chasteté se joue des chaînes⁴⁶ ». Si l'on ne compte pas moins de soixante occurrences du lexème « *frey* » et de ses dérivés (« *Freyheit* », « *befreyen* ») dans la pièce, il faut bien souligner que celui-ci se voit investi de valeurs sémantiques plurielles : à la liberté proprement corporelle promise par le Shah à la reine à condition qu'elle accepte de l'épouser et ainsi de se convertir s'oppose une liberté intérieure reposant sur la préservation de l'intégrité, qu'elle soit de nature physique (il s'agit de la chasteté) ou morale (il s'agit alors de la fermeté dans la foi chrétienne). La condition de Catharina ne peut alors s'esquisser que par le prisme du paradoxe d'une « liberté dans la contrainte », que l'on retrouve sous diverses formules oxymoriques et antithétiques, dans la prosopopée de l'Éternité (« *Die in den Banden frey* » I, v. 83), dans le discours des jeunes filles prisonnières (« *Singt daß sie [...] in Banden freygewesen* » III, v. 507-508) et dans le discours de Catharina elle-même (« *wir sind! wir sind gefangen. | Doch vnser Geist ist frey* » I, v. 811-812 ; « *Der Corper ist in Banden; | Doch find der Geist sich frey* » IV, v. 54-55). Le martyr lui-même s'inscrit dans ce paradoxe, et ne saurait être lu comme une défaite. S'il suppose certes l'anéantissement du corps physique, il permet, dès lors qu'il est délibérément embrassé, de résoudre le dilemme posé par le Shah entre « le délice » et « la détresse », « le lit nuptial » et « la mort⁴⁷ » : détresse choisie et mort acceptée, le martyr illustre la liberté d'une conscience qui se refuse à une liberté contraire à sa foi, qui serait liberté du corps mais asservissement de l'esprit⁴⁸.

C'est ainsi, paradoxalement, dans l'acception de sa destruction que le corps préserve l'intégrité des valeurs qu'il défend. Parallèlement, accepter le régicide devient un geste de nature proprement politique⁴⁹ : par une mort qu'elle contribue

⁴⁵ Voir Peter-André Alt, *Der Tod der Königin*, op. cit., p. 68.

⁴⁶ « die Keuschheit lacht der Bande » (I, v. 816). Voir plus largement I, v. 813-818, III, v. 494-496 et l'emploi du participe épithète « *vnbefleckt* » par Serena (V, v. 32 et 61) à propos de la reine et de son corps.

⁴⁷ Nous nous référons ici au choix posé par le Shah (III, v. 406-407).

⁴⁸ Voir IV, v. 115-124.

⁴⁹ Sur la dimension politique du martyr interprété comme « mise en scène religieuse d'un acte politique », voir Torsten W. Leine, « Das Martyrium als Politikum. Religiöse Inszenierung eines politischen Geschehens in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* »,

elle-même à mettre en scène comme martyre⁵⁰, la reine initie un processus sémantique destiné à faire apparaître le Shah comme impitoyable tyran et à s'affirmer elle-même en idole de la résistance, tout en fragilisant par sa mort la paix tout juste signée entre la Perse et la Russie dont sa libération était la condition⁵¹. La reine Catharina incarne ainsi, à tous les niveaux, la maîtrise de son corps jusque dans la mort.

MAÎTRISER LES CORPS. LE CONTRÔLE DES AUTRES

Inapte à maîtriser son propre corps et soumis à son désir sexuel au détriment des intérêts de son royaume⁵², le Shah incarne dans la pièce le désir de maîtriser le corps des autres : les bribes de son histoire personnelle qui nous parviennent à travers les nombreuses analepses de la pièce sur les rapports passés entre la Perse et la Géorgie (I, v. 227-296 ; 409-721 ; III, 50-380 ; IV, 13-52) se lisent ainsi comme une histoire des violences infligées aux corps. Cette contrainte exercée sur le corps d'autrui se cristallise, dans la pièce, autour de la reine Catharina qui confronte le Shah à un corps qui lui résiste et qu'il voudrait soumettre à son désir. L'exercice de la violence, effectif dans l'acte final, est ainsi d'abord verbalisé sous la forme de menaces connaissant une gradation à l'échelle de la pièce. La confrontation des deux souverains dans le premier acte est à cet égard exemplaire : à mesure que croît la frustration du Shah, la menace d'une violence physique se fait plus tangible. D'abord écarté (I, v. 800-80), l'exercice de la force est progressivement envisagé comme réponse à une attitude de résistance de la reine perçue comme une provocation (I, v. 819) avant de devenir une véritable intimidation (I, v. 829-830). Plus tard, c'est dans la bouche du prince Imanculi, conseiller du Shah, qu'est intro-

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte 84 (2), 2010, p. 168-170.

⁵⁰ Elle emploie elle-même la première la métaphorique du martyre comme « noces mystiques » (IV, v. 334-335), refuse que Salomé l'accompagne dans la mort (IV, v. 345-346) pour conserver une exclusivité du martyre et insiste pour qu'un prêtre soit présent lors de son exécution (IV, v. 253-256), lequel, par son autorité spirituelle, confirme l'identité de martyr de Catharina à plusieurs reprises (V, v. 123, 177-188).

⁵¹ De par sa mort, Catharina illustre l'inconstance politique du Shah et l'impossibilité, pour la Russie, de faire confiance à sa parole donnée (V, v. 189) ; de gage de paix, le corps devient le témoignage de la tyrannie (V, v. 231-232). Sur les conséquences politiques plus larges de la mort de Catharina que nous ne pouvons décrire plus précisément ici, voir Torsten W. Leine, « Das Martyrium als Politikum », art. cit., p. 170-173.

⁵² Par son désir d'épouser la reine Catharina, ennemie de la Perse et « outrage » à son pouvoir (II, v. 78-83 et 211-214), désir de mariage derrière lequel la reine Catharina démasque des motivations avant tout basement sexuelles (I, v. 773, 828), le Shah se montre prêt à sacrifier les intérêts de son royaume pour répondre à un désir de jouissance personnelle, ce qui correspond à la définition même du tyran.

duit le motif du supplice, également sous forme de menace et dans un parallélisme polyptotique : « *Die grause sterbens Art / ist grauser als das Sterben* » (I, v. 327).

Les menaces fonctionnent ainsi comme des prolepses du martyre à venir ; parallèlement, le récit rétrospectif des exactions passées commises par le Shah contribue également à préparer le paroxysme de violence de l'acte final. C'est ainsi que le chœur des princes assassinés par le Shah évoque le supplice qui fut le sien :

*Doch sterben war vns leicht / er kont vns erst den Tod vergällen /
Durch aller Folter Art. Sein Grimm entbrand als Glut der Hellen.
Pfahl / Mörsel / Spiß / Bley / Beil vnd Stangen /
Rohr / Säge / Flamm / zuschlitzte Wangen /
Entdeckte Lung' / entblöste Herten /
Das lange zappeln in den schmerzen /
Wenn man vns Darm vnd Zung entrückte!
Das war was Abas Aug' erquickte*⁵³. (II, 393-400)

À côté de l'accumulation des outils du supplice et des tourments du corps propres à la mort lente de la torture, on retiendra surtout de ce tableau le motif de la délectation (« *erquicket* ») par lequel le supplice se trouve inscrit dans un voyeurisme pervers et devient un spectacle visuel jouissif. L'une des huit gravures de Johann Using inspirées de *Catharina von Georgien*, parues en 1655 sous le titre *Feste Theatrali Tragiche* – certainement en vue d'une représentation de la pièce⁵⁴ – s'inscrit pleinement dans cette perspective. Ayant pour thème le moment du supplice de la reine (lequel ne fait dans la pièce, rappelons-le, que l'objet d'un récit rétrospectif), cette gravure représente le corps nu et torturé de la souveraine, placé au centre de l'illustration comme des regards. Plus nettement encore que dans la pièce elle-même, l'horreur du supplice et sa portée érotique s'entrecroisent ici : alors que la chasteté est la valeur que la reine défend envers et contre tous, la torture physique devient le substitut du viol.

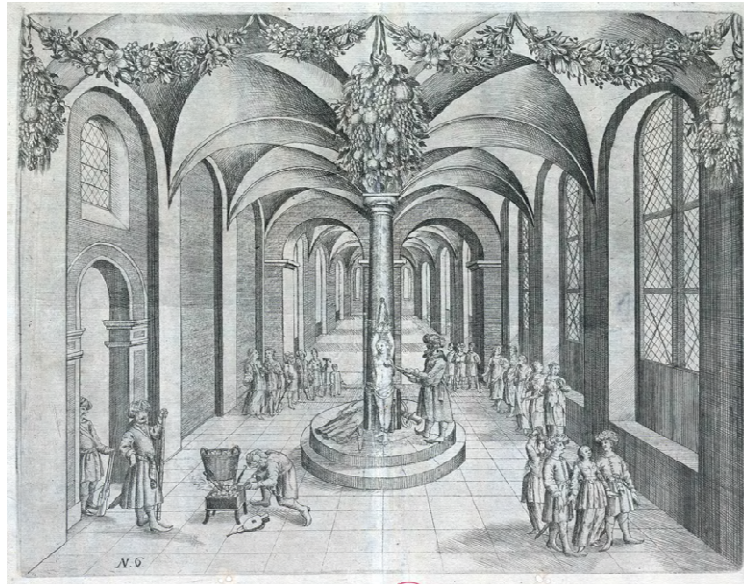
La violence du supplice, qui gagne en prégnance visuelle par le passage de l'hypotypose à l'image – même si c'est le moment précédant la dégradation du

⁵³ « Mais mourir fut chose aisée, c'est la mort qu'il nous rendit amère par toutes sortes de tortures. Son courroux s'embrasait comme l'ardeur des astres. Pieu, mortier, lance, plomb et baguette ; arquebuse, scie, flammes, joues lacérées, poumons exposés, cœurs découverts, la longue agitation dans la douleur lorsqu'on nous arrachait langue et intestin : voilà ce qui délectait l'œil d'Abas ».

⁵⁴ Sur ce point, nous renvoyons aux travaux de Harald Zielske, « Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* auf der Bühne. Zur Aufführungspraxis des schlesischen Kunstdramas », *Maske und Kothurn*, 17, 1971, p. 1-17 ; Katharina Keim, « Theaterwissenschaftliche Ergänzungen zu *Catharina von Georgien* », *Kunstchronik* 63, 8, 2010, p. 381-385 et Heidrun Lange, « Die Stichfolge zum Drama *Catharina von Georgien*, Zeugnis einer Breslauer Schul-aufführung », *Kunstchronik* 63, 3, 2010, p. 97-103.

**JOSEPH BRICHET – MODALITÉS ESTHÉTIQUES ET RHÉTORIQUES
DE PRÉSENTIFICATION DU CORPS DE LA REINE
DANS *CATHARINA VON GEORGIEN* D'ANDREAS GRYPHIUS**

corps qui nous est ici représenté – ne saurait faire oublier que le Shah est impuissant à maîtriser pleinement le corps de Catharina : si le Shah atteint bien son corps naturel, victime des offenses et de l'avidité des hommes, la reine conserve, nous l'avons vu, l'entier contrôle du devenir politique, moral et spirituel de son corps, destiné à devenir objet d'admiration et de contemplation.



**La torture de Catharina, gravure de Johann Using (1655)
(Bibliothèque universitaire de Wrocław, Oddział Starych Druków)**

En choisissant pour thème central de sa pièce une catastrophe à peine passée – la mise à mort brutale d'une reine chrétienne –, Gryphius montre la capacité qu'a le théâtre de saisir l'extrême violence faite au corps. La violence, en effet, n'est pas seulement présente dans l'événement historique traité ; elle est aussi manifestée par des procédés littéraires au service d'une hyper-figuration de la souffrance corporelle et intime. Si la pièce se structure autour d'une tension entre la représentation de la torture et de la douleur par l'emploi d'images dynamiques et plastiques et la canalisation de la brutalité par le déplacement de la violence hors de la scène, l'affliction apparaît, par la voix conférée au corps parlant et le déploiement d'un langage émotionnel, dans son entière résonance. Parallèlement, il ne s'agit pas seulement de représenter Catharina dans la détresse et l'épreuve, mais bien aussi dans la fermeté et l'endurance, et ce par l'héroïsation du corps. Certes, conformément à l'héroïsme traditionnel, le corps de Catharina est marqué par une coïncidence entre le bon et le beau ; c'est toutefois lorsqu'il est meurtri et déchiré, offrant un spectacle similaire aux héros-martyrs de l'église primitive perpétuant le sacrifice christique originel, que le corps de la reine laisse pleinement éclater ses

**JOSEPH BRICHET – MODALITÉS ESTHÉTIQUES ET RHÉTORIQUES
DE PRÉSENTIFICATION DU CORPS DE LA REINE
DANS *CATHARINA VON GEORGIEN* D'ANDREAS GRYPHIUS**

qualités d'endurance et de dignité et, ainsi, l'économie divine à l'œuvre. Décomposé dans le supplice mais triomphant dans son apparente défaite, le corps participe du spectacle des valeurs qu'il défend, les manifestant et les célébrant. Ces valeurs, néanmoins, ne sont pas seulement des valeurs religieuses, et Catharina ne saurait être seulement dépeinte comme une héroïne de la foi. Femme politique et véritable tacticienne, la reine est consciente des liens étroits reliant son devenir corporel à des enjeux de pouvoir : par la préservation de son intégrité physique, elle défend aussi celle de la Géorgie et de sa lignée dynastique, tout en érigeant son corps en un modèle de la résistance à l'oppresseur. Si Gryphius, dans son avis introductif au lecteur, affirme que Catharina « manifeste, en son corps et sa souffrance, un exemple presque jamais égalé avant notre époque de constance indescriptible⁵⁵ », il faut bien rappeler que c'est un corps avant tout verbalisé, corps parlé et corps parlant, qui rend lisible et ainsi visible cette constance ineffable : le corps d'un héroïsme paradoxal faisant cohabiter maîtrise et abandon, fermeté et vulnérabilité ; le corps d'une souveraine, d'une martyre, d'une mère et, avant tout, d'une femme.

Joseph BRICHET
ENS de Paris

⁵⁵ Voir l'avis « Großgunstiger Leser », *Catharina von Georgien*, *op. cit.*, p. 7 : « stellet dir dar in jhrem Leib vnd Leiden ein vor dieser Zeit kaum erhöretes Beyspiel vnaußsprechlicher Beständigkeit ».

Erratum à l'article « Modalités esthétiques et rhétoriques de la présentification du corps de la reine dans *Catharina von Georgien* d'Andreas Gryphius », paru dans *Théâtres du monde*, n° 33 : « Le corps au théâtre », 2023, p. 117-133.

Certaines références bibliographiques ont été citées de façon incomplète ou omises par moi-même dans la version publiée de l'étude ; par le présent *erratum*, je demande qu'elles soient prises en considération :

1. p. 118, se référer à l'ouvrage d'Anne Teulade, *Le théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*, Paris, Classiques Garnier, collection « Perspectives Comparatistes » n° 98, 2021, p. 260 et 263 (voir art. note 6) sur le « rapport privilégié » du corps royal à la transcendance.
2. p. 118, se référer à l'article d'Élisabeth Rothmund « “La Pourpre en croix” : Figures du Roi-Martyr et post-figuration du Christ dans *Carolus Stuardus*, tragédie allemande d'Andreas Gryphius (1657/1663) », *Études Épistémè*, 20, 2011 (voir art. note 25) sur la parole et la rhétorique chez Gryphius.
3. p. 120, sur les images de la dureté et de la froideur, voir Anne Teulade, « Lecture du *Martyre de sainte Catherine* de Boissin de Gallardon (1618) et de *The Virgin Martyr* de Dekker et Massinger (1622) : du théâtre hagiographique à l'esthétique baroque », *Études Épistémè*, 2, 2002.
4. p. 121, sur la défiguration comme expression de la beauté, voir l'analyse du corps du Christ en sa Passion par Tony Gheeraert, « *Forma Dei, forma servi* : les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes dévotionnels français du XVII^e siècle », *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque (16^e-18^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 22-23 (voir art. note 20).
5. p. 126-127, voir pour l'écriture d'un héroïsme au féminin : Antoinette Gimaret, « “Ses gants et son livret pour faire testament” : le récit de la mort de J. Grey dans *l'Histoire des Martyrs* de J. Crespin et les *Tragiques* de d'Aubigné », *Objets et anatomie du corps héroïque. Le corps de l'héroïsme dans l'Europe de la première modernité, XVI^e-XVII^e siècles*, dir. Line Cottegnies, Anne-Marie Miller-Blaise et Christine Sukic, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 27-28, 30, 34-35 et 43 (voir art. note 36).
6. p. 132-133, voir pour la conclusion : Line Cottegnies, Anne-Marie Miller-Blaise et Christine Sukic, « Introduction », *Objets et anatomie du corps héroïque*, op. cit., p. 9 et 11 sur les héros-martyrs et Antoinette Gimaret, art. cit., p. 27 et 43 sur l'héroïsme paradoxal.

Joseph BRICHET
Sorbonne Université

Y A-T-IL UN STATISME RACINIEN ? UNE LECTURE DE *BRITANNICUS*

La question risque de paraître rhétorique sinon de soulever un faux problème. Si par mouvement au théâtre nous entendons activité psychomotrice de l'acteur, et par statisme, absence de mouvement spatial, la dramaturgie racinienne, on le sait depuis le dix-septième siècle, nécessite un minimum de déplacement dans l'aire de la scène. Peu de grands textes de théâtre, du reste, sont aussi bien servis par la transmission radiophonique ou sur disques que la tragédie de Racine et la beauté de l'alexandrin y gagne en ampleur. La voix, « ce lien qui fait la jointure du corps et du langage »¹, offre une dimension spectaculaire à des textes qui, conformes aux règles classiques, évacuent à la représentation toute action proprement dite, hors scène.

Jean Starobinski et Roland Barthes ont montré parallèlement, dans des pages définitives, que l'action véritable du théâtre de Racine passe par le regard. « Le regard, écrit Jean Starobinski, supplante la gesticulation théâtrale, il devient l'acte par excellence »².

Ce regard désire, affronte, interroge, épie, surveille, menace, emprisonne, blesse, fait mal, aime, hait, viole et juge. Pour illustrer la puissance active du regard, Starobinski emprunte la belle phrase de Valéry : « Que d'enfants si le regard pouvait féconder ! Que de morts s'il pouvait tuer! »³. En même temps que le dynamisme du regard, Roland Barthes, de son côté, souligne la force de la parole agissante chez Racine. C'est ainsi qu'il voit dans *Phèdre* le spectacle d'une tragédie de l'aveu. En effet, l'héroïne elle-même désigne dans sa simple confession à Oenone un acte criminel en soi :

Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable
Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable
(I.3.241-242)

Mais comment traduire cette action métaphorique en mouvement scénique ? Qu'est censé faire le praticien du théâtre qui s'efforce de donner une densité matérielle aux effets de la parole et aux rayons laser du regard ? Inventer, au besoin, des jeux de scène à partir d'images prisonnières du discours. Tel est le procédé d'Antoine Vitez qui, dans une mise en scène de *Britannicus*, a montré Néron épiant Junie parlant à Britannicus. Il s'agit là d'une exploitation parfaitement cohérente de la menace contenue dans les paroles de Néron, son intention de surveiller l'entretien entre les deux amants :

¹ M. Bernard, *L'Expressivité du Corps*, Delarge, 1976, p. 412, cité dans P. Pavis, *Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 119.

² Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1959, p. 19.

³ *Ibid.*

Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame,
Renfermez votre amour dans le fond de votre âme.
(II.3.679-680)

L'introduction de Néron sur une scène secondaire, visible au spectateur, permet de rendre tangible la paralysie qui frappe Julie et entrave sa communication avec Britannicus atterré par l'inexplicable attitude de l'amante. La manipulation scénique du texte devient plus problématique lorsque le metteur en scène arrache arbitrairement des images aux mots, lorsqu'il noie la parole dans le geste. C'est précisément l'impression produite par une version scénique de *Phèdre*, également signée Vitez. Le metteur en scène y a soumis acteurs et objets à une gymnastique compliquée, il a introduit sur scène des événements extra-scéniques et il a transformé le vers racinien en spectacle digne du psychodrame. L'animation survoltée de la représentation semble avoir plutôt brouillé qu'enrichi notre connaissance du texte. Car une transformation méthodique des mouvements passionnels en mouvements psychomoteurs brise forcément ce que Jacques Scherer appelle chez Racine « une célébration paisible d'autant plus puissante que ses redoutables ressorts sont mieux dissimulés »⁴. Affaire de goût ou d'interprétation assurément.

Au demeurant, qu'on comble, dans la pratique du théâtre, les « trous »⁵ du texte par des signifiés matériels ou qu'on respecte au contraire, les rigueurs des règles classiques, la façon de lire et de jouer Racine n'est pas ici seule en cause.

Force nous est d'admettre que l'économie de mouvement dans le théâtre de Racine lui donne un relief particulier que nous nous proposons d'aborder en premier lieu par une comparaison rapide avec la tragédie grecque. Nous constatons que contrairement à son modèle privilégié, la dramaturgie du tragique racinien ne repose pas d'ordinaire sur l'erreur et la reconnaissance. Dans la tragédie antique, le héros, trompé par le sentiment de sa supériorité, commet la faute de braver le destin pour ensuite en reconnaître les retombées et en souffrir. Il va de soi que l'action est favorisée dans la tragédie de ce type, et qu'il y a un rapport de cause à effet entre action et mouvement. Chez Racine, le héros tragique n'a, d'entrée de jeu, rien à apprendre sur lui-même ni sur le sort qui l'accable. Les textes nous en donnent le récit étale marqué ça et là de soubresauts de révolte. « Le lieu tragique, écrit R. Barthes, est un lieu stupéfié »⁶. Le lieu racinien l'est d'évidence. C'est peut-être en songeant à Jean Racine que Jean Anouilh a placé sa définition de la tragédie dans une version modernisée d'*Antigone* :

⁴ Jacques Scherer, *Racine ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982, p. 79.

⁵ Terme employé par A. Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978.

⁶ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 (1ère éd., 1960).

Lorsque le ressort est bandé, cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie. On donne le petit coup de pouce pour que cela démarre [...]. C'est tout [...]. Et puis, surtout, c'est reposant la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir [...]. Dans le drame on se débat, parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter enfin.⁷

Il y a là, dans une large mesure, un schéma de la tragédie racinienne. Exception faite, en partie, de *Phèdre* où Lucien Goldmann discerne avec raison pénétration et reconnaissance⁸. Et pourtant, même ici, l'héroïne est envahie par le sentiment de sa déchéance coupable dès son entrée en scène. Dans les autres tragédies, ce qui arrive au héros est à peine ou n'est pas du tout l'effet d'une faute identifiable. D'où une dramaturgie linéaire où se déploie, dans une situation sans issue, l'impuissance tragique du héros. Sartre de conclure un peu vite que « Racine peint l'homme psychologique, il étudie les mécanismes de l'amour, de la jalousie, d'une manière abstraite, pure, c'est-à-dire sans jamais permettre à [...] la volonté humaine d'infléchir leur mouvement inévitable »⁹.

Or, on s'aperçoit que le statisme ne frappe chez Racine que le héros tragique conscient de la vanité de toute action. Moins il fait face au tragique de sa condition et plus le personnage conserve la liberté de ses mouvements. C'est ainsi qu'en suivant le va-et-vient entre statisme et mouvement on suit de près un des principes du tragique du théâtre de Racine.

Un clivage très net s'impose d'emblée entre les héros tragiques et ceux que, d'après la définition d'Anouilh, nous appellerons personnages de drame. Les personnages qui le plus clairement sont exclus du monde de la tragédie sont les confidents égarés, pour des raisons techniques, dans un univers dont l'intelligence leur échappe. « Pour le confident le monde existe, écrit Barthes, sortant de la scène, il peut entrer dans le réel et en revenir : son insignifiance autorise son ubiquité »¹⁰. Les Arsace, Phénice, Paulin, Osmin, Zaïre, Zatime, etc. sont acteurs mobiles, courant dans tous les sens pour s'acquitter des devoirs envers leurs maîtres, d'autant plus agités que la situation les dépasse. Une deuxième catégorie de confidents comme Thérémène, Burrhus, Narcisse et surtout Oenone agissent par manque de vision, croyant infléchir le cours des événements par leur action sur le héros. Une troisième catégorie, une des plus intéressantes, parce qu'elle est la plus proche de la définition aristotélicienne du héros tragique, se compose de personnages haut placés comme Hermione, Roxane, Thésée, et bien entendu Néron et Agrippine. Ces

⁷ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, Bordas, p. 66-67.

⁸ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 416.

⁹ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, coll. Idées, p. 60.

¹⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 61.

actants à la passion exacerbée d'hubris commettent l'erreur de croire qu'ils ont le pouvoir de peser sur l'Histoire. Ils se signalent par ce qu'Anne Ubersfeld, après Jakobson, appelle « la fonction conative », car leur mode est l'impératif, et ils se distinguent par une activité intense. Seule la victime sacrificielle se reconnaît à son statisme marqué.

Britannicus est à cet égard exemplaire du type d'œuvre où le mouvement du personnage est en relation inversement proportionnelle avec sa densité tragique.

Sans compter Albine, à peine plus qu'une figurante, les personnages les plus mobiles sur la scène de *Britannicus* sont Narcisse et Burrhus. L'un est perfide, mauvais conseiller, mais également mauvais stratège. Il s'affaire en vain autour de Britannicus et de Néron. Et son dessein – « Pour nous rendre heureux, perdons les misérables » (II.8.760) – ne lui rapporte rien. Burrhus est l'envers honnête, un peu benêt de Narcisse. Il se perd en démarches auprès de Néron et Agrippine croyant naïvement avoir un effet quelconque sur les événements. Son « J'ai commencé, je vais poursuivre mon ouvrage » (III.3.871) a une résonance quelque peu comique dans la suite des événements. Le verbe courir est fréquent dans la bouche des deux conseillers, et le metteur en scène peut en tirer profit sans forcer le texte. Néron et Agrippine s'affrontent dans la soif insatiable du pouvoir, et dans l'illusion de le garder par leur seule action. Agrippine est ivre de l'orgueil de la manipulatrice qui étale voluptueusement ses intrigues passées et présentes. Elle poursuit Néron, inlassablement, et stimule ses interlocuteurs d'un fréquent « allons » qui signifie à la fois mouvement et action. Elle est cruellement comique, elle aussi, par la conviction de sa puissance : « Il suffit, j'ai parlé, tout a changé de face » (V.3.1583). Elle continuera à s'affairer, même après la mort de Britannicus. Néron, en revanche, s'apparente partiellement au héros tragique car outre son attitude impérieuse et un pouvoir réel, son action et ses mouvements trahissent un désarroi véritable. Au dénouement, « il marche sans dessein » (V.8.1757). Sa situation ne lui a été d'aucun secours, ni son crime. L'attitude égarée, dernier témoignage de Néron dans la pièce, est comme un indice précurseur de la folie tragique. Junie échappe, quant à elle, au destin qu'elle partageait d'emblée avec Britannicus, parce que sa démarche ultime est couronnée de succès.

Reste Britannicus dont chaque déplacement porte la marque du destin. À sa première apparition, lorsqu'il arrive sur la scène, Agrippine l'arrête, frappée par son mouvement qui tourne à vide :

Ah, Prince ! où courez-vous ? Quelle ardeur inquiète
Parmi vos ennemis en aveugle vous jette ?
(I.3.287-288)

Jamais ses mouvements ne sont volontaires. Il suit Agrippine chez Pallas sur son ordre. Il revient, sommé par l'empereur (II.5). Même lorsque, pour une fois, il a une velléité d'action combative, le seul ton d'Agrippine lui semble un obstacle insurmontable et il bat en retraite (III.5). Pour lui faire quitter la place, il faut

l'exhortation impérative de Narcisse : « Sortons, qu'attendez-vous ? » (III.6.931). Britannicus est ligoté : on se le renvoie comme une balle ; on tisse une toile autour de lui ; il est la proie de toutes les passions. Agrippine se sert de Britannicus contre son fils après l'avoir d'abord sacrifié à son ambition du vivant de Claudius. Il est en butte à la jalousie haineuse de Néron, à la fausseté de Narcisse. Berné par tous il se méfie de tout sauf de ses ennemis. Pris comme un rat, c'est toutefois lui qui déclenche la tragédie. C'est la raison pour laquelle, du reste, la catharsis est absente du dénouement. Le malheur d'un innocent n'a rien résolu. Junie se retire du monde, Néron est au désespoir, Agrippine tremble.

Un Racine résolument janséniste dit dans *Britannicus* l'inutilité de tout projet humain, la vaine agitation, le vain divertissement sans la grâce. C'est l'acteur tragique qui, dans son statisme foncier, met l'inéluctable en situation.

Samuel Beckett, nourri du classicisme français et grand lecteur de Pascal, avant de devenir dramaturge, n'a-t-il pas tiré une leçon du théâtre racinien où la tragédie de l'homme atteint son paroxysme ? Où le héros n'agit plus sur le monde et contemple, stupéfié, le spectacle de sa déchéance.

Beckett est allé plus loin que Racine en privant la créature de ses oripeaux mondains, en la réduisant au pitre tragique. Mais dans *Britannicus* le héros est déjà, par certains traits, semblable à l'anti-héros, subissant, échine baissée, son sort de victime expiatoire.

Cela dit, il n'est pas question ici de ramener au théâtre de l'absurde la tragédie racinienne où l'être est fait à l'image d'un Dieu juste ; où le sacrifice pourrait avoir un sens, aussi inexplicable fût-il. Il y a toutefois une analogie troublante entre le statisme ontologique du héros de Racine et celui de l'anti-héros de Beckett. L'acte utilitaire, disait Anouilh, appartient à l'univers du drame. Pour montrer Racine aujourd'hui, il suffirait peut-être de placer, comme autrefois, l'acteur sur la scène, et qu'il se laisse porter par son texte. Son rôle est d'être là, de souffrir, de se demander comme Clov, dans *Fin de partie*, si un jour on se lassera de le punir¹¹ ».

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

¹¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Suhrkamp, 1956, p. 130.

L'ANATOMIE DE L'ACTEUR COMIQUE

L'intitulé de mon propos livre d'emblée le projet d'une démarche sans ambiguïté. Il s'agira de procéder à l'anatomie d'un organisme dont la particularité est de faire rire. Cet organisme est nécessairement celui d'un être humain. C'est le constat qu'en fait Henri Bergson, pratiquement sous forme de postulat, dans son essai sur *Le Rire* : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain¹ ». Cependant, l'acteur comique, tout en étant un spécimen humain, est soumis, pour sa part, à deux conditions restrictives : celle de n'être ni un personnage littéraire, création en papier, à l'état d'ébauche et donc incomplet tant qu'il n'aura pas été incarné ; ni une personne qui, pour reprendre les termes d'Henri Gouhier, est un individu « engagé dans une histoire² », autrement dit doté d'une biographie d'homme.

L'acteur comique est avant tout un être composite, à mi-chemin entre deux réalités *a priori* irréductibles : la vie et l'art. De l'une, il a la parole, la voix, le mouvement et le geste ; de l'autre, l'apparence, la fixité, l'éternité. La fusion entre les deux assure à l'acteur comique son caractère unique et le don de faire rire. Aristote et de nombreux philosophes après lui s'accordent au moins sur ce point : seul peut nous faire rire un être en rupture d'identification. Thomas Hobbes appelle cela « *a sudden glory*³ », qu'on peut interpréter, à l'instar de Baudelaire, par « un sentiment de supériorité » éprouvé par le rieur à l'égard de l'objet du rire⁴. Bergson, de son côté, fait dépendre le rire d'une « anesthésie momentanée du cœur⁵ », c'est-à-dire d'une suspension d'empathie pour le bouc émissaire. Mais entendons-nous : l'indifférence à l'égard d'autrui, incontestablement liée à la dérision, n'est jamais symptomatique d'insensibilité, voire de cruauté, lorsqu'elle s'exerce face à l'acteur professionnel. Celui-ci conditionne délibérément le rieur en occultant la personne qu'il est lorsqu'il se métamorphose en un type intemporel composé d'une silhouette et d'un habit⁶. « En tant que tel, il n'est, écrit Georges Poulet, que ce qu'il paraît être [...] une figure, une voix, des gestes⁷ ».

Quand Charlot ôte son chapeau, ses godillots, sa veste trop étroite, son pantalon trop grand, il n'est plus Charlot, et cesse de faire rire. Il en est de même pour Groucho Marx, Buster Keaton, avatars parmi d'autres des masques de la

¹ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 1950 (1^{ère} édition : 1900), p. 2.

² Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1973, p. 141.

³ Thomas Hobbes, *Human Nature*, Thoemmes Press, ch. IX, p. 46.

⁴ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 715.

⁵ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 4.

⁶ Henri Gouhier, *op. cit.*, p. 145.

⁷ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, t. I, Paris, Plon, Éd. du Rocher, 1952, ch. IV.

Commedia dell'Arte. Ainsi baptisée au XVIII^e siècle, la comédie italienne, née au XVI^e siècle, a consacré une tradition comique devenue, avec elle, et après elle, le modèle par excellence de l'histrion occidental moderne : Pantalone, Dottore, les zannis dont les plus connus – Arlechino, Pedrolino et Pulcinella – survivront à toutes les modes et à toutes les révolutions esthétiques. Ce sont eux qui, en partie grâce à Molière, et plus tard par le truchement des comédies de Marivaux et du théâtre de la foire de Lesage, ont rendu célèbre l'acteur comique professionnel dont « le corps prend le pas sur l'âme⁸ ». C'est dire, d'entrée de jeu, que quelles que soient les aventures ou les mésaventures scéniques de l'acteur comique, elles sont sanctionnées par le public dans la liesse et le rire.

Baudelaire fait, pour nous en convaincre, le récit circonstancié de la prestation d'un Pierrot anglais qui l'a profondément impressionné⁹ :

Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre. C'était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans [...]. Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment [...] deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles [...]. Pierrot passe devant une femme qui lave le carreau de sa porte ; après lui avoir dévalisé les poches, il veut faire passer dans les siennes l'éponge, le balai, le baquet et l'eau elle-même. Quant à la manière dont il essayait de lui exprimer son amour, chacun peut se le figurer par les souvenirs qu'il a gardés de la contemplation des mœurs phanérogamiques des singes [...].

C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible. Pour je ne sais quel méfait, Pierrot devait être finalement guillotiné. Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf, [...], Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit, devant le trou du souffleur [...]. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête [...] et, bien plus avisé que le grand Saint Denis, la fourrait dans sa poche ! [...]

Le poète conclut : « La pantomime est l'épuration de la comédie : c'en est la quintessence. »

La pantomime est souvent le métier d'une vie. L'acteur comique l'exerce presque toujours derrière un masque identique que le spectateur jubile de recon-

⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 145.

⁹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 723-724.

naître. L'homme au masque vieillit mais non le type qu'il incarne. Ainsi Arlequin reste inchangé derrière son demi masque en cuir et son costume à losanges barriolés au « Teatro Piccolo » de Milan ou à « La Comédie Italienne » à Paris. Jean-Louis Barrault faisait encore des lazzi dans son spectacle du *Théâtre de la foire* de Lesage, à un âge avancé, peu avant sa mort. En revanche, Pantalon jouera les vieillards à nez crochu, les jambes maigres, fût-il, dans le réel, un jeune premier séduisant. L'essence de l'acteur comique est « habit et silhouette comme le destin dont ils sont le signe¹⁰ », écrit à juste titre Henri Gouhier. La raideur mécanique du type, ses tics, son idée fixe font de lui un mannequin qui imite le vivant. On sait que Molière jouait les jambes écartées, les épaules rentrées, le cou qu'il avait court, escamoté. Certains de ses personnages avaient même d'office des costumes de bouffons. Alceste, du *Misanthrope*, était « l'homme aux rubans verts ». Sganarelle, du *Médecin malgré lui*, avait « un costume jaune et vert ». Dépourvu de son allure saccadée [...], la rotule bloquée qui lui fait comme des jambes de bois¹¹ », Charlot redevient M. Chaplin. Lorsque Louis Jovet dirige un jeune élève du Conservatoire qui va jouer Géronte, des *Fourberies de Scapin*, il lui explique : « Un type comme Géronte est chaussé de godillots qui font au moins du 45, il marche en posant le talon d'abord, et quand il a posé le talon, il ne va pas sur les pointes¹² ». Gestuelle et costume sont par conséquent la carte d'identité de l'acteur comique.

C'est dans cet esprit, et pour rester fidèle à la doctrine de la distanciation de Bertolt Brecht, que le dramaturge et homme de théâtre allemand Heiner Müller a monté une remarquable *Résistible Ascension d'Arturo Ui* au « Berliner Ensemble ». L'acteur dans le rôle-titre parodiait Hitler en jouant sur sa fameuse gestulation automatique en rupture complète avec le sens de son discours. De même que Charlot dans *Le Dictateur*, il faisait entendre des aboiements caractéristiques qui trahissaient mieux que le texte l'ambition sauvage qui le tenaillait.

La parole de l'acteur comique appartient en grande partie à la gestuelle. Elle se rapproche d'une horlogerie mécanique plutôt que de l'expression cognitive. Nul auteur, après Molière, ne l'a mieux compris qu'Alfred Jarry. Son Ubu véhicule partout et dans toutes les circonstances le langage codé qui lui est propre : « oneilles », « merdre », « cornegidouille », « par ma chandelle verte », avec une voix au timbre grossi, exclamatif, comme celle du guignol. De surcroît, il confond fréquemment le sens des mots : « J'ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m'entendre ! », rugit-il par exemple. Volant son hégémonie à la parole, le geste et l'expression du visage deviennent le mode de communication privilégié et universel.

Lorsque la comédie italienne est arrivée en France, au début du XVII^e siècle, le dialecte vénitien de la troupe équivalait pratiquement à un charabia pour les spectateurs. Afin de se faire comprendre, les comédiens ont perfectionné, avec le costume, le langage des signes. Le matériau narratif de la comédie classique en

¹⁰ Henri Gouhier, *op. cit.*, p. 145.

¹¹ Adolphe Nysenholc, *Charles Chaplin*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 30.

¹² Louis Jovet, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 197.

général, celui de la *Commedia dell'Arte* en particulier, est schématique et répétitif. Le fait de capter le sens de la gestuelle, hautement suggestive, des acteurs rendait le public d'autant plus hilare qu'il croyait surprendre le moi intime, souvent scabreux, du personnage interprété.

Le langage du corps est susceptible d'en dire plus long que la parole sur les pulsions naturelles. À travers la gesticulation expressive de la marionnette se fait jour une réalité que la bienséance classique s'empressait d'occulter. Antoine Vitez a fait du langage corporel le principe de ses mises en scène du théâtre de Molière. Ses comédiens exécutaient des pantomimes éloquentes entre les répliques et exprimaient ainsi des sensations que cache souvent le dialogue précieux. La méthode de Vitez recoupe en partie celle que Louis Jouvet appliquait dans ses cours au Conservatoire. Il insistait en particulier sur la « sincérité » dans le jeu du comédien qu'il estimait indispensable pour la justesse de l'interprétation du personnage comique. *Tu sais ce que nous appelons la sincérité ?* (disait-il à un futur Géronte, des *Fourberies de Scapin*), *Dans le comique, c'est absolument nécessaire*¹³. Surtout pour les personnages qui, selon Jouvet, étaient de splendides imbéciles qui portaient en eux une conviction totale. Purgon, du *Malade imaginaire*, était pour Jouvet un crétin convaincu¹⁴. Si l'acteur faisait le pitre, exagérait, il n'était pas comique. *Quand Harpagon dit « sans dot », ça part de cette sincérité, de cette conviction, qui est mal à propos quand elle ne va pas avec la situation*¹⁵, ajoutait-il. La comédie, on le sait, est un genre d'essence sociale. L'acteur comique n'excelle jamais tant que lorsqu'il parvient à nous montrer son inadaptation profonde, l'intégrité absolue de sa vision du monde, seul moteur qui l'anime. Comme Charlot qui, dans *Shoulder in Arms*, ne parvient pas à se mettre au pas, s'obstinant à prendre la mauvaise direction. Il perturbe ainsi la cohésion sociale illustrée par l'armée sans en avoir la moindre conscience, sans l'idéologie qui ferait de lui un anarchiste.

Grâce à l'acteur comique, le spectateur, anesthésié par le rire, se laisse attirer dans une zone secondaire où la déraison règne, où le malheur est provisoirement aboli, où l'homme échappe miraculeusement à son angoisse existentielle. On fait à tort la comparaison entre la tragédie et la comédie pour les opposer. En fait, si la tragédie est la projection tragique de la condition humaine, la comédie n'en est pas la projection comique. La comédie est un monde fabriqué, peuplé d'archétypes, qui ne sont pas vraiment nos semblables mais qui nous distancient de nous-mêmes. Certains dramaturges contemporains se sont du reste servis d'acteurs comiques comme prototypes d'un monde absurde, Beckett et Ionesco en particulier. Mais les pantins dérisoires de leur théâtre se heurtent, à leur tour, contre une réalité devenue elle-même incohérente. C'est la raison pour laquelle Didi et Gogo n'ont plus le privilège de nous rendre heureux. Dans le monde irrationnel auquel s'identifie désormais le spectateur lui-même, l'acteur comique devient son semblable à l'instar

¹³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵ *Ibid.*

du héros tragique d'autrefois, et, dès lors qu'il en prend conscience – s'il le fait –, le spectateur cesse de rire¹⁶.

C'est dire les difficultés du métier d'acteur comique, un des plus ardues par la fragilité de sa crédibilité. Un rien suffit pour faire rompre la magie. L'acteur dramatique réussira son rôle à condition d'en valoriser le texte ; l'acteur comique doit constamment faire rire. Charlot nous en a montré les limites dans *Les Feux de la rampe* : la tragédie du vieil artiste qui ne réussit plus à distraire son public. En définitive, nous ne saurons mieux conclure que par la voix de Dorante alias Molière, dans *La Critique de l'École des femmes* : « C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens ».

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

¹⁶ Voir André Villiers, *L'Acteur comique*, Paris, PUF, 1987, p. 74, qui le disait déjà à propos de « Charlot [dont] la gêne dans son pantalon dégoulinant et poisseux [évoque] par ambiguïté la misère physiologique de l'homme au fond de culotte pollué ».

LE CORPS FÉMININ DANS *MARIE STUART* DE SCHILLER

Schiller a écrit *Marie Stuart* en 1800, peu d'années avant sa mort (1805), à une époque où il subissait l'influence de Goethe et où il effectuait sa conversion à un certain classicisme. Il a intitulé son drame « tragédie ». Il choisit donc un genre noble, comme en témoigne l'utilisation d'une forme versifiée. Et pourtant, derrière l'habillage classique, se profile une approche de la femme, assez novatrice à l'époque, d'autant plus qu'il s'agit de reines.

Schiller confronte Marie Stuart à Elisabeth d'Angleterre. Il situe son drame à l'époque de l'exécution de Marie Stuart en 1587, en concentrant dans les trois jours qui précèdent la décapitation un maximum d'événements. Il imagine que Marie, prisonnière au château de Fortheringhay, sous la garde de Paulet, reçoit la visite du neveu de celui-ci, Mortimer, qui lui propose de la faire évader. Mortimer est un ancien puritain converti au catholicisme qui, après un séjour en France auprès du cardinal de Guise, a décidé de se dévouer à la cause de Marie. Il fomenté une conspiration destinée à la délivrer, mais Marie, à qui Burleigh, le principal conseiller d'Elisabeth, signifie sa condamnation à mort, place plutôt sa confiance en Leicester, son soupirant, mais aussi le favori de sa rivale. Elle espère qu'il va intercéder pour lui obtenir une entrevue avec la souveraine.

Schiller organise donc un jeu subtil d'attirances et de répulsions entre les différents protagonistes. Les deux reines sont rivales non seulement sur le plan politique mais aussi sur le plan sentimental. Marie est aimée de Mortimer, mais elle-même se sent attirée par Leicester qui, de son côté, est las de sa liaison sans espoir avec Elisabeth mais n'ose afficher son penchant pour Marie. Schiller a donc procédé à de sérieuses modifications des données historiques, en plongeant ses héroïnes au cœur d'intrigues amoureuses et en mettant l'accent sur leur féminité.

C'est ce qui le conduit à mettre leur corps en valeur.

I. L'importance du corps féminin

Schiller associe Marie Stuart à l'érotisme. Il est symptomatique qu'il ait considérablement rajeuni les deux reines, donnant vingt-cinq ans à l'une et trente ans à l'autre. En réalité, au moment de son exécution, Marie Stuart

a quarante-cinq ans. Elle n'est nullement une silhouette juvénile et touchante. C'est une femme aux traits empâtés, rendue corpulente par la réclusion, aux jambes enflées et au crâne presque chauve. Tel est du moins le portrait que Stefan Zweig trace d'elle : « Le crâne grisonne, le corps devient plus rond et corpulent, les traits plus calmes comme ceux d'une matrone. »¹ Selon les historiens, lorsque le bourreau soulève sa tête après son exécution, « la chevelure lui reste dans la main, et la tête roule par terre. Marie portait une perruque et ses rares cheveux étaient devenus tout blancs. »² Un tel détail, pris sur le vif, est bien propre à refroidir les ardeurs amoureuses. Marie est déjà une femme marquée par l'âge et ne suscite guère le désir. Elle est peu apte à constituer un sujet dramatique, si l'on considère que l'inconscient collectif associe la féminité à la jeunesse et à la beauté. Pour émouvoir le public, il faut des héroïnes dans la fleur de l'âge. Schiller, le progressiste, s'avère, sur ce plan, conservateur. Il se conforme aux exigences implicites de l'opinion générale qui sont aussi les siennes et se nourrissent de stéréotypes, en l'occurrence celui de la femme jeune, belle et désirable. Il présente donc Marie Stuart comme une grande séductrice, une femme qui exhibe son corps. La première scène la montre confrontée à son gardien Paulet, un puritain rigide, qui vient lui confisquer ses bijoux, dernières survivances de son passé glorieux, en particulier son bandeau royal, sous le prétexte qu'elle pourrait s'en servir pour corrompre d'éventuels défenseurs. Paulet condamne sa vie passée de « luxure »³, et la compare à la belle Hélène, archétype de la femme fatale, source de guerre et de désolation. Même si Schiller souligne le caractère borné du gardien, il n'en cherche pas moins à accréditer la thèse d'une Marie Stuart, coquette et ensorcelante, sorte de sirène dangereuse qui, grâce à la séduction de son corps, précipite ses partisans dans la mort : « Pour elle les échafauds se voient encombrés de victimes toujours nouvelles. »⁴ La féminité est présentée comme menaçante, envahissante et funeste. En reprenant ses bijoux à Marie, Paulet veut l'empêcher non seulement de se gagner des

¹ Stefan Zweig, *Maria Stuart*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1996, p. 378.

² René Guerdan, *Marie Stuart. Reine de France et d'Écosse, ou L'ambition trahie*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995, p. 266.

³ Schiller, *Marie Stuart*, Traduit et préfacé par Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1941, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

soutiens par des cadeaux, mais aussi de mettre son corps en valeur pour plaire. Pourtant, Marie n'en parvient pas moins à gagner à sa cause le neveu de Paulet, Mortimer. Il s'est épris d'elle en apercevant l'un de ses portraits : « Mes yeux furent frappés par un portrait de femme d'un charme merveilleusement touchant. »⁵ D'emblée, Schiller souligne que ce ne sont pas des raisons politiques qui inspirent Mortimer. Celui-ci se laisse guider par les sentiments. Et progressivement, il apparaît que son amour n'est aucunement de nature platonique. Mortimer est ensorcelé par la beauté de Marie, comme il le lui déclare au cours de leur première entrevue : « Et je vous vis en personne, ma Reine et non plus seulement votre image. Oh ! quel trésor garde ce château ! [...] Oui elle a bien raison, celle qui vous tient ici si profondément cachée ! Toute la jeunesse de l'Angleterre se lèverait. »⁶ Son attachement à Marie, déterminé par des impressions visuelles, est d'ordre sensuel. L'accumulation des exclamations, le style lyrique et hyperbolique reflètent son exaltation. Schiller a donc tendance à réduire la reine à son apparence physique.

Il insère dans la tragédie une scène qui, à l'époque de sa première représentation, fit scandale. Il s'agit de la scène six de l'acte trois. Mortimer, qui vient d'assister à l'échec d'un entretien au cours duquel Marie pensait pouvoir amadouer Elisabeth, est ému par cette bataille de femmes. Celle-ci a eu pour effet d'exalter sa libido, comme le soulignent les didascalies qui mentionnent son « état d'âme violent et passionné », ses « regards ardents »⁷. Dans cette scène, il oublie la déférence du courtisan, la distance protocolaire le séparant de la reine, pour se muer en amant exigeant. Ses compliments deviennent de plus en plus insistants et précis. Il lui parle de sa beauté : « Vous êtes la plus belle des femmes de cette terre. »⁸ Puis il passe en revue ses charmes : son « sein », sa « bouche d'où s'exhale l'amour »⁹, ses cheveux « bouclés » et soyeux et surtout son cou « d'une blancheur éblouissante »¹⁰, qui doit être tranché « par la hache »¹¹. Thanatos sert de

⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷ *Ibid.*, p. 271.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 277.

puissant stimulant à Eros. C'est son statut de proie, de victime promise au bourreau qui potentialise le rayonnement érotique de Marie.

Schiller renouvelle donc la tragédie classique. Alors que celle-ci avait tendance à gommer les réalités triviales, il les met en valeur, influencé en cela par sa formation médicale. Il abandonne le ton compassé pour évoquer le rapprochement des corps. Mortimer veut enlacer la reine¹². Les indications scéniques le décrivent : « *s'avançant vers la reine d'un mouvement brusque, les bras étendus* »¹³, « *la serrant violemment contre lui* »¹⁴, ce que certains critiques interprètent comme une tentative de viol. C'est le fait divers qui pénètre dans l'univers de la tragédie. Marie adopte effectivement la position défensive d'une femme résistant à un amant trop entreprenant. Par deux fois, les didascalies précisent qu'elle recule¹⁵ devant les élans importuns de Mortimer. Finalement elle s'enfuit. C'est pourquoi il était impensable de présenter cette scène au public français de 1820, sans une forte édulcoration.

Pour les critiques de l'époque, « toutes les bienséances y sont violées »¹⁶. Et ils s'indignent de « l'indécence en paroles et en action »¹⁷. Schiller substitue la sensualité à l'amour sublime tel que l'affectionne la tragédie classique. Il montre que Marie Stuart suscite le désir.

Mortimer est loin du héros classique type, imprégné d'un noble idéal. Il ne correspond pas à l'image du sauveteur chevaleresque et généreux¹⁸. Sa motivation apparaît progressivement sous le jour cru de la convoitise sexuelle. Il se livre sur Marie Stuart à un chantage prosaïque. S'il la sauve, ce n'est pas par idéologie, pour défendre le catholicisme, ce n'est pas non plus par un sentiment de pitié attendrie envers sa personne, c'est

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 275.

¹⁴ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶ Dieter Borchmeyer : *Tragödie und Öffentlichkeit – Schiller Dramaturgie*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1973, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸ Selon Horst Hartmann, on assiste à une métamorphose de Mortimer : « On assiste ainsi à une transformation du personnage – Mortimer exige une récompense pour son amour. », (« Schillers *Maria Stuart*. Der Streit der Königinnen aus heutiger Sicht », in : *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur*, Berlin, Bd. 8, 1985, S. 155-170, S. 160.)

parce qu'il la désire et qu'il compte bien, pour prix de son dévouement, voir son désir assouvi. Il lui déclare sans ambages ses intentions : « Je te sauverai, je le jure, mais je veux aussi te posséder. »¹⁹ Schiller désacralise la majesté royale. Il procède à une trivialisation du sujet et à une démythification de ses personnages. Se situant encore dans la veine du drame bourgeois, il montre que les reines ne sont pas différentes du commun des mortelles. Il les fait redescendre au niveau de la moyenne humanité. Ainsi, même le salut de Marie est présenté comme un marché dont son corps est l'enjeu.

Et lorsqu'elle se refuse à lui, Mortimer devient encore plus hardi. Il lui rappelle qu'elle ne porte plus de couronne, qu'elle ne dispose plus d'aucun pouvoir politique : « Rien ne t'est resté que ta touchante beauté, la divine puissance de ta noble beauté. C'est cette beauté qui me fait tout risquer, qui me rend capable de tout. »²⁰ Il existe une dichotomie entre le niveau de style et le contenu du propos. Par l'emploi d'un vocabulaire recherché et d'une forme versifiée, Schiller reste fidèle au classicisme, mais par le message délivré, il s'en dissocie. En conférant à Mortimer un tel discours, il escamote le statut de son héroïne, il fait apparaître la femme²¹ derrière la reine.

Or, en tant que femme attirante, Marie suscite chez son interlocuteur masculin une volonté de domination, qui entre en conflit avec le respect que devrait inspirer son statut politique prééminent. C'est pourquoi Mortimer lui rappelle de précédentes complaisances, pour la faire céder : « Tu as comblé le chanteur Rizzio, et ce Bothwell a eu la permission de t'enlever. »²² Schiller retrouve la verve populaire, non exempte de trivialité, du *Sturm und Drang*. Il reprend à son compte les bruits malveillants que les adversaires de Marie Stuart avaient fait courir à son sujet pour la discréditer, l'assimilant à une Messaline. La relation avec Rizzio n'est nullement prouvée. Quant au mariage avec Bothwell, il a surtout été dicté par des nécessités politiques.

¹⁹ *Marie Stuart, op. cit.*, p. 275.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Gert Sautermeister : « *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort », in : Walter Hinderer (Hrsg.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart : Reclam, 1983, (S. 174-216), S. 186 : « Parce que Marie Stuart représente le type de la femme attirante et désirable, elle semble faite pour être l'objet du désir masculin de domination. »

²² *Marie Stuart, op. cit.*, p. 277.

Mais le dramaturge présente ces relations sous un jour scandaleux, car elles viennent conforter ses préjugés. À ses yeux, féminité rime avec légèreté et faiblesse. Il reste marqué par l'image biblique de l'Ève tentatrice.

II. Une rivalité de femmes

Dans la même optique, Schiller a tendance à réduire le conflit entre les deux reines à une rivalité de femmes. Elisabeth accepte une entrevue avec Marie, car elle veut savoir si elle est aussi belle qu'on le dit. Elle pose à son favori Leicester la question fatidique : « Mais est-ce donc réellement vrai qu'elle est si belle ? [...] Les portraits flattent, les descriptions mentent, je ne pourrai me fier qu'à mes propres yeux. »²³ Cette question rappelle celle adressée par la méchante marâtre de Blanche-Neige à son miroir : « Qui est la plus belle dans tout le pays ? »²⁴ Schiller, conditionné par un patrimoine religieux et culturel, considère l'envie comme un trait dominant du tempérament féminin. Elisabeth jalouse Marie pour sa séduction et ses multiples mariages, comme l'indique ce passage d'un monologue : « La Stuart, elle, a connu cette joie de pouvoir donner sa main selon son penchant; elle s'est tout permis, elle a vidé jusqu'au fond la coupe des joies. »²⁵ Elle voudrait posséder le pouvoir érotique de sa concurrente : « Et pourtant, elle s'est acquis la faveur de tous les hommes, parce qu'elle ne s'est appliquée qu'à être une femme. »²⁶ Dans la bouche d'Elisabeth, la formule « être une femme » possède un caractère insultant et méprisant. En même temps, elle exprime son désir secret. Schiller crée ainsi une personnalité double, très perturbée par le refoulement de sa féminité.

Il dépeint Elisabeth comme la femme qui refuse son corps face à celle qui l'assume. S'il désacralise la reine sensuelle, il n'en admire pas pour autant la « reine vierge », celle qui refoule sa sexualité, la femme avortée, virilisée. Il démythifie Marie, parce qu'elle a trop de féminité, et Elisabeth, parce qu'elle n'en a pas assez. S'il montre que son passé sulfureux prive Marie de l'autorité et de la dignité requises, il fustige à travers Elisabeth la

²³ *Ibid.*, v. 1995 et suiv.

²⁴ Brüder Grimm : *Kinder- und Hausmärchen*, München : Winkler Verlag, 1978, *Sneewittchen*, S. 298.

²⁵ Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, *op. cit.*, p. 239.

²⁶ *Ibid.*, v. 1985.

femme dominatrice qui refuse l'amour. L'une a tort d'avoir trop aimé, l'autre pas assez.

Il fait d'Elisabeth une sorte de pionnière caricaturale de l'émancipation féminine²⁷, une femme anormale et monstrueuse. Elle refuse le mariage : « Ce fut de tout temps, mon souhait, de mourir célibataire, et j'aurais mis ma gloire à ce qu'un jour on puisse lire sur ma pierre tombale : 'Ici repose la reine vierge'. »²⁸ Or Schiller s'attache à discréditer ce choix. Il montre qu'il est déterminé par des calculs égoïstes : Elisabeth ne veut pas partager le pouvoir avec un homme, pour ne pas se donner de « maître »²⁹. Il y a chez elle un refus de la féminité, qu'elle considère comme dégradante, au nom d'une masculinité supposée plus valorisante. Son appartenance sexuelle génère en elle un complexe d'infériorité. Elisabeth considère sa virginité comme un gage de liberté. Seulement Schiller souligne que, en rejetant mariage et maternité, elle contrevient aux lois de la nature qui « soumettent une moitié de l'espèce humaine à l'autre. »³⁰ Ces propos, que Schiller met dans la bouche d'Elisabeth, sont censés énoncer une évidence, une vérité irréfutable, que même celle qui refuse de s'y conformer ne discute pas. L'habileté schillérienne consiste à prêter un discours auto-accusateur à son héroïne elle-même. Elisabeth s'avoue fautive. Dans ces conditions, ce titre de « reine vierge »³¹ qu'elle voudrait voir graver sur sa pierre tombale, devient l'expression d'une infirmité. Aux yeux de Schiller, la femme qui revendique son indépendance et veut s'égaliser aux hommes ne peut être que déséquilibrée, trouble, perverse. Elle conserve tous les défauts inhérents à son sexe, mais n'en possède plus les qualités.

Effectivement, Elisabeth apparaît comme une créature dénaturée, déshumanisée au « regard de glace »³². En niant son corps, elle est devenue incapable d'inspirer du désir. Lorsqu'elle fait miroiter à Mortimer l'espoir

²⁷ Marie Stuart a inspiré des dramaturges féministes contemporaines, comme l'Italienne Dacia Maraini, qui a publié une *Maria Stuarda* en 1981. Cf. : Brigitte Urbani : « Les *Marie Stuart* italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme », in : Maurice Abiteboul (dir.) : *Théâtres du Monde. Tradition et modernité au théâtre*. Université d'Avignon, A.R.I.A.S., cahier n° 14, 2004, (p. 213-228).

²⁸ Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, op. cit. p. 187.

²⁹ *Ibid.*, p. 189.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 259.

qu'elle se donne à lui, s'il tue Marie, celui-ci n'éprouve que du dégoût et l'assimile à la mort en l'opposant à sa rivale, incarnation de l'ardeur : « En elle seulement est le charme de la vie [...] Toi, tu ne peux donner que des biens sans vie ! »³³ Schiller fait d'Elisabeth un être hybride, desséché par l'ambition et les calculs politiques. Ce qui lui manque, c'est le cœur :

L'unique bien, le bien suprême, la vraie parure de la vie, c'est celui d'un cœur qui, à la fois ravissant et ravi, se donne tout entier à un autre cœur, dans un doux oubli de lui-même. Ce bien-là, cette vraie couronne de la femme, jamais tu ne l'as possédé, jamais tu n'as de ton amour rendu un homme heureux...³⁴

Mortimer tient un discours caractéristique, dans lequel les mérites d'Elisabeth sont envisagés d'un point de vue exclusivement masculin : celui du rejet et de la condamnation de la femme stérile, célibataire, qui veut jouer un rôle politique. L'appétit de pouvoir d'Elisabeth est stigmatisé. Elle impose une servitude à ses soupirants. Leicester se plaint de la façon dégradante dont elle le traite : « On me croit heureux; si on savait combien sont pesantes les chaînes pour lesquelles on m'envie. »³⁵ Et il énumère sa « vanité », « les variations de ses caprices de sultane », « son mesquin et capricieux égoïsme », son « orgueil revêche »³⁶. Lui-même se compare à « un esclave », un « prisonnier ». Elisabeth, vue par son amant, prend les traits d'une mégère tyrannique et sadique. Schiller laisse entendre que le refus d'assumer sa sexualité a induit chez elle un déséquilibre.

Il donne une version romancée et psychologique du différend des deux reines, alors que l'histoire montre que Marie Stuart constituait une source de troubles politiques en Angleterre et même une menace pour la vie d'Elisabeth 1^{re}. Il imagine une rivalité amoureuse entre elles pour la conquête de Leicester. Au cours de la fameuse scène de leur rencontre, le contentieux politique s'efface au profit de l'enjeu sentimental. Et les insultes qu'elles s'adressent concernent leur féminité. Elisabeth met en cause la moralité de Marie, elle lui reproche ce pour quoi elle la jalouse, c'est-à-dire

³³ *Ibid.*, p. 217.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 227.

³⁶ *Ibid.*

ses conquêtes masculines : « Personne n'a envie de devenir votre... quatrième mari, car vous tuez aussi bien vos prétendants que vos maris ! »³⁷ Elle reprend une vieille superstition populaire, issue de l'imaginaire masculin, selon laquelle certaines femmes, en particulier les veuves, portent malheur aux hommes qui les fréquentent. Elle va même plus loin, en ravalant sa rivale au rang d'une courtisane : « En vérité, c'était là une gloire acquise à bon marché. Il n'en coûte pour être la beauté par tous reconnue que de se donner à tous. »³⁸ Elle la compare à « une vipère »³⁹, issue d'une « race de serpents »⁴⁰, puis à une « Armide rusée »⁴¹. Armide était l'une des protagoniste de la *Jerusalem délivrée* du Tasse, une princesse sarrasine qui ensorcelait les chevaliers chrétiens de la première croisade.

Elisabeth se sert des clichés les plus insultants de la misogynie pour atteindre sa rivale. L'association de la femme au serpent remonte à la Bible. Et l'image d'Armide reprend la même idée fondamentale, celle de la ruse, de la fausseté et d'une menace pour l'homme. Ainsi, Schiller orchestre ces représentations dévaluantes de la féminité et, en même temps, il les prête à une femme, montrant, par la même occasion, la férocité des femmes avec leur congénères. La lutte est sans merci. Selon Stefan Zweig, « ces deux femmes restent femmes malgré leur stature exceptionnelle. Elles ne peuvent surmonter cette faiblesse de leur sexe, qui consiste à régler les querelles non pas franchement, mais de façon mesquine et sournoise. »⁴² Zweig, lui aussi, fait preuve de condescendance masculine, puisqu'on retrouve chez lui les griefs clés véhiculés par le discours antiféministe. S'appuyant sur la tradition, il associe femme et hypocrisie. Ces a priori existent également chez Schiller qui prête à ses héroïnes des invectives devenant, au fil des répliques, de plus en plus personnelles et vulgaires.

Leur entretien dégénère en querelle privée, dont Leicester est le témoin muet, mais primordial. C'est sa présence qui stimule les deux reines. Marie Stuart, elle aussi, lance des attaques venimeuses, en jetant le discrédit sur la mère d'Elisabeth : « Ce n'est pas l'honorabilité que vous avez héritée

³⁷ *Ibid.*, p. 265.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 263.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Stefan Zweig, *Maria Stuart*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1996, p. 109.

de votre mère ; on sait quelle est la vertu qui fit monter Anne de Boleyn sur l'échafaud. »⁴³ Puis elle évoque « l'ardeur effrénée des débauches cachées »⁴⁴ d'Elisabeth. Certains critiques ont parlé de « querelle de harengères ». Schiller rabaisse les deux souveraines en donnant à leur entretien un tour médisant axé sur les questions sexuelles. Il montre que, malgré leur haute position, elles n'en sont pas moins affligées de travers considérés comme typiquement féminins : une propension au commérage injurieux et une langue acérée. Il les enferme dans des stéréotypes, pour Marie, celui de la nixe enchanteresse provoquant la perte de ses amants, et pour Elisabeth, celui de la femme frigide à la sexualité dépravée.

Par ce biais, il souligne qu'elles sont inaptes au gouvernement des pays. Son constat est sans appel. Marie Stuart a laissé ses passions interférer sur sa fonction. Elle avoue sa dépendance par rapport à Bothwell : « Ses seuls artifices furent sa force virile et ma faiblesse. »⁴⁵ Aux yeux de Schiller, il n'y a pas de remède à cette faiblesse, puisqu'elle est précisément inhérente au sexe faible. L'excuse de Marie est aussi sa condamnation. Quant à Elisabeth, les dernières scènes mettent en avant non seulement sa duplicité et son opportunisme, mais même sa petitesse et sa pusillanimité.⁴⁶ C'est au moment où elle apprend la mort de sa rivale et affirme sa royauté effective qu'elle se montre le moins reine, au sens éthique du terme. Elle se réjouit de l'élimination de sa concurrente : « Elle est morte ! Maintenant enfin, j'ai mes coudées franches sur cette terre... »⁴⁷ Ce cri de soulagement révèle son absence de scrupules et de remords. Seul compte pour elle le résultat : une consolidation et une augmentation de sa puissance. Peu en importe le prix. Schiller dénonce ici la déshumanisation et l'impudence de la femme de pouvoir, pour qui la fin justifie les moyens. Il campe un Machiavel au féminin.

C'est pourquoi il met aussi l'accent sur sa duplicité. Elle se propose de jouer la comédie du chagrin : « Les larmes ne me manqueront pas pour

⁴³ *Marie Stuart, op. cit.*, p. 267.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁶ Certains critiques portent un jugement plus positif sur Elisabeth. Joël Lefebvre écrit : « Elisabeth est un caractère plus complexe que Marie, plus intéressant parce que contradictoire ». (*Théâtre allemand 1750-1850. Éléments pour l'analyse du texte de théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 163).

⁴⁷ *Marie Stuart, op. cit.*, p. 377.

pleurer celle qui est tombée ! »⁴⁸ Il est difficile de pousser le cynisme plus loin. Schiller reprend, certes, une donnée historique⁴⁹, mais en la déformant et en l'aggravant. Tous les biographes d'Elisabeth sont unanimes à signaler son tempérament louvoyant et hésitant. Lui, franchit un degré supplémentaire en attribuant ses hésitations à une stratégie du mensonge mûrement élaborée, destinée à abuser son entourage, alors qu'elle a, en réalité, toujours voulu se débarrasser de sa rivale, mais refuse d'assumer cette décision par peur des critiques.

Schiller conçoit donc ce personnage selon le cliché de la femme perfide : « Chacun vous juge sur ce que l'on paraît, personne sur ce que l'on est. [...] La pire des démarches est celle que l'on avoue. »⁵⁰ Ce qu'elle décrit, c'est le monde à l'envers, le *Theatrum Mundi*. Elle-même en est partie prenante. Entièrement soumise à ses lois, elle cherche avant tout à sauver la face. Elle pleure en lisant la demande d'entrevue de Marie Stuart, mais elle suggère, dans la scène suivante, à Mortimer de l'assassiner. Ce n'est pas le meurtre en lui-même qui l'effraie, mais la possibilité de passer pour ce qu'elle est, une meurtrière, car « dans les actes de cette nature, qui présentent une double face, le seul refuge est dans l'équivoque. La pire des démarches est celle qu'on avoue. »⁵¹ Elle érige l'artifice en stratégie. Toute la démonstration schillérienne vise donc à suggérer qu'une femme ne peut gouverner des hommes, en raison d'une prétendue faiblesse intrinsèque que la nature aurait placée en elle. Les solutions qu'elle trouve pour compenser cette lacune sont insatisfaisantes. Elisabeth refoule ses désirs naturels et utilise la dissimulation, quant à Marie, elle remplace son autorité manquante par le charme sensuel, qui débouche sur le résultat inverse de l'effet escompté. Loin de soumettre les hommes, il les rend entreprenants.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cf. Michel Duchein, *Elisabeth I^{ère} d'Angleterre. Le pouvoir et la séduction*, op. cit. (note 1) : « La réaction d'Elisabeth à l'annonce du 'coup douloureux' fut, pour dire le moins, déroutante. Loin d'en assumer la responsabilité, elle affecta aussitôt, de façon spectaculaire et même théâtrale, d'en avoir tout ignoré. » p. 545. Stefan Zweig, *Marie Stuart*, op. cit. (note 6), p. 463 : « Le conte charmant de l'innocence et de l'ignorance d'Elisabeth est trop audacieusement agencé pour paraître vrai à l'entourage. Et il y a peut-être un seul être humain qui accorde ultérieurement foi à cette représentation fantasmagique, et c'est étonnamment Elisabeth. »

⁵⁰ *Marie Stuart*, op. cit., p. 215.

⁵¹ *Ibid.*

III. Le dépassement de la féminité

Si Schiller critique Elisabeth pour n'avoir pas assumé les exigences de son corps, il n'en montre pas moins que la féminité doit être dépassée. Marie Stuart ne devient admirable que lorsqu'elle se repent. Dès le début de la pièce, elle porte des vêtements de pénitente qui effacent le corps. Elle est décrite « un voile sur la tête, un crucifix à la main. »⁵² Le crucifix remplace les bijoux. Effectivement, elle est tourmentée par le remords. La scène est censée se dérouler à la date anniversaire de l'assassinat de son second mari, Darnley, mort en février 1567. En fait, il fut exécuté dans la nuit du 9 au 10 février, et Marie le 8 février 1587. Par la suite, les indications scéniques décrivent très précisément le costume qu'elle a revêtu avant de mourir : « Elle est vêtue de blanc comme pour une solennité; au cou elle porte suspendu à une chaîne formée de petites boules un Agnus Dei; un rosaire pend de sa ceinture; à la main elle tient un crucifix et dans les cheveux elle a un diadème; son grand voile noir est rejeté en arrière. »⁵³ Cette tenue escamote le corps, l'efface, elle a une signification symbolique. Le vêtement blanc témoigne de la pureté recouvrée. Si Marie porte un diadème qui met en évidence son statut royal, elle affiche également un certain nombre d'attributs religieux : Agnus Dei, rosaire, crucifix, qui montrent sa volonté de contrition, son renoncement à toute séduction. On assiste donc au rachat et à la transfiguration de la pécheresse qui se libère des contingences matérielles et des attachements sensuels. La mort est présentée comme purificatrice: « Bienfaisante, guérissante, amie grave, la mort s'approche de moi. De ses ailes noires elle dissimule ma honte. Le suprême destin ennoblit l'homme, si bas qu'il soit tombé. Je sens, de nouveau, ma couronne sur ma tête, je sens l'orgueil qui me convient rentrer dans mon âme qui a recouvré sa noblesse. »⁵⁴ Paradoxalement, Marie ne peut conquérir la vraie grandeur qu'en perdant son corps. C'est à ce moment qu'elle acquiert la dimension d'une souveraine, imposant le respect à son entourage.

Maria met en scène sa mort comme un mariage. Elle s'est parée pour des noces avec Dieu. En elle se produit un passage de la sensualité vers la

⁵² *Ibid.*, p. 125.

⁵³ *Ibid.*, p. 349.

⁵⁴ *Ibid.*

spiritualité. Elle embrasse le crucifix, en invoquant le Christ : « Mon Sauveur, mon Rédempteur! »⁵⁵. À l'union des corps succède l'union mystique avec Dieu. Schiller reprend la thématique baroque de la « vanitas ». C'est parce que Marie se détourne de ce monde et de ses biens, qu'elle conquiert une vraie majesté⁵⁶. Son cœur est enfin purgé de ses passions : « J'ai sacrifié à Dieu ma haine et mon amour. »⁵⁷ Devant Leicester, elle a encore une défaillance, vite surmontée: « Maintenant que je suis sur le point de me séparer de ce monde et de devenir un esprit bienheureux, qu'une inclination terrestre ne tentera plus, maintenant, Leicester, je puis bien avouer sans honte et sans rougir la faiblesse dont j'ai triomphé. »⁵⁸ On assiste à une catharsis. Marie Stuart ne prend une stature de reine qu'au moment où elle ne peut plus en exercer les fonctions, lorsqu'elle va devenir un esprit angélique. Or, les anges n'ont pas de sexe. L'exécution est évoquée de manière assez réaliste par Leicester, témoin involontaire : « On la déshabille... Écoutez ! L'escabeau est avancé – elle s'agenouille sur le coussin – place sa tête... »⁵⁹ Le corps féminin doit être supplicié et anéanti.

Quant à Elisabeth, si elle conserve le pouvoir, elle est abandonnée de tous à la fin de la pièce. Leicester s'embarque pour la France, et Shrewsbury, le sage conseiller, découragé par son cynisme, renonce à la servir : « Je n'ai pas pu sauver la meilleure part de vous-même. Vivez, réglez heureusement. Votre adversaire est morte. Vous n'avez désormais plus rien à craindre, plus rien à respecter. »⁶⁰ Il s'agit du mot de la fin, de la vraie conclusion énoncée par un protagoniste, dont Schiller a fait le représentant des valeurs morales. Le départ de Shrewsbury prend une portée symbolique, signifiant qu'Elisabeth a tué en elle la voix de la conscience et s'est livrée au matérialisme. Cette « meilleure part » est une version profane de la notion religieuse d'âme. Elisabeth apparaît comme une réprouvée. La pièce se termine par une indication scénique soulignant sa maîtrise d'elle-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁶ Cf. Aline Le Berre, *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805, Influence et évolution de Lessing, Goethe, Schiller*. Université d'Avignon, éd. de l'Arias, col. « THEATRUM MUNDI », 1996, p. 93-101, en particulier p. 99.

⁵⁷ Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, *op. cit.*, p. 365.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁰ *Ibid.*

même : « (*Elle se fait violence et se tient debout, la contenance tranquille. Le rideau tombe.*) »⁶¹. Elisabeth est la femme qui porte un masque et refoule les mouvements d'humanité en elle. Enveloppe vide, elle reste rivée à la chaîne du pouvoir devenu son unique raison de vivre, condamnée à l'exercer sans répit, dans la dissimulation et l'arbitraire. Alors que sa rivale a été métamorphosée par l'épreuve, elle ne change pas, elle n'est ni émue, ni repentante. Incapable de regrets ou d'un retour sur elle-même, elle incarne la permanence d'un système de gouvernement fondé sur l'amoralisme et l'hypocrisie. Elle est de ce monde. Rien ne lui sert de leçon. Elle va continuer à exercer le pouvoir sur les mêmes bases.

Ainsi se manifeste le conservatisme de Schiller dans son approche de la femme considérée comme inapte au gouvernement, impure, n'imposant le respect qu'au moment de sa mort. Il est connu pour une certaine misogynie s'expliquant probablement par son éducation dans une école militaire. Bien qu'il ait été en révolte contre l'autorité trop rigoureuse de ses maîtres, il a été marqué par leur état d'esprit. Il plaque sur ses personnages féminins une série de représentations mythiques. Influencé par l'Ève biblique, il ne peut concevoir ses héroïnes que coupables. Mais elles ont le choix entre repentance ou endurcissement. Marie Stuart relève du premier cas de figure, Elisabeth du second. Il assimile la reine d'Écosse à une Marie-Madeleine, selon le schéma classique de la faute et de l'expiation. Quant à Elisabeth, dont la virginité, plus ou moins assimilée à la stérilité, est envisagée comme une malédiction, elle incarne la femme fourbe et maléfique sur le modèle des sorcières des contes.

Conclusion

On peut donc dire que Schiller se révèle, par certains côtés, novateur, en privilégiant une approche physiologique de ses personnages féminins. Il met l'accent sur la composante sexuelle, qui se traduit chez Marie par une force d'attraction érotique, alors que la duplicité et la méchanceté d'Elisabeth viendraient du refoulement qu'elle fait subir à ses instincts. Cependant, sur ce modernisme interfèrent des préjugés misogynes. Même s'il s'est documenté sur ses héroïnes avec une grande rigueur, il fait œuvre

⁶¹ *Ibid.*, p. 387.

de fiction. Il a reconstruit ses personnages féminins au gré de son talent visionnaire. À ses yeux, féminité est synonyme de faiblesse. Dans ces conditions, l'exercice du pouvoir devient une gageure impossible à tenir. Les deux reines font la démonstration de leur incapacité à l'assumer convenablement. Toutes deux commettent des crimes. Elles ne connaissent que les solutions violentes, seule ressource des faibles. Marie Stuart fait assassiner son mari, Elisabeth sa rivale. Toutes deux sont coupables. Seulement il y a celle qui se repent et se rachète, et celle qui persiste et s'endurcit. Schiller exploite les contrastes. Il range ses héroïnes dans des catégories. Il s'évade difficilement des stéréotypes et a tendance à radicaliser les caractères en les opposant selon un système d'antithèses suggestives, avec d'un côté la séductrice, de l'autre la harpie, d'un côté la femme dont la mort est une renaissance, de l'autre celle dont la vie est une mort. Il présente Marie Stuart comme un composé de femme fatale et de pécheresse repentie. Quant à Elisabeth, elle revêt les traits d'une pharisienne et d'une prédatrice. Ces deux figures reflètent donc plus les fantasmes féminins présents dans l'inconscient schillérien qu'une vérité historique ou psychologique.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

**PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES**

Les principales études sur le théâtre de langue allemande s'accordent à dire que le théâtre de l'*Aufklärung* et le théâtre classique allemand ont refoulé la *corporalité* (et la sensualité) au profit du *verbe*¹. La virulente tentative d'expulsion du bouffon Hanswurst des scènes germanophones par Gottsched et la Neuberin dès le tournant des années 1730² fait partie, comme l'ont montré les travaux de Beatrix Müller-Kampel en référence aux catégories de Norbert Elias, d'un « processus de civilisation »³ visant le contrôle des pulsions, la rationalisation et le refoulement des affects. Force est toutefois de constater que le corps du comédien (sa mimique, sa gestuelle) demeure, par-delà le verbe, un outil central de son art.

Nous souhaitons analyser ici la place centrale échue au corps dans le théâtre comique autrichien des XVIII^e et XIX^e siècles (de Joseph Anton Stranitzky à Johann Nestroy) : si le Hanswurst de Stranitzky semble constituer une parfaite illustration du « bas corporel » selon Bakhtine, le personnage subit par la suite une modification significative, de même que la place réservée au corps, dans les pièces de Philipp Hafner ou d'Adolf Bäuerle, avant de revenir en force et de réapparaître, sous d'autres formes, dans le théâtre de Johann Nestroy.

Corps de Hanswurst : Hanswurst ou l'apologie du « bas corporel »

Vienne était, au XVIII^e siècle, la capitale incontestée du bouffon Hanswurst (littéralement : « Jean Saucisse »), un personnage créé sous sa forme autrichienne au début du XVIII^e siècle par l'acteur d'origine styrienne Joseph/Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726). La particularité de ce rôle, joué sur scène par son auteur

¹ Cf. Herbert Herzmann, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), p. 126-135, ici : p. 126.

² Sur les enjeux esthétiques et politiques de la « querelle du bouffon », voir Marc Lacheney, « “Culture du rire” contre “bon goût” ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e siècle », *Théâtres du Monde* n° 29 (2019), p. 171-187.

³ Voir Beatrix Müller-Kampel, « Kasperl. Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert », *Nestroyana* n° 29 (2009), p. 144-150.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

(Stranitzky), était de semer la confusion dans les hautes sphères de la tragédie classique ou de l'opéra seria : sa fonction consistait donc à détruire le tragique et le sublime par sa présence scénique, son jeu corporel, ses apartés et ses adresses directes au public.

Dans ses *Haupt- und Staatsaktionen*, tragédies à sujets historiques constamment mêlées de passages comiques, Stranitzky puisait copieusement dans le répertoire opératique, tragique et héroïque du Théâtre de la Cour pour élaborer ses propres intrigues en y ajoutant systématiquement le serviteur Hanswurst, « effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*) pré-brechtien. La fonction du personnage de Hanswurst, appelé à devenir l'emblème du théâtre populaire viennois, était donc surtout de servir de contraste ou de contrepoint, par ses interventions burlesques, à l'action héroïque et aux grandes envolées de la tragédie et de l'opéra : « Au corps maîtrisable et maîtrisé du héros, le bouffon oppose le corps grotesque du carnaval. »⁴

Outre son comique gestuel et vestimentaire, Hanswurst recourait abondamment au comique verbal, piquant son propos d'allusions allant du simplement grivois au franchement scatologique : « Élément anti-sublime par excellence, il a pour fonction de neutraliser l'action héroïque. »⁵

Le registre dans lequel s'inscrit le Hanswurst de Stranitzky est indéniablement celui des sens et des plaisirs matériels, du scatologique et de l'obscène. Le trait principal du personnage de Stranitzky est son ancrage dans la sphère des besoins élémentaires et de l'animalité, dans le comique du « "bas" corporel et matériel »⁶ (Bakhtine), donc dans un réalisme et un matérialisme opposés à toute forme de rationalisme ou d'idéalisme.

Les allusions aux besoins de la chair, à la fois alimentaires (bonne chère et dive bouteille), fécaux et sexuels, témoignant d'une hypertrophie de l'instinct animal, constituent la source d'un comique placé depuis les origines sous l'égide de Podex et de Phallus : « Il expose sans réserve son intimité, rend compte de son activité intestinale et sexuelle, qui est la source principale de son comique, de ma-

⁴ Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen et Bâle, Francke, 1993, p. 78 : « Dem beherrschbaren und beherrschten Körper des Helden setzt der Narr den grotesken Leib des Karnevals entgegen. »

⁵ Joël Lefebvre, « Observations sur le comique dans *Faust I* », in : *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort, 1982*, éd. par Michel Corvin, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, 1985, p. 243-266, ici : p. 250.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 154.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

nière crue et sans retenue »⁷. La pièce de Stranitzky *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst*, dont la première eut lieu à Vienne le 7 août 1724, illustre fort bien l'imbrication de ces différents aspects relevant du comique corporel : Hanswurst, à l'activité érotique et sexuelle comme de coutume débordante, a promis le mariage à une douzaine de Salzbourgeoises qui l'invitent, dans une lettre collective, à les épouser tour à tour, pendant que la vieille femme de chambre Brunette continue à le désirer ardemment ; au troisième acte de la pièce, Hanswurst lance à Alcandro, avec qui il vient d'avoir maille à partir : « Allez vous faire foutre ! » (*Leckt ihr mich wacker in Arsch!*⁸). Lorsqu'on l'irrite ou le perturbe, Hanswurst ne tarde pas à se venger par des excréments ou des flatulences : il menace par exemple ses adversaires de leur « chier dans la gueule »⁹ ! La « gueule » et le « cul » délimitent parfaitement aussi bien le champ d'action de Hanswurst que le périmètre sémantique au sein duquel se déploie son discours.

Ces éléments spectaculaires ressortissant au « bas corporel » font du bouffon Hanswurst le digne héritier des Dionysies rurales grecques, fêtes de l'énergie vitale, de la fécondité et du plaisir, des bateleurs et bouffons médiévaux, ainsi que des personnages truculents de Rabelais et des jeux de carnaval de Nuremberg. Dans la tradition du jeu improvisé à la Hanswurst, il est évident que le spectaculaire et le *jeu corporel* l'emportent nettement sur le *texte* : chez Hanswurst, l'exposition du corps sous ses formes obscènes, notamment sur le plan de la mimique et de la gestuelle, fait ainsi entrevoir les contours d'une « esthétique du performatif »¹⁰ avant la lettre.

Les *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky constituent en somme l'une des toutes dernières survivances du théâtre « sauvage », du théâtre-carnaval et du grotesque selon Bakhtine, dont l'étude sur Rabelais esquisse précisément la réhabilitation du corps par le rire : à l'exemple du grotesque chez Rabelais, Bakhtine oppose à la conception classique et bourgeoise du corps, faite d'harmonie et de

⁷ Fanny Platelle, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168, ici : p. 150.

⁸ Joseph Anton Stranitzky, *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst*, in : *Hanswurstiaden*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg et Vienne, Residenz, 1996, p. 7-69, ici : p. 55 (= III, 3).

⁹ Stranitzky, *Triumph Römischer Tugend und Tapferkeit oder GORDIANUS der Große*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. par Rudolf Payer von Thurn, Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1908, t. 1, p. 23 : « aufs Maul scheißen ».

¹⁰ Voir Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

symétrie, une lecture fondée sur la dimension certes monstrueuse et asymétrique du corps, mais positive car libératrice et « régénératrice ». Or on trouve précisément chez Hanswurst la parfaite illustration des figurations « archétypales » de ce corps grotesque décrites par Bakhtine et propres à la culture du « rire carnavalesque » (organes : phallus, ventre, bouche ; actes : sexualité, engloutissement).

Dans cette culture du « rire populaire »¹¹, « la satisfaction des besoins est la matière et le principe corporel, *comiques* par excellence, la matière qui se prête le mieux à l'incarnation renaissante de tout ce qui est sublime. »¹² Envisagés sous cet angle, la soif et l'appétit, ainsi que le comique lié aux besoins naturels qui caractérisent le champ d'action de Hanswurst, apparaissent profondément carnavalesques, voire comme une illustration du « comique absolu » évoqué par Baudelaire dans *De l'essence du rire*. Enfin, le jeu de Hanswurst permet une réintégration massive du *corps* (*eros*, agression, violence) venant contrecarrer la toute-puissance de la *raison*.

C'est précisément au nom de sa « nature » indomptable que le personnage de Stranitzky réaffirme sans cesse la primauté du *corps au théâtre*, le déchaînement des pulsions et son comique fécal et sexuel, s'opposant de la sorte à l'idéal éducatif de l'*Aufklärung* ainsi qu'à l'ascèse et au canon de vertu bourgeois : la nature et le matérialisme de Hanswurst représentent, en ce sens, l'antithèse absolue de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique. La « philosophie » de Hanswurst est simple : rester fidèle en toutes circonstances à ses besoins et à ses pulsions, refuser l'Histoire, surtout ne pas évoluer, rester lui-même – un jouisseur et bâfreur invétéré.

Ni l'Histoire ni le mythe n'ont de prise sur lui. Pour Hanswurst, le monde des plaisirs corporels et des besoins physiologiques (manger, boire, déféquer, uriner, copuler, etc.) constitue une fin en soi : « En réduisant la vie à ses fonctions corporelles, il oppose son estomac et son postérieur à toute forme d'idéalisme érotique, mais aussi à toute ambition éthique et culturelle. »¹³

¹¹ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 154.

¹³ Gerald Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108, ici : p. 94 : « Indem er das Leben auf seine körperlichen Funktionen reduziert, hält er jeder Form des erotischen Idealismus, aber auch jedem ethisch-kulturellen Anspruch seinen Magen und seinen Hintern entgegen. »

Domestication du corps ? De Hafner à Bäuerle

Confronté aux exigences des *Aufklärer* Gottsched et Sonnenfels réclamant une « purification » de la scène germanophone et le bannissement définitif de Hanswurst au nom de la raison et de la morale, le dramaturge Philipp Hafner (1735-1764), souvent considéré comme le « père fondateur » du théâtre populaire viennois, propose une voie « médiane » entre inscription dans la tradition comique locale viennoise et « littérisation » du théâtre populaire : Hafner abandonne par exemple la pratique du jeu scénique sur canevas, dans lequel le comédien pouvait encore laisser libre cours à son inventivité verbale et gestuelle. Hafner consigna intégralement ses textes par écrit – supprimant ainsi presque tout l'espace laissé à l'improvisation sur scène –, élimina les pantomimes et les ballets qui, chez Kurz, interrompaient encore fréquemment le cours de l'action¹⁴, tout en s'opposant en même temps aux Gottschédiens viennois réunis autour de Joseph von Sonnenfels lors de la « querelle du bouffon ».

Les contraintes de la censure et de la comédie régulière eurent toutefois pour effet une modification profonde du personnage comique. Hanswurst tient certes toujours le rôle du serviteur, mais il se voit à présent déplacé dans un milieu social bourgeois et domestiqué sur le plan moral et corporel, comme dans les deux pièces de Hafner qui se rapprochent le plus du modèle de la « haute » comédie littéraire : *Die Bürgerliche Dame* (1763) et *Der Furchtsame* (1764). Contrairement à l'image d'un Hanswurst invariablement prisonnier de ses besoins physiologiques chez Stranitzky, ce dernier devient chez Hafner maître de ses pulsions et de son corps, et son comique fécal est considérablement réduit. De même que la place laissée à la gestuelle et à la mimique, son comique scatologique se retrouve, tant chez Kurz que chez Hafner, Perinet, Schikaneder ou Hensler, presque éliminé, et son comique verbal devient tolérable. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'insatiabilité culinaire et sexuelle propre à Hanswurst est, déjà dans les pièces de Kurz, largement atténuée. Chez Hafner, la morale sexuelle du personnage comique apparaît, dorénavant, redevable à la morale bourgeoise : « mais si je te prends en flagrant délit de tromperie, je te fracasse bras et jambes »¹⁵, menace-t-il Colombine dans *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder*

¹⁴ Cf. Johann Joseph Felix von Kurz, *Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, éd. par Andrea Brandner-Kapfer, Vienne, Lehner, 2010.

¹⁵ Philipp Hafner, *Burlesken und Prosa*, éd. par Johann Sonnleitner, Vienne, Lehner, 2007, p. 65 : « erwisch ich dich aber auf einer Falschheit, so schlag ich dir Arm und Bein entzwey. »

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

Hanswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag. Dans la comédie *Der Furchtsame*, Hanswurst se transforme en conseiller rusé et intelligent de son maître et, dans *Etwas zu Lachen im Fasching. oder: Des Burlins und Hanswursts seltsame Carnevals Zufälle* (1764), il fait même la morale « avec autorité » (*mit Autorität*¹⁶) à son maître, Burlin, au comportement licencieux. À la recherche d'une voie entre l'édification et le burlesque, le principe moral et le principe de plaisir, Hafner aura su associer certains éléments majeurs de la tradition du théâtre improvisé avec les exigences de la comédie régulière, réduisant à cette fin l'espace réservé à l'improvisation et moralisant le personnage comique traditionnel.

Dans le contexte d'une « élévation » morale de la scène germanophone¹⁷ et de la promotion en 1776, par Joseph II, du Burgtheater au rang de « théâtre national » (*Hof- und Nationaltheater*), Hanswurst se trouve peu à peu supplanté par des personnages comiques plus « convenables » au regard de la morale bourgeoise et du « bon goût ». Il cède ainsi la place à Kasperl, dont l'action se tient dans les limites de la censure et qui, comme son nom l'indique (Kasperl ou Käsperle), n'est plus qu'un diminutif de la corporalité antérieurement incarnée par Hanswurst : contrairement au Hanswurst de Stranitzky et au Bernardon de Kurz, Kasperl ne se voit plus confier que des rôles subalternes, ceux de domestiques désormais paralysés sur le plan du comique corporel grotesque¹⁸. C'est sous une forme moralisée que le personnage comique se présente dorénavant sur scène dans les comédies de Gewey, Bäuerle, Eberl, Kringsteiner, Hensler ou Schikaneder. Kasperl s'est pour ainsi dire transformé en l'exacte antithèse de ce qu'incarnait Hanswurst : le personnage synonyme de virilité et de sexualité débridée s'est mué en enfant asexué.

Adolf Bäuerle (1786-1859) appellera, quant à lui, à un renouvellement de la pièce locale viennoise sur le modèle de la « comédie plus noble » (*höheres Lustspiel*), imposant un refoulement massif des éléments locaux, satiriques et dialectaux : il s'agissait pour lui d'« élever » le genre de la « farce » (*Posse*) locale viennoise tout en le distinguant des formes d'expression dramatique jugées basses. Dans sa pièce la plus connue, *Les Bourgeois de Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813), Bäuerle invente le personnage comique de Staberl, marchand de parapluies et éternel râleur viennois. Ce personnage ne saurait renier son origine « hanswurst-

¹⁶ Philipp Hafner, *Komödien*, éd. par Johann Sonnleitner, Vienne, Lehner, 2001, p. 240.

¹⁷ Voir l'ouvrage classique de Hilde Haider-Pregler, « *Des sittlichen Bürgers Abendschule* ». *Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne et Munich, Jugend & Volk, 1980.

¹⁸ Cf. Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2003, p. 187.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

tienne », y compris et avant tout sur le plan corporel : déclarant « Je mange tout ce qui ne me mange pas » (*Ich esse alles, was mich nicht ißt* : I, 13¹⁹), il apparaît par ailleurs tour à tour ivre et violent (II, 2), lâche (II, 13) et corruptible (III, 2). Comme Hanswurst, ce n'est pas un caractère, mais un type et une fonction ; à l'inverse du Hanswurst de Stranitzky, situé à l'écart de la société et conçu comme un personnage opposé au monde « d'en haut », il est constamment intégré à l'action et au système de valeurs de la société bourgeoise.

D'une manière plus générale, le comique de Kasperl-Laroche et de ses successeurs sur les planches viennoises, Thaddädl et Staberl, ne contrevient plus guère aux règles du « bon goût ». Chez Bäuerle, le comique gestuel, anal et fécal propre à Hanswurst a été largement supplanté par un comique linguistique conforme aux exigences de la morale bourgeoise. La satisfaction immédiate des besoins élémentaires, trait caractéristique du Hanswurst de Stranitzky, disparaît au profit d'une rationalisation de son comportement en société.

Retour à Hanswurst ? Corps de Nestroy

Bien qu'il ait été profondément nourri des idées de l'*Aufklärung*, Nestroy, fils de notaire, intellectuel sceptique rompu par ses études aux jeux de la rhétorique, connaissait pertinemment les limites de la raison. Ainsi s'est-il employé, dans son théâtre, à restituer la sensualité non seulement indirectement, par le verbe et par l'humour, mais encore très directement et concrètement, par l'importance fondamentale accordée au corps dans ses pièces.

Une bonne partie de la critique viennoise (Moritz Gottlieb Saphir, Josef Tuvora, Franz Wiest...) ainsi que quelques visiteurs allemands fortement imprégnés d'idéalisme (Gutzkow, Vischer), de passage à Vienne, ont regardé avec horreur et dégoût le jeu théâtral de Nestroy, lui reprochant en particulier indifférence aux valeurs morales, destruction des idéaux, légèreté et vulgarité. Wendelin Schmidt-Dengler a ainsi souligné que la « vulgarité » (*Gemeinheit*) est « le terme qui semble constituer le point de fuite de tous les jugements critiques sur Nestroy »²⁰. Il s'agit en effet d'un mot clé, revenant sans relâche dans le discours des détracteurs de Nestroy au XIX^e siècle, qui se placent du côté de la morale idéaliste

¹⁹ Adolf Bäuerle, *Die Bürger in Wien*, in : *Hanswurstiaden*, op. cit., p. 261-329, ici : p. 279.

²⁰ Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001, p. 139 : « „Gemeinheit“ ist das Wort, das den Fluchtpunkt aller kritischen Äußerungen über Nestroy zu bilden scheint ».

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

et néo-classique. Il faut ici rappeler que Nestroy a écrit la quasi-totalité de ses rôles principaux pour lui-même et les autres pour des comédiens dont il connaissait parfaitement les qualités, comme son inséparable partenaire de scène, le corpulent Wenzel Scholz (Nestroy était, pour sa part, grand et longiligne). Aussi son écriture dramatique est-elle d'abord à usage oral, mimique et gestuel, ce qui effrayait une censure (metternichienne puis néo-absolutiste) dont Ultra dit, dans la pièce de Nestroy *Liberté à Krähwinkel* (I, 14), qu'elle est « un crocodile qui séjourne sur les rives du fleuve des idées et arrache les têtes des gens de lettres qui y nagent. »²¹ Malgré l'existence de certaines photos de scène²², on ne peut savoir précisément comment le comédien Nestroy a utilisé son corps sur scène. Les effets de ce jeu sur les contemporains du dramaturge autrichien sont, toutefois, bien documentés et riches d'enseignements sur la *peur* toujours suscitée par le corps au théâtre.

Dès 1837, le publiciste autrichien Julius Seidlitz (de son vrai nom Ignaz Jeitteles, 1814-1857) fit de Nestroy un « Napoléon de la vulgarité » (*Napoleon der Gemeinheit*). L'image d'un Nestroy vulgaire et destructeur de la « bonne vieille » comédie populaire viennoise a été répandue dès la fin des années 1830 en Allemagne, notamment par le biais de la revue *Morgenblatt für gebildete Leser*, publiée chez Cotta à Stuttgart, mais qui avait également de nombreux lecteurs à Vienne. À titre d'exemple, après l'échec essuyé par Nestroy avec sa pièce *Nur Ruhe!* en 1843, la critique indiqua au « lecteur cultivé » que la muse de Nestroy s'était « profondément enlisée dans la vase de la vulgarité » (*tief in den Schlamm der Gemeinheit versunken*). Même dans le cas d'une pièce aussi aboutie que *Der Zerrissene* (1844), le critique du *Morgenblatt* estime, le 6 juin 1844, que le personnage principal souffre « d'une vulgarité désolante » (*an einer trostlosen Gemeinheit*). Dans la même veine, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, l'auteur de l'hymne allemand, écrit au sujet d'une mise en scène de *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht* de Nestroy à laquelle il a assisté à Vienne en 1839 : « Ces absurdités et cette vulgarité dans les mots comme dans la représentation ont provoqué en moi un dégoût profond. »²³ Il est évident que le rejet exprimé ne porte, en l'occurrence, pas

²¹ Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe (Stücke 26/I)*, éd. par Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, Vienne, Munich, Jugend & Volk, Deuticke, 1977-2012, p. 26 sq. : « ein Krokodil was an den Ufern des Ideenstromes lagert, und den darin schwimmenden Dichtern die Köpfe abbeißt. »

²² Cf. Hans Schreiber, « Nestroy und die Photographie », *Nestroyana* n° 27 (2007), p. 114-152.

²³ Hoffmann von Fallersleben, *Mein Leben*, cité in : Martin Stern, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des "Poetischen Realismus" », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

seulement sur les *textes* du dramaturge, mais aussi et peut-être même avant tout sur le *jeu corporel* du comédien Nestroy.

Peu après, dans ses *Impressions viennoises* (*Wiener Eindrücke*) de 1845, Karl Gutzkow, journaliste, écrivain et homme politique allemand, exprime à son tour son hostilité envers Nestroy, qu'il juge lui aussi responsable de la « dépravation du caractère populaire » (*Verwilderung des Volkscharakters*) :

L'*ambiguïté* et l'*auto-ironie* ont, tout particulièrement dans les pièces de Nestroy, exercé sur les masses inférieures une influence qui leur a dérobé deux des plus précieux joyaux du caractère populaire : la contemplation éthique fondamentale des choses et la confiance crédule dans les hommes. Il est effrayant de voir Nestroy se moquer, dans son jeu plus encore que dans ses productions, du sens éthique fondamental et de la naïveté crédule du peuple²⁴.

Gutzkow vise là aussi bien le jeu « malséant » de Nestroy – ses « gesticulations » (*Gestikulationen*) et ses « airs » (*Mienen*)²⁵ – que leur effet, jugé désastreux sur le public.

Une autre personnalité très influente de l'époque sur la scène littéraire germanophone, l'écrivain et philosophe allemand Friedrich Theodor Vischer, insiste à son tour sur la vulgarité de Nestroy qu'il rend, comme d'autres avant lui, coupable du déclin du théâtre populaire et de l'abrutissement du sentiment esthétique du public viennois. Dans ses *Passes d'armes critiques* (*Kritische Gänge*) de 1860, Vischer, revenant sur son second séjour à Vienne (en 1840), s'indigne de la dimension sexuelle du jeu de Nestroy : il souligne en particulier la « nausée » (*Ekel*) et le « vomissement » (*Erbrechen*) provoqués selon lui par l'exhibition sur scène de la « nature bestiale de l'homme » (*thierische Natur des Menschen*), les termes de « sarcasme » (*Hohn*), de « souillure » (*beschmutzen*) des sentiments

43-60, ici p. 48 : « An diesem Unsinn, dieser Gemeinheit in Worten und Darstellung bekam ich einen gründlichen Ekel. »

²⁴ Karl Gutzkow, *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*, éd. par Peter Demetz, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Ullstein, 1974, p. 196 *sq.* : « Die Zweideutigkeit und die Selbstironisierung haben besonders in Nestroys Stücken einen Einfluß auf die unteren Klassen ausgeübt, der ihnen zwei der kostbarsten Kleinode des Volkscharakters raubte: sittliche Grundanschauung der Dinge und gläubiges Vertrauen gegen Menschen. Das ist entsetzlich, wie Nestroy in seinem Spiel mehr noch als in seinen Produktionen dem sittlichen Grundgefühl und der gläubigen Naivität des Volkes Hohn spricht. »

²⁵ *Ibid.*, p. 197.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

nobles et de « blagues puantes » (*stinkenden Witze*) se succédant alors pour conduire au centre de la condamnation de Vischer : Nestroy suggérerait par ses pièces comme par son jeu que « le plus profond sanctuaire de l'humanité cache un phallus » (*das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus verberge*²⁶). Le vocabulaire employé par Vischer en dit long sur le rejet massif, par la critique de la Jeune Allemagne, de la position anti-idéaliste de Nestroy. C'est indéniablement moins le *texte* que la dimension *corporelle* (gestuelle et mimique) du jeu de Nestroy qui a provoqué l'indignation d'un Vischer, d'un Gutzkow ou d'un Hoffmann von Fallersleben.

Il n'est sans doute pas exagéré de reconnaître dans les attaques, d'une véhémence inouïe, de Vischer contre le jeu et le théâtre de Nestroy un prolongement, voire une résurgence des critiques formulées au XVIII^e siècle par les défenseurs de l'*Aufklärung* contre Hanswurst : par leurs jugements moralisateurs sur Nestroy, Vischer, Gutzkow et bien d'autres perpétuent la mise au ban du théâtre d'improvisation que Gottsched et Sonnenfels avaient appelée de leurs vœux un siècle plus tôt. Les réactions outrées des critiques viennois comme des représentants de l'idéalisme allemand de passage à Vienne au jeu de Nestroy témoignent éloquentement de la peur toujours suscitée par le *corps* et ses éventuels débordements sur scène. Aux yeux de ses contradicteurs « éclairés », Nestroy incarnait une sorte de « Hanswurst redivivus » qu'il s'agissait à tout prix d'exclure de l'esthétique et de la morale. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on trouve au cœur des argumentations les plus diverses contre le dramaturge le sujet qui tourmentait le plus la censure autrichienne d'avant comme d'après 1848, l'« obscénité » (*Zotenhaftigkeit*) de Nestroy, pourtant si difficile à dénicher aujourd'hui dans le texte de ses pièces publiées : au niveau textuel, Nestroy a de fait, dans un geste conscient d'autocensure ou d'autocastration²⁷, éliminé soigneusement ses allusions érotiques les plus osées, lui qui connaissait mieux que quiconque les limites de la décence tracées par les censeurs du théâtre, ces « hommes faits crayon »²⁸. Ces reproches d'immoralité et d'indécence allaient toutefois accompagner Nestroy toute sa vie durant.

²⁶ Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, Stuttgart, Cotta, 1861, p. 62 *sq.*

²⁷ Voir Gerald Stieg, « *Häuptling Abendwind. Selbstzerstörung durch Selbstzensur* », in : *Satire – parodie – pamphlet – caricature en Autriche à l'époque de François Joseph (1848-1914)*, éd. par Gilbert Ravy et Jeanne Benay, Rouen, PURH, 1999, p. 245-253.

²⁸ Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe (Stücke 26/I)*, *op. cit.*, p. 26 : « Ein Censor ist ein Menschgewordener Bleysteften oder ein Bleistiftgewordener Mensch » (= *Freiheit in Krähwinkel* : I, 14).

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

Les exemples cités montrent que la domination du théâtre du verbe au XVIII^e siècle et le contrôle opéré par la censure sur les productions dramatiques n'ont, de toute évidence, pas empêché un auteur comme Nestroy de recourir à des formes théâtrales qui, précisément, s'opposent à l'hégémonie du verbe. Alors que le théâtre de l'*Aufklärung* et du classicisme avait souhaité libérer l'homme par la raison (et le langage) de sa nature bestiale, les pièces de Nestroy redonnent toute son importance au corps, donc à l'héritage hanswurstien (si présent chez Mozart²⁹), au théâtre. Erika Fischer-Lichte estime à juste titre que, dans le comique de Nestroy, « le corps grotesque du carnaval » (*der groteske Leib des Karnevals*) revient au théâtre et remplit « une fonction relevant de la connaissance » (*eine Erkenntnisfunktion*)³⁰.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

Sources

- * Bäuerle, Adolf, *Die Bürger in Wien*, in : *Hanswurstiaden*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg et Vienne, Residenz, 1996.
- * Gutzkow, Karl, *Libérale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*, éd. par Peter Demetz, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Ullstein, 1974.
- * Hafner, Philipp, *Komödien*, éd. par Johann Sonnleitner, Vienne, Lehner, 2001
- * –, *Burlesken und Prosa*, éd. par Johann Sonnleitner, Vienne, Lehner, 2007.
- * Kurz, Johann Joseph Felix von, *Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, éd. par Andrea Brandner-Kapfer, Vienne, Lehner, 2010.
- * Nestroy, Johann, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, éd. par Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, Vienne, Munich, Jugend & Volk, Deuticke, 1977-2012.

²⁹ Voir Gerald Stieg, « *gluck et gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », in : *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, éd. par Michel Grimberg *et alii*, Paris, PUPS, 2003, p. 495-503.

³⁰ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, *op. cit.*, p. 189.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

- * Stranitzky, Joseph Anton, *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst*, in : *Hanswurstiaden*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg et Vienne, Residenz, 1996.
- * –, *Triumph Römischer Tugend und Tapferkeit oder GORDIANUS der Große*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. par Rudolf Payer von Thurn, Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1908 (t. 1).
- * Vischer, Friedrich Theodor, *Kritische Gänge*, Stuttgart, Cotta, 1861.

Études critiques

- * Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- * Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Bâle, Francke, 1993.
- * –, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.
- * Haider-Pregler, Hilde, « *Des sittlichen Bürgers Abendschule* ». *Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne et Munich, Jugend & Volk, 1980.
- * Herzmann, Herbert, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), p. 126-135.
- * Lacheney, Marc, « “Culture du rire” contre “bon goût” ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e siècle », *Théâtres du Monde* n° 29 (2019), p. 171-187.
- * Lefebvre, Joël, « Observations sur le comique dans *Faust I* », in : *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort, 1982*, éd. par Michel Corvin, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, 1985, p. 243-266.
- * Müller-Kampel, Beatrix, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1996, p. 33-55.
- * –, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2003.
- * –, « Kasperl. Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert », *Nestroyana* n° 29 (2009), p. 144-150.
- * Platelle, Fanny, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168.
- * Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.

MARC LACHENY – PLACE ET FONCTIONS DU CORPS
DANS LE THÉÂTRE COMIQUE AUTRICHIEN
DE STRANITZKY À NESTROY :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

- * Schreiber, Hans, « Nestroy und die Photographie », *Nestroyana* n° 27 (2007), p. 114-152.
- * Stern, Martin, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des “Poetischen Realismus” », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60.
- * Stieg, Gerald, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l’Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.
- * –, « *Häuptling Abendwind*. Selbstzerstörung durch Selbstzensur », in : *Satire – parodie – pamphlet – caricature en Autriche à l’époque de François Joseph (1848-1914)*, éd. par Gilbert Ravy et Jeanne Benay, Rouen, PURH, 1999, p. 245-253.
- * –, « *gluck et gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l’orthographe de W. A. Mozart ? », in : *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l’activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, éd. par Michel Grimberg et alii, Paris, PUPS, 2003, p. 495-503.

LE CORPS SUR LA SCÈNE LYRIQUE

Les théâtres lyriques, dans leur ensemble, jouent des opéras composés généralement d'une partie chantée et d'une partie dansée. Parfois, les ouvrages chorégraphiques constituent un tout. Quoi qu'il en soit, opéras proprement dits et ballets permettent aux solistes des deux catégories de se faire applaudir, les uns au milieu de quadrilles, de coryphées et de sujets, les autres en compagnie de partenaires divers (duos, trios, quatuors, quintettes, septuors, masses chorales), parfaitement dignes d'obtenir une bonne part du succès. Chez tous, le corps (*res extensa*, disait Descartes dans ses *Méditations métaphysiques*, pour le distinguer de l'âme ou *res cogitans*) tient une grande place.

Dans les ballets, tout repose sur l'art des danseurs, hommes et femmes, formés par des écoles différentes (la grâce de l'école française, la virtuosité de l'école italienne, la recherche de nouveautés de l'école russe), et sur leur gestuelle. C'est dire l'importance du corps chargé de raconter une histoire, de fournir des tableaux vivants et de provoquer des émotions esthétiques. Vaslav Nijinski (1889-1950), George [sic] Balanchine (1904-1983), Maurice Béjart (1927-2007) et Rudolf Nouriev (1938-1993), parmi d'autres, voulaient précisément mettre en œuvre toutes les ressources du corps en action. Leurs anciens élèves, hommes et femmes, dotés d'une silhouette impeccable, d'une souplesse musculaire hors du commun, d'une grâce et d'une sensualité indéniables, firent l'objet de louanges dithyrambiques. Sans être en mesure de citer toutes ces étoiles de la danse, mentionnons un Jorge Donn, sublime dans le boléro de Ravel (cf. le film de 1981 de Claude Lelouch, *Les Uns et les Autres*), la séduisante Suzanne Farrell dont Balanchine était amoureux, la volontaire Sylvie Guillem ou l'érotique et étonnante Maïa Plissetskaja d'une résistance à toute épreuve, tous soucieux de rompre avec l'académisme d'autrefois pour proposer une relecture du corps des danseurs, tout en lignes novatrices, étirées, fluides, voire tranchantes. Ainsi, nous découvrons les mouvements ou ports de bras symbolisant l'expressivité ou extériorisant l'émotion. Les petits et grands ronds de jambes, les battements de jambes, les sauts et entrechats, les relevés sur la pointe, les relevés et échappés¹, les pliés et dégagés², les en-dehors³, les pas de deux, de quatre et de cinq ou de bourrée⁴ et tout autre mouvement entrent

¹ L'échappé est un saut qui s'effectue en deux temps. Toutes les définitions des différents pas et figures fournies ici en notes sont dues au site de danse « Arabesque ».

² Les pliés sont des mouvements d'échauffement qui s'effectuent en pliant les jambes en dehors. Les dégagés consistent à tendre une jambe en pointant le pied.

³ L'en-dehors est un tour comme l'en-dedans. Le tour parti en position quatrième, la jambe de devant devient la jambe de terre.

⁴ Le pas de bourrée est un pas en trois temps qui permet un changement de pied simple avec un léger déplacement latéral.

aussi en jeu pour raconter l'histoire (diégèse) et traduire les élans du cœur ou de l'âme.

Voyons, par exemple, la scène du ballet des nonnes dans le finale de l'acte III de *Robert le Diable* (1831) (Meyerbeer/Scribe) qu'on peut considérer comme le premier opéra romantique. Bertram, nom tiré de la pièce éponyme de Maturin (1816) et précurseur du Méphistophélès de Gounod et de Berlioz, en plein cimetière, soutenu par les trombones de l'orchestre, dans la tonalité de si mineur et une mesure à 4/4, évoque les religieuses trépassées et les fait sortir de leurs tombes respectives :

Voici donc les débris du monastère antique
Voué par Rosalie au culte du Seigneur;
Ces filles des autels, dont l'infidèle ardeur
Brûlant pour d'autres dieux un encens impudique,
Où régnait la vertu fit régner le plaisir.
Nonnes qui reposez
Sous cette froide pierre,
M'entendez-vous ?
Pour une heure quittez
Votre lit funéraire,
Relevez-vous !
Ne craignez d'une sainte immortelle,
Ne craignez pas
Le terrible courroux;
Roi des enfers,
C'est moi qui vous appelle,
C'est moi, c'est moi !
Moi, damné comme vous !
Nonnes, m'entendez-vous ?
Nonnes, relevez-vous !

Ces nonnes licencieuses, véritables créatures du roman noir et gothique, apparaissent d'abord en procession dans un *andante* à 3/4, *pp* ou *ppp* en do mineur.

Puis, elles se livrent à une bacchanale à 4/4, dans la tonalité de ré mineur, qui, de nouveau, cède la place à la tonalité de si mineur. Leurs corps voilés se contorsionnent, leurs bras décharnés s'agitent, leurs visages blanchis se décomposent, aux sons étranges de l'orchestre d'où ressortent les notes graves d'instruments tels les cors ou les bassons, et même les flûtes. Ce ballet effrayant des nonnes damnées, suivi de trois ballets dans des tonalités différentes (N°1, « Séduction par l'ivresse »; n°2, « Séduction par le jeu » ; n°3, « Séduction par l'amour ») peut être considéré comme le premier exemple du ballet romantique dont s'inspireront d'autres œuvres

de danse comme *La Sylphide* (1832) de Marie Taglioni, *Le Lac des cygnes* (1877) de Tchaïkovski ou *La Bayadère* (1877) de Marius Petipa. L'acte II de *Parsifal* offre également des ressemblances avec cette scène hallucinante des nonnes, sauf que les filles-fleurs de Klingsor sont enchanteresses.



Le ballet de *Robert le Diable* vu par le peintre Degas en 1876

Dans le *Faust* (1859) de Gounod, dont le finale rappelle étrangement celui de *Robert le Diable*, la « Nuit de Walpurgis » nous plonge également dans un lieu étrange, un palais en ruines, éclairé d'une lumière fantastique. Au milieu des ruines se dresse une table immense qu'entourent, étendues sur des coussins moelleux, Cléopâtre avec ses esclaves nubiennes, Hélène avec les filles de Troie, Aspasia et Laïs dans un groupe de courtisanes.

Le corps de ces jeunes femmes est largement dénudé et laisse apparaître des formes parfaites répondant aux théories de la symétrie ou de l'harmonie des philosophes grecs. Faust doit se prêter à une lutte de séduction jusqu'à l'apparition de Phryné, modèle et maîtresse de Praxitèle, qui, entièrement voilée, accapare toute l'attention des autres courtisanes. Peu à peu, la jeune femme, dans une danse en mi majeur, laisse tomber ses voiles et apparaît dans tout l'éclat d'une radieuse beauté. Son triomphe éveille autour d'elle des jalousies et des colères rendues par la gestuelle des autres danseuses. La fête dégénère en une bacchanale effrénée et Faust, prêt de succomber, comme Catulle en présence de sa Lesbie, reprend alors ses es-

prits quand il aperçoit le fantôme de Marguerite au sommet d'un rocher, dans un rayon lumineux.



*Scène du **Lac des cygnes***



*Scène de la **Bayadère**. Bras arrondis, les danseuses font un dégagé.*

Encore plus sensuelle est la danse des sept voiles dans la *Salomé* (1905) de Richard Strauss. Constituant un « petit drame à part », écrivait René Lara, en 1907, « enchâssé dans le grand drame », cette danse palpite, vit et acquiert « toute sa

puissance d'évolution [...] par les somptuosités de ses harmonies et de son orchestre⁵ ». La danseuse russe Natalia Trouhanova, qui l'interpréta cette année-là au théâtre du Châtelet, fit perdre contenance au public masculin de l'époque, peu habitué à être « vampé ».

Dans les représentations au Palais Garnier (Paris), dirigées par André Messager (Première le 6 mai 1910⁶), le soprano Mary Garden ne se contenta pas de chanter, comme Olive Fremstad à New York, Lucy Isardon et Emmy Destinn à Paris, Mariette Mazarin à Bruxelles, mais tint à interpréter la danse des sept voiles elle-même, pour prouver qu'elle était capable d'émuler des danseuses professionnelles comme Natalia Trouhanova, Henriette Sahary-Djeli ou Maud Allan. Le critique du *Figaro* écrivit à son sujet :

Le clou – le clou potelé – de la soirée, c'était l'interprétation du rôle complexe de Salomé par Mlle Mary Garden, rôle dans lequel l'intelligente artiste triompha dans les Amériques. Mlle Garden s'est drapée avec un minimum de voiles. Son costume doit compter pour peu de chose dans les frais généraux de la représentation de *Salomé*. Elle est coiffée d'une perruque courte et rigide, qui encadre curieusement le visage. Ce n'est pas la broussaille bohémienne de la célèbre Salomé d'Henri Regnault⁷, c'est la coiffure peignée, préparée et figée des beautés égyptiennes ou assyriennes. Mlle Mary Garden danse comme une professionnelle qui serait très adroite, très intelligente et très artiste aussi. Quand elle chante, on perçoit très clairement son amusant petit accent américain à la Campton, mais qu'importe ? Avec un peu d'imagination, on peut bien se figurer que tel était l'accent de ceux et de celles qui parlaient jadis les langages de la Judée ou de la Galilée !⁸

Depuis, cette danse lascive a atteint un paroxysme de sensualité dans des mises en scène conduisant des artistes à apparaître complètement nues au finale. Il s'agit, en effet, de ne pas démeriter des mises en scène d'un Calixto Bieito, d'un Johann Kresnik et d'un Olivier Py et de se livrer à une surenchère.

C'est un ensemble chorégraphique assez différent que l'on retrouve cette fois dans les ballets d'*Aïda* (1871) de Verdi (danse sacrée des prêtresses au finale de l'acte I sur un *allegretto* en mi bémol majeur, danse des petits esclaves maures au début de l'acte II, en si bémol majeur) où le compositeur italien use modestement de procédés orientaux dont une pédale harmonique dotée d'un *ostinato* ryth-

⁵ « Notre page musicale » in *Le Figaro* du 11 mai 1907, p. 2, col. 3.

⁶ Voir « La Musique. À l'Académie de musique ; première représentation de *Salomé* », Pierre Lalo, in *Le Temps* du 11 mai 1910, p. 3, col. 1-5.

⁷ Peintre français (Paris 1843-Rueil-Malmaison 1871). Sa *Salomé*, peinture à l'huile, fut le clou du Salon de 1870.

⁸ « La soirée – *Salomé* à l'Opéra », in *Le Figaro* du 7 mai 1910, 5, col. 5.

mique. Ces danses, contrairement à celles de la « Nuit de Walpurgis » du *Faust* de Gounod, sont courtes et plutôt sages, même si, par exemple, la chorégraphie choisie pour la représentation de *Vérone*, le 25 juin 1999, nous montre étrangement des guerrières brandissant des lances plutôt que des prêtresses sacrées comme le voudrait la didascalie.

Au cours de la saison 2012-2013, à la Scala de Milan, le danseur et chorégraphe russe Vladimir Vasil'ev avait même, pour sa part, mis au point une mise en scène où les petits Maures apparaissaient pratiquement nus et étaient mis physiquement à rude épreuve par le virtuosisme exceptionnel imposé à leur corps. Dans l'esprit de Verdi, il s'agissait de faire couleur locale par la musique, le corps de ballet ne devant, simplement, que refléter ce qui pouvait passer pour d'authentiques danses de l'époque pharaonique⁹. Chez le chorégraphe, au contraire, il y avait un désir de provocation sous-tendant ce qu'Aristote appelait la chrématistique commerciale¹⁰.



Maud Allan (1873-1956) dans une scène de la Danse des sept voiles (*Salomé*)

⁹ L'égyptologie était encore à ses débuts avec les recherches de Mariette et de Maspero, et les études consacrées à la musique chez les Égyptiens de l'Antiquité manquaient cruellement.

¹⁰ Voir *L'Éthique à Nicomaque* et *La Politique*, *passim*.

Dans la danse des prêtresses de Dagon de l'acte I, scène 6, avec son mode dorien¹¹, ou dans la bacchanale effrénée et voluptueuse qu'on retrouve à l'acte II de *Samson et Dalila* (1877), Saint-Saëns fait mieux que Verdi. En effet, il emploie des modes arabes authentiques (à savoir le mode *absein*, apparenté à la gamme fondamentale arabe *hijaz* ou *sala*, qu'on peut d'ailleurs retrouver à la fin de l'ouverture de *Carmen* de Bizet¹²). Les différentes versions filmées ces dernières années, et reproduites par « You Tube », montrent que les corps sont particulièrement sollicités dans leur ensemble par la chorégraphie. Grandes mouvements de bras et de jambes, piqués¹³ suivis de pointes éprouvantes pour les pieds et les chevilles, parfois déhanchements suggestifs, acrobaties avec arabesques en tour, grands battements, grands jetés¹⁴, cabrioles¹⁵, sauts de chat ou sissonnes¹⁶, manèges¹⁷ et jusqu'à la simulation de l'acte sexuel dans la chorégraphie des représentations données au Metropolitan Opera de New York en octobre 2018¹⁸, voilà nombre des sollicitations physiques auxquelles les corps respectifs des artistes de la danse sont soumis quasi journalièrement. Santé de fer, résistance absolue, souplesse et grâce sont requises de la part de ces jeunes constitutions artistiques. Leur corps doit se plier à toutes les exigences, rester immobile ou se mouvoir avec rapidité ou lenteur, s'élever ou s'étendre, exprimer, par des mimes, des émotions personnelles et les partager avec d'autres danseurs et, par ce truchement, ravir et toucher le public.

Parfois, le corps de ballet se doit de donner l'impression de refléter la réalité, comme les patineurs à l'acte III du *Prophète* (1849) de Meyerbeer. Les artistes de la danse doivent suggérer qu'ils sillonnent un étang glacé dans tous les sens. C'est d'abord l'*allegro con spirito* de la valse en ré majeur, puis l'*andantino quasi allegretto* du pas de la rédowa¹⁹ en si bémol majeur, avant de passer, toujours en si

¹¹ Il s'agit d'une gamme symétrique voulant dire que le schéma des tons et des demi-tons (1-1/2-1-1-1-1/2-1) est le même en montant qu'en descendant.

¹² Voir Camille Bellaigue, *Souvenirs de musique et de musiciens*, p. 132-133 (Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921).

¹³ Le piqué est le déplacement qui part d'une position de pieds à plat pour arriver à une position sur pointes.

¹⁴ Le grand jeté est un saut vers l'avant en faisant le grand écart au milieu du saut.

¹⁵ On parle de cabriole dès lors qu'un temps levé est battu. Une jambe part en l'air, la deuxième la rejoint et la frappe avant de se poser au sol.

¹⁶ Le sissonne est un saut : les deux pieds propulsent et un pied permet de se recevoir.

¹⁷ Le manège est un parcours circulaire sur la scène, accompli seul ou à plusieurs.

¹⁸ Nombre de chorégraphes, comme de metteurs en scène d'aujourd'hui (en fait depuis les années 1970), dans leur détestation du ballet et de l'opéra, considèrent que plus ils seront scandaleux plus leurs élucubrations bénéficieront de publicité. Se réclamant du relativisme des sorcières du *Macbeth* de Shakespeare, ils estiment que le Beau et le Laid se valent. Le renversement des valeurs est complet, accentué par ailleurs par la « Cancel culture » et le « Wokisme ».

¹⁹ Il s'agit d'une danse lente à trois temps formée de pas de polka et de valse.

bémol majeur, à un *allegro vivace*, tous deux sur une mesure à 5/8, puis l'*allegro molto moderato* du quadrille des patineurs en sol majeur, sur une mesure à 6/8, et enfin l'*allegro moderato* puis *con spirito* du galop en do dièse mineur, sur une mesure à 2/4. Que de dynamisme, que de grâce, que de beauté dans ces différents pas dont le plus entraînant semble bien être le pas de la rédowa ! Meyerbeer avait déjà prouvé l'intérêt qu'il portait au ballet dans la danse bohémienne de l'acte III des *Huguenots* (1836), où l'*allegretto moderato* en do majeur alterne avec l'*allegro* en la majeur, et le confirmera dans la « Marche indienne » de *l'Africaine* (1865), pendant que, dans un *andante con moto*, des tonalités diverses et une mesure à 4/4, entrent successivement en scène des prêtresses, des bramines, des amazones, des jongleurs, des guerriers, puis la reine. Le plateau est ainsi rempli de danseurs, hommes et femmes, dont les corps respectifs se font face, se touchent, se jaugent, reflètent comme des miroirs des sentiments ressentis et des émotions éprouvées dans un luxe de décors et une richesse de tenues extraordinaires. Meyerbeer offre ainsi aux danseurs de ses ballets d'admirables possibilités scéniques.

Que dire des chanteurs avec leurs diverses techniques vocales, leurs mouvements thoraciques et diaphragmatiques, leur jeu ? Les mises en scène contemporaines les obligent à être des acteurs répondant aux directives du maître d'œuvre qui tient absolument à imposer sa relecture des ouvrages allant du XVI^e au XX^e siècle, dépendant de sa « Weltanschauung » (vision du monde). Hors de leur interprétation des livrets, point de salut. Autrefois, le régisseur de la scène se montrait moins exigeant, mais plus respectueux des intentions des compositeurs et librettistes²⁰. Il serait pourtant faux de prétendre que les chanteurs du passé, campés sur leurs jambes au beau milieu de la scène, se contentaient d'interpréter leurs morceaux de bravoure, en mettant en valeur leurs notes aiguës, leurs roulades, leurs

²⁰ La basse Chaliapine écrivait : « J'ai toujours estimé et respecté la science d'un homme de théâtre, mais si, par ses recherches "savantes", il tue ce qui est l'essence même de l'art, il faut le chasser impitoyablement, lui et sa science, du théâtre et de la scène. (*Ma vie*, p. 140, Albin Michel, 1932, traduit du russe par André Pierre).

Nombre de metteurs en scène d'aujourd'hui tuent en effet « ce qui est l'essence même de l'art ». Dans le but d'attirer le public, on annonce, par exemple, le ballet-féerie de *Casse-Noisettes* de Tchaïkovski ou *Lakmé* de Léo Delibes ou *Lohengrin* de Wagner, pour lui substituer en fait un tout autre ballet ou opéra transformé *ad libitum*. Dans cette optique, le librettiste, le compositeur ne jouent qu'un rôle secondaire. Ils servent de faire-valoir. Le personnage important, c'est le metteur en scène qui est libre de transposer l'œuvre, de la placer à l'époque qui lui plaît, d'en supprimer des passages et d'en rajouter d'autres de sa façon, d'en modifier la fin si besoin (cf. la *Carmen* de Bizet / Meilhac & Halévy, d'après Mérimée, « revisitée » par Leo Muscato, à Florence en 2018 : au dernier acte, c'est Carmen qui tue José ! Homicide et non féminicide !). Le créateur, c'est lui et personne d'autre.

Ces excès valent aussi pour le théâtre de prose comme l'a très bien montré Maurice Abiteboul dans son article intitulé « Shakespeare: raciste et xénophobe, antisémite, colonialiste et sexiste ? » (*Théâtres du Monde*, Cahier n°31-2021, p. 449-453).

trilles, comme le faisait une Patti ou une Melba, ou alors leur puissance vocale, à l'instar d'un Tamagno, d'un Escalaïs et d'un Del Monaco. Certains chanteurs, il est vrai, avaient un jeu rudimentaire et sollicitaient peu leur corps²¹, surtout s'ils avaient de l'embonpoint et se mouvaient difficilement. D'autres, au contraire, se révélaient bons, voire excellents comédiens. Par exemple, un critique musical rendait compte de la prestation du baryton Victor Maurel dans le *Hamlet* d'Ambroise Thomas, à l'Opéra de Paris, en ces termes:

M. Maurel a le bon goût de ne chercher en rien à rappeler Faure²²; son goût est personnel et sa manière rappelle quelque peu celle de l'Italien Rossi. Ses gestes sont justes, sa physionomie mobile et expressive. Dans la scène de l'Esplanade, il a fort bien chanté, avec beaucoup de goût et de tenue, l'invocation et mime avec expression la partie muette du rôle; il marque avec intelligence les alternatives de folie et de fureur concentrée du rôle. Au final du troisième, il prépare bien l'explosion qui est le point culminant de l'action, et il a très bien rendu la colère du fils découvrant les meurtriers de son père. Le monologue si recherché dans ses effets, si difficile à dire et à chanter a été pour M. Maurel l'occasion d'un succès très réel et de très bon aloi. C'est un Hamlet romantique, mais dans la meilleure acception du mot, et tel que depuis longtemps nous n'en avons pas vu à l'Opéra²³.

Peu importe qu'Hamlet ait été considéré comme un héros romantique par le critique du *Globe*. Ce qui frappe dans le compte rendu, c'est le jeu de scène du baryton Maurel et ses gestes expressifs. Loin de rester statique, l'artiste, soucieux de ramener son interprétation dramatique à l'expression de la vie réelle, comme le recommandait le comédien Camille Dumény (1854-1920), adaptait ses mouvements, ses réactions, ses mimiques physiologiques spécifiques en fonction de ce qu'il entendait suggérer au public²⁴.

²¹ C'était le cas, notamment, du ténor Giuseppe Fancelli (1833-1888). Cf. Rodolfo Celletti, *Voce di tenore*, p. 145 (Milan, Idealibri, 1989). Mais nombre de chanteurs lyriques furent de piètres comédiens.

²² Jean-Baptiste Faure (Moulins 1830-Paris 1914), célèbre baryton français et compositeur de quatre volumes de mélodies, sur des paroles diverses, qui obtinrent beaucoup de succès auprès des chanteurs lyriques des XIX^e et XX^e siècles (*Les Rameaux*, *La Charité*, *Credo*, *Crucifix*, etc.).

²³ Le Hamlet de Maurel, *Le Globe* du 29 novembre 1879.

²⁴ Cf. : « Lorsqu'on ressent une émotion, la mimique qui l'accompagne modifie le volume de la cavité buccale et tout ce qu'on va dire ou chanter sera coloré par cette émotion. Que l'on vive l'émotion de l'intérieur comme le faisait la Callas ou qu'on la simule, c'est d'abord la mimique qui va la refléter » (Nicole Scotto Di Carlo, « Les Voix de Maria Callas », *La Lettre du Musicien* d'octobre 2007, p. 45, et Dossier coordonné par Arlette Osta,

À la suite d'un gala organisé en 1911 à la Gaîté-Lyrique (Paris), un critique du *Figaro* se répandit en louanges sur la basse Chaliapine:

Ai-je besoin de dire que tous les auditeurs, sans distinction de nationalité, s'unirent aux Italiens pour faire fête à MM. Fazzini, Stracciari et Max Bouvet, et pour acclamer M. Chaliapine, qui jamais ne se montra plus admirable que dans l'interprétation du rôle de Philippe II.

M. Chaliapine, avec sa belle voix si remarquablement conduite, ravit tous ceux qui ont des oreilles, et qui entendent, mais il a cette supériorité sur presque tous les artistes lyriques de pouvoir, le cas échéant, stupéfier les sourds eux-mêmes ! À ceux qui n'auraient que les yeux, il réserverait encore le régal d'un talent de comédien de premier ordre ! C'est au point que tout amateur de théâtre consciencieux devrait aller le voir deux fois dans chaque pièce, une fois uniquement pour l'entendre, une autre fois seulement pour le regarder.

Quel artiste ! Avec quelle prodigieuse intelligence, quelle sûreté, quel tact, quelle mesure, quelle adresse, il rend compréhensible, jusque dans ses nuances les plus légères, le caractère de son personnage ! Toujours grîmé et habillé à merveille, il n'est pas un roulement de ses yeux, pas un tambourinement de ses doigts, qui n'aient leur signification étudiée et utile... Quel artiste !

Aussi, un public connaisseur et reconnaissant l'a-t-il une fois de plus salué d'acclamations enthousiastes, comme il va le faire à chacun des futurs galas magnifiques et sensationnels...²⁵.

Ajoutons que Chaliapine jouait de sa haute taille et de sa plastique, pour accentuer le côté comique d'un personnage (Don Basile dans *Le Barbier de Séville* de Rossini) ou, au contraire, le côté tragique (Boris Godounov dans l'ouvrage éponyme de Moussorgski, Philippe II dans le *Don Carlos* de Verdi, Don Quichotte dans l'ouvrage titulaire de Massenet, ou encore le film de Pabst, sorti en 1933) ou maléfique (Méphistophélès dans le *Faust* de Gounod ou dans l'opéra éponyme de Boito). Il s'était inspiré des leçons du comédien, metteur en scène et professeur, Constantin Stanislavski (1863-1938), même si, souvent, il avait tendance à pousser son jeu de scène à une exagération excessive au détriment de la ligne mélodique.

Autre chanteur-comédien très attentif à son jeu de scène, le baryton Titta Ruffo stupéfiait dans l'interprétation de ses rôles, sachant être le barbare Nelusko

orthophoniste, *Les actualités de la voix*, « La polyvalence vocale de Maria Callas », octobre 2015, en ligne.

²⁵ *Le Figaro* du 4 juin 1911, p. 5, col. 6, « La soirée – Le premier gala Chaliapine » par Un Monsieur de l'Orchestre.

dans *L'Africaine* de Meyerbeer, le méditatif Hamlet dans l'ouvrage éponyme d'Ambroise Thomas, ou le bouffon bossu du *Rigoletto* de Verdi. Le critique Louis Schneider, après une représentation de ce dernier ouvrage à l'Opéra de Paris en 1912, avec Antonina Vassilevna Nedjdanova (Gilda), Nerina Lollini (Maddalena), Marie Girard (Giovanna), Enrico Caruso (le Duc de Mantoue), Giuseppe Torrès de Luna (Sparafucile) et Pierre Clauzure (Monterone), combla d'éloges l'artiste pisan :

Le rôle du bouffon Rigoletto est un des plus intéressants et des plus complets du répertoire de baryton. M. Titta Ruffo, qui s'était déjà fait applaudir à l'Opéra cet hiver, a soulevé à nouveau l'enthousiasme du public, hier soir; le timbre superbement sonore de sa voix, la perfection de son émission, l'expression qu'il donne à la phrase musicale, l'émotion dont il empreint son personnage ont valu à M. Titta Ruffo un triomphe; et il a dû bisser l'air final du troisième acte²⁶.

Les femmes ne sont nullement en reste, bien au contraire, dans l'histoire du théâtre lyrique. Rose Caron, superbe dans les ouvrages romantiques (*Les Huguenots*, *Robert le Diable*, *La Juive*) et wagnériens (*La Walkyrie*), créatrice de la version française de l'*Othello* de Verdi²⁷, « toujours si belle, toujours si pure de lignes et d'attitudes », dans son rôle de Desdémone, avait fait *Sigurd* comme *Sigurd* l'avait faite. Tous les amateurs de musique se rappelaient « le geste de ses bras minces qui effeuillaient des roses, tandis qu'elle chantait: *Des présents de Gunther je ne suis plus parée*²⁸ ». Charles Joly, dans *Le Figaro*, évoquait Emma Calvé, « tour à tour la joie et la douleur, le rire et les larmes, la douceur et la dureté, l'amoureuse sentimentale et la mystique sensuelle²⁹ ». Le même journaliste signalait que Jeanne Hatto, superbe créatrice du rôle de Floria dans la tragédie lyrique des *Barbares* de Camille Saint-Saëns³⁰, se donna tellement au cours d'une répétition de l'ouvrage qu'elle se sentit mal³¹. Geneviève Vix, avec ses grands beaux

²⁶ « Les Premières – Académie Nationale de Musique. – La troupe de l'Opéra de Monte Carlo dans *Rigoletto* », *Le Gaulois* du 13 mai 1912, p. 3, col. 3.

²⁷ Voir *Le Gaulois* du 13 octobre 1894, p. 1, col. 6 et p. 2, col. 1-5 : « *OTHELLO* – Académie nationale de musique : *Othello*, drame lyrique en quatre actes de M. Arrigo Boïto, d'après la tragédie de Shakespeare ; traduction française de MM. Boïto et du Locle, musique de M. G. Verdi ».

²⁸ *L'Intransigeant* du 31 janvier 1907, p. 4, col. 1.

²⁹ « La vie de Paris – Emma Calvé », *Le Figaro* du 14 novembre 1902, p. 1, col. 3.

³⁰ « *Les Barbares* à l'Opéra – Tragédie lyrique en trois actes et un prologue, poème de MM. Victorien Sardou et P.-B. Gheusi, musique de M. Camille Saint-Saëns », *Le Figaro* du 24 octobre 1901, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

³¹ *Le Figaro* du même jour, p. 4, col. 4.

yeux bleus où semblait se refléter de l'infini et ses formes harmonieuses, faisait concurrence à l'italienne Lina Cavalieri et à l'Américaine Geraldine Farrar. L'Écossaise Marie Garden, au tempérament bien trempé, soulevait acclamations et applaudissements soit en Floria Tosca, soit en Violetta, sous le travesti de Jean le Jongleur, sous les traits de Carmen ou ceux de Thaïs. Fanny Heldy, sportive accomplie qui pratiquait l'équitation, était une artiste délicieuse comme Lily Pons et Yma Sumac. Leur plastique n'était en rien inférieure à leur voix stratosphérique. Mado Robin, capable de monter jusqu'au ré6, fut un véritable phénomène vocal révélant ainsi des possibilités physiologiques insoupçonnées qui intriguèrent les scientifiques de son époque³². Plus près de nous, la Callas, rivale de la Tebaldi, offrait un autre exemple frappant d'une carrière tout à fait exceptionnelle, comme l'ont montré ses biographes³³. Elle chantait avec un art vocal consommé et une gestuelle remarquable, imprégnant tous ses rôles d'une force dramatique qui touchait ses auditeurs³⁴. En même temps, elle s'était efforcée d'affiner sa silhouette et de s'habiller avec goût comme le prouvent des photographies, des actes d'opéra ou de concerts filmés, des actualités de l'époque. Élève de Maria Ivogün, Elisabeth Schwarzkopf fit une belle carrière dans l'opéra et dans le lied, avec une voix de toute beauté et une tenue de scène admirable. Joan Sutherland, de 1947 à 1990, fut également admirée pour sa voix (elle avait été surnommée « la Stupenda », la Superbe, en raison de sa virtuosité extraordinaire), et pour son jeu. Leontyne Price se révéla, entre autres rôles verdiens, une Aïda exceptionnelle. Sa voix chaude et puissante, son jeu de scène émouvant, remuèrent pendant trois décennies un public international. Comme le contralto Marian Anderson, première noire à chanter au Metropolitan Opera en 1955, et la basse Paul Robeson, mais sans adopter les positions politiques de ce dernier par trop thuriféraire de l'Union soviétique qu'il considérait comme un modèle de société, elle sut, sur le plan artistique, défendre la communauté afro-américaine dont elle était issue. Associée au répertoire lyrique colorature italien et français, Anna Moffo, soprano américain d'origine italienne, en dehors de sa voix, était le prototype de la pin-up du monde lyrique, en offrant la

Le ténor Caruso (1873-1921) se donnait à fond dans ses rôles et notamment dans celui de Canio (*Pagliacci* de Leoncavallo). Il lui arrivait, à la fin de l'*arioso* du premier acte, d'être terrassé par l'émotion. Il aurait dû lire le *Paradoxe sur le comédien* (1830) de Diderot et s'en inspirer, mais c'était un chanteur instinctif.

³² Voir Raoul Husson, *La Voix chantée*, p. 20-22, 71, 101, 105, 171-173 (Paris, Gauthier-Villars, Éditeur, 1960).

³³ Parmi l'abondante littérature consacrée à Maria Callas, voir notamment l'ouvrage de Tom Volf, *Maria Callas. Io, Maria. Lettere e memorie inedite* (Milan, Rizzoli, 2019).

³⁴ « Justesse du style, ampleur et noblesse des gestes, finesse d'esprit, acuité psychologique, empathie, Maria Callas possédait tout cela à un degré élevé. Ses dons innés de tragédienne lui gagnaient le cœur du public autant que sa voix » (Sophie Humann, « La Callas. Le fantôme de l'Opéra » in *Valeurs Actuelles* du 20 septembre 2002, p. 59).

vision, sur la scène du Metropolitan Opera comme au cinéma, d'une très belle femme, la beauté du corps s'ajoutant à la beauté de la voix ne gâchant rien, bien au contraire. Catulle, Tibulle, Ovide l'auraient célébrée en des vers remplis de passion : « Donne-moi mille baisers, puis cent ; puis encore mille autres, et puis cent³⁵ ». La génération actuelle, ne se voulant pas inférieure aux générations précédentes, offre à son tour, parmi les chanteuses lyriques, de très belles artistes comme Gaëlle Arquez, Elina Garanča, Agnes Lipka, Anna Netrebko, Olga Peretyatko, Pretty Yende et Catherine Trottmann, qui savent, de la voix et du corps, charmer et envoûter leurs auditeurs, tandis que, du côté des hommes, Lawrence Brownlee, Ildrebrando d'Arcangelo et Jonas Kaufmann ont pris la succession des Ezio Pinza, des Giuseppe Di Stefano, des Franco Corelli et des Plácido Domingo, qui eux-mêmes avaient succédé aux Maurice Renaud, aux Antonio Scotti, aux Leo Slezak, aux Charles Rousselière, aux José Luccioni et aux Georges Thill, auprès des auditrices du XXI^e siècle, subjuguées par leur voix mâle et sensibles à leur beauté physique³⁶.

Malgré les effets réducteurs d'un survol aussi rapide, force est de reconnaître que l'opéra et le ballet révèlent, sur scène, des corps dans tous leurs états. En effet, les artistes de la danse et du chant jouent de leur être physique et le mettent à l'épreuve d'une manière ou d'une autre. C'est par l'intermédiaire du corps pour les uns, du corps et de la voix pour les autres, qu'ils communiquent des émotions (amour, amitié, haine, peur, effroi, convulsions, beauté plastique ou beauté des vertus) aux spectateurs et créent cette empathie, c'est-à-dire cette véritable compréhension affective qui contribue à la réussite d'un spectacle. Ils ont d'autant plus de mérite que les mises en scène actuelles ne les épargnent pas, en les obligeant, dans des ouvrages classiques ou contemporains souvent dénaturés, à observer un réalisme outrancier, surtout dans l'optique du Regietheater dont on peut se demander à juste titre ce qu'il apporte sur le plan artistique³⁷.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

³⁵ Catulle, *Poèmes*, Voir vers 10-11 :

Da mi basia mille, deinde centum,

Dein mille altera, dein secunda centum...

³⁶ Voir, par exemple, Dr. Georges Valensin, *Science de l'amour*, p. 206-207 (Paris, La Table Ronde, 1960).

³⁷ Voir l'article éloquent de Camille De Rijck, « La mort du Regietheater » in *ForumOpera.Com. Le magazine du monde lyrique*, du 1^{er} novembre 2018.

LE CORPS, ENTRE MASQUE ET DÉMASQUEMENT, DANS LE THÉÂTRE D'EDMOND ROSTAND

Le corps est la manifestation extérieure et matérielle de l'être humain. C'est ainsi que le *Littré* le définit, en l'opposant d'ailleurs à l'âme. *Le Trésor de la langue française* ajoute que le corps est aussi le siège des fonctions physiologiques de l'animal.

Au regard de ces éléments, le corps entre directement en corrélation avec la notion de masque. En effet, le masque, essentiel au théâtre, autrefois dans sa dimension matérielle, demeure un moyen de transformation de l'aspect, un outil de métamorphose, qu'il modifie le visage ou bien le reste du corps, comme le fait le déguisement. Il est tantôt marqueur d'un état et tantôt d'une intention, selon qu'il recouvre ou qu'il est volontairement revêtu, pour se dissimuler ou pour jouer un rôle. Mais c'est également ce qui peut rendre compte de la personnalité intrinsèque de l'être. C'est pourquoi l'on peut voir dans le corps le masque de l'âme. Il en est la dimension visible, ce qui est *a priori* accessible et exposé aux yeux des autres.

Or, les pièces d'Edmond Rostand exploitent particulièrement les enjeux liés à ces masques, jouant sur la réciprocité des effets produits par l'âme sur le corps et par le corps sur l'âme. Intéressons-nous donc aux fonctions que le dramaturge attribue au corps dans ses pièces.

Le corps, un masque involontaire ?

Ainsi, étudier le corps dans le théâtre de Rostand, c'est en premier lieu montrer que le corps lui-même peut se confondre avec le masque pour les personnages. Ce masque est tantôt involontaire, dès lors que les protagonistes doivent surmonter un défaut physique qui contrarie les désirs de leur âme, et tantôt stratégique quand, à l'inverse, il sert leurs desseins.

Certains protagonistes souffrent de l'altérité entre leur être intérieur, en quête d'un idéal qu'ils aspirent à incarner, et leur aspect physique. C'est le cas par exemple de l'Aiglon et de sa silhouette d'Autrichien malingre. Le Duc a les cheveux blonds, un grand front, et les traits de sa famille maternelle. Pour certains, ceci fait de lui un jeune homme charmant. Sylvain Ledda reconnaît ainsi que « Doué d'un charme irrésistible, l'Aiglon est la coqueluche de Vienne [...]. Il valse, il est un peu poète, il ressemble à son contemporain, le dandy Alfred de Musset, blond et frisé comme lui. »¹ Ceci est confirmé par Gentz dans son échange avec Metternich : « Metternich : Et Fanny ? / Gentz : Elssler ?... Ne m'aime pas. Oh ! je n'ai pas fini / D'être grotesque. / *Montrant un portrait du Duc de Reichstadt*. – C'est le Duc dont elle est folle. »² Or, ce sont précisément ces aspects

¹ Edmond Rostand, *L'Aiglon* [1900], présentation par Sylvain Ledda, Paris, GF Flammarion, 2018, p. 10.

² *Ibid.*, p. 64.

que Franz lui-même abhorre, car ils l'éloignent de son père, corse, empereur et conquérant. Metternich s'en sert d'ailleurs contre lui. « Rappelez-vous vos doutes de vous-même ! [...] / Vous n'avez pas la tête d'énergie, / Mais le front de langueur, le front de nostalgie ! / [...] Et votre Altesse, avec égarement, / Sur ce front d'archiduc passe une main d'infant ! »³ assène-t-il dans la célèbre scène de la psyché. Le Duc se heurte alors à son reflet, brise le miroir, et ce faisant, croit avec lui briser sa ressemblance avec ses ancêtres autrichiens. « *Il frappe avec rage ; la psyché s'effondre, les bougies s'éteignent [...]. Le duc se jette en arrière, délivré, avec une clameur de triomphe : / Il n'en reste pas un !* » hurle-t-il. Et Metternich de le détromper : « Il en reste un toujours ! / *Le Duc chancelle à ces mots, et fou de terreur, il crie dans la nuit : / Non ! non ! ce n'est pas moi ! pas moi !* »⁴

Même affliction pour Joffroy Rudel et Jésus. Le premier craint, à raison, que son état physique ne l'empêche de voir sa princesse lointaine. Sorismonde, confidente de Mélissinde, traduit ainsi le refus de sa maîtresse de se rendre sur la nef :

Rassurez-vous. Voici celle [la raison] que je devine : / Celui qui vous fut cher dans la splendeur divine / D'un rêve, vous avez un recul naturel / Au pensé de le voir affreusement réel / Quand ses yeux sont hagards, violettes ses lèvres, / Moites ses maigres mains, de la moiteur des fièvres. / Vous avez donc voulu, gardant pour l'avenir / De votre noble amour un noble souvenir, / Ignorer quel objet funeste on enlinceule.⁵

C'est donc sous le masque involontaire d'un corps amaigri et malade que le poète amoureux se présente à sa muse. Quant à Jésus, il fait l'objet d'un double portrait. Lorsque Photine se rend à Sichem pour répandre la parole du Christ, elle se heurte aux attentes du Prêtre. Le corps véritable de Jésus l'empêche d'être accepté comme sauveur. En témoigne ce conflit :

Le Prêtre : Le Christ est un vainqueur qui viendra dans la gloire ! / Photine : C'est un pauvre qui passe et qui demande à boire. / Le Prêtre : Coiffé d'astres, fendant terriblement les airs, / Il viendra par un chemin bleu bordé d'éclairs ! / Photine : Il est venu par le sentier de la vallée. / Pas d'étoiles au front, mais l'âme est étoilée ! / Le Prêtre : Il viendra pour crier : « Il n'y a que la loi ! » / Photine : Il vient pour soupirer : « Il n'y a que la foi ! » / Le Prêtre : Il sera le guerrier qui reprendra la terre ! / Photine : Il est le pacifique ennemi de la guerre, / La ruine de la ruine, et la mort de la mort !⁶

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵ Edmond Rostand, *La Princesse lointaine* [1895], dans *Théâtre*, préface de Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2006, p. 789-790.

⁶ Edmond Rostand, *La Samaritaine* [1897], édition postfacée, établie et annotée par Philippe Bulinge, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 97.

Le Centurion non plus ne prend pas ce Christ au sérieux, le qualifiant de « joli charpentier à tête blonde ».⁷ Il a fallu à Photine voir au-delà du corps de Jésus pour être convaincue, car elle le prenait elle-même au départ pour un « beau Juif captieux »⁸ avant de devenir sa porte-parole.

Or, « beau [...] captieux » peut aussi servir à qualifier Don Juan. Cette fois, corps et désirs semblent se correspondre, puisqu'ils gravitent autour de la séduction. Et pourtant, les interactions entre corps et âme chez celui qui n'a « jamais tremblé que de désir »⁹ ne le renforcent pas, elles l'affaiblissent.

Les masques de Don Juan sont tous les avatars par lesquels le personnage est passé depuis ses origines, et que le personnage de Rostand rassemble en lui – ou plutôt sur lui – pour qu'en soit manifesté le caractère fallacieux. Car, si l'on peut se laisser abuser par un masque unique et le prendre pour un vrai visage, la substitution, sous les yeux du spectateur, d'un masque à un autre, lui fait nécessairement voir qu'il s'agit de postiches. Plus Don Juan cherche à dissimuler sa « paillardise » foncière sous de brillants oripeaux, mieux nous savons qu'il se déguise, et qu'il a besoin de se déguiser ; plus il se cache et plus il se révèle, plus il rend évidents et son vide intérieur, et son vain désir de le dérober à ses propres yeux comme à ceux d'autrui. / Car le masque que l'on porte, apparemment, pour faire illusion au public, on le met aussi volontiers pour soi, si l'on aime à se contempler dans un miroir, comme Narcisse, et comme Don Juan, et si l'on a la « volonté d'être autre que l'on est ».¹⁰

Cette volonté d'être autre est partagée par Cyrano. Mais à l'inverse du charme de Jésus, Franz ou Don Juan, le bretteur se trouve affublé d'un physique grotesque. « Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux [le] précède »¹¹ fait du visage de Cyrano le masque de son être véritable. « Le masque du nez cache un amant exquis »¹² écrit à ce titre Pierre Citti. Cependant, c'est avec Bergerac que l'altérité entre intérieur et extérieur se mue véritablement en réciprocité. En effet, l'âme de Cyrano se révèle précisément à cause de sa laideur, ou plutôt grâce à elle. À nouveau, Pierre Citti explique que « toute chair est un masque pour l'âme, et comme le nez de Pinocchio, plus il défigure et plus il la révèle – ici en la contraignant au sublime. »¹³ Cette idée est mise en lumière par Jean Bourgeois dans son article *La nourriture et la faim dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand* :

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan* [1921], dans *Théâtre*, préface de Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2006, p. 926.

¹⁰ Madeleine Roussel, « Une Œuvre ignorée d'Edmond Rostand : La Dernière Nuit de Don Juan », Académie des Sciences et des Lettres de Montpellier, 2005, p. 217.

¹¹ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* [1897], Paris, Le livre de poche, « Le théâtre de poche », préface, notes et commentaires par Pierre Citti, 1990, p. 105.

¹² *Ibid.*, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

La dissociation du corps et de l'esprit rejoint les termes du débat qui agite périodiquement le monde du théâtre sur la primauté du corps ou du mot (le corps de l'acteur, les mots de l'auteur). [...] D'un point de vue esthétique ce divorce du corps et de l'esprit et cette alliance des contraires s'inscrivent dans la tradition du drame romantique, avec son mélange de grotesque et de sublime tel que l'énonce la Préface de *Cromwell* de Victor Hugo. Mais dans *Cyrano de Bergerac* [...], les deux genres ne sont plus seulement juxtaposés, ils fusionnent véritablement puisque la motivation des grandes actions de Cyrano n'est autre que la honte que lui inspire la laideur grotesque de son nez ; autrement dit : c'est le corps même qui est la source du sublime.¹⁴

Dès lors, le corps, qui se présentait comme un masque, engendre une forme de démasquement. Néanmoins, ce dernier n'est pas nécessairement volontaire ou conscient chez les personnages. Le corps joue alors double jeu, révélant les blessures ou les intentions des personnages malgré eux.

Le corps provoque le démasquement

S'il dissimule l'âme et la personnalité, le masque du corps porte aussi en lui ce qui trahit la vérité de l'être.

Tout d'abord, les larmes jouent un rôle récurrent dans les pièces rostandiennes. C'est à travers les larmes des Ombres que Don Juan comprend que toutes ses conquêtes se sont jouées de lui. « Chaque spectre d'amour porte, au coin de son masque, / Le soir, comme un bijou, son plus grand pleur durci », ¹⁵ commence le Diable. Et puis, il s'étonne de pouvoir toucher cette larme qui, trop pure, devrait lui brûler les doigts : « Non. Je peux la toucher. / C'est une qu'on a fait semblant de te cacher. / D'où vient que tous ces pleurs, ceux même où souffre une âme, / Je les touche ?... » Et une Ombre répond avec évidence : « C'est qu'ils étaient dans le programme. » ¹⁶ Les larmes des conquêtes de Don Juan dévoilent leur propre mécanisme de séduction, renforçant le vide qui entoure l'âme de celui qui se prenait pour un maître en la matière.

De même, celles de Pierrot qui rit éclairent Colombine au même titre que celles de Cyrano le découvrent à Christian. Au début du *Souper blanc*, Pierrot I reprochait à sa fiancée :

Ô femmes, vous serez toujours aux pleurnicheurs, / Dolents comédiens de l'amour, aux tricheurs, / Qui savent à propos faire usage des larmes ; / C'est

¹⁴ Jean Bourgeois, *La nourriture et la faim dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, 2010, disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-1-page-83.htm>>(consulté en avril 2021).

¹⁵ Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan*, op. cit., p. 956.

¹⁶ *Ibid.*, p. 957-958.

à cela surtout que vous trouvez des charmes, / Aux habiles dans l'art de paraître souffrir. / [...] Il vous faut sur vos mains la rosée attiédie / Des larmes, les sanglots, toute la comédie [...]. / Et vous détestez ceux qui cachent des blessures.¹⁷

Mais alors qu'il se croit définitivement évincé du cœur de celle qu'il aime, il se laisse prendre au chagrin, malgré ce masque de sourire qui lui colle au visage. Et cette larme vraie fait changer d'avis Colombine. « Cette larme furtive et bien vite essuyée / Dont j'ai vu malgré toi ta paupière mouillée / Quand tu te détournais pour cacher ton émoi, / Ah ! cette seule larme a plus de prix pour moi ! »¹⁸ assure-t-elle finalement. En parallèle, Christian comprend l'amour que Cyrano porte à Roxane à cause de la tache sur le papier à lettre. Cyrano, démuné, en perd les mots :

Christian : Ce petit rond ?... / Cyrano (*reprenant la lettre vivement, et regardant d'un air naïf*) : Un rond ?... / Christian : C'est une larme ! / Cyrano : Oui... Poète, on se prend à son jeu, c'est le charme !... / Tu comprends... ce billet, – c'était très émouvant : / Je me suis fait pleurer moi-même en l'écrivant. / Christian : Pleurer ?... / Cyrano : Oui... parce que... mourir n'est pas terrible. / Mais... ne plus la revoir jamais... voilà l'horrible ! / Car enfin je ne la... / *Christian le regarde. / nous ne la... / Vivement. / tu ne la...*¹⁹

Cette larme de Cyrano assure la correspondance entre la laideur d'un masque – « Non, ce serait trop laid, / Si le long de ce nez une larme coulait ! »²⁰ – et le démasquement de l'âme que ce corps cache. « Les larmes, il n'est rien de plus sublime »²¹ commente Cyrano à l'instar de Colombine, ou encore de Jésus assurant à Photine : « Les plus beaux yeux pour moi sont les yeux pleins de larmes. »²²

Mais le démasquement s'opère le plus souvent par la voix, autre outil corporel. Effectivement, la véritable identité des personnages prend corps par le biais de leurs voix. L'anatomie du corps permet à la voix de vibrer et d'être entendue. De même, la voix donne corps à la parole. En outre, Cyrano est démasqué par De Guiche dans l'acte III en abandonnant son ancien accent gascon qui lui servait à se cacher. Et au dernier acte, Roxane le démasque également en reconnaissant sa tonalité vocale. Cette voix d'amour de Cyrano s'envole vers le balcon de Roxane au troisième acte dans un lyrisme sublime. Elle provoque la passion de Roxane, non pas pour Christian mais pour Cyrano, qui se sert de la beauté du baron pour se faire entendre. La précieuse explique à l'acte IV à son mari :

¹⁷ Edmond Rostand, *Les Deux Pierrots* [1891], dans *Théâtre*, préface de Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2006, p. 661.

¹⁸ *Ibid.*, p. 662.

¹⁹ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, p. 268-269.

²⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹ *Ibid.*

²² Edmond Rostand, *La Samaritaine*, *op. cit.*, p. 66.

Mon Dieu, je t'adorais, c'est vrai, depuis qu'un soir, / D'une voix que je t'ignorais, sous ma fenêtre, / Ton âme commença de se faire connaître... / Eh bien ! tes lettres, c'est, vois-tu, depuis un mois, / Comme si tout le temps je l'entendais, ta voix / De ce soir-là, si tendre, et qui vous enveloppe !²³

Cette voix de Cyrano résonne encore à la fin de la pièce, lors de la lecture de la lettre d'adieu :

Cyrano (*lisant*) : Roxane, adieu, je vais mourir !... » / Roxane (*s'arrêtant, étonnée*) : Tout haut ? [...] Roxane : « Comme vous la lisez, sa lettre ! / [...] (*troublée*) : Comme vous la lisez, – cette lettre ! / *La nuit vient insensiblement.* / [...] Vous la lisez... [...] / (*rêveuse*) : D'une voix... [...] / D'une voix... / *Elle tressaille* : Mais... que je n'entends pas pour la première fois ! / [...] J'aurais dû deviner quand il disait mon nom ! / [...] J'aperçois toute la généreuse imposture : Les lettres, c'était vous... / Cyrano : Non ! / Roxane : Les mots chers et fous, / C'était vous... / Cyrano : Non ! / Roxane : La voix dans la nuit, c'était vous !²⁴

La voix est donc la cause du démasquement de Cyrano. Par le biais de sa voix, ses sentiments sont révélés à Roxane, comme ils l'ont été par ses larmes auprès de Christian. Le corps de Cyrano dit la vérité de son être.

Cette idée se retrouve dans *La Samaritaine* où Jésus et sa doctrine s'incarnent par la voix. Cette dernière est d'emblée mise en lumière par Abraham déclamant « Je baise dans cet air, d'avance, / La voix qui le fera vibrer ! »²⁵, alors qu'il espère la venue du Christ. Pierre se plie à cette évidence en goûtant l'eau du puits près duquel Jésus est assis : « Par quels mots exprimer une fraîcheur pareille / Ma lèvre entend ta voix que buvait mon oreille ! »²⁶ Enfin, c'est évidemment Photine qui témoigne le plus du primat de la voix sur l'aspect. « Je conviens, inconnu, que ta voix, que tes yeux / Plaisent et que tu sais, ô beau Juif captieux, / Éveiller l'intérêt en parlant de cette onde »²⁷, admet-elle au début, avant d'avouer qu'elle a « vécu loin de Dieu que fait aimer [la] voix »²⁸ de Jésus. Or, Photine, qui se servait de son corps comme atout, devient une autre personne en rencontrant Jésus. Sa bonté d'âme démasquée, l'amour du Christ s'exprimant par son corps, Photine s'incarne par une voix différente. « Je ne reconnais plus ma voix dans l'air du soir »²⁹, confie-t-elle au prophète.

²³ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, p. 293.

²⁴ *Ibid.*, p. 337-340.

²⁵ Edmond Rostand, *La Samaritaine*, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 128.

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ *Ibid.*, p. 134.

Dans *L'Aiglon*, à l'issue du bal, la Comtesse Camerata a pris la place de son cousin. En arrivant à Wagram, elle narre son duel imprévu et admet avoir été démasquée à cause de sa voix. « Oh ! oh ! le fils du Corse / grondait-il, j'ignorais qu'il fût de cette force ! » / – « Il ne s'en doutait pas lui-même ! » ... Mais ma voix... [...] / Mais ma voix me trahit »³⁰, concède-t-elle. Or, la voix du Duc est celle d'un chef militaire autrichien, tel qu'en rend compte sa physionomie. De plus, l'acte V prend fin précisément sur cette notion de voix : « *Il voit son destin, l'accepte ; [...] et, raide comme un automate, le duc, d'une voix machinale, d'une voix qui n'est plus que celle d'un colonel autrichien : Halte !* »³¹ Par conséquent, la voix se place comme un signe de reconnaissance dans les pièces de Rostand.

Il est donc cohérent que Don Juan tente de déduire qui sont les Ombres en les écoutant parler. De même, toujours dans *La Dernière Nuit de Don Juan*, le Diable se découvre en changeant de ton derrière le petit théâtre de marionnettes. La didascalie « *La Marionnette du Diable, changeant tout à coup de voix* », qui précède la remarque de Don Juan « Tiens !... et ça t'a coupé l'accent italien ? »³², illustre ce démasquement vocal. *Idem* à la fin des *Romanesques*. Sylvette comprend ainsi le rôle qu'a joué Straforel dans le stratagème de son père : « Sylvette, *qui a tressailli* / Mais au fait... cette voix !... le marquis d'As-ta-fior... / Straforel, *saluant* / Quercita ? C'est moi, ma chère Mademoiselle, / Moi, Straforel ! »³³

Le corps chez Rostand a donc une fonction double, à la fois masquant et démasquant les personnages, cachant leur âme et révélant leurs sentiments, incarnant leurs faiblesses, suscitant leur force ou les condamnant. Cette ambivalence du corps dans les pièces rostandiennes va de pair avec le genre même du théâtre. Car en effet, un personnage n'a d'existence que par le corps et la voix de l'acteur qui l'incarne.

Corps du personnage, corps du comédien

Dans ce cadre, lorsque l'acteur monte sur scène, il donne vie à son personnage en lui donnant corps. Et parallèlement, ledit personnage se fait masque pour le comédien, cachant sa réelle identité au profit du jeu de rôle.

Aussi, des différences notables naissent-elles entre l'acteur et son personnage. Le cas le plus évident est certainement *Chantecler*. Ce ne sont pas des hommes qui sont attendus sur scène, mais des oiseaux. « Si brillante que soit la distribution qui se prête – ou se vend – à cette mascarade, l'accoutrement de plumes et de poils dont sont affublés les comédiens occulte la physionomie, en

³⁰ Edmond Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 343.

³¹ *Ibid.*, p. 369.

³² Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan*, *op. cit.*, p. 925.

³³ Edmond Rostand, *Les Romanesques* [1894], *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Pierre Lafitte et Cie, 1911, p. 98.

même temps qu'il entrave le jeu ! »³⁴, déplore Olivier Goetz qui a étudié la mise en scène de la pièce. Le corps de l'acteur n'est même plus visible, mais noyé dans celui qui doit représenter leur personnage. Ce dernier dissimule pleinement le comédien.

Sans aller jusqu'à de telles extrémités, le rôle de Cyrano aussi transforme le corps de l'acteur. « Car au théâtre, collé sur le visage familial de Coquelin, Le Bargy, Jean Piat et Depardieu, ce nez est un masque »³⁵, explique Pierre Citti. Au cinéma, Roger Ferrer, Gérard Depardieu et Daniel Sorano portent aussi un faux nez pour jouer Bergerac. Et les interprétations modernes ne dérogent pas à cette règle, comme en témoignent la mise en scène de la compagnie des Deux Lunes ou celle de Jean-Philippe Daguerre pour Stéphane Dauch de la compagnie du Grenier de Babouchka.

En contrepartie, le corps de l'acteur influe aussi sur le personnage qu'il joue. Car aucun des comédiens cités plus haut n'épouse réellement le physique attendu pour Cyrano. « À force de l'avoir vu incarné par des acteurs quadragénaires ou quinquagénaires, on oublie que le Cyrano insolent et sentimental du premier acte et des trois actes suivants a vingt ans. Il s'inscrit dans une lignée populaire de fiers bretteurs issus de la fiction de cape et d'épée »³⁶, souligne Jeanyves Guérin. La question de l'âge est aussi soulevée pour l'Aiglon qui, dans les faits, a le même âge que Cyrano. Elle s'ajoute à celle, plus remarquable encore sans doute, du genre. Car le rôle de Franz n'a pas été créé par un jeune homme de vingt ans, mais par Sarah Bernhardt, une femme de cinquante-six ans. Dans sa récente reprise de la pièce, Maryse Estier, metteuse en scène de la Compagnie Jordils, a choisi pour jouer le rôle-titre une femme également, Clémence Longy. Dans un souci de cohérence, elle a par conséquent aussi confié le rôle de Flambeau à une femme, Cécile Brune, contrairement à Rostand.

Tout ceci nous conduit à déduire que ce n'est pas tant le corps du comédien en lui-même qui importe pour donner sa matérialité au personnage, mais ce qu'il fait de ce corps. Le jeu de l'acteur l'emporte sur son physique. C'est le théâtre et ses artifices qui le rendent crédible : les costumes, les mimiques, les attitudes, et la voix. D'ailleurs, la plupart des comédiens de la Compagnie Jordils menée par Maryse Estier ont été sélectionnés pour leur timbre. La metteuse en scène prête à ces voix un corps. La voix d'Héloïse Werther est musclée, ce qui convient à la cousine de Franz, une « Amazone sans casque, / Portant avec orgueil sa race sur son masque », « qui toujours se singularisa, / Qui toujours, dans la vie, [...] / Brave un péril, tient un fleuret, dompte un pur-sang !... »³⁷. La voix de Cécile Brune donne à

³⁴ Olivier Goetz, « Edmond Rostand, metteur en scène », dans Guy Lavorel, Philippe Bulinge (dir.), *Edmond Rostand : renaissance d'une œuvre*, actes du colloque international des 1^{er} et 2 juin 2006, Lyon, CEDIC, 2007, p. 43.

³⁵ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, p. 29.

³⁶ Jeanyves Guérin, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Un auteur, une œuvre », 2018, p. 17.

³⁷ Edmond Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 106.

Flambeau un ancrage terrestre et profond. À l'inverse, le choix d'actrice pour l'archiduchesse, amie dévouée du Duc, s'est tourné vers la voix maternelle de Margaux Le Mignan. Quant à Elsa Guedj, elle joue Thérèse à cause de sa fraîcheur, de son timbre de « petite source » qui sonne comme une clochette si l'on en croit Estier.

C'est à cause du jeu sur scène que les plus grands acteurs se sont essayés à jouer Cyrano. Le personnage réclame une grande expérience du théâtre. Charles Dujos cite Francisque Sarcey au sujet du premier acteur choisi par Rostand : « Coquelin est l'âme de cette pièce, l'âme vivante, turbulente, maniérée, exquise ! Quel comédien ! Quel merveilleux comédien ! toujours en scène en y mettant tous les autres qu'il échauffe de sa verve. »³⁸ Or cette description conviendrait autant à Bergerac qu'à Coquelin. Il en va de même pour la critique de Lemaître : « Coquelin a été d'un bout à l'autre admirable et d'une sûreté, d'une ampleur et d'une variété de diction ! Il est, sans comparaison possible, le grand comédien classique des rôles expansifs et empanachés. »³⁹

Dans le théâtre de Rostand, la complexité s'installe dès lors que le dramaturge anticipe la distribution et crée des rôles pour des comédiens en particulier. La frontière entre le personnage et son interprète devient alors poreuse.

Certes, le poète part d'une idée qui lui est propre, mais cette idée ne se « cristallise » que si elle rencontre un support en la personne d'un comédien ou d'une actrice capable de la faire vivre sur la scène. Ce n'est pas seulement pour satisfaire l'appétit dévorant de deux monstres sacrés que les rôles écrits pour Sarah et pour Coquelin dominent si largement les autres, dans chaque pièce, par leur importance et leur longueur ; c'est aussi parce que l'inspiration du poète est stimulée par la forme concrète que l'acteur donne d'avance au personnage rêvé, à tel point qu'on est tenté de parler d'une sorte de collaboration involontaire de l'interprète, à qui revient nécessairement la part du lion⁴⁰.

Madeleine Roussel n'a pas tort si l'on considère que *Chantecler*, la dernière pièce mise en scène de et par Rostand, est fondée sur le personnage d'un coq qui devait être joué par un Coquelin, ou que Sarah Bernhardt, dans un sonnet de Rostand, est louée pour la grâce avec laquelle elle descend des escaliers, grâce attribuée à Mélissinde, dans *La Princesse lointaine*, en haut des marches menant à son salon. Ainsi, est-ce certainement davantage pour l'expression de leur être que pour leur ressemblance physique que les personnages rostandiens sont destinés à des acteurs particuliers.

En somme, le théâtre de Rostand ne peut exister sans un travail approfondi sur le corps. En effet, ce dernier est porteur de sens. À l'échelle des personnages autant qu'à celle des comédiens – peut-être précisément parce que les personnages

³⁸ Charles Dujos, *Le double visage de Cyrano de Bergerac*, Agen, Édition de l'Imprimerie moderne, 1951, p. 90.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Madeleine Roussel, *op. cit.*, p. 10.

**MARION SAUTEREAU – LE CORPS, ENTRE MASQUE ET DÉMASQUEMENT,
DANS LE THÉÂTRE D'EDMOND ROSTAND**

sont souvent eux-mêmes comédiens – le corps est un point d'ancrage pour les personnalités mises en scène. Ses différents aspects, physionomie, énergie, voix, pleurs, gestes, se combinent à la fois pour révéler le talent des acteurs et pour donner vie aux âmes de papier. Mais surtout, Rostand entreprend d'exploiter les complémentarités et les échanges qui se jouent entre l'âme et le corps à tous les niveaux ; à tel point qu'on peut se demander si la théâtralité du corps en scène ne serait pas l'essence de la dramaturgie rostandienne.

Marion SAUTEREAU
Doctorante en littérature française – Aix-Marseille Université
Chargée de cours à l'Université d'Avignon

DU MOT À LA SCÈNE : LE CORPS DANS LE THÉÂTRE D'ARTHUR SCHNITZLER

Auteur majeur de la Vienne du tournant du XX^e siècle et contemporain de Freud (les deux hommes se connaissent et s'estiment), Arthur Schnitzler ne cesse d'explorer la question du rêve, du désir, du corps et de la sexualité dans ses nouvelles et dans ses pièces. Lui-même médecin, sa spécialisation en phoniatrie le fait très tôt côtoyer chanteurs et acteurs, la voix étant en lien organique avec la nature physique, corporelle, du jeu théâtral. Confrontées à la question du corps au théâtre, ses pièces ouvrent un faisceau de questions et de perspectives passionnantes, que ce soit au plan de l'argument et du discours dramatique, ou plus intéressant encore, du jeu scénique et de la théâtralité.

La Ronde est ainsi structurée autour de l'acte sexuel auquel se livre, en chaîne, une succession de personnages. Leurs échanges verbaux dressent un fascinant jeu de cache-cache entre dit et non-dit, affirmation et déni de leur corporalité. La pièce expose non seulement de façon magistrale la présence première du corps, mais elle montre aussi les résistances sociales, culturelles et formelles (ici : au théâtre) à cette affirmation. D'autre part, toute une série de pièces s'appuie sur des procédés méta-théâtraux et sur des traditions dramatiques revisitées (marionnettes, *Singspiel*, *commedia dell'arte*) pour interroger la présence physique « brute » de l'acteur sur scène, les conditions concrètes de la représentation théâtrale, voire l'implication du public.

Le présent travail se propose de montrer comment Arthur Schnitzler adapte, voire déconstruit le cadre dramaturgique traditionnel pour affirmer la présence première du corps, aussi bien comme catégorie existentielle que comme matériau théâtral, une étape nécessaire à un renouveau de l'écriture et de la pratique dramatiques. Le projet est d'explorer, dans un premier temps, ce que ses pièces nous disent du corps, avant de changer d'angle pour examiner ce que Schnitzler dit du théâtre à travers la question du corps.

I. Ce que le théâtre de Schnitzler nous dit du corps

1.1. Le corps comme motif dramatique au sein de la « pièce de conversation »

Arthur Schnitzler excelle dans la « pièce de conversation », où subtilité des dialogues, finesse psychologique ou conflits autour de questions sociétales priment sur l'action dramatique et où, si l'on considère la tension entre mot et corps comme constitutive du personnage de théâtre¹, le mot semble occuper une place écrasante. Pourtant, à y regarder de près, même dans ses pièces les plus représentatives du genre, le corps est présent au moins comme motif dramatique sous-jacent.

¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 7.

Cela apparaît dès la constellation des personnages, avec de nombreuses figures de médecins que certaines pièces montrent au plus concret de leur exercice². Dans *Paracelse* ou *Le Professeur Bernhardt*, le médecin est le personnage principal et l'argument est construit autour des tensions liées à son activité. Le corps souffrant, mutilé, agonisant ou mort est également représenté sur scène³. Dans un autre registre, les pièces donnent à voir aussi bien de très jeunes enfants que des vieillards⁴, et la question du vieillissement et du déclin corporel est récurrente⁵.

La sexualité est également très présente, tant au plan du discours que des ressorts dramatiques. La grossesse, souhaitée ou redoutée, l'avortement, le risque de septicémie, l'abandon d'enfants adultérins sont régulièrement désignés⁶, de même que l'acte sexuel lui-même⁷ ou la panne sexuelle⁸. Par ailleurs, l'accent fréquemment mis sur l'exercice physique souligne la dimension corporelle des personnages : chez Schnitzler, on fait de la voile, de l'équitation, de la randonnée, de l'alpinisme, on joue au tennis⁹... Cette dimension sportive est surtout portée par le discours, mais elle peut aussi faire l'objet d'une représentation scénique : toute une partie de *Terre étrangère* se déroule sur fond de parties de tennis, jouées à l'arrière de la scène.

Lorsqu'il est thématique, l'exercice physique apparaît comme un moyen d'échapper aux pesanteurs du quotidien et des conventions sociales¹⁰, mais aussi d'accéder à une liberté parfois ambivalente¹¹. C'est en effet un personnage lui-même brutal et cynique, Friedrich Hofreiter, qui en fait en creux l'apologie lorsqu'il se félicite que son fils soit scolarisé en Angleterre plutôt qu'en Autriche : *[Ici], on forme [les jeunes] à toutes sortes de sentimentalités et de brutalités, au lieu de leur apprendre à jouer au golf et à pratiquer l'aviron*¹². Enfin deux personnages féminins, Erna de *Terre étrangère* et surtout Johanna du *Chemin solitaire*, appréhendent leur corps de manière très émancipée, en lien étroit avec la nature, la

² *Die Dramatischen Werke*, 2 vol., Frankfurt am Main, S. Fischer, 2 vol., 1962. (Ici : *DW.I* et *DW.II*. Cf. *Dernières Volontés*, *DW.I* p. 412 ou *Le Jeune Médard*, *DW.II* p. 92.

³ *Au Perroquet Vert*, *Dernières Volontés*, *Le Jeune Médard*.

⁴ Du petit Franz (4 ans) de *Dernières Volontés* au « très grand vieillard » du *Jeune Médard* en passant par l'octogénaire grabataire de *L'Appel de la Vie*.

⁵ Quelques exemples : *Anatole Mégalomane*, *Jeux zéphyriens*, *La Compagne*, *Le Chemin solitaire*, *Comtesse Mizzi* ou *Journée familiale*, *Terre étrangère*. Cf. aussi Cécile Vidal-Oberlé – *Im Spiel der Sommerlüfte – Entre fin et renouveau*, in dir. Rolf Wintermeyer et Karl Zieger, *Les « Jeunes Viennois » ont pris de l'âge*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 127-137.

⁶ *DW.I* p. 350 ; 443 ; 790 ; 1042 ; *DW.II* p. 47sq.

⁷ Par ex. *La Ronde*, *Les Sœurs*.

⁸ *DW.I* p. 202sq ; 209 ; 343 ; 883.

⁹ *DW.I* p. 269 ; 1030 ; *DW.II* p. 273sq. ; 534.

¹⁰ *DW.I* p. 982 et 1011.

¹¹ Cf. Cécile Vidal-Oberlé, *op. cit.*, p. 134.

¹² *DW.II* p. 233sq. Sauf mention contraire, les traductions sont de C. Vidal-Oberlé.

nudité, une sensualité assumée et, pour Johanna, la danse libre. En cela, elles rappellent le mouvement contemporain de *Lebensreform* et la danse expressive développée par Isadora Duncan.

1.2. Corps vs. Discours : Le corps qui trahit l'hypocrisie ou l'inanité du discours

Mais ce qui se joue dans le théâtre de Schnitzler va au-delà de la seule intégration du corps, comme motif, dans le matériau dramatique de la pièce de conversation. Le corps sert aussi à révéler ce que les mots ne disent pas ou ne peuvent pas exprimer, les faux-semblants, les pulsions, les affects voire la violence masqués par des dialogues souvent lisses et policés. C'est alors l'inauthenticité du discours, voire son inanité qui est dénoncée, mise à nu par le jeu physique des mimiques ou de la gestuelle. Techniquement, le dramaturge instille alors des didascalies qui contrecarrent le discours verbal, introduisant une tension dialectique entre discours et corps, texte et représentation.

La pièce en un acte *La Fête de Bacchus*, du cycle *Comédie des Mots* (!), met en scène des amants venant accueillir à la gare le mari trompé dans l'intention de le mettre devant le fait accompli avant de commencer une nouvelle vie. Ayant appréhendé la situation d'un coup d'œil, le mari (écrivain...) agit ou plutôt parle comme si de rien n'était, invite les deux amants à prendre un café et une part de kougelhoppf au buffet de la gare et mène de main de maître une conversation courtoise au fil de laquelle il devient de plus en plus improbable que ceux-ci révèlent leur infidélité et mettent en œuvre leur plan : l'amante montre un attachement de plus en plus marqué à son mari, jusqu'à ce que les deux époux prennent le plus poliment du monde congé de l'amant.

Dans le texte, en contrepoint aux échanges policés, seul le jeu scénique révèle l'intensité des tensions entre les personnages et la violence des affects qui les traversent : ton, regards, gestuelle, part de gâteau nerveusement réduite en miettes et table secouée à en faire trembler la vaisselle. L'exercice de reconquête de l'épouse est certes verbal, mais les tensions qui y sont liées et la violence intrinsèque à la situation passent par le corps et la gestuelle¹³. Bien d'autres exemples pourraient être cités, certains confinant à la pantomime¹⁴. Parfois, rien ne fait frein à la violence qui devient agression brute, gifle ou mise à mort, directement représentée sur scène¹⁵.

À la croisée des conventions sociales et des pulsions d'agression les plus primaires, le duel (évoqué ou mis en scène), très présent, participe du même phénomène. Le jeu de tennis dans *Terre étrangère*, plus qu'un simple contrepoint à la

¹³ DW.II p. 542sq.

¹⁴ DW.I p. 233sq.

¹⁵ DW.I p. 296 et 325sq.

conversation, en révèle les véritables enjeux et permet un affrontement physique du même ordre qu'un duel, *à la vie, à la mort*¹⁶... avant de mener en effet à un duel.

C'est au sujet du désir et de la sexualité que le corps contrecarre le plus manifestement le discours des personnages, dans une logique qui semble moins relever de l'inconscient que du tabou, des conventions sociales et parfois d'une forme d'affectation, voire de provocation. Le non-dit règne en maître : de l'épouse de *La Ronde* qui convainc son mari de lui faire l'amour en susurrant qu'elle souhaiterait un deuxième enfant¹⁷ à la violence avec laquelle le mari de *La Fête de Bacchus* note le nouveau ruban ornant le chapeau de son épouse, en termes quasiment obscènes : *Je ne connaissais pas ce ruban rouge. Une vraie couleur d'été. Quel feu, quel rougeoiement ! (Répétant dans une colère à peine contenue) Quel feu, quel rougeoiement ! (Agnès, inquiète, le regarde et lance un coup d'œil rapide à [son amant] qui se raidit malgré lui sur sa chaise)*¹⁸. Une fois de plus, ce sont les didascalies, et donc la gestuelle des acteurs, qui permettent de débusquer l'enjeu réel des mots prononcés.

La contradiction de personnages niant ou masquant leur désir par leurs paroles, tout en y cédant physiquement, est constitutive de *La Ronde*. Schnitzler multiplie avec jubilation les modalités de cette dénégarion : fausse naïveté de la fille feignant de ne pas comprendre où veut en venir son partenaire et multipliant les *Pourquoi ? Quoi ?* puis les *Si j'avais su* ; grisette accusant avec insistance le vin bu plutôt que d'assumer la relation qu'elle vient d'avoir ; maîtresse affectant des intentions chastes pour mieux provoquer son amant... À l'inverse, l'amant qui n'a pu honorer sa maîtresse cite Stendhal et utilise les mots pour faire écran au fiasco physique¹⁹. Un jeu de dupes semble se livrer entre discours et corps.

Tout se passe comme si Schnitzler reconnaissait au corps une pertinence supérieure à celle du discours et une autonomie qui dévoile les ressorts des personnages et de leurs interactions. Pour en revenir à la partie de tennis opposant Hofreiter à l'amant de son épouse, elle est motivée en ces termes : *Il faut clarifier cette relation une bonne fois pour toutes*²⁰.

1.3. Affirmation et mise en scène du corps dans sa vitalité première

De fait, la vitalité première du corps est affirmée à travers un réseau de leitmotifs parcourant l'ensemble des pièces. Il peut s'agir des besoins vitaux les plus basiques. La querelle entre les amants de *Une Heure et Demie* tourne autour du sommeil (*une nécessité humaine universelle, une loi de la nature*, plaide l'amant) et même des ronflements, et le matamore Kassian entre en scène en re-

¹⁶ DW.II p. 306sq.

¹⁷ DW.I p. 350.

¹⁸ DW.II p. 546. Traduction inspirée de celle de Gabriele Brennen et Henri Christophe chez Actes Sud (Arles), 1989.

¹⁹ Resp. DW.I p. 330sq ; 360sq ; 345 et 343sq.

²⁰ DW.II p. 310.

vendiquant à boire, à manger et un coin où dormir tandis que, plus tragiquement, *Le Jeune Médard* montre la famine menaçant la ville assiégée²¹.

Bien des personnages mangent, boivent, fument, manifestant ainsi leur hédonisme. La gourmandise féminine signale systématiquement sa sensualité, l'exemple le plus savoureux étant la grisette de *La Ronde* à la bouche marquée de la crème d'un bien-nommé « baiser », une meringue, qu'elle vient de déguster²². L'orange partagée par les amants de *Une Heure et Demie* après leur nuit d'amour ou la poire confite que l'actrice de *La Ronde* tient entre ses lèvres et invite son amant à partager sont autant de clins d'œil à la pomme offerte par Ève²³. Vin, cognac, champagne et rhum relèvent du même *carpe diem*. Et le début d'ivresse de la grisette contribue au comique de *Souper d'Adieu*.

Comme le suggère le titre *L'Appel de la Vie*, nombre de personnages témoignent d'une vitalité essentielle : il est question de *désir de vie*, de *formidable énergie vitale*, de vocation à *respirer, rire, vivre*²⁴. Et cela passe essentiellement par le corps, dans un tourbillon allant jusqu'à l'exubérance²⁵. Dès lors, le caractère naturel voire sacré du désir physique et de la sexualité est proclamé²⁶. Cécile, dans *Interlude* ou Marie, dans *L'Appel de la Vie* mettent en mots le désir qui a submergé leur corps, tandis que le soldat et la prostituée de *La Ronde* ont un échange des plus directs : *Viens* et *Allons*²⁷. D'autres passages sont très suggestifs ou ouvertement obscènes²⁸.

La représentation scénique de l'acte sexuel est éminemment problématique, surtout à l'époque. Persuadé de ce fait qu'*il n'a jamais rien existé de moins propre à la représentation*²⁹ que *La Ronde*, l'auteur définit néanmoins une scénographie très précise. Celle-ci élude certes l'acte sexuel lui-même (signifié par des tirets), mais organise toute une chorégraphie du désir, par exemple à travers les déplacements dans l'espace (fauteuil, divan, lit), le rythme du jeu (succession de *puis*) et le déshabillage progressif des protagonistes³⁰. La pantomime ainsi décrite est fortement stéréotypée, et rappelle une parade nuptiale dans le règne animal³¹. Une autre saynète a priori non destinée à la représentation, *Une Heure et Demie*, prévoit que les deux protagonistes, *elle* et *lui*, soient... au lit.

²¹ Resp. *DW.I* p. 209sq ; *DW.II* p. 13 ; 170sq.

²² *DW.I* p. 354.

²³ Resp. *DW.I* p. 211 et 342.

²⁴ Resp. *DW.I* p. 1020 ; *DW.II* p. 107 et *DW.I* p. 1024.

²⁵ *DW.I* p. 228.

²⁶ *DW.I* p. 134 ; 888 et 1069 ; *DW.II* p. 287sq ; 550 et 684.

²⁷ Resp. *DW.I* p. 955 ; 986 et 328.

²⁸ *DW.I* p. 330 ; 342 ; 382 ; 384 ; 533 ; 1072.

²⁹ Lettre à Otto Brahm, 07/01/1897.

³⁰ *DW.I* p. 335-338. *La Ronde* sera malgré tout jouée, déclenchant un scandale fameux.

³¹ Jean-Charles Margotton : « Cérémonial et jeux amoureux dans les narrations d'Arthur Schnitzler », in : *Cahiers d'études germaniques* n°50, 2006/1 p. 180.

Désir et séduction sont aussi signifiés à travers la danse, très présente dans le discours des personnages. La danse libre de Johanna a déjà été évoquée, un bal constitue un discret leitmotiv à l'arrière-plan de *Professeur Bernhardt* et le contexte de la seconde rencontre de *La Ronde* (titre qui se réfère lui-même à une danse). Le motif de la danseuse comme figure de la séductrice est récurrent (Eleonora Lambriani dans *C/Kassian le Téméraire*, Teresa dans *Les Sœurs ou Casanova à Spa*). Sur scène, les protagonistes de *Liebelei* chantent et dansent³², dans la pantomime, Pierrette « danse » littéralement son amour pour Pierrot puis sa tentative d'amadouer Arlequin, avant de s'effondrer dans une ultime danse. *Le Voile de Béatrice*, qui développe le même argument dans une pièce en cinq actes, donne à voir un bal où la danse devient orgie³³. La danse s'affirme comme un condensé d'énergie vitale qui saisit le corps : les marionnettes du *Grand Guignol* font écho aux amis de Pierrot dans *Le Voile de Pierrette*, lorsqu'ils proclament : *Nous voulons caresser, embrasser, nous déchaîner* ou *Nous voulons boire, danser, embrasser*³⁴.

La danse macabre de Pierrette montre combien le corps est aussi le lieu où se croisent pulsions de vie et pulsions de mort. La proximité d'Éros et de Thanatos est manifeste dans de nombreuses pièces, comme *L'Appel de la Vie* ou *Le Jeune Médard* où la passion fatale entre Médard et Hélène naît au bord d'une tombe³⁵. Elle est aussi évoquée sur un mode grivois, avec le médecin qu'émoustille la salle de dissection, la marquise du *Perroquet Vert* dont les désirs sont excités par la menace révolutionnaire et l'assassinat du duc, ou la duchesse du *Grand Guignol* rêvant d'une nuit avec le héros voué à la mort³⁶.

Enfin, la vitalité du corps éclate aussi dans la violence et l'agression, ainsi que dans la force physique brute : les incroyables exploits de C/Kassian et performances du duc du *Grand Guignol* le suggèrent. Ils semblent sans limite et touchent au fantastique, à la fin de *C/Kassian le Téméraire*³⁷. Cette affirmation d'une puissance vitale échappant à toute limite, ou contrôle, du corps rejoint le propos d'Aigner dans *Terre étrangère* : *Nous essayons bien de mettre de l'ordre en nous, autant que possible, mais cet ordre reste malgré tout artificiel... Ce qui est naturel, c'est le chaos*³⁸.

On le voit : le motif du corps traverse les pièces qui affirment son caractère élémentaire et premier, démasquent son refoulement par les conventions sociales et les non-dits, et ancrent ces réflexions dans le concret de la représentation, même lorsqu'il s'agit de pièces « de conversation ». Ici comme ailleurs, la pensée d'Arthur Schnitzler doit être saisie dans sa complexité : la mise en avant du corps,

³² DW.I p. 231.

³³ DW.I p. 653sq.

³⁴ Resp. DW.I p. 887 et DW.II p. 324.

³⁵ DW.II p. 172 ; 176.

³⁶ Resp. DW.II p. 240 ; DW.I p. 544 et 551 ; DW.II p. 589.

³⁷ Resp. DW.I p. 857 et 860 ; DW.I p. 884 et DW.I p. 870.

³⁸ DW.II p. 281.

de l'élémentaire et du naturel peut aussi s'avérer hautement problématique. La brutalité des pulsions dans certaines scènes de *La Ronde*, la violence toujours prête à surgir, l'apologie par un personnage aussi cynique que Hofreiter de l'éducation par le sport de préférence à l'apprentissage des humanités sont autant de signaux appelant à la nuance.

II. Ce que Schnitzler dit du théâtre à travers la question du corps

Dans un mouvement inverse, les réflexions d'Arthur Schnitzler sur un nécessaire renouvellement du théâtre l'amènent à repenser la place du corps dans la dramaturgie. Les années 1900-1910 correspondent à une phase expérimentale où il explore, comme d'autres contemporains, des formes comme le théâtre de marionnettes ou la pantomime, à la recherche d'une plus grande théâtralité. Dans d'autres pièces, et c'est en apparence contradictoire, il multiplie les procédés « a-dramatiques ». Dans les deux cas, la question du corps est centrale, et il faut essayer de comprendre ce qui se joue.

II.1. Le corps au centre des pièces : exploration et exacerbation de la théâtralité

Les didascalies souvent très précises montrent l'importance que Schnitzler accorde à la réalité scénique dans laquelle s'ancrent ses pièces. Dans *Conte de Fée*, Emmerich Berger, figure pourtant secondaire, est ainsi présenté avec un luxe de précisions : *étudiant, très jeune, porte un monocle, parle avec un accent prononcé, a une sorte de balancement, quelque chose de fausseté naturel dans ses mouvements, il semble parfois vouloir imiter August Witte et le regarde de temps à autre avec une joie secrète. Quand il s'adresse aux dames, il essaie de jouer l'homme du monde accompli, ce qui lui donne un air un peu comique*³⁹.

Rien ne manque : ni l'appartenance sociologique, ni l'apparence physique ou la façon dont l'acteur doit mouvoir son corps, l'expression qui doit s'en dégager, l'intention à mettre en œuvre dans son interaction avec ses protagonistes, l'impression à susciter auprès du public... Dans le *Grand Guignol*, petit chef-d'œuvre d'auto-dérision, il est question d'un *personnage doté d'une intelligence supérieure et d'une barbe noire bien fournie*⁴⁰, Schnitzler ironise ici lui-même sur ce type de didascalies prétendant livrer une description psychologique sur le même plan que la description physique d'un personnage.

Une mention particulière doit être faite des didascalies organisant un mouvement collectif parallèlement au déroulement scénique : les déambulations de flâneurs et d'acteurs durant l'action de *Chasse ouverte*, les allées et venues de touristes dans le hall de l'hôtel et les parties de tennis dans *Terre étrangère*, les Viennois sur les barricades dans *Le Jeune Médard*, le flux des voyageurs dans *La Fête*

³⁹ DW.I p. 126.

⁴⁰ DW.I p. 874.

de Bacchus. Par-delà le caractère naturaliste d'un procédé reproduisant un « écosystème », ces déplacements organisent une chorégraphie qui n'est pas sans évoquer la pantomime.

Or un personnage défini jusque dans ses moindres caractéristiques physiques et dont le jeu corporel, entièrement contrôlé, demeure immuable d'une représentation à l'autre de telle sorte qu'il sert simplement de relais au discours que lui dicte le dramaturge, c'est une marionnette. Dans le même temps, la marionnette permet des mouvements et un jeu « corporel » qui, mécaniquement, vont au-delà des possibilités physiques d'un acteur.

Le théâtre de marionnettes, dont Kleist et les Romantiques ont célébré la grâce naïve, connaît un nouvel essor au tournant du XX^e siècle. La première maison de théâtre consacrée à la marionnette est ainsi fondée à Munich en 1900, et d'autres auteurs viennois contemporains s'intéressent eux aussi à ce genre, Hugo von Hofmannsthal par exemple.

Si la métaphore du marionnettiste manipulateur de ses congénères est très présente chez Schnitzler⁴¹, il n'a écrit qu'une seule pièce pour marionnettes, *Cassian le Téméraire*. Celle-ci reprend une constellation archétypique, située dans un univers au charme suranné et à la limite du merveilleux. La pièce intègre aussi des éléments de *commedia dell'arte* : avec sa force, sa présence physique brute et ses exploits incroyables, le soldat Cassian a tous les traits du Matamore, et le couple Sophie / Martin apparaît comme une variante du duo Colombine / Pierrot. Le potentiel « mécanique » du théâtre de marionnettes, par contre, n'est exploité qu'à la marge : exagération de la force physique de Cassian et dénouement tragi-comico-fantastique d'une double défenestration dans laquelle Cassian rattrape au vol une Sophie désespérée et où tous deux atterrissent sans dommage⁴².

Une « pièce burlesque en un acte » succède immédiatement à *Cassian* dans le cycle *Marionnettes*. *Le Grand Guignol* met en scène l'univers qui gravite autour d'une représentation théâtrale donnée comme pièce de marionnettes, et parachève ainsi admirablement le cycle. Autant *Cassian le Téméraire* donne à voir les marionnettes dans leur dimension charmante, naïve et à première vue déconnectée de tout enjeu contemporain, autant la pièce burlesque démasque avec une férocité jubilatoire les conditions de la création dramatique et de la représentation théâtrale, sur fond de Prater viennois et avec un argument constitué d'un patchwork de motifs schnitzleriens, le tout traité sur le mode du théâtre dans le théâtre. Les acteurs y jouent des marionnettes accrochées à des fils visibles⁴³, leur corps et leur jeu évoquant une activation mécanique : les déplacements deviennent sautilllements, les émotions se traduisent par des secousses frénétiques, voire par une gestuelle défiant

⁴¹ Par ex. *Le Marionnettiste*.

⁴² *DW.I* p. 870.

⁴³ *DW.I* p. 875.

les lois de l'équilibre (*les deux pieds en l'air*⁴⁴), les sentiments sont exprimés par un jeu corporel amplifié jusqu'à la caricature. Si les personnages sont émus, les fils se distendent et le corps des acteurs-« marionnettes » s'affaisse, ne permettant plus ni mouvement ni parole jusqu'à ce qu'ils se ressaisissent littéralement, les fils à nouveau tendus leur rendant leur capacité de jeu⁴⁵.

Or la mécanique bien huilée tourne à la confusion et au chaos lorsque des personnages figurant les spectateurs s'en mêlent, interrompent le jeu des acteurs, montent sur scène pour leur faire violence, invectivent l'auteur terrorisé... Les « marionnettes » prennent alors leur autonomie, libèrent leur corps des fils censés les manipuler, revendiquent leur volonté de *parler, chanter, danser, se déchaîner*, dans une libération totale de jeu verbal et corporel qui inaugure un nouveau jeu scénique (*que notre jeu commence !*⁴⁶), se substituant à celui prescrit par l'auteur, totalement disqualifié.

Le basculement vers un théâtre littéralement déchaîné, au sens de Taïrov, semble ouvrir la voie à un jeu scénique dominé par le jeu corporel, une explosion de vitalité brute, la performance et la spontanéité. Pour Schnitzler, cela correspond au désir d'expérimenter avec de nouvelles formes de théâtralité, davantage centrées sur le jeu et donc le corps. Pour cela, il se tourne vers le *Singspiel* et vers la pantomime.

Le *Singspiel*, historiquement nourri de *commedia dell'arte* et de comédie viennoise populaire⁴⁷, correspond parfaitement à l'univers de *Cassian le Téméraire*, et Schnitzler transpose la pièce pour créer le petit drame musical *Kassian le Téméraire*. Musique et chant accentuent la théâtralité de la pièce d'origine : les moments les plus poignants donnent lieu à des airs chantés⁴⁸ (pour lesquels Schnitzler forge le néologisme de « cantodrame »), et l'acteur interprétant la rôle de Martin joue de la flûte sur scène. La voix chantée, à laquelle Schnitzler est particulièrement sensible, intensifie ici la présence et la performance physiques des acteurs. La musique est aussi intégrée sur scène dans les pantomimes *Les Métamorphoses de Pierrot* et *Le Voile de Pierrette*. Dans celle-ci, instruments et musiciens sont directement impactés par l'action dramatique : fou de rage d'être trahi par Pierrette, Arlequin fracasse les instruments du petit orchestre jouant pour les noces, et les musiciens poursuivent leur jeu de façon lamentablement dissonante⁴⁹.

Les deux pantomimes développent un jeu scénique exigeant des mimiques et une gestuelle très expressives. Leur texte se présente comme celui d'une pièce parlée, avec une alternance de didascalies hypertrophiées et de répliques. Schnitzler

⁴⁴ DW.I p. 880.

⁴⁵ DW.I p. 880sq.

⁴⁶ Les deux citations : DW.I p. 893.

⁴⁷ Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart, Metzler, 1974, p. 8sq. et 66sq.

⁴⁸ DW.II p. 12sq et 22sq.

⁴⁹ DW.II p 331sq.

précise : *Même ce qui apparaît sous forme de dialogue dans le texte est bien entendu exprimé par la pantomime*⁵⁰. Les deux pièces diffèrent toutefois beaucoup, explorant chacune une voie différente de la théâtralité.

Le Voile de Pierrette présente une trame dramatique traditionnelle (reprise dans la pièce en cinq actes *Le Voile de Béatrice*), le discours parlé étant à première vue simplement remplacé par l'expressivité des visages et des corps. Mais plus l'action progresse, plus la gestuelle devient brutale, jusqu'à l'insoutenable vengeance d'Arlequin qui impose à Pierrette une étreinte face au cadavre de son amant. Parallèlement, les séquences dansées se multiplient et le jeu scénique devient danse expressive, chorégraphie dramatique, jusqu'à la macabre scène finale où Pierrette danse jusqu'à sombrer dans la folie et la mort⁵¹. L'absence de texte parlé, combinée à l'énergie et à l'expressivité des corps, fait éclater pulsions et affects au grand jour dans toute leur violence. La pantomime, par son caractère non-verbal, exprime alors l'indicible par le vecteur du corps. En cela, *Le Voile de Pierrette* rejoint les réflexions contemporaines sur ce genre⁵² et permet aussi d'appréhender les nombreuses occurrences pantomimiques au sein d'autres pièces de Schnitzler. Deux exemples parmi bien d'autres : lors du dénouement tragique de *Liebelei*, les protagonistes bouleversés sont incapables de parler, et seule leur gestuelle permet de restituer ce qui vient de se passer⁵³ ; dans *Le Chemin Solitaire*, la scène fatale où Johanna décide de se suicider est tout entière mimée⁵⁴.

Les Métamorphoses de Pierrot présente une toute autre structure : il s'agit d'une suite de tableaux animés correspondant aux différents leurrex employés par Pierrot pour séduire la jeune et crédule Catherine. Son jeu pantomimique vise donc avant tout à créer mensonge et illusion – aux antipodes d'une pantomime qui chercherait à atteindre une transparence inaccessible au langage. C'est sans doute pourquoi la gestuelle apparaît ici caricaturale, rappelant celle des marionnettes : Pierrot balance littéralement un personnage en l'air pour prendre sa place et apparaître sous un jour favorable à Catherine, celle-ci se déplace en trébuchant sans cesse, son prétendant tombe par terre et se met à boiter, un soldat chatouille avec une plume le nez d'une placide cuisinière⁵⁵... Le registre est clairement celui de la farce ; le jeu du corps est le lieu du grotesque, voire du grivois.

Un autre trait important tient à la succession de tableaux dans lesquels les personnages s'adonnent à tout éventail d'attractions foraines. Ils assistent au spectacle de *commedia dell'arte* où se produit Pierrot, regardent un acrobate enchaîner ses tours, voient un clown, se font envoyer dans les airs sur une balançoire,

⁵⁰ DW.II p. 323.

⁵¹ DW.II p. 336.

⁵² Catherine Mazellier-Lajarrige, *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 50sq.

⁵³ DW.I p. 257sq. et 260sq.

⁵⁴ DW.I p. 828.

⁵⁵ Resp. DW.I p. 1073 ; 1076sq ; 1075 et 1072.

se rendent chez un photographe et chez un diseur de bonne aventure, sont tentés par un tour de véloce, mesurent leur habileté à un stand de tir... La théâtralité devient simple attraction, et le corps de l'acteur vecteur de divertissement et/ou de performance physique. La pantomime rejoint ici *Au Grand Guignol*, où Schnitzler fait dire à un spectateur : *C'est un vrai cirque* !⁵⁶ et où le jeu scénique, comme dans *Le Perroquet Vert*, génère une dynamique collective, improvisée, anarchique et incontrôlable qui échappe à la normalisation par le texte et évacue la notion d'auteur.

Tout se passe comme si Schnitzler, à travers la pantomime, le *Singspiel*, les marionnettes et les procédés métathéâtraux (*Au Grand Guignol*) explorait les diverses pistes dramaturgiques offertes par la théâtralité et le (re)centrage sur le corps de l'acteur. Schnitzler ne persévère cependant pas sur la voie de ces genres ou d'une théâtralité plus marquée. Il ne partage pas, par exemple, la fascination de Hofmannsthal pour la danse expressive de Grethe Wieselthaler, bien qu'il la connaisse et la fréquente un peu⁵⁷, et ses relations avec Max Reinhardt (qui a par exemple créé *Der Tapfere Cassian*) sont pour le moins tendues⁵⁸.

Son incursion vers une théâtralité exacerbée lui a permis de jouer avec de nouvelles potentialités, mais ne lui apparaît pas comme une solution pour régénérer l'écriture dramatique. Le 25/06/1913, il note dans son *Journal* : *Le chemin menant à la comédie nouvelle ne passe pas par la marionnette* – et il pourrait très certainement ajouter *ni par la pantomime*⁵⁹. Après 1910, il revient exclusivement à des formes dramatiques plus traditionnelles, tout en conservant le bénéfice de cette phase d'expérimentation. Cela s'inscrit en creux dans la description quelque peu cynique, et en tout cas très statique, donnée de son métier par le très problématique comédien de *Grande Scène* (1914) : *Nous nous plantons là et nous déclamons [notre texte] [...], nous entrons sur scène puis nous en sortons, et eux, ils sont assis là en-bas, ils restent bouche bée, puis ils applaudissent*⁶⁰. Dans sa production dramatique ultérieure, Schnitzler reste acquis à un jeu scénique dans lequel l'acteur s'implique physiquement, et qui apporte au public autre chose qu'un divertissement convenu.

La question de l'implication du public ne peut être approfondie ici. Notons simplement que dans les pièces comportant des procédés méta-théâtraux, Schnitzler y fait systématiquement référence, toujours sur un mode désabusé confinant à la caricature. Le public viendrait ainsi au théâtre pour exciter ses propres désirs : dans le *Grand Guignol*, les jeunes filles se pâment à la vue d'un bel acteur et de ses exploits physiques, tandis que leurs pères se délectent des grivoiseries dont ils es-

⁵⁶ DW.I p. 893.

⁵⁷ *Journal* des 15/06/1908 ; 15/12/1913 ; 27/02/1914 ; 07/07/1914 ou 11/10/1914.

⁵⁸ Lettre du 24/12/1909, in *Arthur Schnitzler : Briefe 1875-1912*, Berlin, Fischer, 1981, p. 613-621.

⁵⁹ Cf. aussi Catherine Mazellier-Lajarrige, *op. cit.*, p. 307.

⁶⁰ DW.II p. 508.

pèrent bien que leur progéniture ne comprend rien⁶¹ ; le spectacle donné au *Perroquet Vert* attise les pulsions de la marquise⁶² et, dans *Chasse ouverte*, le directeur du théâtre veille à flatter les instincts de son public, jusqu'à l'absurde : il envisage de se passer complètement d'acteurs masculins qui n'intéressent guère sa clientèle de gradés de l'armée. Quant aux actrices, l'essentiel serait de placer les plus belles jambes au premier plan et de favoriser un jeu scénique dynamique⁶³.

II.2. *Le corps absent : Inflation de procédés a-dramatiques*

En parallèle de son exploration de la théâtralité et du potentiel scénique du corps, Schnitzler met en œuvre ce qui peut apparaître comme un mouvement inverse : une multiplication de procédés textuels a-dramatiques qui semblent jouer avec les limites du genre et organiser une absence du corps.

C'est manifeste avec les séquences narratives intégrées dans le texte et qui renvoient en quelque sorte à une réalité seconde doublant celle de l'action scénique. On pourrait objecter que la présence d'éléments épiques dans un texte dramatique est fréquente (il suffit de songer à telle description de bataille ou à tel passage teichoscopique dans la tragédie classique), que le phénomène d'épisation du théâtre se répand justement à la fin du XIX^e siècle⁶⁴ et qu'il n'est donc pas spécifique des pièces étudiées.

Mais si le procédé retient l'attention chez Schnitzler, c'est d'abord en raison de l'extrême diversité des types de narration qui s'hybrident ainsi au texte : anecdotes, récits, contes, commérages, didascalies organisant un récit itératif et multipliant les indications impossibles à scénariser⁶⁵, narrations incluant la reproduction de dialogues au discours direct, voire articles de journaux... D'autre part, les occurrences en sont extrêmement nombreuses. L'examen attentif (et, il faut le dire, une naïve et vaine tentative de recensement exhaustif) permet d'en repérer un réseau particulièrement dense dans le cycle *Anatole*, avec une omniprésence du champ sémantique du récit (*raconter, roman, aventure, épisode...*) dans le discours des personnages.

Dans *Achats de Noël*, Anatole rencontre Gabrielle, une femme mariée de la bourgeoisie qui laisse percevoir à demi-mots sa nostalgie de leur intimité passée. Anatole évoquant le bonheur que lui apporte sa liaison actuelle avec une grisette, Gabrielle le presse pour en savoir davantage et le soumet à un véritable interrogatoire, n'ayant de cesse qu'il lui décrive sa maîtresse, les circonstances de leur rencontre, l'atmosphère dans laquelle ils se retrouvent... Tant et si bien qu'Anatole entreprend un récit circonstancié de son amourette sur le mode du conte merveilleux (*Imaginez-vous le doux charme d'une soirée de printemps et la grâce d'une*

⁶¹ DW.I p. 883sq.

⁶² DW.I p. 544 ; 551.

⁶³ DW.I p. 320.

⁶⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 117.

⁶⁵ *Une Heure et Demie*.

*princesse enchantée...*⁶⁶), introduisant même des séquences de dialogue entre sa maîtresse et lui dans l'épaisseur de sa narration. Le récit répond au désir de Gabrielle de se représenter cet autre monde, cette autre vie. L'invasion narrative opère un véritable détournement de l'ici et maintenant des personnages présents sur scène vers un autre espace, une autre temporalité et... un autre corps. Absente sur scène, c'est pourtant la grisette qui en est le sujet véritable. Gabrielle se projette littéralement dans une réalité parallèle, à laquelle elle n'a pas accès. L'épisation constatée est un jeu sur l'absence.

Épisode montre Anatole contemplant divers objets conservés en souvenir de ses anciennes maîtresses. Poussé par son ami Max, il évoque brièvement les diverses circonstances de ces amours passées ainsi que l'atmosphère qu'il y associe. Mais surtout, il insiste sur le caractère désincarné que prennent pour lui ces figures du passé : *Et si, par enchantement, je pouvais les faire surgir du néant ! [...] Chaque petit paquet porte une inscription : un vers, un mot, une observation qui rappelle tout ce vécu à ma mémoire. Aucun nom, car au fond chacune pourrait s'appeler Marie ou Anna*⁶⁷. Ce qui importe à Anatole, ce sont les images et impressions que le vécu éveille en lui, et non les personnes dans leur singularité, comme le signifie le refus de leur associer un prénom. Le néant qu'il évoque se rapporte bien entendu au passé évanoui, mais il est possible d'en faire ici une autre lecture : c'est aussi le gouffre qui sépare la séquence épique, qui reste abstraction et absence à la scène, et la présence constitutive du jeu scénique.

Ces deux occurrences pointent une part importante de ce qui pourrait se jouer dans la multiplication des séquences épiques chez Schnitzler : une mise en évidence, même si c'est *a contrario*, du caractère essentiel de la présence, et donc du corps, à la scène.

Cette hypothèse est corroborée par un autre procédé épique, assez étrange. Nombre de personnages spéculent sur le champ des possibles dans une situation donnée. Ils énumèrent, souvent sur le mode ironique, une multitude de scénarii envisageables. C'est encore le cycle d'*Anatole* qui offre la plus grande densité d'occurrences, même si le procédé se retrouve avec constance dans l'ensemble des pièces. Dans *Achats de Noël*, l'insistance de Gabrielle à obtenir des détails sur la nouvelle liaison d'Anatole donne ainsi lieu à l'échange suivant :

– Racontez-moi donc quelque chose sur elle ! [...] Racontez-moi simplement toute l'histoire... ! [...] Où vous avez fait sa connaissance, et comment et quand, et quelle sorte de personne c'est... Voilà ce que j'aimerais savoir ! [...]

– Bon, si vous tenez absolument à ce que je vous raconte quelque chose...

– Mais bien sûr que c'est ce que je veux. ! ... Comment l'avez-vous connue... ?

⁶⁶ DW.I p. 45sqq.

⁶⁷ DW.I p. 50sq. C'est moi qui souligne.

- *Mon Dieu... mais comme on fait la connaissance de quelqu'un !... Dans la rue... au bal... dans un omnibus... sous un parapluie...*
– *Mais vous savez bien que ce qui m'intéresse, c'est le cas particulier*⁶⁸.

Anatole décline un éventail de possibles renvoyant à la part d'arbitraire du réel. Il n'a certes aucune intention de livrer à Gabrielle les détails de sa liaison et, on l'a vu, ne s'attache de toute façon au passé qu'à la mesure des impressions que celui-ci lui procure. Mais la raison de la multiplication de ce type de séquences est à chercher ailleurs que dans la psychologie des personnages. Cette désignation, qui fait système, de l'arbitraire attaché à la survenue de telle situation est toujours associée à une séquence épique. Tout se passe donc comme si elle renvoyait à l'essence de la fiction et de toute trame narrative, et présentait au fond tout récit comme une combinaison d'éléments et de modalités choisis arbitrairement parmi les virtualités offertes. Le dramaturge dispose évidemment de la même liberté au moment où il détermine les personnages et le déroulement de sa pièce. Mais ce que souligne Schnitzler dans ces séquences, c'est qu'au théâtre, au moment de l'énonciation sur scène, ce qui importe, c'est l'ici et le maintenant, c'est le *cas particulier*, l'incarnation de ce personnage par cet acteur : la présence et non la virtualité. Par l'accumulation de procédés a-dramatiques et de séquences narratives, Arthur Schnitzler joue ainsi avec l'absence et le virtuel pour organiser, au sein même de ses pièces, une « évasion » hors du champ théâtral, dans une réalité parallèle et désincarnée. Souvent mise en œuvre sur le mode de l'ironie, cette évasion confirme *a contrario* (et démontre pour ainsi dire par l'absurde) le caractère incarné du théâtre : dans une présence physique, corporelle, dans un ici et un maintenant.

Pour en revenir au questionnement initial de ce travail, il est frappant de constater l'extraordinaire richesse avec laquelle Arthur Schnitzler traite de la question du corps dans son œuvre dramatique. Il se livre à un véritable travail exploratoire, n'hésitant pas à aller très loin, jusqu'à la transgression. Mais sans pour autant installer définitivement son écriture et sa dramaturgie dans cette transgression. Cela vaut pour ce qu'il nous dit du corps dans ses pièces : la vitalité première du corps est certes affirmée avec force, mais assortie de sérieuses réserves. Et cela vaut pour la façon dont Schnitzler développe son écriture dramatique : il n'adopte finalement pas la théâtralité du « théâtre déchaîné » et de la performance pure, où le jeu du corps détermine tout. Mais s'il inscrit ses œuvres postérieures à 1910 dans des formes plus traditionnelles, plus textuelles aussi, il conserve néanmoins son exigence d'un théâtre pleinement incarné.

Cécile VIDAL-OBÉRLÉ
Université Paris 1- Panthéon Sorbonne
UMR SIRICE

⁶⁸ *DW.I* p. 45sq. C'est moi qui souligne.

LE TRIOMPHE DE LA DÉGRADATION CORPORELLE DANS LA PRODUCTION DRAMATIQUE DE CÉLINE

Introduction

À la lecture approfondie des premiers ouvrages de Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936), il est possible de constater la présence d'une composante organique qui traverse la totalité des récits, comme mis en évidence au sein des études antérieures¹. Cet élément se concrétise principalement à travers le passage de l'autre côté de la vie – la mort – déjà évoqué dans le titre du premier roman ; ce voyage ne serait en effet qu'une véritable progression vers la fin de vie². C'est l'auteur qui éclaire le lecteur sur ce point : « On arriverait au bout ensemble et alors on saurait ce qu'on était venus chercher dans l'aventure. La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit »³. Or, cet aspect n'est pas une nouveauté qui se restreint à la production romanesque. En effet, déjà en 1927, l'écrivain avait rédigé deux manuscrits, sous forme de pièces de théâtre, dans lesquels les éléments de la poétique célinienne font leur apparition : la présence d'un corps dégradé entre autres. Critiquées par ses contemporains, *L'Église* et *Progrès*, ont été ensuite négligées au sein des études en lettres françaises, exception faite de quelques – rares – ouvrages. Dans la présente étude, il sera donc question d'examiner avec attention les textes qui représentaient pour Céline un moyen d'intégrer le monde des arts du spectacle et des lettres, dans lesquels tout l'imaginaire célinien déployé dans la production romanesque trouve un fondement.

Une dramaturgie d'anticipation : le corps au centre de la réflexion de Céline

« *I am back 225 Bd Raspail – It is dirty but warm. Always the same, I am back to my play. I think it will be funny – but just me it is not much for a critic – we will see later on* »⁴, écrivait Céline à Élisabeth Craig, le 17 décembre 1926. Dans cette lettre adressée à la danseuse américaine, l'écrivain évoquait une pièce de théâtre, qu'il jugeait drôle. La référence est sans doute à *L'Église*, la première des deux pièces qu'il a écrites. Cette pièce constitue le point de départ du grand roman qui a changé le monde littéraire du siècle dernier, *Voyage au bout de la nuit*. Cela surprend, mais Céline, avant d'être romancier, a été dramaturge. Henri Godard,

¹ Suzanne Lafont, « Le continent noir de l'imaginaire. L'Afrique de Céline dans *L'Église* et *Voyage au bout de la nuit* », Les Cahiers de la Société Internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale, Kailash [en ligne], n° 7, 2011 et Loredana Trovato, « Céline dramaturge, ou comment narrer le théâtre », *Loxias* [en ligne], n° 13, 2006.

² Marcelle Bilon, *Étude sur Céline*, « *Voyage au bout de la nuit* », Paris, Ellipses, « Résonances », 1999, p. 19.

³ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, dans *Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 228.

⁴ Philippe Alméras, *Dictionnaire Céline*, Paris, Plon, 2004, p. 805.

dans ses écrits, signale les conditions de composition de cette pièce et les raisons qui ont déterminé sa genèse.

Il est en effet possible d'observer chez l'écrivain une passion pour la musique et la danse, comme Molière les avait conçues dans ses pièces. La danseuse américaine dont Céline s'était épris lui avait suggéré de soumettre ce premier texte, où les deux arts étaient présents, à Ladislas Medgyès⁵. Un premier refus parvient à l'écrivain⁶. Ce sera ensuite aux éditions Gallimard de refuser la publication de la pièce, comme Céline l'évoque dans sa correspondance : « Je vous ai transmis autrefois, un manuscrit "*L'Église*" que vous m'avez fait retourner en me demandant de vous soumettre autre chose... »⁷. Dans cette première pièce, et dans celle qui verra le jour quelques mois après, *Périclès*⁸, Céline déploie, déjà en 1927, tout son imaginaire.

Si les contenus de *Voyage eu bout de la nuit* et de *Mort à crédit* paraissent une nouveauté en 1932 et en 1936, ils ne représentent pour Céline qu'une réécriture de ce qu'il avait conçu quelques années auparavant. Les deux pièces de théâtre, en effet, ne font qu'anticiper – même si c'est de manière partielle – l'intrigue des deux premiers succès de l'écrivain né à Courbevoie. Toutefois, ces deux pièces ne représentent pas la première tentative littéraire de Céline. D'abord avec *Des Vagues*⁹ et ensuite *Semmelweis*, sa thèse en médecine, le passage à l'écriture théâtrale paraît à nos yeux digne d'être étudié. L'intérêt que l'auteur porte au théâtre semble effectivement ne pas être fragile, si l'on considère l'insuccès de sa première pièce. Cette bienveillance trouve toutes ses raisons dans sa correspondance avec ses plus chers amis, notamment Milton Hindus. Le 12 juin 1947, Céline lui avait adressé une lettre dans laquelle il affichait son enthousiasme pour les comédies de Molière : « Je délire de joie chez Molière lorsqu'il danse, le Bourgeois, le Sicilien – je reste enfant – délirez si vous voulez, mais délirez juste, attention »¹⁰.

De ce goût pour les comédies-ballets moliéresques témoigne aussi Henri Godard lorsqu'il rapporte un aveu de Céline tiré de la dernière version de *Féerie pour une autre fois* : « Je ne vois rien de plus délectable dans Molière, ses plus divins actes, que les parties ballées chantées... c'est l'achèvement, c'est la suprême joie par-dessus-tout ! Joie d'en finir ! Les anges enlèvent, précieuses, cocus, martyrs, et rigodon ! Au ciel des enfants ! »¹¹. Molière aurait ainsi probablement influencé Céline, étant donné que les deux auteurs partageaient un intérêt pour le

⁵ Henri Godard, *Céline*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018, p. 123.

⁶ *Ibid.*

⁷ Louis-Ferdinand Céline et Pascal Fouché, *Lettres à la N.R.F. choix 1931-1961*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 37.

⁸ La pièce est aujourd'hui connue sous un titre différent : *Progrès*.

⁹ Il s'agit d'une nouvelle probablement écrite en 1917 à bord du bateau qui ramenait l'écrivain en Europe. Le texte a été publié en 1977 par la maison d'édition Gallimard, dans la collection « Cahiers Céline ».

¹⁰ Louis-Ferdinand Céline et Jean-Paul Louis, *Lettres à Milton Hindus*, Paris, Gallimard, « Cahiers de la N.R.F. », 2012, p. 70.

¹¹ Henri Godard, *op. cit.*, p. 123.

ballet et la musique. Dans ce sens, l'agencement des tableaux de *Progrès* est évocateur de cette hypothèse : comme Molière l'avait fait, Céline, dans sa deuxième pièce, insère des séquences où la danse et la musique sont presque omniprésentes :

Trois semaines plus tard. Dans le salon de Marie le piano est au centre du salon. Les têtes de Monsieur Berlureau et de Marie qui jouent dépassent légèrement le dessus du piano dont on voit le verso. Madame Punaïs est au premier plan, elle coud, elle a des lunettes. Entrent quatre jeunes enfants, vêtus de tuniques colorées qui vont danser un petit ballet au milieu du salon. Ils vont danser avec la musique de Marie et Berlureau – mais le tout est un rêve, une fantaisie. En dansant, ou plutôt entre les figures, les enfants chantent sur un petit air de cantique guilleret.¹²

La danse représente ainsi un élément important de la vie de l'auteur. En effet Céline avait dédié son premier succès, *Voyage*, à une danseuse américaine, Élisabeth Craig. Il rencontre ensuite Karen-Marie Jensen, une danseuse danoise, pour ensuite faire connaissance de Lucette Almansor, celle qui deviendra *Madame Céline*.

Dans les pièces il est possible de retrouver la figure de la danseuse, qui joue souvent – nous le verrons – un rôle fondamental pour le dénouement de l'intrigue. Ce qui intéresse l'auteur de manière particulière, c'est le corps sinueux de ces femmes, représentant une certaine vigueur de la chair. Cet élément permet d'évoquer une considération essentielle concernant la production littéraire de Céline : le corps a une place majeure au sein de l'œuvre. À partir de *Voyage*, les lecteurs étaient confrontés à une affirmation – souveraine – concernant la composante organique des êtres humains : « Je croyais à son corps, je ne croyais pas à son esprit. Je la considérais comme une charmante embusquée, la Lola, à l'envers de la guerre, à l'envers de la vie. »¹³.

Sous les yeux des lecteurs deux éléments, qui entrent en conflit entre eux, trouvent une disposition. D'un côté, le corps de la femme, Lola dans ce cas, la guerre et la mort de l'autre. Ces deux derniers éléments constituent, sans aucun doute, la trame de la totalité de ses ouvrages.

Ce qui est intéressant c'est que Céline, de cette manière, oppose deux visions différentes de la composante corporelle. Si les femmes, et en particulier les danseuses, sont les égéries d'un corps salubre, la guerre engendre une vision négative du corps, qui est blessé, mutilé, voire sans vie. Cette divergence n'est pas écartée des deux pièces écrites par l'auteur et elle en constitue l'élément qui permet d'agencer l'intrigue.

La dégradation somatique : l'expérience de la maladie

¹² Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, dans *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire Gallimard », 2001, p. 203.

¹³ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 37.

La dimension organique dans les deux pièces de Céline occupe une place d'envergure. La description du corps chez l'auteur semble presque toujours toucher la dégradation, comme le signale Godard par rapport à sa production romanesque : « Du corps humain partout si présent dans cette œuvre, on ne retiendrait aisément, si l'on n'y prenait garde, que des images de décrépitude. Ces mentions de pourriture interne, de cellules en train de proliférer »¹⁴. Cette dimension interroge ainsi différents aspects récurrents dans *L'Église* et dans *Progrès*. Considérant l'occupation médicale de l'auteur, cette réflexion ne pourrait être dégagée qu'à partir du rapport du corps et de la souffrance de la maladie. En effet, à l'instar de Céline, le protagoniste de la première pièce est un médecin, Ferdinand Bardamu, dont l'association à l'auteur est indéniable. Dans le premier acte de *L'Église*, qui plonge le lecteur et le spectateur dans un contexte colonial africain, le docteur Bardamu fait l'expérience de la dégradation des traits somatiques à cause du manque d'hygiène dans les territoires. Envoyé en mission par la Société des Nations, le Docteur Bardamu met en relief les problèmes dont les colonies africaines souffrent : le manque d'hygiène cause des problèmes de santé et souvent la mort. La présence de Ferdinand Bardamu permet d'avancer une dénonciation importante concernant l'impact des colons dans les territoires africains et en particulier en Bragamance¹⁵. Sur scène, Clapot, le Médecin Inspecteur, sans pour autant avoir pu consulter l'intégralité du rapport écrit par Bardamu, défend la splendeur et l'épanouissement de la colonie en question. Or, Clapot ignore – son intention ne peut pas être masquée – la réelle situation, dans le but de préserver l'image de l'Administration. En revanche, la réaction de Tandernot, Administrateur en chef de la colonie, lui aussi présent sur scène, est évocatrice. Connaissant mieux que Clapot les faibles conditions de vie au sein de la colonie, il acquiesce par l'expression, « Très bien, très vrai. »¹⁶ (Céline 1992, p. 41). Or, et cela avec son attitude corporelle, il manifeste toute sa préoccupation, comme déclare l'auteur dans la didascalie qui accompagne la réplique : « *Il se retourne inquiet.* » (Céline 1992, p. 43). Tandernot est en effet conscient de l'état délabré de la colonie mais il préfère ne pas dénoncer, tout en respectant la loi du silence. Peu après, Tandernot, seul avec Bardamu, revient sur ses propositions : « À présent que ces messieurs sont partis, je peux bien vous le répéter, comme je vous disais à votre arrivée d'Europe, il y a trois mois : cette Bragamance n'a pas encore la sécurité sanitaire qui règne, croyez-le, car elle règne, dans les autres colonies du groupe comme vous avez pu en rendre compte. » (Céline 1992, p. 45). En effet, la dégradation de la région est due aux différentes épidémies qui causent de nombreuses morts quotidiennes ; le Docteur

¹⁴ Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 74.

¹⁵ Le nom de la région ne serait qu'un toponyme caricatural : Bragamance renverrait à la province portugaise Bragance, comme le signale Philippe Alméras (cf. « L'onomastique caricaturale dans l'œuvre de Céline », *Revue Internationale d'Onomastique*, vol. 23, n°3, 1971, p. 173) et, probablement, à Casamance, une région méridionale du Sénégal.

¹⁶ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1992, p. 102.

Bardamu avait lui-même diagnostiqué des cas de peste pneumonique en Bragance (Lafont 2011) :

Clapot : [...] D'ailleurs, j'ai eu des renseignements, Tandernot m'a raconté la fin du petit major : c'est la variole qui l'a enlevé lui. Aucune épidémie non plus de ce côté-là...

Bardamu : Si on veut !

Clapot : Ah, écoutez, vous n'allez pas recommencer, Bardamu ! C'est démontré, mon ami ! C'est démontré...

Bardamu : [...] je l'ai vu mourir, moi, il avait autant la fièvre jaune que cet encrier-là !

Clapot : Oh ! Vous y tenez à votre peste et vous voulez qu'elle soit à nous ; mais vous êtes un compatriote malgré tout, Bardamu ! » (Céline 1992, p. 61)

La mort comme *leitmotiv*

Ainsi, la réflexion concernant la maladie nous permet d'explorer encore plus en profondeur l'univers macabre de Céline, la maladie reliant l'homme à – nous l'avons déjà cité – l'autre côté de la vie. C'est d'ailleurs de sa première pièce qu'il est possible de tirer une déclaration qui permet de résumer la réflexion célienne : « La vérité dans ce monde, hein, c'est la mort ! La vie, c'est une ivresse, un mensonge. C'est délicat et bien indispensable. » Il est indispensable de mettre en évidence que le thème de la mort est le premier que Céline déploie dans sa production dramatique et son omniprésence dans les deux pièces – la mort étant évoquée même à travers la crainte de la fin de vie – en fait un fil conducteur. C'est en effet dans la didascalie d'ouverture du premier acte que l'écrivain introduit cette composante. Le Docteur Gaige, figurant au début sur la scène, semble dormir mais en réalité il est décédé ; Bardamu le sait, mais les autres personnages s'en apercevront seulement à la fin de l'acte. Nous verrons ensuite qu'il ne s'agit pas de la seule mort présentée dans la pièce ; dans ce sens, Pistil, se fait voyant : « À qui le tour ? »¹⁷. Dans ce premier acte, et de manière plus générale dans la totalité de *L'Église*, la mort est strictement liée à la maladie. Les problèmes d'hygiène qui ont été précédemment évoqués, comme la présence de la peste pneumonique dans les colonies, contribuent à lier les deux composantes ; une figure, toutefois, s'y oppose, celle du médecin Bardamu. L'acte II de la pièce, qui se déroule en Amérique, établit un *continuum* avec le premier : Bardamu partira pour New-York afin de communiquer la mort du Docteur Gaige à sa femme, Élisabeth Gaige, danseuse. Les problèmes de santé sont récurrents aussi dans les deux dernières scènes, qui se déroulent dans la banlieue parisienne, à Blabigny-sur-Seine. C'est en effet dans la périphérie parisienne que le Docteur Bardamu ouvre son cabinet médical. Dès les premières répliques entre Pistil et les policiers il est possible de constater un premier problème qui hante cette société, celui de la consommation des boissons al-

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

coolisées : « Premier policier : On trinque ? / Pistil : Ah ! Non merci bien, merci. Pas le matin. Je peux plus. J’suis malade ! »¹⁸. C’est, encore une fois, le Docteur Bardamu qui en fait, peu après, le constat lorsque Pistil avoue avoir des douleurs abdominales : « Dame, tu peux pas t’arrêter de trinquer, mon vieux, j’ai beau te dire d’où ça vient ! »¹⁹. La maladie est donc au cœur de ces derniers actes : dans le quatrième, Bardamu se propose d’examiner le policier et une cirrhose lui est diagnostiquée. À côté de la maladie, il y a aussi la mort, qui s’incarne dans la figure d’un employé des pompes funèbres, nommé Rissolet.

La mort trouve sa place à la fois dans *Progrès*, où des problèmes de santé sont aussi évoqués, à côté des ennuis d’argent : « C’est encore la vie et rien que cela, manger, boire, dormir et puis des risques : d’être malade, de perdre tout son argent, et puis encore manger, marcher, boire et dormir et puis c’est tout »²⁰, déclare Madame Punais. C’est aussi dans ce tableau que Madame Doumergue introduit un autre élément qui participe au discours, celui lié au problème de la corporéité – et notamment celui de la vieillesse – qui hante la quasi-totalité des personnages féminins. La vieille dame se manifeste, en effet, joyeuse lorsqu’elle revoit Marie, personnage qui lui est opposé à cause de son jeune âge. C’est à ce moment que la dame déclare craindre la mort : « Je veux vivre longtemps encore, je ne veux pas mourir »²¹. Cette hantise est d’ailleurs élargie à tous les hommes, dont le désir semble être constant : « Mme Doumergue : Et celui des hommes quel est-il, Madame Punais ? / Mme Punais : Oh, de ne pas mourir ! »²². Ces épisodes permettent donc de cerner le rôle de la mort dans les deux pièces. Toutefois, ce serait davantage la construction de la première pièce qui justifierait cette centralité de la mort dans la production dramatique de Céline. Il est ainsi essentiel de considérer la préface auctoriale de *L’Église*, que nous reproduisons ci-dessous.

Dix ans qui viennent de passer... La pièce que vous allez lire nous vieillit d’autant... Pourtant nous n’avons pas changé grand’chose en la donnant hier à l’imprimeur... Tout de même... Cette petite Janine qui se résignait alors, nous l’avons fait revenir... avec un revolver... Trois lignes, tout à fait à la fin... Vous verrez... Elle va brutaliser notre comédie... Pourquoi ? Est-ce là tout ce que nous avons appris en dix ans ?... Mais vous-même ?²³

Ce texte liminaire anticipe le contenu du dernier acte de la pièce, où il est question de la présence d’un revolver, déclenchant un dénouement qui semble se rattacher à la mort. Effectivement, nous retrouvons cette petite Janine aux côtés de Bardamu. Au moment où Janine quitte la scène, une longue didascalie clôtüre la

¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹ *Ibid.*, p. 221.

²⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, *op. cit.*, p. 180.

²¹ *Ibid.*, p. 194.

²² *Ibid.*, p. 173.

²³ Louis-Ferdinand Céline, *L’Église*, *op. cit.*, p. 7.

pièce : « *La petite Janine entre, sombre, avec un revolver et tire dans la direction de Bardamu. Tous les coups ratent. On la désarme. Ils la gardent avec eux, sans rancune. On rigole un peu... Bardamu lui tient la main. À Pistil aussi, qui va mourir.* »²⁴ Cette scène finale permet de tirer une considération ultime par rapport à la rédaction de cette pièce : la mort se présente comme un motif que Céline ne peut pas éviter. La situation de départ, la mort du Docteur Gaige, se représente, modifiée, à la fin, avec la mort de Pistil : nous pouvons alors croire que le texte repose sur une construction circulaire, à l'instar de *Voyage*. La circularité du roman, nous le rappelons, est centrée autour du silence, élément qui n'est pas étranger à la pièce. Le silence occupe en effet une place importante dans le texte. Parfois, c'est à travers des points de suspension que le silence est mis en évidence, alors qu'il apparaît clairement dans les didascalies : « *La scène débute par un long silence [...] / Un silence. / Quand ils sont partis, le téléphone sonne... sonne... puis silence. / Un instant se passe ainsi dans le silence.* »²⁵

La présence constante du silence n'est pas, à nos yeux, anodine, mais elle jouerait un rôle majeur dans la construction de l'intrigue si nous considérons toujours le motif de la mort. Sur la scène contemporaine, l'absence du verbe est imbuée de différents sens que la parole ne serait pas capable d'exprimer, l'intégralité corporelle notamment ; depuis l'antiquité, le silence est associé au deuil et à la mort²⁶. Le silence est accompagné par l'obscurité, comme dans le troisième acte de la pièce, où la présence du diptyque noir-silence est encore plus marquante. Ce qui ressort d'une lecture des deux pièces c'est le rapport des personnages avec la maladie et la vieillesse, et donc le problème de la dégradation du corps. Elles ne sont pas rares les préoccupations qui hantent l'esprit des personnages, notamment la présence d'un corps qui ne respecte pas certains critères sociaux concernant la beauté. Sur la scène il ne semble rester qu'un corps épidémique, meurtri, voire sans vie : le corps est à croire comme « le lieu du triomphe de la mort »²⁷.

Le corps comme seul accès à la vérité

Il est possible de constater que, dans la production dramatique de Céline, la dimension somatique occupe une place d'envergure. D'emblée, cette réflexion se dégage du rapport entre le corps et la souffrance que provoque la maladie. Dans *L'Église*, le Docteur Bardamu fait l'expérience de la dégradation du corps humain à cause du manque d'hygiène dans les territoires : la maladie se configure comme l'élément menant directement à la mort. En outre, la présence de Flora au deuxième acte permet aussi d'évoquer une thématique présentée dans *Voyage*, le rapport du corps avec la guerre ; dans le roman, la dégradation somatique se manifeste

²⁴ *Ibid.*, p. 262.

²⁵ *Ibid.*, pp. 68, 70, 122.

²⁶ Franck Evrard, « Au commencement du théâtre..., le silence », *Sigila*, vol. 29, n° 1, 2012, p. 136.

²⁷ Henri Godard, *Céline scandale*, op. cit., p. 74.

aussi à travers l'horreur de l'appel aux armes, évoquant ainsi des blessures importantes et un corps mutilé. Flora se fait témoin de cet effroi lorsqu'elle déclare avoir été infirmière pendant la guerre²⁸. À travers Flora, l'évocation de la guerre permet à l'auteur d'interroger une composante essentielle de la dégradation du corps. Déjà sur la scène, et ensuite dans les romans, Céline met en évidence comment la maladie et la guerre constituent, de manière incontestable, les accès à la vérité du corps²⁹. Ainsi, les études d'Emmanuel Levinas non seulement font l'objet d'un rapprochement – de manière anachronique – de *Voyage*, mais aussi des deux pièces de théâtre. Le corps, selon le philosophe, ne serait que la meilleure des façons de comprendre l'être humain. Avec une réinterprétation de l'existence ontologique avancée par Heidegger, Levinas postule que le corps doit être considéré comme lieu de compréhension de l'être³⁰. Cet aspect est bien mis en avant dans *Voyage*, quoiqu'il n'en constitue qu'une résonance de ce que Céline avait explicité au préalable dans les pièces : « C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est toujours triste et dégoûtant à regarder »³¹. Cependant, c'est effectivement dans *Voyage* que Céline met en place l'idée que le corps est à considérer comme un moyen de masquer le *sous-homme* qui est un nous : « La grande fatigue de l'existence n'est peut-être, en somme, que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde »³².

Dans les deux pièces, l'auteur souligne aussi l'interrogation concernant la forme physique en tant qu'attraction du regard. *Progrès*, en particulier, permet de déployer la sensation de dégoût par rapport à une corporéité qui ne respecte pas les standards imposés par la société. Dans un échange avec sa mère, Marie met en évidence cet aspect lorsqu'elle pose le problème par rapport au regard des hommes.

Mme Punais : Oh ! elle a pas compris (*Mais fais signe que « si, si ».*) Mais tu sais si les deux jambes étaient pareilles, ça serait très élégant, elle n'est pas trop mince celle-là.

[...]

Marie : Si, si, maman, c'est dégoutant.

Mme Punais : Dégoutant ? Mais penses-tu, voyons Marie c'est pas dégoutant du tout ! Tu es folle mon chéri !

Marie : Si, si, Maman, c'est dégoutant pour les hommes.³³

²⁸ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, op. cit., p. 194.

²⁹ Ernst Wolff, « Le mal, le destin et l'éthique. Levinas et le *Voyage au bout de la nuit* de Céline », *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 137.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage*, op. cit., p. 272.

³² *Ibid.*, p. 418.

³³ Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, op. cit., p. 192.

L'aspect du corps féminin est aussi l'objet d'interrogations de la petite Janine dans *L'Église*. En effet, elle n'incarne pas, d'un point de vue somatique, l'expression de la beauté défendue par Céline. Janine est boiteuse et elle n'arrive pas à se tenir debout, ce qui est déploré par Bardamu comme elle-même le confirme : « Vous savez bien que si j'étais belle et bien faite, comme vous les aimez, vous me trouveriez aussi... bien aimable »³⁴. Le fait que cette considération vienne d'un enfant, qui est censé représenter la naïveté, est pour nous une manifestation éclatante de ce que le corps, dans le monde de Céline, entraîne et que sa portée n'est pas négligeable.

Une analyse approfondie de la dimension somatique dans les deux pièces nous permet d'affirmer que, somme toute, la présence d'une constitution corporelle dégradée participe à la construction des thèmes de violence et de dénonciations que l'écrivain a toujours exploités. La description de la décadence sociale, que nous connaissons depuis *Voyage*, passe donc par une femme dont la démarche se révèle méprisante.

Toutefois, Céline décrit aussi un autre élément qui s'insère dans la construction du texte en marquant une opposition évidente : « dans l'action que l'œuvre a sur nous, entre aussi l'image d'un corps glorieux qui est celui de la femme jeune, dans la mesure bien sûr où la nature lui a fait don »³⁵. Bien qu'elle soit jeune, Janine ne possède pas les caractéristiques d'une figure féminine glorieuse. La femme, afin de dépasser l'épreuve de la mort, est censée posséder des traits spécifiques : elle doit notamment susciter la fascination. La beauté, en particulier, est associée à un personnage type, celui de la danseuse. La figure de la danseuse – jusqu'ici évoquée – est en effet presque omniprésente dans les deux pièces et elle semblerait constituer une issue au monde misérable décrit par Céline.

La place des arts de la scène dans le monde célinien

La maladie et la mort, dans les deux pièces de Céline, occupent une place tout à fait importante et la manifestation de ces deux angoisses passent à travers la dégradation du corps. Nul doute pour Céline : il semble que personne ne puisse échapper à cet état de dégradation, presque universelle. Les hommes, à l'instar des femmes, sont hantés par la crainte de la mort, seule vérité pour l'écrivain. Or, dans les deux pièces, l'écrivain peint un portrait idéal d'une typologie d'hommes qui pourraient échapper à cette condition délabrée : les artistes.

Pour comprendre cet aspect, il est nécessaire de s'intéresser à l'intrigue de *Progrès*. Par le biais de Madame Punais, l'écrivain avance une considération digne d'importance : par rapport à ce statut misérable, la figure des artistes est presque épargnée. D'abord, les artistes ne payent pas leurs dettes, comme Madame Punais l'a mis en évidence lorsqu'elle évoquait Madame Doumergue : « Elle est de la

³⁴ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, op. cit., p. 251.

³⁵ Henri Godard, *Céline scandale*, op. cit., p. 74.

catégorie des artistes, elle, les dettes, elle les paye pas, et ça la rend pas triste. »³⁶
La hantise des dettes ne semble pas en effet affecter la vie de ces personnages, ce qui ne les rend pas tristes, à l’instar de la vieillesse, comme c’est le cas pour Monsieur Berlureau.

« Mme Punais : Si, si, je trouve ça tout à fait gentil. Je ferai venir aussi Madame Doumergue c’est une artiste, vous verrez ! Elle donne des leçons à ma fille – elle n’est pas très jeune, mais enfin moi non plus.

M. Berlureau : Moi non plus, Madame.

Mme Punais : Oh ! vous ! Monsieur Berlureau, vous êtes un artiste, j’en ai connu beaucoup d’artistes, Monsieur Berlureau, et ce qu’ils font encore de mieux c’est qu’ils restent bien longtemps jeunes, longtemps ! pas toujours ! bien sûr ! ah “toujours” c’est ça qu’on serait un artiste... ! »³⁷

Les artistes donc semblent ne pas souffrir de la dégradation du temps qui s’écoule, ce qui leur permet de garder une jeune apparence. À ce propos, Madame Doumergue exprime son désir à Madame Punais, celui de rester une artiste à jamais : « Le bonheur pour moi a toujours été à ce prix. Demeurer une artiste pure jusqu’à la fin de mes jours. [...] La chasteté dans l’art et par l’art, voilà mon serment. »³⁸ Parmi les artistes, il y a toutefois une figure, très chère à l’écrivain³⁹, qui est capable de surpasser les autres, celle de la danseuse.

Les danseuses, nous l’avons évoqué, avant d’occuper une place importante dans l’œuvre, entourent l’écrivain dans son quotidien. La danse, pour Céline, constitue en effet un élément essentiel de la vie ; « où qu’on irait mort, sans danse ? »⁴⁰, se demandait-il dans *Féerie*. C’est ensuite avec la rencontre de la danseuse américaine, Élisabeth⁴¹, que l’univers de la danse commence à influencer la totalité de sa vie, jusqu’à envisager un rôle adapté sur la scène⁴².

Dans ce sens, la lecture des deux pièces ne laisse aucun doute : *L’Église* permettrait la répartition de ce rôle à travers deux figures féminines, Vera Stern et Élisabeth Gaige.

D’abord, si nous reparcourons de manière linéaire les deux pièces, il est possible de constater la présence emblématique d’une danseuse au sein du deu-

³⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, op. cit., p. 173.

³⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁸ *Idem.*

³⁹ À ce propos, nous suggérons la consultation de deux ouvrages qui intéressent le rapport de Céline avec les femmes qu’il a aimées : *Madame Céline* (David Alliot, 2018) et *Céline et les femmes* (Pierre de Bonneville, 2015).

⁴⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, dans *Romans IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 201.

⁴¹ Jean Monnier a dédié un ouvrage à la relation entre l’écrivain et la danseuse américaine : *Élisabeth Craig, une vie celine* (2018). Leur rencontre, dans une librairie genevoise, est reparcourue.

⁴² Henri Godard, *Céline*, op. cit., p. 123.

xième acte de *L'Église*, lorsque Bardamu se trouve à Broadway, dans un théâtre⁴³. C'est ici, dans les salles du Quick Theatre, que la femme du Docteur Gaige, Élisabeth⁴⁴, fait son apparition. À travers une mise en abyme de l'art dramatique, le rôle de la danseuse est dévoilé : « Élisabeth se met près du mur et le numéro avec des lumières est effectué avec Raspoutine »⁴⁵. Ainsi, une possibilité est offerte à la danseuse de se montrer sur la scène. Ici, la présence de Raspoutine, un danseur russe, pourrait marquer davantage cette influence ; Élisabeth avait été initiée à la danse par Volinine, du théâtre Bolchoï⁴⁶.

Ce passage met en évidence les réels penchants de l'écrivain, très attiré par le corps sinueux des danseuses. Ce sentiment est manifesté à travers les répliques des personnages de la pièce, notamment Marcel et Bardamu, lors d'un échange avec Flora.

Marcel : Je ne la connais pas, mais Max m'a dit que c'était les jambes qu'elle avait de mieux, cette femme-là ! Elle danse bien, il paraît.⁴⁷

Bardamu : Je ne peux pas y aller voir, moi ?

Flora : Je ne vous amuse plus ?

Bardamu : Mais si, mais j'ai quelque chose à lui dire.

Flora : Vous avez peut-être quelque chose à lui faire ?

Bardamu : Eh ! Eh !⁴⁸

Ces répliques nous permettent de constater que la danseuse est capable de susciter l'intérêt des personnages masculins sur la scène, à travers sa corporéité. Cet aspect est aussi confirmé par une femme, Flora, qui oppose la beauté du corps de la danseuse à la difformité du monde extérieur : « Ah bien, au fond vous avez raison ! Ici il n'y a guère que les femmes qui valent la peine d'être regardées. Ils devraient en faire des jardins publics, parce que leurs villes ce qu'elles peuvent être vilaines, hein ? Regardez-moi ça. (*Elle montre la fenêtre*) »⁴⁹. Dans ce sens, la danseuse s'oppose à une vision dégradée du corps – et du monde – que nous connaissons. Toutefois, comme l'affirme Godard, il ne s'agit pas seulement d'un don qui lui est offert, mais la danseuse cultive la volonté de préserver cette position : « les

⁴³ La présence de Bardamu dans un théâtre ne devrait pas nous surprendre. Céline lui-même avait l'habitude de fréquenter des théâtres et des salles de musique. Sa fascination pour la scène et l'écran est témoignée dans une interview avec Max Descaves, entre autres. L'échange a fait l'objet d'une publication de la part de Jean-Pierre Dauphin, dans *Céline et l'actualité littéraire : 1932-1957*, p. 54.

⁴⁴ Le renvoi à Élisabeth Craig est incontestable ; déjà dans *L'Église*, et peu après dans *Progrès*, Céline donne la possibilité à la femme qu'il vénère de monter sur la scène.

⁴⁵ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, op. cit., p. 80.

⁴⁶ Henri Godard, *Céline*, op. cit., p. 533.

⁴⁷ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, op. cit., p. 70.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁹ *Idem.*

heures d'entraînement à la barre »⁵⁰ permettraient à la danseuse de résister face à cet avilissement de la chair et du corps. Cette présence est identifiée même dans les deux derniers actes de la pièce. À l'acte IV, la directrice du Quick Theatre de New York se présente comme élégante et ravissante aux yeux des personnages masculins, comme le déclare Pistil : « Elle est belle cette femme-là, et puis, c'est pas mou, c'est pas malade, c'est solide, quoi, nom de Dieu ! »⁵¹. Dans *Progrès*, des considérations équivalentes sont avancées lorsqu'une danseuse américaine s'impose sur scène, au troisième tableau ; la description est, encore une fois, très précise : « Cliente, vingt-cinq ans – danseuses, très belle, riche, musclée, harmonieuse »⁵². Le corps de la danseuse est ainsi jugé « sain » : il s'opposerait à la maladie, cause de la dégradation de la chair. L'opposition entre le corps sain de la danseuse et la maladie établit une construction majeure dans la production dramatique de Céline. De fait, l'insistance portée sur le physique, et notamment sur les muscles, répond à la nécessité d'associer le corps de la femme et l'idéal de santé : « Le corps sain signalant sa vitalité débordante par ses formes ce sera naturellement le corps musclé, car il n'y a que le muscle qui soit organe devenu forme et par là preuve d'une réelle santé. »⁵³ Dans le texte, plusieurs éléments permettent d'insister sur la volonté de la part de Céline d'accentuer le corps glorieux de la danseuse américaine, comme c'est le cas dans la didascalie qui l'introduit sur la scène, dans *Progrès* : « On sonne, entre une femme de vingt-cinq ans, américaine, accent, luxe de muscles, luxe de robes, complète. »⁵⁴ L'Américaine, une fois déshabillée, montre un physique ferme et elle avance une considération sur la fascination des muscles, de la part des hommes. Cette danseuse entrerait en conflit avec l'autre personnage féminin de la pièce, Marie, qui, comme nous l'avons observé, posait le problème du regard des hommes vis-à-vis d'un corps qui ne répond pas à certains critères de beauté.

L'Américaine – Le désir des hommes voyez-vous, Monsieur du peuple le plus amoureux de la terre, c'est puissant et vague, ce qu'il faut c'est bien vous rendre compte, vous voyez ?... c'est oui ? c'est quatre heures de travail par jour, marquées là, du travail comme ça, (*Elle fait les mouvements en musique.*) pas dans « ma chair » mais dans les muscles tout simplement... là... celui-là... le quadriceps... le voyez-vous... et l'équilibre... là... et puis ceci encore... rien de facilement obtenu... travail... fermeté... touchez... sentez-vous ?... le jour où les femmes seront habillées de muscles seulement... et de musique... que de phrases en moins... où les cuisses molles et roses seront enfin réputées dégoûtantes... (Céline 2001, p. 219)

⁵⁰ Henri Godard, *Céline scandale*, op. cit., p. 74.

⁵¹ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, op. cit., p. 221.

⁵² Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, op. cit., p. 209.

⁵³ Philippe Destruel, « Le corps s'écrit : somatique du "Voyage au bout de la nuit" », *Littérature (Jeux de rôle)*, n° 68, p. 104.

⁵⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, op. cit., p. 218.

Cette fascination pousse les hommes jusqu'à la perversion. En effet, dans la pièce, Céline introduit le phénomène du voyeurisme, ce qui permet à l'auteur de décrire – en continuité avec sa démarche dénonciative du monde contemporain – une société dépourvue de mœurs. Dans le cadre d'une maison de rendez-vous, trois clients sont présentés comme des voyeurs lorsque la gérante de la maison les invite à se cacher dans un cagibi, dans l'attente qu'un client rentre et se lie physiquement avec une jeune fille. En se cachant derrière des huis clos, il était possible d'observer des scènes érotiques. Cette « perversion du regard »⁵⁵ – comme la psychiatrie contemporaine définit le voyeurisme – hante donc la société bourgeoise de l'époque.

Le corps féminin semble donc être toujours au centre de l'intrigue célienne dans les deux pièces, mais c'est dans le cinquième et dernier acte de *L'Église* que le corps harmonieux de la danseuse joue le rôle le plus important.

Une *saltatrix ex machina* pour dépasser la dégradation du monde

C'est sans doute dans la première pièce de Céline que la danseuse occupe une place majeure. Dans le dernier acte, les deux danseuses, Vera et Élisabeth, entrent en opposition avec Janine : ce duo contraste avec l'enfant qui réussit à brutaliser notre comédie. Avant de revenir sur la scène et de tirer vers Bardamu, la petite Janine est en effet remplacée par la danseuse américaine : Élisabeth monte sur scène vêtue élégamment. « *L'obscurité vient dans la pièce, sauf autour d'Élisabeth Gaigne* »⁵⁶, ainsi la danseuse est au centre, elle se déshabille et commence à danser. Le dénouement précédemment décrit, et anticipé par l'auteur, semble avoir été corrigé : il présente désormais une allure harmonieuse. « *On pourra ajouter au phono, en coulisse, un saxophone, et un joueur d'accordéon, venant de la rue, aussi par la porte, jouera dans le cercle qui sera formé autour d'Élisabeth dansante* »⁵⁷ : la danseuse semble échapper au vacarme. C'est alors autour de la danseuse que la pièce s'achève ; le rideau se ferme des deux côtés pour permettre peut-être à la danseuse sur scène d'éblouir le public avec son éclat. Si c'est au dénouement que l'auteur dramatique attache son intérêt, le choix de Céline ne devrait pas surprendre le spectateur et le lecteur. La tombée du rideau se fait donc sur la danse d'Élisabeth, ce qui signale les véritables intentions de l'auteur : une place d'envergure est conférée aux danseuses. Une fois le rideau baissé, le spectateur assiste à la scène qui justifie toutes les actions et les péripéties des personnages de la pièce ; ce dénouement étant la conséquence de toutes les scènes qui l'ont précédé⁵⁸. De cette manière, il est tout à fait possible d'envisager une résolu-

⁵⁵ Jean-Luc Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, vol. 2, n° 16, 2022, p. 34.

⁵⁶ Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, *op. cit.*, p. 261.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁸ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 128.

tion, de la part de la danseuse, de toutes les difficultés qui se sont présentées au fil des actes.

Un dénouement similaire est proposé dans *Progrès* : la satire s'achève en effet sur une scène plutôt improbable qui permet d'alimenter nos considérations par rapport au phénomène du voyeurisme. Nous savons qu'au troisième tableau il est question de la présence d'une danseuse et que les voyeurs portent leur regard vers elle. Dans le tableau suivant, qui est le dernier, le décor change et assume l'aspect du ciel. Dans cet acte, une nouvelle figure est digne d'intérêt, celle de Dieu, dont l'attitude pourrait être associée à celle des voyeurs. Son regard, en effet, se dirige vers la terre, à travers une fente du rideau de fond : « [...] *il prend une petite longue-vue qu'il a à sa droite, il descend de son nuage jusqu'au milieu de la scène, il cligne d'un œil et va regarder avec sa longue-vue dans la fente du rideau de fond, vers la terre.* »⁵⁹

Il est donc possible de se demander si le regard sur terre se dirige vers la totalité du monde ou vers la maison de rendez-vous, où la danseuse américaine s'adonnait à des performances. Cette réflexion viendrait d'une réplique que l'auteur a attribuée à Dieu : « [...] cette fille d'Amérique est venue au bon moment, je le sens, je le sens... Je vais me servir beaucoup de ces corps réguliers dans les siècles qui vont venir pour illuminer la luxure, je veux la rendre belle, c'est un pas vers moi. »⁶⁰ La figure de Dieu, d'un côté, paraît équivoque, puisqu'elle s'éloignerait d'une figure divine morale, mais elle ferait penser à une scène classique de la tragédie grecque où un dieu est capable de résoudre un nœud dans l'intrigue. Toutefois, dans *Progrès*, l'idée d'un *deus ex machina* au sens étroit est écartée : à ce dénouement, Céline opposerait une solution nouvelle, que nous avons libellée comme *saltatrix ex machina* ou, mieux encore, *saltatrix in terra*. Or, il est difficile de trancher concernant le dénouement de la pièce mais ce qui est certain, c'est que la figure de la danseuse, tout comme dans *L'Église*, semble occuper la seule place de prestige. La danse, d'après l'auteur, pourrait s'avérer donc comme le seul moyen de dépassement des angoisses sur terre. La danseuse a en effet reçu le don de la beauté et de l'harmonie, qu'elle cultive avec bienveillance : ce triomphe ne serait que « le résultat d'un travail dur et épuisant susceptible d'assurer une victoire contre la mort »⁶¹.

Cependant, cette solution pourrait s'avérer illusoire puisque, depuis toujours, Céline met en relief l'état de dégradation de l'être humain, jugé méchant et triste. La danseuse pourrait-elle être épargnée ? Une lecture beaucoup plus attentive de la pièce fournit les éléments qui pourraient rendre ce dénouement, jugé heureux, tout à fait fallacieux. Notre réflexion viendrait d'une réplique du Docteur Bardamu, dans *L'Église*, quand il s'adresse à la petite Janine qui lui reproche de n'aimer que les femmes qui sont belles.

⁵⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Progrès*, *op. cit.*, p. 234.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁶¹ Mustapha Belhadji, « La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », *Loxias*, n° 66, 2019, p. 6.

Non, mon petit, non, elles ne m'aiment pas ; elles font ce qu'elles doivent faire, pleinement. Elles sont belles, c'est aussi bête que de vivre pour aimer, mais ça me plaît mieux, ça ne cache rien, c'est pas mou comme un serment ; ça ne promet pas l'éternité. La beauté, au moins, on sait que ça meurt, et comme ça, on sait que ça existe... Et puis d'abord, on ne devrait jamais écouter les femmes qui ne sont pas belles, elles ne peuvent dire que des bêtises.⁶²

« La beauté, au moins, on sait que ça meurt, et comme ça, on sait que ça existe... », déclare Bardamu. Les artistes, en effet, et plus précisément les danseuses, ne pourraient pas échapper de manière définitive aux événements – qu'ils soient favorables ou défavorables – intrinsèques aux êtres humains. La vieillesse et la dégradation de la chair pourraient donc affecter les aspects somatiques des égéries céliniennes, d'où l'impossibilité de dénouer de manière heureuse l'intrigue, la mort pouvant surgir d'un moment à l'autre. D'un point de vue philosophique, une réinterprétation de la maxime cartésienne peut être exploitée : le *cogito ergo sum* pourrait être remplacé d'un *mōrīor ergo sum*, « je meurs, donc je suis ». Si la danseuse n'est pas à la hauteur de remplir de manière définitive le rôle de *saltatrix-salvatrice*, c'est simplement parce que, au fond, elle n'est qu'un être humain.

Ce questionnement autour de la danse n'est pas nouveau ; en 1810 Heinrich von Kleist avait déjà soulevé ce problème lors de la parution de son célèbre discours fictif avec un danseur d'Opéra, *Über das Marionettentheater*⁶³. Le danseur, en tant qu'être humain, est alourdi par la pesanteur – ne pouvant aucunement échapper à la force gravitationnelle – et par son âme⁶⁴. Ainsi, « le corps humain est un corps pesant, écrasé sous son poids »⁶⁵ : c'est donc sa composante biologique qui impose à l'homme toutes les souffrances. Or, le dramaturge allemand voit seulement dans les marionnettes, « poupées [qui] ont l'avantage d'être *antigravitationnelles* »⁶⁶, les véritables artistes. Les mouvements des poupées sont parfaits puisqu'ils relèvent de la mécanique, alors que le danseur doit faire face à des contraintes qui ne lui permettent pas d'atteindre la perfection mécanique⁶⁷. La danseuse célinienne, à l'instar du danseur d'Opéra, Monsieur C..., serait donc trop humaine pour accomplir la tâche que l'écrivain lui a confiée : la danseuse aurait, somme toute, du mal à triompher.

⁶² Louis-Ferdinand Céline, *L'Église*, op. cit., p. 253.

⁶³ *Sur le théâtre des marionnettes*, traduit de l'allemand par Jacques Outin.

⁶⁴ Catherine Perret, « La métamorphose comme résistance, variation sur Heinrich von Kleist », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 33, 2001, p. 52.

⁶⁵ Mustapha Belhadji, « La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », op. cit., p. 1.

⁶⁶ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, traduit par Jacques Outin, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1993, p. 15.

⁶⁷ Federico Puppo, « Su "Il teatro delle marionette" di Heinrich von Kleist. Ovvero: dell'impossibilità di salvezza dell'uomo da parte della tecnica », *Mimesis Journals*, 2021, p. 8.

Une morale de philosophe en guise de conclusion

De l'épreuve dramatique de Céline, il ne demeure donc qu'un pessimisme résigné, malgré l'illusion d'une danseuse triomphante. La lutte de ce corps gracieux contre la mort se révèle provisoire⁶⁸ et la possibilité de démêler cette intrigue si néfaste s'avère peu efficace. L'auteur exploite deux visions différentes du corps humain qui, dans les deux pièces, entrent en conflit. Au sein des deux pièces un duo, constitué des deux danseuses américaines, est représentatif de la puissance corporelle. Ce diptyque, danseuse-beauté, surgirait par moments en opposition à des situations de totale obscurité, où c'est le corps meurtri qui est mis en avant. Si, dans *L'Église*, les deux danseuses s'opposent à Janine, enfant – nous le rappelons – au corps boiteux, dans *Progrès*, l'opposition somatique se fait avec Marie. Mais ce qui triomphe, finalement, n'est qu'un corps dégradé, vieux, mutilé, voire sans vie.

Ces premières tentatives littéraires non seulement témoignent d'une volonté de la part de l'auteur de se faire satiriste – comme le suggère la dénonciation du monde contemporain – mais aussi philosophe. La dégradation somatique menant à la mort, seul accès à la vérité du monde, permettrait de renouer avec la tradition philosophique concernant la corporéité. Le rapprochement entre la figure de la danseuse et la marionnette kleistienne permet de s'approcher, encore une fois, de Levinas : le corps ne serait, somme toute, qu'un obstacle à surmonter⁶⁹. Céline impose ce corps dès les premières didascalies et, à partir de ce moment, dans la totalité de sa production. Or, malgré son échec, la danse continue à fasciner l'écrivain, qui la considère comme une religion⁷⁰. Des danseuses, de leurs corps, de la musique et du rythme il est question même dans son dernier roman, *Rigodon*, dont le titre est évocateur. Ainsi, nous comprenons que la danse, dans la production dramatique, se présente comme une composante essentielle, pour laquelle Céline nourrit un espoir non dissimulé.

Michael LIOI

Doctorant en littérature française et des pays francophones
Università degli studi di Milano

⁶⁸ Mustapha Belhadji, « La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », *op. cit.*, p. 3.

⁶⁹ Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 15.

⁷⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, *op. cit.*, p. 201.

BIBLIOGRAPHIE

- * Alliot, David, *Madame Céline*, Paris, Tallandier, 2018.
- * Alméras, Philippe, *Dictionnaire Céline*, Paris, Plon, 2004.
- * Alméras, Philippe, « L'onomastique caricaturale de Louis-Ferdinand Céline », *Revue Internationale d'Onomastique*, vol. 23, n° 3, 1971, pp. 161-197.
- * Belhadj, Mustapha, « La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », *Loxias*, n° 66, 2019.
- * Bilon, Marcelle, *Étude sur Céline*, « *Voyage au bout de la nuit* », Paris, Ellipses, « Résonances », 1999.
- * Bonneville, Pierre de, *Céline et les femmes*, Paris, L'Éditeur, 2015.
- * Cacciali, Jean-Luc, « Une perversion du regard, le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, vol. 2, n° 16, 2022, pp. 33-34.
- * Céline, Louis-Ferdinand, *L'Église*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1992.
- * Céline, Louis-Ferdinand, *Progrès*, dans *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2001.
- * Céline, Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, dans *Romans IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- * Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, dans *Romans*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- * Céline, Louis-Ferdinand et Louis, Jean-Paul, *Lettres à Milton Hindus*, Paris, Gallimard, « Cahiers de la N.R.F. », 2012.
- * Dauphin, Jean-Pierre, *Céline et l'actualité littéraire : 1932-1957*, Paris, Gallimard, « Cahiers Céline », 1993.
- * Évrard, Franck, « Au commencement du théâtre..., le silence », *Sigila*, vol. 29, n°1, 2012, pp. 135-146.
- * Godard, Henri, *Céline*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018.
- * Godard, Henri, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
- * Kleist, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, traduit par Jacques Outin, *Sur le théâtre des marionnettes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1993.
- * Lafont, Suzanne, « Le continent noir de l'imaginaire. L'Afrique de Céline dans *L'Église* et *Voyage au bout de la nuit* », *Les cahiers de la Société internationale d'études des littératures de l'ère coloniale* [en ligne], *Kailash*, n° 7, 2011.
- * Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.
- * Levinas, Emmanuel, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, Paris, Payot et Rivages, 1997.
- * Monnier, Jean, *Élisabeth Craig, une vie célinienne*, Paris, Robert Laffont, 2018.
- * Perret, Catherine, « La métamorphose comme résistance, variation sur Heinrich von Kleist », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 33, 2001, pp. 49-56.
- * Puppo, Federico, « Su "Il teatro delle marionette" di Heinrich von Kleist. Ovvero: dell'impossibilità di salvezza dell'uomo da parte della tecnica », *Mimesis Journals*, 2021.
- * Trovato, Loredana, « Céline dramaturge, ou comment narrer le théâtre », *Loxias* [en ligne], n° 13, 2006. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1139>.

LE CORPS FÉMININ
DANS LA CASA DE BERNARDA ALBA (1936)
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

*Je ne supporte plus l'horreur de ces murs
après avoir goûté la saveur de sa bouche.¹
Adela, acte III, scène XI.*

*Le comédien est un ensemble de traits déjà constitué
et l'image totale du personnage scénique
sera toujours un rapport entre cet ensemble sémique
(le personnage-texte) et cet autre :
le comédien avec son corps.
Anne Ubersfeld².*

Si le corps masculin³ n'est pas pour autant absent dans ce « Drame de femmes dans les villages d'Espagne » selon le sous-titre éclairant de Lorca lui-même, le corps féminin – celui des personnages avant tout, et donc celui des comédiennes qui l'incarnent, – est omniprésent dans cette pièce qui fut terminée en juin 1936, deux mois avant l'assassinat de son auteur par les franquistes. En effet, Bernarda Alba est une veuve de soixante ans, mère de cinq filles âgées de vingt à trente-neuf ans, il y a aussi María Josefa, la mère de Bernarda, quatre-vingts ans, folle, la Poncia, la gouvernante, et d'autres femmes encore, dont Prudencia (cinquante ans) qui semble être l'unique amie de Bernarda.

¹ Dans la belle traduction de *La Maison de Bernarda Alba* par André Bellamich, *García Lorca, Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 692. En espagnol : « Yo no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. », *La casa de Bernarda Alba*, édition de Allen Josephs et Juan Caballero, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 43, 1992, p. 195.

² *Lire le théâtre II / L'école du spectateur*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 156.

³ Il semble paradoxalement absent (il n'y a aucun personnage masculin parmi les *dramatis personae*) mais si présent dans le désir refoulé des filles de Bernarda Alba (une seule exception : le corps physique de Pepe el Romano pour Adela, la fille de vingt ans, sa maîtresse). Pour le corps masculin, et pour synthétiser les choses, nous parlerons d'hommes, de corps masculins proleptiques (évoqués pour ce qu'ils représentent, pour leurs actes, leurs désirs, etc.), et analeptiques (évoqués pour ce qu'ils ont été ou sont, ou pour ce qu'ils ont fait ou désiré dans le passé). Mais sur scène, ils sont pratiquement absents (on les entend à l'extérieur de la maison, il y a les chants des moissonneurs, et même l'amant d'Adela est « invisible » sur scène même si nous savons qu'il a pénétré dans la cour pour prendre du bon temps avec Adela, sur de la paille...).

Il est vrai qu'avec Anne Ubersfeld, il faut bien reconnaître l'importance du corps au théâtre, ce qu'elle condense dans cette affirmation laconique : « Le théâtre est corps ». Et, en effet, le corps du comédien joue ici un rôle primordial puisque, par son incarnation et interprétation d'un personnage fictionnel, par la magie de la parole et du geste, il est le trait d'union de deux mondes, celui du monde réel et l'univers de la fiction, le tout se mouvant dans une tension dialectique. Le théâtre, comme chacun sait, est avant tout un art de la représentation, et celle-ci ne peut exister sans la présence des corps et des choses qui le constituent. Voire de corps-objets dans les représentations les plus modernes.

Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que le corps féminin acquière dans ce drame autant de relief, puisque Lorca va mettre en scène la condition féminine propre à son époque, par le biais d'un conflit mortel entre la société avec ses règles, ses contraintes, le « qu'en-dira-t-on », et l'aspiration à la liberté de l'individu, ici principalement celle de la jeune fille de vingt ans, Adela, follement amoureuse, qui vit sa passion interdite et condamnée jusqu'à son propre anéantissement.

1. Un coup d'œil sur l'œuvre théâtrale de Lorca

Disons-le tout de go : Lorca est un dramaturge éminemment moderne, autant que Bertolt Brecht ou Luigi Pirandello, tout en prenant appui sur une antique tradition culturelle pour se projeter dans le futur. Renouvelant sans cesse son art théâtral, il saura donner au folklore espagnol une dimension universelle. Lui aussi a mis en jeu « le théâtre dans le théâtre », en toute conscience. Cela est parfaitement visible dans les pièces qui précèdent les deux tragédies andalouses que sont *Bodas de sangre / Noces de sang* (1933) et *Yerma / Stérilité* (1934), et sa dernière œuvre avant d'être fusillé le 16 août 1936 par les franquistes, *La casa de Bernarda Alba* (1936). Autrement dit, la dimension métathéâtrale du théâtre lorquien est perceptible dans *El maleficio de la mariposa* (1918), *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Mariana Pineda* (1927), *Amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1929), *La zapatera prodigiosa / La Savetière prodigieuse* (1930), *Así que pasen cinco años*, *El público*, *Retablillo de Don Cristóbal*. Si *La casa de Bernarda Alba* est la dernière œuvre (tragédie ou « drame ») écrite par Lorca peu de temps avant sa mort, et étant donné la tendance de Lorca au renouvellement constant de son art dramatique, nul ne sait ni ne saura jamais quelle orientation aurait suivi sa production qui reste tragiquement inachevée.

2. Sources, thématique, structure, genre et question du « réalisme » de *La casa de Bernarda Alba*

La casa de Bernarda Alba fut terminée en juin 1936. Deux mois plus tard, Lorca, qui n'avait pas voulu quitter sa chère ville de Grenade comme le lui conseillaient ses amis, sera enlevé et fusillé par les franquistes. La critique unanime (ce qui est plutôt rare) estime que c'est là son œuvre la plus mûre et la plus géniale.

Elle devra attendre 1945 pour être représentée à Buenos Aires, et 1964 pour ce qui est de l'Espagne.

Peut-on parler de « réalisme » ? Ce qui est sûr, c'est que Lorca s'inspire d'une réalité rurale, le village de Valderrubio (qui s'appelait Asquerosa du temps de Lorca), et de voisins de leur maison de villégiature familiale. Une famille étrange y vivait, celle de Frasquita (ou Francisca) Alba et ses filles. Cette mère tyrannique dominait ses filles, coupées du village et des voisins. Dans son célèbre drame en prose, Lorca s'est certainement servi de ses souvenirs d'enfance, mais en les transformant, et nous savons que son imagination poétique était immense. Mais s'il nous avertit que « ces trois actes ont l'intention d'un documentaire photographique », si cela évoque le blanc et le noir d'une photo, pour autant ce n'est pas une œuvre « réaliste », Lorca faisant parler ses personnages et imaginant une mise en scène où la prose est empreinte d'une poésie profonde et d'un symbolisme allant au-delà du « phénomène andalou ».

Jacinto Benavente (1866-1954) a pu influencer la conception de *La casa de Bernarda Alba*, et quelques similitudes ont pu être relevées :

- * le lieu qui est un milieu rural
- * la frustration des femmes seules
- * une bourgeoisie aisée
- * l'intention dénonciatrice.

Mais Lorca va au-delà, en renonçant à l'invraisemblance d'un langage naturaliste et réaliste, en l'universalisant par sa teneur profondément poétique. Une autre différence importante avec Benavente : Lorca traite l'espace de manière symbolique, fait participer l'espace à l'action dramatique.

L'on a dit aussi que Lorca se serait inspiré d'Ibsen (*Une maison de poupée*). Il est vrai que notre pièce a une structure classique, que l'image y est importante, les moyens scéniques sobres, et que la revendication du rôle de la femme dans la société y est présente, ainsi que l'évocation des relations économiques en vigueur dans la société andalouse des années trente.

Pour Miguel García Posada, l'œuvre *Sueño de un atardecer de otoño* de Gabrielle D'Annunzio aurait pu également avoir influencé Lorca, pour le protagoniste féminin, la délicatesse de l'expression et la profondeur poétique.

Citons encore bien d'autres sources possibles, avec Shakespeare, la tragédie grecque, le théâtre du Siècle d'Or (en particulier Calderón pour le thème de l'honneur)... Quant au caractère du personnage central, celui de Bernarda, il serait possible d'y voir une réminiscence de *Doña Perfecta* (1876) du grand romancier Benito Pérez Galdós (surnommé « le Balzac espagnol »).

En ce qui concerne le genre lui-même de cette pièce, il faut remarquer une différence sensible d'appellation de *La casa de Bernarda Alba* avec *Yerma* et *Bodas de sangre*, toutes deux qualifiées de « tragédies » par Lorca, tandis que *La casa de Bernarda Alba* est un « Drame de femmes dans les villages d'Espagne ». La raison n'en est pas évidente, car notre « drame » répond tout à fait aux critères de la tragédie, les caractères de Bernarda et d'Adela ont une force tragique indéniable, il y a même des « chœurs » comme dans la tragédie grecque (María Josefa, à elle

seule, intensifie certaines scènes à l'instar d'un chœur ; le groupe des faucheurs), et l'action elle-même rappelle la tragédie (le rôle du destin, l'« erreur tragique » à la fin, et l'« ironie tragique »).

Quant aux thèmes traités, ils sont obsessionnels, au niveau tant individuel que collectif. La situation ici mise en scène est tout à fait typique du théâtre lorquien : un individu entre en conflit avec la société, et l'issue ne peut en être que mortelle. Dans *La casa de Bernarda Alba*, tout renvoie à l'opposition du principe d'autorité (presque inhumainement incarné par la mère, Bernarda, mais aussi présent dans la tradition andalouse, la société), avec le principe d'individualité (aspiration à la liberté, à la vie selon la nature, le tout tragiquement incarné par la jeune Adela). Ces deux principes s'affrontent farouchement par l'intermédiaire de la passion amoureuse, ce qui est aussi une constante dans l'œuvre théâtrale lorquienne. Et comme corollaire, nous avons le thème de la frustration (féminine presque exclusivement ici), état certes psychologique mais qui ne manque pas de se traduire dans les corps des personnages s'il est licite de parler ainsi, ou, plus justement, dans les corps des comédiennes qui incarnent les personnages, mais aussi leur apparence (vêtements, gestes, paroles). Un autre thème devait être obligatoirement présent dans cette Espagne andalouse des années 1930 : celui de l'honneur.

Enfin, Lorca procède dans cette pièce à une sorte d'épuration, une économie de moyens, ce qui renforce à notre avis l'intensité de l'action dramatique. La structure de *La casa de Bernarda Alba* est conforme aux « règles » classiques : division en trois actes, respect de la règle des trois unités. Le premier acte, c'est l'exposition ; le deuxième, le nœud de l'intrigue ; le troisième, le dénouement. Il n'y a qu'une seule action ; le temps ne peut se limiter à un seul jour, mais le lieu est unique : la maison de Bernarda Alba (même si d'autres lieux peuvent être évoqués, par le biais de chansons par exemple). En fait, nous y verrons trois espaces légèrement différenciés : une grande pièce à l'acte I ; une pièce plus intime à l'acte II ; le patio intérieur à l'acte III. Un espace extérieur – invisible – existe néanmoins, mais fonctionne à la manière d'une prosopopée (c'est le champ où travaillent les moissonneurs si excitants pour des femmes cloîtrées ; le village qui semble être une allégorie de la médisance et du jugement moral accusateur). Quant à la structure globale du drame, elle est remarquablement circulaire : tout commence par la mort (mort du mari de Bernarda, un deuil, une veillée funèbre) et tout finit par la mort (suicide d'Adela, la plus jeune des filles).

3. Les personnages féminins (Bernarda Alba et ses cinq filles)

Ce petit monde de femmes qui vivent sous la férule de la tyrannique Bernarda Alba, la veuve autoritaire qui impose un deuil de huit ans à ses filles dont la plus jeune, Adela, n'a que vingt ans, se débat donc en vase clos dans l'espace étri-qué d'une maison villageoise. L'ambiance est étouffante, tout n'est que haine, sexualité refoulée, jalousie. Une haine qui s'étend des filles (à part Angustias, peut-être) aux domestiques (la Poncia surtout, la Servante). Qu'Angustias, la fille la plus âgée de Bernarda (trente-neuf ans), la plus riche (elle a hérité de son père lors du

premier mariage de Bernarda), mais aussi la plus souffreteuse et la plus laide, soit à la veille de se marier avec le plus bel homme du village – Pepe el Romano – ne peut que déclencher une jalousie féroce, le sentiment d'une injustice, et une sourde révolte chez les autres sœurs.

Pour Bernarda Alba, c'est très simple, voire simpliste : il n'y a pas de problème chez elle. Que ses filles soient toutes en âge de se marier, cela n'importe guère. Elle prétend vivre recluse et exiger que ses filles vivent avec elle en autarcie, coupées de la vie extérieure, du village, et surtout des hommes. Pour que l'ordre règne, il suffit de ne pas donner prise à la tentation, d'éloigner l'élément mâle de chez elle. Que ses filles aient un corps, des désirs, des pulsions sexuelles, la belle affaire ! Cela ne peut exister dans un foyer honorable comme le sien. Ses filles doivent vivre comme elle l'entend, comme l'honneur, le « qu'en-dira-t-on » l'imposent. Comme sa classe sociale l'exige. Bernarda est d'un autoritarisme monstrueux qui l'empêche de voir et d'entendre que ses cinq filles sont des femmes avec leur propre personnalité, leurs rêves, leurs souhaits, leurs désirs de rencontrer d'autres femmes et des hommes, et leur sexualité brimée qui ne demande qu'à s'épanouir, en un mot des femmes jeunes (pour la plupart) qui ont besoin de vivre une vraie vie de femme, et non pas de respirer la mort, l'absence de joie, le deuil durant huit longues années... Ce n'est pas par hasard que cette pièce commence par une veillée funèbre (où domine le noir) et se termine par un suicide horrible, la pendaison de la plus jeune des filles de Bernarda, Adela, qui est celle qui aura essayé de vivre le plus intensément possible, d'aimer un homme et de l'avoir totalement pour elle, la seule fille aussi qui se soit ouvertement révoltée contre la redoutable mère, quitte à en perdre la vie. Mais la terrible veuve veille et surveille étroitement tout ce petit monde qui doit lui obéir au doigt et à l'œil.

Cependant, un autre personnage féminin échappe de fait au contrôle implacable du comportement et de la sexualité des femmes que prétend instaurer Bernarda : c'est sa propre mère de quatre-vingts ans, María Josefa, mais son « évasion » ne se réalise que dans la folie. Dès sa première apparition sur scène, à l'acte I, sc. XIII, une indication scénique nous la décrit ainsi : « *On entend des cris. Entre en scène María Josefa, mère de Bernarda, très vieille, la tête et les seins parés de fleurs*⁴. » La vieille folle exhibe ses seins mais ornés de fleurs, autrement dit, bien qu'enfermée par Bernarda dans une sorte de cachot, elle réussit à échapper à la répression du corps, à l'occultation du corps féminin et de ses pulsions sexuelles que cherche à imposer Bernarda à ses filles âgées de vingt à trente-neuf ans. Les fleurs symbolisent aussi la vie, les couleurs de la vie, et la joie de vivre, alors que doit régner le noir (du deuil) pour Bernarda. Lorca joue ici magistralement des antithèses et des analogies, au niveau de l'âge entre María Josefa et Adela, mais dans une certaine mesure témoignant d'un même attrait pour l'homme (Pepe el Romano pour Adela, « un bel homme des bords de mer » pour la vieille folle) et

⁴ Nous citons toujours André Bellamich dans sa traduction de 1956, non pas dans l'édition de La Pléiade où curieusement ce personnage de María Josefa n'intervient pas dans cette scène, mais dans l'édition du Livre de Poche, Paris, Gallimard, n° 996, p. 49.

pour la joie, les couleurs (robe verte pour Adela, fleurs pour María Josefa). Mais toutes deux échouent dans leur révolte contre Bernarda, l'ordre social : Adela vivant sa passion mais devant se suicider ; María Josefa, désireuse de se marier mais ayant sombré dans la folie...

Angustias, nous l'avons dit, est la fille aînée de Bernarda. C'est la plus laide des filles, mais surtout celle qui doit épouser Pepe el Romano, le plus bel homme du village. A priori, ce serait la fille de Bernarda Alba qui aurait le plus de chance, puisqu'elle a hérité de son père une coquette somme, convoitée par Pepe el Romano, qui la demande en mariage. Ce mariage lui permettrait donc d'échapper la première et le plus tôt possible à « l'enfer » qu'est la maison de sa mère. La Poncia (la domestique, même âge que Bernarda, soixante ans) demande à Adela de patienter, lui dit qu'elle pourra épouser Pepe el Romano une fois veuf lorsque sa sœur, malade, vieille et « étroite du bassin », mourra à son premier accouchement. Angustias ne cache pas sadiquement devant ses sœurs sa joie de partir bientôt de cette maison qui a tout l'air d'une prison : « Moi, je me trouve très bien, même si les autres en crèvent d'envie⁵ ! » (acte II, sc. I, p. 664). Elle est capable d'une grande violence physique et verbale, lorsqu'à la fin de ce drame elle lutte avec sa sœur rivale, Adela, pour l'empêcher de s'enfuir avec son fiancé.

Magdalena a déjà trente ans. Elle semble être la fille qui a aimé le plus le père défunt (Antonio María Benavides), s'évanouit à l'église lors des obsèques. Nous savons que le mariage – contrairement à ses sœurs – ne l'intéresse guère parce qu'elle est sûre de ne pas se marier. Elle maudit même son sexe : « Maudites soient les femmes⁶ ! » (acte I, sc. IV, p. 653). Elle est très lucide sur son sort, la condition féminine de son temps : le « qu'en dira-t-on » pourrit la vie des femmes. Elle se rend bien compte que Pepe el Romano, avec ses vingt-cinq ans et sa beauté, ne convient guère à Angustias, qu'il la courtise pour son argent, mais qu'il serait plus approprié comme parti pour Amelia (vingt-sept ans) ou Adela avec ses vingt ans. Ce personnage se plaint amèrement de l'aliénation féminine, et dénonce une véritable dépossession de leur propre corps qui leur est imposée par les normes sociales et le monde des hommes : « Nous, rien ne nous appartient, pas même nos yeux⁷. » (acte II, sc. IV, p. 671).

Amelia, vingt-sept ans, tout comme Magdalena, ne sait pas s'il vaut mieux avoir un fiancé ou non, et souffre également de la réalité de la condition féminine à son époque : « La faute en est à la malveillance des gens, qui ne nous laisse pas vivre⁸. » (acte I, sc. VI, p. 656). Elle ressent même de la culpabilité à être une femme par le carcan que la société lui impose : « Naître femme est le pire des châtiments⁹. » (acte II, sc. IV, p. 671).

⁵ « Yo me encuentro bien, y al que le duela, que reviente. », p. 148 (édition espagnole déjà citée, voir *supra* note 1).

⁶ « Malditas sean las mujeres. », p. 129.

⁷ « Y ni nuestros ojos nos pertenecen. », p. 160.

⁸ « De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir. », p. 135.

⁹ « Nacer mujer es el mayor castigo. », p. 159.

Quant à Martirio, vingt-quatre ans, bossue, elle non plus n'a pas une bonne santé et, tout comme sa sœur Amelia, ne pense pas qu'avoir un fiancé ou pas change grand-chose à la condition féminine. Elle ne se fait pas beaucoup d'illusions sur les hommes qui, pour elle, sont tous « infâmes », parce qu'ils se protègent entre eux, sont solidaires entre eux y compris dans leurs fautes, et leurs crimes restent impunis. Ce qui est, au passage, une critique de Lorca contre la partialité des juges... Ce personnage féminin est traité de manière plus complexe que les autres : si elle a eu un amoureux autrefois – un certain Enrique Humanes – elle prétend que c'est une invention des gens, pur « bavardage ». Elle ne croit pas que les hommes aiment vraiment les femmes, ils sont insincères, ce qui fait que la laideur ne compte pas pour eux : « Ce qui compte pour eux, c'est la terre, les bêtes, et une chienne soumise qui leur donne à manger¹⁰. » (acte I, sc. VI, p. 657). Elle est hypocrite, et malicieuse, ce qui lui est reproché par Magdalena et Adela. Lorsqu'elle vole le portrait de Pepe el Romano dans la chambre d'Angustias, et le cache entre deux draps dans sa propre chambre, une fois le forfait découvert, elle n'assumera pas son acte et prétendra n'avoir fait là qu'une « blague »...

Pire encore, elle épie les faits et gestes d'Angustias lorsqu'elle s'entretient la nuit avec son fiancé derrière la grille de sa fenêtre, surveille étroitement Adela, sait qu'elle et Pepe s'embrassent. Lorsqu'il est question de l'inconduite de la fille de la Librada, une célibataire que le village veut lyncher pour avoir tué un enfant eu avec on ne sait quel père, Martirio veut aller voir le sinistre spectacle, se réjouit qu'elle paye pour ce qu'elle a fait, et regarde Adela tout en disant cela...

Enfin, Adela, vingt ans, est le personnage féminin pour qui le dramaturge a le plus d'empathie, selon toute apparence. Non sans des raisons très précises : cette jeune femme est tout à fait saine de corps et d'esprit, contrairement à sa tyrannique mère qui exerce son autorité de manière monstrueuse. Adela voudrait vivre sa vie comme elle l'entend, en dépit de toutes les contraintes sociales et familiales. Elle finira donc par transgresser les interdits sans éprouver la moindre culpabilité¹¹, car elle aime la vie par-dessus tout, est dotée d'une nature heureuse, aime les fleurs et les couleurs... Elle donne à sa mère un éventail avec « des fleurs rouges et vertes », ce qui lui est vivement reproché par la veuve peu maternelle à qui seul sied le noir du deuil. Lorca lui aussi aimait les fleurs, ses poèmes, ses pièces de théâtre en témoignent suffisamment. Il aimait dessiner, jouer du piano en société, il était très vivant, respirait la joie de vivre. Adela aimerait pouvoir sortir, voir du monde, se promener, tandis qu'elle est condamnée tout comme ses sœurs à vivre recluses le plus souvent. Lorca a lui aussi eu affaire au jugement acerbe de la société bien pensante, l'homosexualité étant considérée à son époque comme un délit, voire un crime, une chose des plus honteuses, condamnable et punissable. Et pour

¹⁰ « A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer. », p. 137.

¹¹ Adela, qui vient d'obtenir de sa sœur l'aveu qu'elle aussi aime Pepe el Romano, « dans un élan la prend dans ses bras » et lui dit : « Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa. », acte III, p. 195 (« Martirio, Martirio, ce n'est pas ma faute. », acte III, sc. XI, p. 692).

Adela, vivre pleinement selon son propre désir, sa passion impérieuse, librement, sans se soucier du jugement des autres, des codes sociaux, des interdits, tout cela ne pouvait que se solder par un terrible échec (la mort par pendaison dans une maison où le scandale ne peut exister, où doit régner coûte que coûte le silence de l'ordre moral symbolisé par sa terrible mère).

4. Sexualité féminine et frustration dans ce drame rural andalou de 1936

Certes, nous savons bien que les personnages dramatiques ne sont que des « êtres de papier », des êtres fictionnels avant toute chose. Qu'on ne peut confondre les personnages, les rôles, avec de véritables personnes comme vous et moi. Et pourtant, les personnages de Lorca dans ce « drame de femmes » andalou nous donnent presque tous¹² l'impression d'être des personnes réelles, avec des sentiments, des intentions, une volonté capable de susciter une action. L'illusion, l'effet de réel, sont d'autant plus forts qu'ils sont servis ici par un texte d'une force émotive rare, par des dialogues vifs et expressifs, l'art de la mise en scène, les corps et les gestes des comédiennes¹³.

Nous nous intéresserons principalement au personnage le plus élaboré, le plus émouvant sans doute parmi les cinq filles de Bernarda Alba, celui de la jeune Adela. Mais auparavant, il nous faut souligner tout de même quelques caractéristiques éparses d'autres personnages qui relèvent d'une sexualité féminine contrariée, frustrée. Bernarda Alba, elle-même, la si austère veuve de soixante ans, qui pourrait symboliser la haine du corps féminin et de la sexualité, l'interdiction d'une

¹² En effet, Bernarda Alba est une mère d'une telle autorité, d'un tel manque d'affection si flagrant pour toutes ses filles, qu'elle en paraît irréaliste, qu'elle fait penser plutôt à une allégorie du matriarcat, de la dictature, de l'ordre social, et du conservatisme le plus étroit et cruel qu'à une personne.

¹³ Récemment, le vendredi 3 décembre 2021, nous avons eu l'occasion de voir représenter sur la scène du Théâtre Molière de Sète, le spectacle *Andando Lorca 1936*, mise en scène, adaptation et traduction de Daniel San Pedro, composition et direction musicale de Pascal Sangla. Dans ce concert théâtral autour de la poésie de Federico García Lorca, tout commence par *La casa de Bernarda Alba*, mais en en « détournant » la scène inaugurale de l'acte I où l'on assiste ici non pas à la veillée funèbre du mari de Bernarda Alba, mais à celle de Bernarda Alba elle-même, et à son enterrement. C'est que Daniel San Pedro a mis en scène à travers les actrices-chanteuses l'âme et les rêves de Lorca. Avec, en filigrane, l'Espagne de l'été 1936, « déchirée entre modernité et liberté d'une part, et traditions et conservatisme de l'autre », comme dit le programme. Et nous avons pu constater que le corps des actrices avait été particulièrement mis en valeur par le metteur en scène, d'autant plus qu'à la mort de la mère-dictateur dans une maison lugubre, une maison-prison, succède un vent irrésistible de liberté, l'ouverture de la maison qui va de pair avec la responsabilité individuelle enfin assumée des filles. Un symbole des plus expressifs (et esthétiques) de cette liberté nouvelle, de cette joie de vivre des filles de Bernarda Alba : l'une des actrices danse les seins nus... Ce qui peut renvoyer dans un tout autre contexte à la belle Adela, et à sa séduction du fiancé de sa sœur Angustias.

sentimentalité et d'une sexualité normales chez ses filles, n'échappe pas à une critique à peine murmurée entre les dents par la Poncia : « Desséchée par la fièvre de l'homme¹⁴ ! » (acte I, sc. III, p. 650). Ce qui peut laisser entendre qu'elle-même a pu connaître des pulsions sexuelles intenses et une frustration terrible !... Un autre personnage féminin, une domestique cette fois, la Poncia, ne manque pas d'intérêt en la matière, mais en quelque sorte se présente comme l'avversaire de la médaille, Bernarda Alba en étant le revers. Cette femme de soixante ans également a un statut très particulier dans cette famille, et se permet bien des critiques y compris contre sa redoutable maîtresse. En fait, elle pourrait symboliser une féminité et sexualité féminine épanouies, même si elle se montre également très critique, sans illusions envers les hommes et les conventions sociales répressives avec les femmes. Elle peut prendre la défense des filles de Bernarda même si elle se fait rabrouer sévèrement. Elle fait un peu l'éducation sexuelle des filles en racontant ce qui s'est passé avec son défunt mari – Evaristo el Colín – lorsqu'il la courtisait. Elle suscite la vive curiosité des filles et provoque leurs rires en leur confiant :

Il faisait très noir. Je l'ai vu s'approcher et, une fois là, il m'a dit : « Bonne nuit. » « Bonne nuit, je lui ai répondu. Et nous voilà muets tous les deux une bonne demi-heure. La sueur me coulait dans le dos. Alors Evaristo s'est approché, approché, comme s'il voulait rentrer dans la grille et il m'a dit tout bas : « Viens, que je tâte¹⁵ ! » (acte II, sc. II, p. 666).

Cela dit, elle leur avoue que les ébats amoureux entre époux ne durent que quinze jours, ensuite l'homme délaisse son épouse pour les plaisirs de la table, puis la table de son épouse pour la taverne avec les copains... La Poncia est un personnage d'une remarquable lucidité et d'un grand courage face à Bernarda : elle est capable de lui dire qu'en fait c'est Adela la véritable fiancée de Pepe el Romano.

Nous avons déjà parlé de Magdalena, un autre personnage lucide sur son sort et celui de ses sœurs, et n'y reviendrons pas sauf pour rappeler une affirmation un peu étrange de sa part lorsqu'elle dit être sûre de ne pas se marier, sans plus.

Quant à Amelia, elle se plaint de la condition féminine, de ce malheur d'être née femme toujours soumise à la surveillance de ses mœurs, à la critique, tout en étant curieuse de savoir ce qui s'était passé entre la Poncia et son fiancé la première fois où ils se sont parlés à la grille de la fenêtre. Elle aussi connaît la frustration amoureuse. Martirio est un personnage féminin un peu complexe du point de vue sentimental et sexuel. Elle a un comportement quelque peu étrange avec Adela qu'elle surveille étroitement, et nous en comprendrons la raison à la fin de

¹⁴ « ¡Sarmentosa por calentura de varón! », p. 126.

¹⁵ En espagnol : « Era muy oscuro. Lo vi acercarse y al llegar me dijo: « Buenas noches. » « Buenas noches », le dije yo, y nos quedamos callados más de media hora. Me corría el sudor por todo el cuerpo. Entonces Evaristo se acercó, se acercó que se quería meter por los hierros, y dijo con voz muy baja « ¡Ven que te tiente! », p. 151.

l'acte III, peu avant le drame final. Elle aussi connaît la frustration amoureuse, probablement d'une manière plus intense et douloureuse que les autres sœurs. Elle semble être hypocrite, comme le lui reproche Magdalena, ce qui lui permet de déguiser ses véritables sentiments, de dissimuler sa jalousie à l'encontre d'Angustias qui doit se marier, et une jalousie plus féroce encore voire haineuse contre Adela lorsqu'elle apprend sa relation avec Pepe el Romano, l'homme qu'elle convoite également. Un détail prouve son désir de n'avoir rien que pour elle Pepe el Romano : le portrait qu'elle a dérobé à sa sœur Angustias et qu'elle a dissimulé entre ses draps... Quant à Adela, avec ses vingt ans, sa soif de vivre, son besoin ardent de baisers et d'étreintes masculines, c'est un cas bien différent de celui de ses sœurs qui ne connaissent que la frustration, la rancœur, plus ou moins fortes. Nous l'avons déjà dit, elle est la seule fille à aimer autant les couleurs, à aimer se promener dans la rue, et, par exemple, elle éclate en sanglots en disant avec colère :

Non, je ne m'y ferai pas. Je ne veux pas rester enfermée. Je ne veux pas me dessécher comme vous. Je ne veux pas perdre ma fraîcheur entre ces quatre murs ! Demain, je mettrai ma robe verte et j'irai me promener dans la rue ! Je veux sortir¹⁶ ! (acte I, sc. X, p. 661).

Que la couleur de sa robe soit verte est aussi symbolique, car Adela espère une vie bien meilleure, pouvoir profiter de sa jeunesse, être séduisante, tandis que l'attendent un deuil de huit ans, la couleur noire et la claustration inhumaine. Elle se révolte contre le despotisme de sa mère, la société avec ses règles trop strictes et injustes envers les femmes et les jeunes filles. C'est le vert de l'espérance et de la joie contre le noir du deuil et de l'affliction, la vie contre la mort. Son sort est d'autant plus pénible que ses sœurs s'intéressent un peu trop à elle, avec malice parfois, des sous-entendus (Martirio). À l'acte II, toutes les filles de Bernarda (sauf Adela) sont réunies dans une pièce blanche, en train de coudre. La Poncia dit au sujet d'Adela qu'elle a l'air « inquiète, fiévreuse, effarouchée, comme si elle avait un lézard entre les seins¹⁷. » (acte II, sc. I, p. 664). Ce sont là des symptômes d'un grand trouble, mais le spectateur ou lecteur découvrira un peu plus tard ce qui en était à l'origine. Un désaccord est intrigant : Amélia estime que Pepe (José) a dû partir vers une heure et demie, tandis que la Poncia affirme qu'il est parti vers les quatre heures. Et Martirio, elle aussi, confirme l'heure estimée par la Poncia. À la scène suivante, il est encore question de l'état d'Adela : elle dort très peu, Angustias a remarqué ses yeux hagards, « elle a des regards de folle », dit-elle... Lorsqu'Adela entre en scène, Martirio faussement sincère se demande si elle n'a pas bien dormi, ce qui indispose fortement Adela : « Laisse-moi tranquille ! Que je

¹⁶ « No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras ; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones ; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir! », p. 142.

¹⁷ « [...] sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviese una lagartija entre los pechos. », p. 147.

dorme ou non, tu n'as pas à te mêler de mes affaires ! Je fais de ma personne ce qu'il me plaît¹⁸ ! » (acte II, sc. II, p. 667). À la Poncia qui s'étonne de la réaction colérique d'Adela, celle-ci précise mieux les choses en ces termes :

Elle ne me lâche pas d'une semelle. Parfois, elle met le nez à la porte pour voir si je dors. Elle ne me laisse pas respirer. Et toujours : « Quel dommage ! Dire que cette figure, dire que ce corps ne seront à personne ! » Eh bien, non. Mon corps sera à qui je voudrai¹⁹ ! (acte II, sc. III, p. 668).

En fait, ces commentaires de Martirio sont fielleux, sadiques, car elle insiste un peu trop sur le corps d'Adela présumé inutile, « pour personne » (c'est-à-dire « aucun homme »), alors qu'elle se doute bien que les nuits mouvementées de sa sœur doivent avoir quelque rapport avec le promis de leur sœur Angustias... La Poncia lui dit tout bas que son corps est pour Pepe el Romano, ce qui étonne fort Adela, car elle croyait jusque là que sa liaison avec le fiancé de sa sœur était inconnue de toutes. En fait, la Poncia nous apprend qu'Adela n'a pas perdu de temps pour tenter de séduire le jeune homme : « Pourquoi est-ce que tu t'es mise presque nue, la lumière allumée et la fenêtre ouverte, au passage de José, le deuxième soir qu'il est venu causer avec ta sœur²⁰ ? » (acte II, sc. III, p. 668). Certes, Adela réagit avec une certaine violence aux propos de la domestique, qu'elle traite de « vieille truie » friande d'« histoires d'hommes et de femmes pour baver dessus » (p. 669), et n'est pas prête à écouter ses conseils (à savoir : qu'elle patiente, Angustias est malade et ne supportera pas le premier accouchement, il suffit d'attendre...), et encore moins à écouter ses leçons de morale. Il est vrai que cette jeune femme vit sa passion sans se soucier du reste, elle est instinctive, et sait bien ce qu'est le désir impérieux, le besoin d'être possédée : « [...] éteindre ce feu qui s'est levé en moi, dans mes jambes, dans ma bouche²¹ ! » (acte II, sc. III, p. 669). Et cette manière extraordinairement expressive de dire sa passion pour Pepe el Romano : « Quand je le regarde dans les yeux, on dirait que je bois son sang, goutte à goutte²². » (*ibid.*). Le sang est synonyme de vie, d'énergie vitale, et les yeux d'un homme ou d'une femme peuvent être fascinants. Ici, ils expriment à leur manière le désir croissant d'Adela. Elle nous dit ainsi « s'abreuver » en quelque sorte aux yeux de Pepe, y « boire » lentement, goutte à goutte, prélude à son désir de fusionner avec son amant... Ce qui arrivera fatalement, ce que ne peut supporter la jalouse Martirio

¹⁸ « ¡Déjame ya! Durmiendo o velando, ¡no tienes por qué meterte en lo mío ! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece! », p. 153.

¹⁹ « Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre : « ¡Qué lastima de cara!, « ¡Qué lastima de cuerpo que no vaya a ser para nadie! » ¡Y eso no ! Mi cuerpo será de quien yo quiera. », p. 154.

²⁰ « ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana? », p. 155.

²¹ « [...] apagar me este fuego que tengo levantado por piernas y boca », p. 156.

²² « Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente. », p. 156.

qui prétend l'empêcher d'être la femme aimée de Pepe. Or Adela est prête à tout pour ne pas renoncer à sa liaison avec le fiancé de sa sœur, quitte à en devenir la maîtresse si le mariage doit se faire : « [...] qu'il épouse Angustias, cela m'est égal ; pour moi, j'irai vivre dans une cabane isolée où il me verra quand il voudra, quand il en aura envie²³. » (acte III, sc. XI, p. 692). Il y a de cela soixante-sept ans, François Nourissier, se référant à un jugement critique d'Edwin Honig, mettait déjà l'accent sur « le thème essentiel du théâtre de Lorca [...], la frustration amoureuse (*frustrated love*)²⁴ ». Et ce n'est pas *La casa de Bernarda Alba* qui viendra démentir une telle assertion, bien au contraire. Quant à nous, nous aurons essayé de le démontrer ici même, texte en main, par le biais du désir féminin contrarié, voire nié, à l'exception de la benjamine Adela, personnage ancré dans la vie et l'instinct naturel, la seule qui aura pu (ou voulu) assumer sa féminité et ses pulsions sexuelles dans sa révolte (condamnée tragiquement à l'échec) contre la mère monstrueusement despotique, symbole de l'ordre social andalou et universel. Le corps féminin, avec tous les enjeux sociaux qui pèsent sur lui en amont, ne pouvait qu'interpeller un dramaturge aussi observateur et lucide que Lorca.

Plus près de nous dans le temps, dans sa notice sur la traduction de cette pièce dans l'édition de la Pléiade (1990), André Belamich estimait qu'« il y a du féminisme dans *La Maison de Bernarda Alba*²⁵ ». Il est vrai aussi que cette pièce si poignante – et toujours d'actualité dans une certaine mesure – n'est pas inconnue des troupes d'amateurs, même si elle reste très peu représentée sur les scènes nationales. Pour ne citer qu'un exemple parlant, à la Comédie-Française, Robert Hossein mit en scène *La Maison de Bernarda Alba*, avec la jeune Isabelle Adjani dans le rôle d'Adela, et c'était en... 1974 ! Puis il fallut attendre juillet 2015 pour pouvoir la revoir jouée à la Salle Richelieu dans une mise en scène de Lilo Baur.

Citons enfin André Bellamich, qui a su pénétrer ce « drame de femmes » :

Et ce qui transfigure la réalité dans cette tragédie, c'est le feu qui couve en elle, feu de l'été andalou, feu des ressentiments, des volontés brisées, des désirs refoulés, de la jalousie qui oppose trois des recluses, climat brûlant de revendications où l'on perçoit l'écho des troubles sociaux de 1936 et qui s'étend aux domestiques exploitées, à toutes les femmes dominées par les hommes [...] ²⁶ ».

Christian ANDRÈS – *Université de Picardie Jules Verne (Amiens)*

²³ « [...] que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana. », p. 196.

²⁴ Dans *F. Garcia Lorca / Dramaturge*, Paris, L'Arche Éditeur, 1955, p. 85. À ce propos, nous avons relevé une erreur sur le prénom du poète et critique américain cité, qui est bien Edwin et non Edward.

²⁵ Dans l'édition que nous avons utilisée pour le texte en français, voir p. 1152.

²⁶ *Ibid.*

L'EN CORPS DU THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT

La formule d'Anne Ubersfeld – « le théâtre est corps » – est une clé de lecture évidente du théâtre de Beckett. Il peut être intéressant de prendre la mesure de la *corporéité* de ses drames et de ce qu'elle implique, sur le plan du texte comme sur celui de la représentation, ce « théâtre à deux temps » dont parle Henri Gouhier.

Au commencement était le corps, chez Beckett. Toutes les pièces du dramaturge semblent en effet construites autour de ce motif. S'il porte bien souvent les stigmates de la décrépitude ou de la déchéance, il est aussi l'instrument de la dérision. De fait, on assiste à une conversion du pire en rire. Parce que les personnages sont obsédés par leur corps qui fuit – dans tous les sens du terme ! –, ils échappent à la grande question de la finitude. Le corps devient à la fois la fin et le moyen, ceux de fuir la mort dans l'obsessionnelle pensée de sa propre matérialité. Enfin, le motif du corps est chez Beckett le moyen de dire quelque chose du théâtre – d'un théâtre neuf et ouvert – et de repenser une réception plus populaire qu'il n'y paraît.

Le corps chez Beckett est toujours souffrant. Mais pour comprendre le traitement que le dramaturge en fait, il faut en aborder les versants tragique et comique. Il n'est pas forcément évident, au premier abord, de lier la question du corps souffrant à celle du tragique. Marie-Claude Hubert, dans le travail qu'elle consacre au corps beckettien, postule déjà l'idée d'un corps-criant :

La présence du corps est obsédante dans le théâtre de Beckett. Corps souffrant qui crie le malheur, il signale à tout instant son existence par les maux qui le torturent. Ce grand lecteur de Dante a longuement médité sur les supplices infligés aux corps des damnés, sur les postures des personnages prisonniers de l'enfer¹.

Dans toutes les pièces du dramaturge, le personnage est renvoyé à son corps comme si celui-ci était l'instrument du destin. C'est lui qui donne au personnage sa coloration. Ainsi, dans *Eleutheria*, les personnages s'agitent encore, ouvrent des portes, quittent des pièces. Dans *Godot*, ils sont presque tous debout, mais apparaissent contrariés dans leurs mouvements : Vladimir marche en effet « à petits pas raides », Pozzo « gémit, se tord », Estragon se déplace « en boitillant » et est asthénique. Dans *La dernière Bande*, Krapp a « une démarche vacillante ». Le handicap apparaît véritablement pour la première fois dans *Fin de partie* : la mention du fauteuil roulant de Hamm, sa cécité, la sénescence des deux protagonistes. Les personnages subissent différents handicaps qui s'aggravent, jusqu'à l'amputation de certains membres. C'est le cas, par exemple, de l'agénésie de Nagg à qui Clov demande : « Comment vont tes moignons ? » Puis progressivement, les

¹ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti, 1987, p. 77.

personnages sont de moins en moins mobiles : Winnie est enterrée, d'abord jusqu'à la taille puis jusqu'au cou, dans *Oh les beaux jours*, les personnages de *Comédie* sont enfouis. Comme pour marquer davantage encore ce refus de l'unité, d'une unité qui ne signifierait rien, le corps apparaît aussi coupé, et Beckett semble arracher une de ses parties pour l'exhiber. Lorsqu'il porte les stigmates de l'empêchement ou de la fragmentation, le corps confine alors à l'éclatement métonymique. C'est le cas de *Souffle*, dont le « personnage » est une respiration ou celui de *Pas moi*, « une bouche ».

Beckett pousse le morcellement du corps à son extrême limite. Il l'occulte, ne laissant comme signe visuel de sa présence qu'une bouche qui émerge du noir dans *Pas moi* ou, comme signe auditif, seulement la respiration et le cri dans *Souffle*. Représenter le corps comme un débris, tronc, tête, bouche, n'est pas simple procédé métonymique pour Beckett, mais transposition scénique d'un fantasme de corps morcelé. La partie ne peut pas venir représenter un tout puisque l'unité n'est pas perçue².

Avant de ne devenir qu'une bouche ou qu'une respiration, les personnages beckettien subissent différents amoindrissements physiques. Ainsi Beckett exhibe-t-il des parties de corps, comme les têtes de *Comédie* ou les mains de *Va-et-vient*. Le corps métonymique est un motif du tragique beckettien car il réduit le personnage à n'être qu'une partie de lui-même. Dans le *Trio du fantôme*, les personnages ne sont plus que Voix féminine et Silhouette masculine, apparaissant davantage comme des esquisses de personnages. Les maladies et handicaps peuvent aussi devenir plus problématiques chez d'autres. « Plus bas, toujours plus bas », écrit Gabriel Marcel qui fait écho au « Encore » de F, chaque fois « un peu plus bas », de *Berceuse*. Il ne s'agit plus d'un corps fragmenté mais d'une partie du corps qui vient agir seule sur scène, comme l'annonce d'une mort prochaine, de l'extinction définitive. Serait-ce ce que soulignent certains noms de personnages comme Croak, qui signifie « crever » en anglais ? Les personnages semblent, en effet, sur le point de disparaître et cette disparition se fait progressive, martelant la déchéance du corps. Les parties du corps, ainsi découpées, renforcent alors le tragique chez Beckett, tant les personnages semblent décortiqués et donc désincarnés.

Dans cette vision de la chair comme quelque chose de malicieux, de pervers, d'horrible, on retrouve l'attitude que nous disons, sur la foi de Tertullien, de Clément d'Alexandrie, avoir été celle des gnostiques. Le corps est un compagnon indésirable, une prison, un tombeau où est enfermé le moi authentique. Le corps, qui est instrument d'humiliation et de souffrance, entraîne le moi (ou l'âme) dans la dégradation³.

² Michel Bertrand in Hubert Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 211.

³ Jean Roudaut, « Introduction à une lecture (partielle) de Samuel Beckett » in *Le Français dans le monde*, mars 1969.

Mais cet éclatement métonymique peut aussi figurer l'expression d'un corps marionnettique, selon l'expression de Catherine Nougrette. Que dire, en effet, des trois têtes de *Comédie*, « *immobiles d'un bout à l'autre de l'acte* » sinon qu'ils évoquent des pantins figés dans l'objet qui les contient ? L'immobilité est tout aussi évidente dans *Dis Joe*, dont le Visage est « *pratiquement immobile d'un bout à l'autre, pas de cillements pendant les paragraphes* », qui « *s'immobilise* », « *pose tendue* » plusieurs fois tout comme M de *Pas* qui « *s'immobilise de face* ». Par deux fois, les personnages de *Va-et-vient* « *reprennent la pose* ». Dès lors, la vision de ces corps morcelés introduit une question fondamentale : peut-on encore parler d'êtres humains ? Bruno Clément et François Noudelmann affirment que

Les personnages ne fonctionnent plus comme des représentants de l'espèce humaine, même s'ils ne sont pas complètement devenus des marionnettes. Beckett tente plutôt de les traiter en tant qu'éléments d'un protocole scénique, opérant ainsi une mutation esthétique déjà effectuée par les avant-gardes plastiques au début du XX^e.⁴

L'impossible unité physique marquée par des corps fragmentés ou désarticulés soutient l'idée d'une esthétique du *marionnettisme*. Les amputations ou amoindrissements sont le reflet d'un corps disloqué. « C'est cassé, nous sommes cassés », affirme Hamm. L'empêchement physique agit comme un moteur sur le point de s'arrêter de fonctionner. La désarticulation est ce qui, chez Beckett, témoigne de l'expression du tragique : « Nous sommes parfois en présence d'une mécanique déréglée », dit Jacques Brenner à propos du jeu de Lucky dans *Godot*. C'est aussi le cas de Vladimir et Estragon : « *Ils demeurent immobiles, bras ballants, tête sur la poitrine, cassés aux genoux* ». Les personnages d'*Impromptu d'Ohio*, Entendeur et Lecteur, adoptent tous deux la même position qui peut être associée à celle de figurines : « *Tête penchée appuyée sur la main droite* ». Cette posture souligne la fixité du personnage et en renforce l'aspect marionnettique. La didascalie donne vie aux deux automates. La fin souligne d'autant plus cette mise en vie des figures : « *Ensemble ils posent la main droite sur la table, lèvent la tête et se regardent. Fixement. Sans expression* ». La désarticulation des corps peut parfois être plus visible encore, comme l'est la représentation géométrique des mains dans *Va-et-vient*, qui suggère des figures kaléidoscopiques, associant ce qui est représenté à une libre construction, autonome, détachée – semble-t-il – d'une volonté humaine. Les mains paraissent, en effet, indépendantes et s'autonomisent pour former une sorte de figure graphique qui peut s'apparenter à un mobile :

Au bout d'un moment, elles unissent leurs mains comme suit : la droite de Vi avec la droite de Ru sur les genoux de Ru, la gauche de Vi avec la gauche de

⁴ Bruno Clément et François Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris, Association pour la Défense de la Pensée Française – Ministère des affaires étrangères, 2006, p. 60-61.

*Flo sur les genoux de Flo, la droite de Flo avec la gauche de Ru sur les genoux de Vi, les bras de Vi reposant sur le bras gauche de Ru et le bras droit de Flo*⁵.

Dans la mesure où les membres du corps se retrouvent isolés pour constituer à part entière des personnages, Beckett choisit pour certaines de ses pièces de faire de la voix l'élément central. Ainsi le corps, après avoir été détruit, devient-il invisible, aboutissement d'un processus de dégradation et la voix acquiert alors par contraste un *devenir-corps*, un *devenir-personnage*. Comme le souligne Jean-Pierre Martin :

De *En attendant Godot* à *Fin de partie*, déjà, la métamorphose est perceptible. Avec la voix blanche de Clov au début de *Fin de partie*, la voix elle-même annonce sa disparition. Et Hamm déclare : « Il n'y aura plus de voix. ». Dans des dramatiques comme *Berceuse* ou *Comédie*, des « voix mortes », atones et impersonnelles, proches du bruissement ou du murmure, hantent les personnages, loin de toute expressivité. Le processus d'ameusement, visible de récit en récit, se reproduit dans le théâtre⁶.

Pour autant, ces corps mourants deviennent des corps marrants, par l'entremise du jeu scénique qui favorise cette oscillation constante entre les deux pôles. Depuis Aristote, on sait que le ressort comique tient à la difformité. Si les éléments corporels liés au tragique chez Beckett sont indéniables, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent aussi un puissant moteur comique. Pour Bergson :

[...] les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler qu'on a un corps⁷.

Or le corps, chez Beckett, se rapporte toujours au personnage. C'est tout d'abord la difformité qui constitue un élément du comique. La multiplicité des pathologies de tous types constitue un levier de la jubilation. Cela n'est pas nouveau, et Charles Magnin en donne une explication lorsqu'il évoque les origines du théâtre moderne :

Une tête chauve, une face rubiconde, l'obésité d'une panse arrondie, des jambes vacillantes, toutes les suites ridicules de la gourmandise et des excès

⁵ Samuel Beckett, *Va-et-vient*, Paris, Minuit, 1972, p. 42.

⁶ Jean-Pierre Martin, « Voix » in Hubert Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, op. cit., p. 1137.

⁷ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, p. 40.

bachiques produisirent un type grotesque qui s'idéalisa dans le silène et plus tard dans le parasite⁸.

Parce qu'ils présentent une apparente difformité, une certaine déformation, en somme une bizarrerie, les éléments du physique chez Beckett apparaissent donc d'abord comme des éléments du grotesque, ce que pourrait illustrer la didascalie de *Godot* « *grotesquement figés* ». Les personnages semblent se trouver à la lisière de leur propre corps. Le corps amuse parce qu'il est ridicule, parce qu'il est grotesque. Pour Starobinski, « inessentiel, contingent, le corps fait son jeu à part ; il aurait dû s'effacer, le voici qui réapparaît comme une fatalité ridicule. Le corps a subi une espèce d'exil : un exil et un excès de présence ». Handicapées, affaiblies, malades, les créatures de Beckett sont l'incarnation d'une déficience physique. Le rapprochement entre le corps beckettien et la description de l'albatros baudelairien est tentant : dans les deux cas, le présent marque une incapacité de l'être à se mouvoir sans apparaître comme ridicule à la face du public. La difformité est également un élément majeur et jubilatoire. Ainsi les personnages de *Comédie* ne sont que des têtes qui dépassent de jarres, « *le cou étroitement pris dans le goulot* » et la vision des trois têtes privées de corps produit un effet de bizarrerie et sensiblement de grotesque⁹.

L'esthétique du flétrissement, que celui-ci soit lié ou non à la sénescence, produit aussi paradoxalement des effets comiques. Dans *Godot*, Pozzo devient aveugle au deuxième acte et le comique surgit par le retournement carnavalesque dans la mesure où il prend la place de Lucky et ne parvient donc pas à susciter la pitié des personnages, pitié qu'il n'aura de cesse d'implorer à l'acte II : « Au secours ! », « À moi ! », « Pitié ! ». Dans *Godot*, Estragon affirme : « Mon poumon gauche est très faible » et B, de *Fragment II*, évoque ses « migraines... troubles visuels [...] tumeurs fibreuses [...] troubles auditifs ». A priori, ces éléments ne sont porteurs d'aucun signe comique. Pourtant, c'est dans la répétition de la plainte, parce qu'elle est excessive ou imaginaire, que se produit l'effet. Les personnages apparaissent comme des vieillards, parfois malades imaginaires ou cyniquement lucides. Le docteur Piouk, d'*Eleutheria*, annonce le retour de sa femme en ces termes : « ce monceau d'organes périmés ». La qualification témoigne ici d'une conjugalité en ruine et la description de la décrépitude physique devient un levier du comique. Le substantif hyperbolique « monceau » que Piouk associe à l'adjectif « périmés », réifiant ainsi par la métonymie sa propre épouse, est une manifestation du comique, tout comme l'est la remarque de M. Krap : « Pas commode de se remettre sur son séant, même pour tuer sa femme ». L'effet comique provient alors

⁸ Charles Magnin, *Les Origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique depuis le I^{er} jusqu'au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1838, p. 51.

⁹ Nous renvoyons ici à la définition que donne Rémi Astruc du grotesque comme intersection entre comique et tragique (Rémi Astruc, *Vertiges grotesques. Esthétiques du choc comique, roman, théâtre, cinéma*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2012.

du décalage entre la proposition principale, qui marque une difficulté motrice, et le complément circonstanciel de but qui évoque le féminicide. Beckett joue ici sur l'association entre les deux registres pour produire un écart et susciter le rire, tout en soulignant l'agacement du mari à l'égard de sa femme. Ce flétrissement est celui que l'on retrouve dans *Dis Joe* lorsque la voix de femme décrit Joe qui « tombe en miettes » puis, plus loin, « vissé sur ton lit dans ta pourriture... santé passable pour une ruine pareille ». Le caractère très direct voire cru de cette description a pour effet de susciter le comique par emphase. La description sans le filtre social que l'on serait en droit d'attendre d'un tel constat vient renforcer le comique lié à la dégénérescence du personnage. L'échange entre Nagg et Nell, s'il est plus lisible dans son effet humoristique, n'en est pas moins percutant quant au rapport entre le corps en faillite et le comique : « Notre ouïe n'a pas baissé », dit Nagg. « Notre quoi ? », lui répond Nell. La sénescence, en l'occurrence l'aspect grabataire, permet donc au dramaturge de libérer le comique par le registre familial et le cynisme, comme en témoigne ce dialogue entre Nagg et Hamm :

Nagg : Ma bouillie !

Hamm : Maudit progéniteur !

Nagg : Ma bouillie !

Hamm : Ah il n'y a plus de vieux ! Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça¹⁰ !

À ce « faire » comique s'ajoute une mécanique des fluides qui introduit une certaine trivialité farcesque. Le corps semble fuir : gaz, souffles et liquides alimentent ce comique suscité par la présentation décrépète des corps. Il est tout d'abord régulièrement question des odeurs : « Elle t'a empesté, disait-elle toujours. Tu pues la pute », dit H, puis : « il se remet à puer », ajoute F1 dans *Comédie*, « Plus qu'à croupir sur ton lit dans ta vieille douillette puante », dit la Voix de *Dis Joe*, « Tu pues l'ail », dit Estragon à Vladimir. Pozzo, à propos d'Estragon, affirme : « C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais », résumant alors la propre réplique d'Estragon au début de l'œuvre : « Pozzo. – Lequel de vous sent si mauvais ? Estragon. – Lui pue de la bouche, moi des pieds ». Hamm dit à Clov : « Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre », le personnage de *Dis Joe* enjoint à Joe de « finir d'empester » et le Vitrier décrit Victor, dans *Eleutheria*, en ces termes : « Vous êtes là comme une sorte de... comment dire ça ? Comme une sorte de suintement. Comme une sanie, voilà ». Enfin, la décrépitude olfactive devient absolue avec la désignation de Lucky par le terme « Charogne », qui renvoie à l'annulation complète des potentialités du corps humain par l'évocation de la putréfaction. L'autoritarisme dont Pozzo avait fait preuve à l'acte premier s'évanouit par l'affaiblissement soudain de sa personne, faisant de lui une sorte de petite proie apeurée lorsqu'il répond à la question « Qui a pété ? » : « C'est moi ! C'est moi ! Pitié ! » La situation, parce qu'elle est en total décalage avec celle du premier acte

¹⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 23.

et que Pozzo perd alors, par le biais d'un corps non maîtrisé, tout son potentiel inquiétant, devient profondément comique. Les fluides buccaux et urinaires sont également mentionnés : le personnage de *Paroles et musique* est décrit comme « crachotant » et Lucky « bave », celui d'*Acte sans paroles II* « crache avec dégoût », Estragon « s'est retenu tout seul », Vladimir reconnaît : « Tu pisses mieux quand je ne suis pas là ». L'effondrement du corps est enfin particulièrement marqué dans *Fragment II* : « La colonne pète et les tripes explosent », dit B.

Corps mourant ou corps marrant, le physique devient dans tous les cas une prothèse du métaphysique dès lors que la focalisation sur le corps permet d'échapper à la conscience de la finitude. Ainsi, s'occuper du corps de l'autre ou se préoccuper de sa propre matérialité a toujours le mérite de constituer un divertissement efficace et d'écarter pour un temps la conscience de la fin.

Être tout à son corps permet donc de ne pas être totalement à son esprit, chez Beckett. Privé de cette obsession, le personnage est alors en proie à une angoisse tenace. La souffrance du corps devient nécessaire dans la mesure où elle fait diversion. Plusieurs personnages font mention de cette faculté de se mouvoir, l'assimilant alors à une véritable prison. Victor, le personnage d'*Eleutheria* reclus dans sa chambre, l'évoque en ces termes :

En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite. Je croyais que c'étaient là mes prisons¹¹.

Dans *Oh les beaux jours*, Winnie, enterrée jusqu'au cou dans un mamelon de sable affirme : « Quelle malédiction la mobilité ! » et Madame Rooney se lance dans la défense d'une forme d'inertie fécale : « Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle ». La possibilité du mouvement devient donc problématique. Le décentrement opéré – le départ du corps vers l'esprit – reviendrait à se ressaisir d'une conscience de la fin. Il est préférable pour les personnages d'être tout à leur corps. Seulement ce rapport au corps est toujours problématique : qu'il soit le moteur du tragique ou du comique, le corps échoue à accomplir, à devenir. Beckett construit minutieusement une esthétique du fiasco. C'est le « échoue encore, échoue mieux » de *Cap au pire*. Les difficultés motrices rendent plus sensible cette logique de l'échec. Mais le ratage permet toujours le dépassement du pire et, en ce sens, pose un voile sur la pesanteur du désespoir. Tout à son corps – et à ses tentatives pour essayer encore –, le personnage n'est plus à son esprit et à la conscience de sa mort à venir. Ainsi, le ratage peut apparaître comme une véritable médication existentielle. En effet, dans l'ensemble des pièces de Beckett, l'échec s'inscrit dans une logique de divertissement presque

¹¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995, p. 147.

pascalien dans la mesure où, pour échapper à la conscience de la fin, il faut recommencer à échouer. Cette poétique du « re », omniprésente dans le théâtre de Beckett, permet aux personnages d'accéder à la jubilation. Rater, bien loin de figurer l'anéantissement, serait donc à lire comme le moyen de quelque chose qui se produit, et qui a toujours le mérite de détourner de la mort. Le ratage est l'amusement qui pose une sorte de voile sur la pesanteur de la condition. Dans *Godot*, Vladimir et Estragon, après le passage de Lucky et Pozzo, dont les actions sont elles-mêmes particulièrement placées sous le signe du ratage, affirment « ça a fait passer le temps ». Faire durer le divertissement par le corps sans cesse ressassé, multiplier les tentatives, recommencer après avoir échoué, c'est troquer un temps contre un autre : l'instantanéité du présent qui comble contre la projection d'un futur essentiellement anxiogène. Vladimir résume à lui seul cette idée : « Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements », quand bien même ces agissements sont placés sous le signe de l'échec. Par les différents ratages, Beckett resserre donc la visée de ses pièces à l'essentiel : faire en sorte que « le noir se déchire », comme le dit le Récitant de *Solo*. Marie-Claude Hubert évoque cette opiniâtreté du personnage beckettien, à propos de la pièce *Catastrophe* :

L'homme, quelle que soit sa condition, acteur manipulé par un metteur en scène, victime d'un univers concentrationnaire, ne peut être entièrement asservi, il finit toujours par relever la tête¹².

Cette focalisation sur le corps en échec n'est néanmoins pas une pratique solitaire. Bien souvent, les personnages font l'expérience du corps à deux et le duo de souffreteux – motif éminemment beckettien – permet ce dépassement du tragique. L'expérience conjointe de la douleur transcende l'angoisse. L'existence devient supportable dans le pluriel et Beckett, dans sa redéfinition du cogito – je *panse* donc je suis – assure le passage du pire en mieux, quand bien même ce mieux serait très relatif. Le motif du duo devient le garant d'une forme de survie, rendant impossible la solitude totale. Les binômes qui parcourent le théâtre de Beckett s'illustrent tous dans des modalités de ratage assez similaires mais c'est avant tout de l'échec du corps dont il est question. Dans le cadre du duo, il s'agit plus précisément de l'impossibilité de rester ensemble ou de se quitter : le corps semble toujours sur le point d'échapper au regard de l'autre. Cette ambiguïté de la relation est fondamentale chez le dramaturge, en ce sens qu'elle conditionne les personnages à vivre ensemble, à rater conjointement. Parce qu'ils sont les témoins réciproques de leurs échecs, ils ne peuvent jamais se quitter. « Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux », propose Estragon maintes fois. En vain, autant de fois cette parole et ce désir sont mis en échec. De la même manière, à plusieurs reprises, il est question de partir. L'issue est toujours la même. *Godot* s'achève sur la réplique

¹² Marie-Claude Hubert (dir.), *Dictionnaire Beckett*, op. cit., p. 203.

d'Estragon : « Allons-y ! », qui précède la didascalie finale : « *Ils ne bougent pas* », elle-même l'expression de l'échec de la volonté. *Nec tecum ne sine te*. Les différents handicaps rivent les personnages l'un à l'autre et l'on peut voir, dans l'omniprésence des corps en faillite, le levier d'une forme de compassion collective, de solidarité médicale réciproque. Parce que la paralysie de l'un entraîne la proximité nécessaire de l'autre, parce que les personnages sont parfois enterrés, emprisonnés ensemble, il leur devient impossible de s'abandonner, de se quitter, ce que souligne Marie-Claude Hubert : « Face à un personnage qui menace son partenaire de partir mais n'y parvient pas, se trouve presque toujours un personnage qui a peur d'être abandonné ». Cette solidarité est marquée dans *Godot* par des répliques qui attestent une prise en compte de l'autre, une véritable attention au partenaire : « Viens, il commence à faire froid » et « Lève-toi, voyons, tu vas attraper froid », dit Estragon à Vladimir. Clov s'occupe à répétition de Hamm dans la pièce et cette didascalie « *Clov fait avancer le fauteuil* » scande certains passages comme pour souligner la dépendance de Hamm et la solidarité de Clov. Ce dernier s'interroge pourtant tout au long de la pièce : « Pourquoi je t'obéis toujours. Peux-tu m'expliquer ça ? » tout en continuant de lui obéir. Dans *Oh les beaux jours*, la parole de Winnie est toujours liée à l'écoute qu'elle pense obtenir de Willie. Même quasiment silencieux, l'autre assure donc le passage d'une solitude mortifère à la possibilité de la joie. Cette déviation du tragique est capitale dans le théâtre beckettien. Le duo est ici le moyen de l'amusement, et le handicap la condition *sine qua non* de la survie des couples. Les corps minorés deviennent outils de lutte solidaire contre l'adversaire : le temps, la finitude. Que serait Winnie sans Willie, au milieu du mamelon de sable ? Que deviendrait Hamm sans Clov ? Ce sont leurs jeux maladroits qui, loin d'aggraver le tragique, finissent par l'annuler par excès, par caricature, par emphase, pour que ce soit finalement le rire qui l'emporte. De fait, cette résistance et cette marche collective pour sortir des impasses métaphysiques apparaissent moins douloureuses et peuvent même devenir très joyeuses.

Si Beckett semble faire du corps la clé de voûte de son théâtre, tout à la fois objet et sujet – les personnages ne parlent en effet que de « ça » –, c'est sans doute pour revenir aux fondamentaux du théâtre. Le corps est alors métathéâtral : il dit l'essence même du genre dramatique. Car cette focalisation sur le geste, quand bien même celui-ci est raté et se répète dans l'échec, est toujours et encore du geste. De fait, Beckett parcourt un chemin à contre-courant : le motif du corps lui permet de revenir aux origines primitives du théâtre, quand la parole n'était pas. En choisissant le physique contre le métaphysique, les sens plus que l'intellectualisation, il rend à son théâtre son caractère profondément populaire et surtout, ce qui semble premier chez Beckett : le jeu. C'est notamment le cas de la volte-face de Bernard Dort qui voyait dans le théâtre de Beckett un théâtre élitare :

À mesure, le pessimisme du théâtre de Beckett a cédé devant son caractère de jeu. Plus on a représenté ses pièces, plus leur aspect ludique s'est imposé.

Beckett avait envisagé de sous-titrer *Godot* « clownerie ». La pièce a, d'abord, été représentée comme une parabole métaphysique : c'est Godot et son absence qui ont fasciné. On a cherché à les déchiffrer. Or, petit à petit, la « clownerie » a resurgi, notamment dans les mises en scène qu'en a faites Beckett lui-même¹³.

Ce serait méconnaître le théâtre de Beckett que d'ignorer sa corporéité et ce que cela dit du caractère très populaire de son théâtre. Beckett n'est pas un intellectuel qui n'écrit que pour les intellectuels. Si le corps est en avant, c'est parce que la parole, pour être efficace, doit être universelle. Or nous *parlons* tous le même corps. Adopter une lecture populaire du théâtre de Beckett revient à penser le théâtre comme acte, et donc revenir à ses fondamentaux, avant même que le verbe ne soit verbe. Un théâtre d'avant les commencements, en somme. La focalisation sur le jeu témoigne donc d'une intention bien plus populaire qu'élitaire de la part de Beckett, ce que souligne la critique théâtrale au sujet des personnages de *Godot* qui nous apparaissent vêtus seulement d'un pagne et se livrent à des gambades, des clowneries, des courses en travers de la scène, ce qui étonne de la part de ces deux vagabonds que Beckett montre quasi paralysés dans l'attente de l'hypothétique Godot. Perdant son caractère de farce métaphysique pour se transformer en un simple jeu théâtral, la pièce devient plus accessible, plus animée¹⁴.

Et cette lecture populaire du théâtre de Beckett rejoint les grandes idées de Copeau sur le théâtre comme spectacle.

Il existe un théâtre d'hommes de lettres et un théâtre d'hommes de théâtre. Les premiers utilisent la parole comme un instrument de l'idée. La scène est une chaire. Les seconds ont pour fonction essentielle de montrer (les premiers démontrent). Quand Beckett choisit la pantomime, il choisit de s'inscrire dans la lignée qui est celle de Jarry, Artaud, etc. Artaud fut persuadé que le geste était supérieur à la parole pour la fascination théâtrale. En 1928, il écrivait dans un manifeste : « Le théâtre visera à être véritablement un acte »¹⁵.

Cette lecture « corporelle » du théâtre beckettien implique donc de prendre ses distances avec une certaine doxa et de rester vigilant quant aux excès de l'exégèse. En 1972, Poirot-Delpech écrit dans *Le Monde* une longue tribune, fruit d'un agacement :

L'exégèse universitaire est décidément le cancer de notre époque. La démographie étudiante, le dédain de la pédagogie et la vogue de la modernité font

¹³ Jean Mambrino, *Études*, décembre 1968.

¹⁴ Henri Leroudier, *L'Écho*, 6 mars 1975.

¹⁵ Guy Croussy, *Beckett*, Paris, Hachette, 1971, p. 128.

que des commentateurs superflus s'abattent par centaines sur les auteurs vivants, quitte à les stériliser et à limiter la liberté du public, qui, sous couvert de lui mâcher la besogne, lui volent le plaisir. [...] Maréchal est sans doute l'artiste de théâtre le moins cérébral de sa génération. De ce fait, il était le mieux placé pour rendre Beckett au public, et le public à sa naïveté¹⁶.

L'expression choisie par Poirot-Delpech est aussi nécessaire qu'éloquente : « rendre le public à sa naïveté ». Le critique invite ici à lire et écouter Beckett, à le *sentir*. Nous pourrions évoquer l'idée d'une lecture, d'une réception charnelle. Aux antipodes des gloses savantes, ne faudrait-il pas revenir à ce qui constitue les premières surprises théâtrales, à savoir l'émerveillement, de là une réception qui s'appuierait davantage sur la sensorialité, sur le corps ? En refusant de répondre aux demandes répétées – combien de lettres de refus s'entassent dans les archives Minuit ! –, Beckett redonne au théâtre sa première utilité, celle de sa jeunesse : se laisser littéralement *capturer* par le spectacle. Pour le dramaturge, l'art s'apprécie dans la mesure où l'on devient une victime consentante. Cette capture volontaire implique donc de prendre ce qui se voit pour ce que c'est : du *dire* et du *faire*, et de laisser les exégètes affadir la pièce à coups de tamis analytiques pour n'y voir que ce qui n'est pas.

Conscient que le théâtre ne peut plus obéir à des règles qui se sont vidées de leur substance, Beckett propose des pièces-caméléon qui marquent un profond rejet – voire une déconstruction – du théâtre traditionnel. La clownerie, parce qu'elle porte majoritairement sur l'accomplissement du geste, sur le déploiement du corps, fût-il (et dût-il être) imparfait, constitue un outil privilégié de « désincarcération » du genre dans le cas de Beckett. La question se pose d'abord pour les premières pièces qui marquent un effondrement des codes dramatiques mais cela se radicalise pour les dramatiques de Beckett : peut-on encore parler de théâtre ? La contamination circassienne – mime, jonglage, funambule – ramène le théâtre à ses origines primitives. Tout se passe comme si le jeu reprenait sa place : au centre. La recherche mimétique opérée par le dramaturge met en lumière cette extinction progressive du verbe qui donne à voir un « Sujet » remplaçant : le corps. Mais cette désincarcération ne peut se faire qu'au profit d'un usage particulier du geste qui fait sortir le théâtre du théâtre. Si Beckett semble sortir le théâtre du théâtre, c'est en partie lié au syncrétisme artistique de ses œuvres dramatiques. Le caractère protéiforme de sa matière théâtrale donne à penser à *plus que du théâtre*. Toute la sphère circassienne peut trouver un écho dans le théâtre de Beckett : mime, pantomime, jongleries. Or le cirque place le corps au centre. Cette polarisation pour le jeu du cirque atteste la vitalité de ce théâtre et les inflexions circassiennes que Beckett donne à ses textes dramatiques rendent délicate la question du genre. Tout se passe comme si les catégories génériques, par l'entremise du corps clownesque, volaient en éclat. Et c'est justement cet éclatement qui permet de rendre compte du

¹⁶ Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 21 avril 1972.

caractère populaire de ce « théâtre ». Revenir aux intentions beckettiennes est sans doute un moyen d'en comprendre les enjeux. Lorsque Beckett entreprend l'écriture de *Comédie*, il pose à Jérôme Lindon la question du titre en ces termes : « Cher Jérôme, voici la pièce, enfin quelque chose d'approchant. [...] Pour le titre, j'ai hésité entre *Comédie*, *Que Comédie* et *Que jeu* ». La négation restrictive induite dans les deux dernières propositions pourrait souligner ainsi la volonté de Beckett de rendre le théâtre à son essence : le jeu, dans toute sa polysémie.

Questionnant la vitalité de la comédie à la fin du XIX^e siècle, Robert Abirached s'interroge sur la possibilité du genre de s'ouvrir à d'autres formes artistiques : « Ne reste-t-il plus d'autre moyen, à cette époque, pour redonner vie à l'art de la comédie ? » De nombreux auteurs plébiscitent un retour à certaines formes du passé et militent pour une comédie hybride qui ferait la part belle au monde circassien, ce que soulignent les historiens du cirque : « Le théâtre, en quête d'un renouveau du lieu scénique et du jeu de l'acteur se tourne vers les arts de la piste ». Alors que Copeau crée une école pour refondre l'art dramatique français, il préconise pour ses comédies toutes sortes d'acrobaties et de jeux d'adresse – saut, culbute, équilibre, jonglerie, etc. – qui « seront enseignés par un clown ». Le corps, toujours au cœur. Nous sommes alors en 1920 et le théâtre vient, par l'entremise de Copeau, d'ouvrir enfin sa porte. À peine deux ans plus tard, « le programme de l'école du Vieux-Colombier indique comme professeurs MM. Paul et François Fratellini : travail sur piste au cirque Medrano ». Les dramaturges des années cinquante – principalement Ionesco, Adamov et Beckett – s'inspirent alors très largement de la clownerie.

Tous ces écrivains ont au moins ceci en commun qu'ils ont redécouvert les vertus de la farce, de la pantomime, de l'art des marionnettes, de la clownerie au cirque : en un mot, ils ont rompu avec deux siècles de tradition littéraire au théâtre, et c'est au prix de ce retournement total que la comédie moderne a acquis une puissante vitalité¹⁷.

Il s'agit donc de revenir à la scène d'origine, celle du clown, de nouveau jouée, de la simple histoire racontée, lorsque les acteurs portaient des masques. Le personnage revêt un costume là où le clown porte un masque. Toute la source de cette nouvelle vitalité tient dans cette différence : là où le costume prend le corps, le masque est sur le visage. Pour redonner vie au théâtre, il fallait revenir à l'origine, à la scène première – primitive pourrions-nous dire – où le masque engendre l'humanité. De cet accouplement – de cette vitalité –, la vérité peut surgir. Par ce masque, le clown peut être tout le monde et revêtir en même temps le statut de n'être personne – *persona*. Les jeux de masques permettent alors cette malléabilité des catégories et surtout cette possibilité de l'identification et de la subversion.

¹⁷ Robert Abirached, « Comédie » in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. 1, Paris, Larousse, 2001, p. 195.

Parce que Beckett place le corps au cœur de sa conception du drame – donc de l'action –, le clown beckettien peut endosser successivement le rôle du mime, de la marionnette, de l'amuseur, du funambule, du jongleur, autant de disciplines où le corps « parle ». Le personnage beckettien *incarne* alors toutes les facettes de l'humanité, et le rire qu'il provoque est un rire particulièrement libérateur, pour celui qui sait lire derrière son masque, parce qu'il est un rire universel. L'emprunt au cirque offre donc au théâtre de Beckett un costume flambant neuf, et ce notamment par la « voix » du corps.

Marjorie COLIN

Docteure en littérature et civilisation françaises

Agrégée de lettres modernes

Sorbonne nouvelle – Paris 3

« LES CORPS FONT LA PENSÉE¹ »
LE THÉÂTRE *PHYSIQUE* DE SAM SHEPARD

[...] «Écrire c'est simple parce que c'est physique. Comme le rock and roll. »²

Cette « image » de Bonnie Marranca qui donne au corps le pouvoir de concrétiser, de « jouer » la pensée, souligne le sens physique que lui attribue Shepard :

Rythme et énergie fondent son théâtre où les acteurs mobilisent leur « imaginaire corporel » pour produire sur scène les « visions » de leur créateur.

En 1963, Shepard rejoint Joseph Chaikin qui a quitté le *Living Theatre* et vient de fonder le *Performance Theatre* à New York. Avec Chaikin, ils repensent la scène et placent l'acteur, son corps et ses ressources, personnalité et ressenti, en son centre. Shepard y trouve son mode d'expression qui demande aux acteurs d'être, selon la conception d'Artaud des « corps humains, élevés à la dignité de signes »³ dont « le chemin passe par l'imaginaire de l'acteur, [...] la dimension humaine du rôle [...] » et qui, selon Stanislavski, que cite Robert Abirached, répond au « tempo-rythme qui permet à l'acteur de se mettre physiquement et intellectuellement dans une situation donnée [...] »⁴. L'acteur doit trouver en lui le personnage qu'il livre sur la scène : « Entre le mot et le corps, entre la puissance et l'acte, entre le songe et le réel. [...] Corps et voix fusionnant sur une scène pour affecter et mobiliser les sens du spectateur dans des « images » qui s'imposent à lui. Fusion / jeu qui requiert de l'acteur l'obligation de restituer « l'impact de sa dramaturgie », comme le souligne Laura Graham : « Il [Shepard] écrit intellectuellement sur un sujet non-intellectuel et exige une réponse viscérale [...] »⁵. Sa signature artistique s'annonce dès ses premières pièces en un acte au début des an-

¹ Bonnie Marranca, ed., *AMERICAN DREAMS: THE IMAGINATION OF SAM SHEPARD*, N.Y., PAJ Publication, 1981, p. 17: [...] In Shepard's non-psychological drama, the bodies do the thinking.

² Carol Rosen, Sam Shepard, « *Autobiography* », for *News of the American Place Theatre*, in Carol Rosen, *Sam Shepard*, N.Y., Palgrave Macmillan, 2004, p. 20 : [...] Writing is neat because you do it on a very physical level. Just like rock and roll.

³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 145.

⁴ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le Théâtre contemporain*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 226.

⁵ Laura J. Graham, *Sam Shepard Theme, Image and the Director*, New York, Peter Lang, American Universities Studies, Series XXVI Theatre Arts, Vol.19, p. 219: "[...] *The intended impact of his dramaturgy: he writes quite intellectually about a non-intellectual topic and calls for a visceral response [...]*"

nées soixante dans un « jeu » théâtral associant corps, mots et rythme pour « traverser l'espace »⁶.

« Corps humains élevés à la dignité de signes »

Des personnages qui prennent corps en mots

Dans ces premières courtes pièces jouées sur un espace minimal, mots et rythmes prennent littéralement corps et parviennent à la création d'une image « tableau » mettant fin au « jeu ». En 1962, sa première pièce en un acte *Cowboys#2*, réécrite en 1967, enchaîne des « états », des « ressentis » que jouent ou « créent » Stu et Chet qui vivent sur l'espace scénique leurs aventures dans un Ouest qu'ils réinventent, jusqu'à ce que Chet, protégeant Stu du soleil, « se fige, le regard vers le ciel »⁷.

Dans *Chicago* (1965), Stu, dialoguant avec Joy, installé dans une baignoire au milieu de la scène, est emporté par le flux des mots d'un récit progressivement « engloutissant » : il « vit » son récit, auteur/acteur, corps/mots, physiquement : allongé, assis, se redressant, à genoux, jusqu'à sa « noyade » qui le fait bondir hors de la baignoire pour « respirer ». L'image finale rassemble autour de Stu les personnages qui reprennent souffle avec lui.

Dans *Red Cross* (1966), Carol se plaint d'un mal de tête et raconte à Jim son terrible accident de ski qui n'a laissé d'elle sur une piste qu'une tache rouge sur le blanc de la neige. Elle sort et Maid entre pour « changer les draps ». Jim se sent à ce moment envahi par des parasites. Il entre dans un état de panique qui empire et se met à traquer Maid verbalement et physiquement en la « bloquant » de toutes les façons possibles pour l'empêcher de faire son travail. Maid quitte la chambre et Carol revient en se grattant et constate que les parasites se multiplient dans leurs lits. Alors que Jim la regarde, elle voit un filet de sang couler sur son front : « Quoi ? » demande Jim, « Que s'est-il passé ? » demande Carol, « Quand ? »⁸ lui répond-il. Tranchant sur le blanc du décor et des costumes, la coulure « rouge » du sang concentre le regard : suite de peurs et d'angoisses, qui se mue en image finale et plonge aussitôt la scène dans le noir.

Pièces brèves, physiques, rythmées et enlevées sur un espace scénique minimal enchaînant actions et images produites par des personnages qui vivent, échantent, racontent, jouent leurs peurs, fuient, tentent de se protéger : dans le

⁶ Sam Shepard, *Language, Visualization and the Inner Library*, in Bonnie Marranca, *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, New York, PAJ Publication, 1981, p. 215: "[...] *They cut through space* [...]"

⁷ Sam Shepard, *Cowboys#2*, in *Sam Shepard The Unseen Hand and Other Plays*, N.Y., Vintage Books, 1996, p. 174 : [...] *Chet stares at the sky*. [...]

⁸ Sam Shepard, *Red Cross*, in *Sam Shepard The Unseen Hand and Other Plays*, op. cit., p. 156: Jim: What? Carol: What happened? Jim: When?

désert, dans une baignoire, dans une chambre d'hôtel. Les corps se figeant en un point final. Shepard inscrit son style.

Synergie des corps et des mots en « action »

La scène « jaune vif » de *La Turista* (1967) s'impose en « image centrale », aussi « dure » qu'« éblouissante »⁹ selon la critique Elizabeth Hardwick, présente à la première de la pièce à New York.

Au Mexique et en vacances, Kent et Salem sont confinés dans leur chambre d'hôtel, malades de la turista et couverts de coups de soleil. Salem en spectatrice, assise dans son lit, assiste avec attention et soutien à la prestation scientifique et passionnée de Kent sur les brûlures, puis à ses gesticulations autour d'un gamin mexicain qui s'est introduit dans la chambre. En véritable concurrent/provocateur de Kent et au fil d'actions « prises-de-pouvoir », Boy soumet et évince Kent : il lui « crache » à la figure ; le nargue lorsqu'il « débranche » le téléphone et y « répond » en anglais ; puis « teste le matelas, se déshabille et monte dans le lit de Kent ». Kent s'enferme dans la salle de bain et en ressort plus tard « métamorphosé », rétabli et vêtu en gangster des années 30, un pistolet à sa ceinture et « se pavanant »¹⁰ : il s'impose en tirant des coups de pistolet quand, voyant Boy dans son lit et sous le choc, il s'évanouit. Boy fait venir Doc et Sonny, un sorcier et son fils, pour guérir Kent.

Au second acte et dans une situation similaire, le couple est en partance pour le Mexique, un siècle plus tôt et aux US. Salem, avec l'aide de Doc, tente de réveiller Kent. Puis Doc s'endort et Kent a « [...] l'impression d'être coupé du monde. »¹¹. À son réveil, Doc neutralise Salem et Boy et entreprend sur Kent une « thérapie ». En sort une bête qui rapidement lui échappe, s'anime, se nourrissant de la puissance incontrôlable et indomptable des mots qui fondent sa monstrueuse beauté et son énergie pour se libérer de son créateur. La course longue et hallucinée du « monstre » se termine par son annihilation dans le décor dans lequel il se jette, à bout de lui-même. Image qui met fin au jeu. L'« alchimie » théâtrale est là, selon Artaud, dont l'autre « but » est aussi de questionner « [...] ces gestes [qui] ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit »¹².

⁹ Elizabeth Hardwick, *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, op. cit., p. 67: "[...] a truly meaningful image [...]"; "It is hard to forget the bright, bright yellow and orange set, so hard and brilliant, so open, glaring and aggressive, that announced the bright, glaring, aggressive brilliance of the play. [...]"

¹⁰ Sam Shepard, *La Turista*, in *Sam Shepard: Seven Plays*, N.Y., Bantan Books Inc., 1981, p. 260 : "[...] pulls it out of the wall. [...]", p. 261: "[...] spits in Kent's face [...], [...] the boy picks up the telephone and answers.[...]", p. 263: "[...] feels the mattress, then takes off his clothes and climbs into the bed [...]" p. 265: "[...] strutting [...]"

¹¹ *Ibid.*, p. 289 : " Kent: I was under the impression we were juiceless here. Out of touch. No way of reaching the outside."

¹² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1964, p. 94.

*Fusion des corps et des mots dans The Tooth of Crime (1972)*¹³

Autre figure de monstre que celle de Crow possédée par l'ambition de domination. Revisitant le *star system* des années soixante qui fabrique et détrône des « stars » au fil des hitparades, Shepard met en scène deux stars du rock qui s'affrontent pour le titre/territoire : Hoss, en top du hitparade, que provoque Crow, son concurrent au titre, qui le défie dans un « match de style ».

Leur allure physique les inscrit dans un style : révolu pour Hoss, décrit comme un « Rip Torn en moins bien », et « proche d'un Keith Richard » pour Crow qui exhibe sa haine et son avidité de pouvoir en « [...] boots à talons hauts de rockers, [...] une dent de requin en boucle d'oreille, un svastika en argent autour du cou et un cache-œil sur l'œil gauche. »¹⁴, figurant la star montante.

Si Hoss constate qu'il n'est plus que « respectable et sans danger », qu'il n'a plus une « âme de tueur » et que « les temps ont changé »¹⁵, Crow, lui, a « foi en son masque : « [...] L'homme que j'ai fabriqué c'est moi [...] »¹⁶. Pour Shepard, Crow est « Un humain totalement meurtrier [...] Il crache des mots qui sont devenus ses armes [...] Il suit ses instincts les plus sauvages. Il le dévore comme prévu ».

Les deux personnages sont ainsi sémiotiquement « bouclés », érigés en métaphores, chacun dans son personnage et son rôle. Si la fin s'entrevoit, c'est le « comment » qui fait l'originalité et la force de la pièce qui met en scène un « combat de style » qu'« incarnent » les acteurs/performeurs dans un corps à corps où les mots, dans un assemblage sonore et percutant de jargons et d'injures, s'abattent sur les combattants. Le combat se déroule en trois « rounds » : les adversaires d'abord se sondent, se « chauffent » aux mots, aux sons, s'appuient sur la scansion et jouent des allitérations pour rythmer leurs coups/jargons progressivement haineux, injurieux et offensants. Leur combat devient pour Crow une monstration physico-verbale de puissance à détruire par le verbe qui lui attribue la victoire : « L'image est mon kit de survie »¹⁷, souligne-t-il alors que, favorisé par un arbitrage douteux, il vient à bout d'un Hoss incapable « d'aligner »¹⁸ la sienne. Ne reste à Hoss qu'à s'effacer.

Richard Schechner, directeur du *Theatre Performance Group* de N.Y., a monté la pièce en 1973 avec pour projet de « donner corps » aux mots, tensions et rythmes, qui fondent la pièce. La théorie de Ray L. Birdwhistell, qui souligne que

¹³ Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, in *SAM SHEPARD SEVEN PLAYS*, faber and faber, N.Y., 1981.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 227: [...] *He looks just like Keith Richards. He wears high-heeled green rock and roll boots, [...] a shark tooth earring, a silver svastika hanging from his neck and a black eye-patch covering the left eye.* [...].

¹⁵ *Op. cit.*, p. 215: "Hoss: [...] We've become respectable and safe. [...] What happened to our killer heart.", p.216: [...] Things have changed that much. [...]

¹⁶ *Op. cit.*, p. 232: Crow: [...] But I believe in my mask – The man I made up is me [...] But there ain't no Gods or saviors who'll give you flesh and blood [...]

¹⁷ *Op. cit.*, p. 249: Crow: [...] The image is my survival kit.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 240 : Crow: [...] get the image in line.

« [...] mouvements du corps et langue [...] s'inter-influencent [...] » et donnent aux performers « [...] la liberté de développer jusqu'au bout leurs propres actions. [...] »¹⁹, a fondé son impressionnante mise en scène physico-verbale de la pièce.²⁰

Des corps « collages » dans Angel City (1976)

S'emparant de la « machine à rêves » hollywoodienne, Shepard la met en état d'hypertension : le public réclame un nouveau blockbuster, il faut du « jamais vu » et les producteurs n'ont plus d'idées.

Quatre personnages/acteurs sont désignés, « enfermés » pour trouver le scénario qui sauvera l'industrie du cinéma. Est convié Rabbit, un shaman-artiste, qui se démarque par son allure et ses quatre talismans pendus à sa ceinture. Il est censé apporter l'originalité et l'authenticité perdue. Sous pression, les acteurs se mettent tour à tour à improviser face à un écran-rectangle-lumineux géant : soudainement, « sous un projecteur » et comme « hypnotisés », ils sont habités par le personnage de leur vision et vivent une situation. Ils sont suivis, soutenus par la musique « free-jazz » de Sax et Tympani.

Dans sa « note aux acteurs », Shepard insiste sur sa vision du personnage qui doit être un « tout fracturé avec des bouts de personnage qui jaillissent du thème central. Ou encore des collages ou des improvisations de jazz. »²¹. La musique « colle » aux personnages et ils sont tous ensemble en improvisation.

L'improvisation, traduite ici en transformations ou métamorphoses des personnages, nécessite un imaginaire foisonnant, hyper réactif qui doit s'adapter à l'évolution frénétique de la pièce et de l'envoûtement des personnages par l'écran. C'est Miss Scoons, au premier acte, qui lance le jeu où, face à l'écran qui se colore, elle « se voit » « écran » et « star »²². Rabbit et Tympani « entrent » dans le jeu avec des voix d'enfants et écoutent les infos en mangeant du popcorn ; Lanx, un des producteurs, commence à boxer.

Au deuxième acte, ils sont en transe, chacun absorbé par son personnage et son jeu et soutenu par les instruments : Miss Scoons, en nonne, nettoie le sol, parle avec un accent irlandais, Tympani, en cuisinier, cuisine sur ses tambours, Lanx, à bout de souffle, continue de boxer, Rabbit explique les talismans à Wheeler. Ce

¹⁹ Richard Schechner, "The writer and The Performance group rehearsing The Tooth of Crime" in Bonnie Marranca (éd.), *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, NY, Paj Publications, 1981, p. 164: "[...] body motions and spoken "languages" do not constitute independent systems at the level of communication.[...] they are interinfluencing and probably interdependent".

²⁰ Richard Schechner, *The Tooth of Crime*, mise en scène de Richard Schechner et The Performance Group à New York, 1973.

Pièce disponible et visible sur Internet : <https://vimeo.com>; from the archives-THE TOOTH OF CRIME (1973).

²¹ Sam Shepard, *Angel City*, in *Sam Shepard Fool for Love and Other Plays*, NY, Bantam House, 1984, p. 62: "[...] a fractured whole with bits and pieces of character flying off the central theme. [...]"

²² *Op. cit.*, p.77: Miss Scoons: I look at the screen and I am the screen.

dernier désespéré se transforme en monstre : il devient vert, a deux crocs et des ongles démesurément longs lui poussent.

Rongé par la peur de la catastrophe et frustré dans son talent de créateur aux « millions de films²³ » qui l'habitent, Wheeler se lance dans une « projection » verbale d'un de ses films au scénario rebattu que rejoignent et jouent Miss Scoons et Lanx. Rabbit a disposé ses talismans au sol et s'est assis dans le fauteuil pivotant de Wheeler : ses croyances « au sol » et métamorphosé en producteur, il tyrannise à présent Wheeler, transformé en monstre vert et qui cherche un salut dans le talisman de l'Ouest – dont ne s'écoule lorsqu'il l'ouvre qu'un liquide vert visqueux. Miss Scoons et Lanx, transformés en ados, dévorent l'écran en avalant du popcorn.

Des corps qui « font » la pensée

Un théâtre « vivant » et « vital »

Des pièces de ses début Shepard écrit : « [...] Mon unique désir était de faire un théâtre vivant, vital, en phase avec l'époque. [...] »²⁴ Ainsi fut écrite et montée *Cowboys*, fondée sur l'idée du « jeu » : un coup de sifflet en coulisse et une phrase « déclic » propulsent Stu et Chet dans les mondes qu'ils créent. Effacés dans le même costume neutre, ils sont pauvres et changent de voix pour prendre le rôle de vieux cowboys. Sous la pluie ou dans le désert, ils se réjouissent et se déplacent sur la scène, vivant physiquement et émotionnellement les situations qui s'imposent à eux.

Dans ces enchaînements de situations, Shepard veut rendre visible l'invisible que sont les états intérieurs : les personnages se transforment, se mobilisent physiquement et mentalement pour accéder aux émotions et ressentis de leur personnage qu'ils concrétisent physiquement dans leur jeu : joie, tristesse, colère, douleur, faim, peur...

Laura Graham, metteuse en scène de la pièce, souligne l'indépassable nécessité pour les acteurs d'intégrer le *tempo-rythme* de la pièce, de savoir « être » le personnage qu'ils jouent : « [...] Quand les acteurs sont Chet et Stu, on ne doit pas douter de qui ils sont et de ce qu'ils ressentent ; quand ils sont dans l'Ouest d'autrefois, on doit voir des vieux cowboys, des flèches d'Indiens les toucher, des busards dans le ciel qui veulent les dépecer, leur quête désespérée pour trouver de l'eau, tout en ayant l'air de s'amuser. [...] »²⁵ De ces transformations/états, les

²³ *Op. cit.*, p. 100: Wheeler: I have a million movies! [...] They're in my blood! [...]

²⁴ Sam Shepard, *The Unseen Hand and Other Plays*, New York, Random House, "Vintage Books", 1996, Introduction: [...] *The only impulse was to make living, vital theatre which spoke to the moment.* [...]

²⁵ Laura J. Graham, *op.cit.*, p. 240 : [...] *When the actors are Chet and Stu, we must have a complete sense of who they are and what they are feeling; when they shift into the performance of the Old West, they must make us see old cowboys, the arrows attacking Indians flying at them, the buzzards in the sky waiting to descend and feast and their desperate thirst for water, and they should have fun doing it.* [...]

personnages doivent aussi sortir et réintégrer leur personnage initial, corps et voix, avant d'affronter une nouvelle situation et transformation.

Ces « moments » ou « états », qui, selon Artaud, ont « [...] toujours pour but l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit », s'expriment dans leur transcription physique. Dans *Chicago*, Stu est « isolé » dans sa baignoire et échange avec Joy dans une voix de vieille femme. Joy s'active autour de Stu : elle fait des biscuits, en offre à Stu, le rejoint dans la baignoire... Mais Stu se détache progressivement du jeu alors que le départ de Joy qui l'obsède se précise : son monologue l'enserme dans le malaise obsessionnel de ce départ. Il prend corps avec cet « état » en racontant une partie de pêche qui devient cauchemardesque : « vivant » la scène, il s'enfonce jusqu'à disparaître dans la baignoire, s'engloutissant dans les mots de son histoire :

Stu : [...] Ils marchent en rang. Jusqu'à la plage. Ils traversent la plage et rentrent dans l'eau. L'un derrière l'autre. Ils marchent jusqu'à ce qu'on ne les voie plus.

(*Il s'allonge dans la baignoire de façon à ce que l'on ne voie plus sa tête et ses pieds pendent par-dessus bord [...] »*)²⁶

« *Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique* »²⁷

Robert Abirached constate que ce qui a changé dans la dramaturgie du XX^e siècle, c'est « [...] le prix qu'elle attache à la physique de la scène et au corps du comédien. Dès lors que l'empire du langage est étroitement lié à sa formation sonore et gestuelle, il exige un comédien aux capacités motrices étendues. [...] ».²⁸

Ces capacités sous-entendant aussi l'endurance : Shepard, formé auprès de Chaikin, lui-même proche des théories de Meyerhold, a expérimenté, exploré le sens du jeu dramatique qu'il fonde aussi sur la musique et le rythme et cherche son style dans le potentiel d'expression du corps qu'il sollicite sans limite. Elizabeth Hardwick pointe cette implication physique totale des acteurs dans *La Turista* en soulignant leur « état » à la fin de la pièce : « [...] la pièce se termine sur des acteurs en nage, à bout de souffle et épuisés. [...] »²⁹. Dans sa mise en scène de *The Tooth of Crime*, Schechner place les adversaires en situation de combat de boxe, les faisant échanger sans interruption coups et mots jusqu'à la victoire de Crow ; un

²⁶ Sam Shepard, *Chicago*, *op. cit.*, p. 67 : Stu: [...] And they come out. One at a time. [...] They walk across the beach and right into the water. One behind the other. They just keep walking until you can't see them anymore. [...] He lies back in the tub so that his head is out of view and his feet hang over the edge. [...]

²⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 109.

²⁸ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 425.

²⁹ Elizabeth Hardwick, "An Introduction to *La Turista*", in Bonnie Marranca (éd.), *American Dreams the Imagination of Sam Shepard*, N.Y., PAJ Publication, 1981, p. 70: [...] His play ends with sweating, breathless actors in a state of exhaustion. [...]

groupe rock soutient sans interruption la pièce et la tension de leur combat. Spalding Gray, dans le rôle de Crow, exprime son état après chaque représentation : « [...] Je me suis senti comme investi par cette image macho de la pièce à cause de ses rythmes, de ce combat, de cette énergie agressive. Il me fallait des heures après la pièce pour m'en débarrasser. [...] »³⁰

Dans *Angel City*, les enchaînements abrupts de rôle exigent capacité physique et intuition artistique. Shepard souligne dans sa *Note aux Acteurs* qu'ils : « [...] doivent mêler des éléments sous-entendus et les relier intuitivement ou par pressenti, pour créer une sorte de musique ou peinture dans l'espace sans ressentir le besoin d'apporter une explication intellectuelle. [...] L'acteur prend note et le fait vivre en trois dimensions. »³¹ Stephen Bottoms a mis en scène la pièce et commente la formidable prouesse attendue des acteurs et instrumentistes : « [...] Les transitions entre ces représentations devaient se faire sans pause, même pour respirer. Ces extrêmes abrasifs vers lesquels *Angel City* pousse la fragmentation des personnages demeurent inégalés dans l'œuvre de Shepard. [...] »³²

Le « langage clair » empêche pour Artaud « la poésie d'apparaître »³³, Shepard demande à ses personnages de la « dessiner » dans l'espace

Joyce Aaron, en actrice du théâtre des débuts de Shepard, précise l'attente de Shepard : « En tant qu'acteur vous devez vivre ces moments [...] comme une expérience, pas en tant qu'histoire ou chronique. Il faut faire confiance au moment et au langage qu'il a saisi dans ses résonances et réverbérations sporadiques. [...] »³⁴ Le langage « résonne » en image en fusionnant avec le corps des personnages. Image qui « suspend » le jeu. Dans *Cowboys #2*, Stu tire le corps de Chet

³⁰ Gautam Dasgupta, *Interview with Spalding Gray*, in *American Dreams, The imagination of Sam Shepard*, op. cit., p. 177: [...] I became invested with that macho image of the play because of its rhythms and that fighting, aggressive energy. [...]

³¹ Sam Shepard, *Angel City*, in *Sam Shepard Fool for Love and Other plays*, op. cit., p. 62: [...] He is mixing different underlying elements and connecting them through his intuition and senses to make a kind of music or painting in space without having to feel the need to completely answer for the character's behavior [...] The actor makes note of it and brings it to life in three dimensions.

³² Stephen Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard State of Crisis*, Cambridge University Press, 1998, p. 135: [...] The transitions between these personae often had to be made without even a pause for breath. The abrasive extremes to which *Angel City* pushes its fragmentation of character remain unmatched in Shepard's subsequent work [...].

³³ Antonin Artaud, op. cit., p. 110 : [...] Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée de vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. [...]

³⁴ Joyce Aaron, *Clues in a Memory*, in Bonnie Marranca, op. cit., p. 171: "[...] As an actor, you have to live the moment [...] as experience, not as history or chronicle. You have to trust that moment and the language which he has captured in sporadic resonances and reverberations. [...]

pour le mettre à l'abri du soleil alors qu'une « musique » monte, amplifiée de tous les bruits de la pièce, pour s'arrêter soudainement sur l'image de Chet qui « fixe son regard vers le ciel³⁵ ». Dans *Chicago*, la peur de la noyade est vécue par tous les acteurs qui se rassemblent autour de Stu pour « respirer à l'unisson ». Dans *Red Cross*, un filet de sang coule sur le front de Jim : l'explicable « paralysie » les personnages.

Dans *La Turista*, la peur conduit au suicide : les métamorphoses de Kent échouent à le construire et il « quitte » la scène. Shepard introduit avec Kent l'idée du personnage comme « tout » « fracturé » qui traverse son théâtre. Dans *Tooth*, Hoss paye de sa vie ce constat que « personne ne respecte plus les règles »³⁶. Vision du délitement de la société. *Angel City*, se clôt sur l'image de Wheeler, transformé en monstre vert ouvrant le talisman de l'Ouest d'où s'écoule une dégoulinure verte visqueuse, image de la déliquescence hollywoodienne.

Conclusion : Le corps s'empare de l'« idée »

[...] *Une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.*³⁷

Pour Shepard, les idées « [...] ne parlent qu'à l'esprit et oublient totalement le corps, les émotions et le reste »³⁸. Dans son théâtre la performance demande à l'acteur de « créer » un personnage à partir d'« aspects de sa vie privée et de son imaginaire »³⁹ qui vont devenir la matière dont le corps va s'emparer pour « jouer » l'idée. Son théâtre a pour impératif de transcrire physiquement l'abstrait des ressentis : trouver le *corps* pour animer le *mot* : transcrire le *songe* de la *puissance* en un *réel* de l'*acte*, et faire que cela « rebondisse sur la scène »⁴⁰ selon les mots de Robert Woodruff, metteur en scène de Shepard au *Magic Theatre* de San Francisco. Au « personnage » revient la « réaction » au texte, réponse « viscérale », en corps, de son jeu, autorité physique de l'espace scénique.

Claude VILARS

Docteure en études anglo-américaines
Montpellier

³⁵ Sam Shepard, *Cowboys#2*, op. cit., p. 174: [...] *Chet stares at the sky.*[...]

³⁶ Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, op. cit., p. 217: Hoss: But he works outside the code.

³⁷ Antonin Artaud, op. cit., p. 110.

³⁸ Sam Shepard, *Language, Visualization And the Inner Library*, in *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, op. cit., p. 217: [...] ideas which speak only to the mind and leave out completely the body, the emotions and all the rest of it. [...]

³⁹ Bonnie Marranca, *Alphabetical Shepard, The Plays of Words*, op. cit., p. 26: [...] The character as a performer-not acting a role, but improvising, in public, aspects of his private, imaginative life. [...]

⁴⁰ Robert Coe, *Interview with Robert Woodruff*, in Bonnie Marranca, *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, op. cit., p. 152: [...] It just bounces off the stage.[...]

LE CORPS DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN UN EXEMPLE : LE THÉÂTRE KOLTÉSIEN

Le corps, un instrument de théâtre

Depuis l'aube des temps, l'art théâtral se fonde sur un point d'appui, une base qui s'appelait « le corps ». Cet ensemble matériel suggère un aspect imaginaire (durant la phase de la lecture) et un autre, visuel (soit dans le cadre d'une présentation scénique).

Dans le premier cas, le lecteur est appelé à mettre en avant ses compétences cérébrales en donnant forme à des données virtuelles. À cet égard, chaque individu proposerait sa propre représentation. Ce qui dépendra, bien évidemment, de ses expériences personnelles, de son monde intérieur, de son aisance imaginative. Tandis que le second cas correspond à une étape avancée, au cours de laquelle la matière écrite est mûrie. Ce qui facilite le processus de l'exposition de ce matériau d'une façon concrète.

De ce fait, si nous nous appuyons sur la conception théâtrale de Jovet, qui pensait que le théâtre ne se lit pas, ni ne s'explique, car en fait il se vit, nous déduirons tout naturellement que la vie/l'existence d'un être dépend de la présence du corps. Cet élément physique ne sert pas d'accessoire au théâtre. Il est un véritable actant réagissant dans tous les sens afin de transmettre exactement la même expérience d'un être fictif. En d'autres termes, il met ses potentiels moraux et physiques au service de ce mode de création qu'est le théâtre.

En effet, il est au cœur de tout acte dramatique. Il contribue bel et bien à l'évolution de l'action tout en s'imposant comme un effet dramatique. Celui-ci se manifeste dans un support textuel théâtral, soit par le biais des didascalies (indiquant la manière d'agir, de se déplacer, de regarder, de parler, de gesticuler des personnages), soit à travers les discours qui constituent le texte et qui nous permettent d'en savoir plus sur tout ce qui se produit sur scène. À ce propos, les indications scéniques mettant en valeur les mouvements du corps ou des différents membres de celui-ci sont multiples. Pour ce faire, le théâtre de Koltès nous propose une description particulière des différentes sortes de corps.

Loin des représentations péjoratives ou valorisantes de ce matériau emblématique, nous assistons à la mise en place de tout un tableau mobile de celui-ci. La description, en ce sens, met en scène le corps, comme pour lui accorder une place importante décisive au niveau de la progression de la fable mais aussi de l'enchaînement dramatique, vu que c'est lui qui décide de l'avenir des personnages : celui qui avait un corps fragile serait éventuellement incapable de gérer le cours de sa vie, et celui qui est banni d'un corps imposant et surtout bien rigide n'aura qu'un sort prometteur.

La dominance de cet objet comme élément majeur nous renvoie à la position indéchiffrable d'Abad. Ce dernier doit avoir une grande force intérieure. Son travail est plus dur puisqu'il est muet ou presque. Il sera, de cette manière, obligé

d'avoir recours à son corps, aux regards, aux geste – ce qui lui permettra de transmettre ses émotions à travers son corps (qui sera un intermédiaire au milieu de cette situation de communication). Par ailleurs, il est difficile de tenir bon dans toutes les situations de la vie et de conserver son sang-froid jusqu'à la fin. Cependant, Abad ne change à aucun moment sa manière de communiquer avec les autres, à travers un médiateur qu'est Charles (en chuchotant à l'oreille).

À maintes reprises, les êtres koltésiens choisissent, décident de se suicider. Or, cet acte cache une tentative de se débarrasser du corps qui porte cette âme et permet au personnage d'exister, de vivre. C'est une manière de refuser la vie et de répondre favorablement à l'appel de la mort (cet acte salvateur) : la tentative de suicide de Koch (dans *Quai Ouest*) et celle d'Edouard (l'enfant de Mathilde dans *Le Retour au désert*). À ce propos, la manière de revendiquer la mort de Koch est anecdotique, vu qu'il s'agit de sa propre demande (comparable à la manière de passer une commande) : « Mourir ; je suis ici pour mourir ».¹

Nous pouvons constater, dès lors, que chaque personnage avait sa propre histoire/expérience avec le corps : en effet, Claire (la jeune fille de *Quai Ouest*) voulait rejoindre la vie des grands. Son souhait s'est effectivement réalisé. Elle devient vieille d'un seul coup (rien qu'en buvant beaucoup de café) : « C'est parce que j'ai bu du café, maman, tellement de café que je ne sais plus si c'est le jour ou la nuit ou autre chose [...] ».² Il est clair que cet objet matériel est capable d'aider les protagonistes koltésiens à se comprendre, à réaliser leurs rêves...

Dans un tel contexte, le corps avait un impact sur la vie intérieure de ces êtres. Il sert d'appui pour certains personnages voulant se venger de leur bourreau. Ce qui permet à Mathilde de prendre sa revanche, en rasant à son tour les cheveux de Plantières (un homme de pouvoir). Cette scène dévoile la vulnérabilité de cet homme devant une imperfection/un défaut physique. Pour lui, la perte de cheveux est assimilée à la nudité. Il se trouve, à ce moment-là, démuné de toute forme d'intimité et de prestige vu qu'il a subi un acte de mépris venant d'une femme. Christophe Triau aborde, d'ailleurs, ce sujet, indiquant que l'apparence peut être un moyen d'explorer l'intérieur d'un être à la manière d'un miroir reflétant tout ce qui se trouve au fond. C'est une manière qui saisit, d'après lui, « la profondeur à partir de la surface ».³

Par ailleurs, la déformation apparente au niveau du corps peut affecter l'état psychique du personnage. Or cette épreuve nous renvoie, *stricto sensu*, à celle de Mathieu qui voulait participer à la guerre d'Algérie pour se sentir en vie. De ce point de vue, le corps sera le seul moyen qui permette à ce protagoniste koltésien de vivre, d'exister. La connexion entre l'intérieur et l'extérieur s'avère de plus en plus forte. Quant à Edouard, il a choisi de mettre fin à sa vie en se suicidant

¹ *Quai Ouest*, p. 21, Paris, Éd.de Minuit, 1985.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Europe*, 75^e année – n° 823-824/Novembre-Décembre 1997, Christophe Triau, « Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète », p. 118.

par le biais d'une démarche scientifique ou plus précisément une fausse interprétation de celle-ci.

Cette vision associant le corps à une volonté d'agir, de passer à l'acte, correspond tout à fait à un rôle nodal de cette forme tangible de la voix. Nous parlons ici de la performativité discursive qui rend le corps – cette partie matérielle de l'être humain – de plus en plus présent dans le champ événementiel de ce cadre théâtral. À ce propos, l'action proposée dans *Le Retour au désert* est chargée d'un sentiment de colère manifeste aboutissant à un acte de violence à l'égard du lit (ce meuble symbole de repos et de tranquillité). Nous constatons un décalage patent entre ces deux éléments, au niveau du genre et de la quiddité, si l'on peut dire. En effet, le choix que suggère Mathilde à travers son discours souligne l'urgent recours des personnages à leurs corps afin de régler leurs comptes. : « Et je me coucherai dans mon lit comme si j'y avais toujours couché, et mon lit me reconnaîtra tout de suite. Et puis, s'il ne me reconnaît pas, je le secouerai jusqu'à ce qu'il le fasse ». ⁴ Cette phrase met en scène l'agitation et l'intention redoutable de celle qui parle. L'action aurait alors été effectuée d'une manière itérative, avec insistance et accompagnée d'un effort physique remarquable. À l'image des guerriers, Mathilde parle avant d'agir : « Les guerriers shakespeariens ou homériques parlent longtemps avant de commencer à se battre. Ils se justifient ou ils intimident. Ils définissent la situation présente « “pourquoi je fais ci ; pourquoi je dis ça” » ». ⁵

En outre, les choix concernant l'emploi du corps comme moyen d'accomplissement d'un acte sont souvent liés aux choix dramaturgiques, autrement dit, le recours au gestuel ou à la voix se produit avec un degré d'intensité répondant à la nécessité dramatique. Ces paramètres incontestablement fixés par le dramaturge ont pour objectif de défendre le projet dramaturgique de chaque pièce. Revenons à un exemple cité antérieurement : « Le personnage d'Abad ne parle pas ou du moins le spectateur n'entend pas les mots qu'il chuchote. Ce n'est pas un personnage muet, c'est un personnage dont le texte, les pensées, les intentions restent secrètes ». ⁶

L'attitude de ce personnage, c'est-à-dire le fait de ne pas parler, n'exclut pas sa capacité à profiter de ses autres sens. Contrairement à cela, il se servait habilement de son corps : en observant ce qui se passait autour de lui mais aussi et surtout en écoutant ce que disent les autres.

Les enjeux du corps /Corps et enjeux

Il est patent que le théâtre est un genre mettant en place le fameux jeu de dissimulation / révélation. Cette idée s'applique au corps qui est l'instrument qui

⁴ Koltès, *Le Retour au désert*, suivi de *Cent Ans d'Histoire de la famille Serpenoise*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 15.

⁵ Adama Niane, propos recueillis par Adel Hakim, « Jouer Abad », *Europe, op. cit.*, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

permet au dramaturge de donner une impression par des paroles en totale contradiction avec ses pensées ou à déclarer un sentiment honnête par un regard sincère.

Dans ce paysage théâtral, tout est question de corps, à travers quoi les personnages existent, parlent, se disputent et réagissent. Chez Koltès, cette question se pose également d'une autre manière : elle peut témoigner de la force ou de la faiblesse des personnages dans un cadre purement conflictuel dégageant toutes les marques de violence. Dans cette même perspective, Koltès met en scène des corps contraignants (d'une manière à la fois volontaire et involontaire). Or, les êtres qui portaient ces corps se trouvent sans cesse en difficulté (une difficulté qui ne saurait commodément être avouée). C'est ainsi que la souffrance devient le signe de base sur lequel repose toute leur existence.

Cette idée, incarnée par plusieurs protagonistes koltésiens – traversant le *Retour au désert* –, serait mise en œuvre afin de mettre en avant une sorte de châtiment infligé à ce support physique à la fois redoutable et salutaire. Commençons tout d'abord par le soldat (ou le parachutiste noir). Son corps n'aurait d'importance que dans le contexte de la guerre – après laquelle, il se trouvera malheureux, il se sentira seul, il tournera désormais dans le vide. Or, pour accentuer ce sentiment de malheur, il décrit ses actes/activités/tâches. Hors de cet univers de combat, il devient un être mesquin, sans aucune utilité. Passons à la posture de Mathilde, la femme opprimée par l'injustice du carcan patriarcal. Cette persécution ne peut d'ailleurs, prendre fin puisque son frère a pris la relève après la mort du père.

D'autres fois, le personnage devient vulnérable à cause de son corps qui le prive de certains droits. En effet, Adrien ne pouvait se déplacer, en raison de l'aliénation de ce dernier, sous prétexte qu'il avait les pieds plats et il n'hésitait même pas à transmettre cette idée à son fils Mathieu, soi-disant pour le protéger⁷ du monde extérieur. Il croyait que la maison était le seul milieu adéquat pour vivre calmement, paisiblement (même si cette maison familiale ne semble pas l'être).

Les histoires du corps ne s'arrêtent certainement pas là. La pièce portant comme titre *Combat de nègres et de chiens* tourne autour de ce seul objet emblématique qu'est le cadavre d'un ouvrier noir, mort dans un chantier en Afrique et dont le corps est introuvable, disparu à jamais : « J'attends ici pour prendre le corps, c'est tout ce que je veux ; et je dis : quand j'ai le corps de mon frère, je pars ».⁸ Ces mots, prononcés par Abad, soulignent son grand attachement à son frère jusqu'au dernier moment, ce qui peut traduire l'unité de leur communauté ainsi que de leur connivence spirituelle inébranlable, qui persiste malgré tout, même après la mort.

D'un autre côté, cet élément paraît de plus en plus essentiel dans la mesure où il fonctionne comme un moyen d'expression efficace. Il peut être donc un objet de moquerie, de jugement, dans plusieurs scènes. Cette description à valeur axio-

⁷ L'enfermement de Mathieu, la violence exercée sur ce petit garçon (soi-disant pour le protéger) est illustrée au cours de la scène de la gifle qui en dit long sur le comportement autoritaire du père vis-à-vis de son fils.

⁸ Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 27.

matique que font les personnages à maintes reprises met l'accent sur la médiocrité d'un aspect physique ou d'un comportement du personnage-cible : « Les Américains me dégoûtent. Toujours à vous toucher, à vous filer de grandes tapes dans le dos, à éclater d'un gros rire américain et sympathique, sans raison. Ils vous embêtent toute une soirée, veulent vous serrer la main, ou n'importe quoi comme cela, et après éclatent de rire, sans raison : parce qu'ils sont Américains ».⁹ Ici, le protagoniste s'appelant Henry prend la parole pour évoquer avec dégoût les attitudes qui relèvent, selon lui, du stéréotype américain.

D'autre part, le corps se présente sous une autre forme, en devenant un cadavre, un objet sans âme, dépourvu de son côté humain. Cette image sinistre meuble plusieurs scènes et tableaux – quoique cette présence provoque généralement une certaine tension accompagnée d'un état de folie chez d'autres personnages : « Image en mouvement : Varvara se peigne, les cheveux sur le cadavre. Varvara : à demi-vêtue de rouge, boursouflée, en sueur; tout son corps coule, sauf la tête qui renifle le cadavre ».¹⁰ Cette image animée témoigne d'une mauvaise conduite à l'égard d'un être mort et met en avant une désacralisation du corps.

De ce point de vue, Koltès adopte, dans d'autres scènes, une description violente, soulignant un grand souci de marquer les moindres détails. Il expose en effet l'agression que subit chaque recoin de ce corps affligé. Cet aperçu s'apparente à un vrai reportage. L'image installée dans ce passage donne, en fait, une impression d'agitation et de mouvement rendant cet événement macabre incontestablement réelle : « La chaleur le brûle sans le consumer. La vermine ronge sa chair encore vivante, les loups et les ours ne le dévorent pas. Les tempêtes de neige et les gelées l'épargnent. Lui n'a pas la force de quitter cet endroit, ni de lever le bras, ni de dire un mot. C'est là son châtiment ».¹¹

Loin de cette charge violente, le corps, tel que Koltès le met en œuvre, peut être également associé à un paysage féérique, proposant des images poétiques destinées à des âmes sensibles qui croyaient toujours à la beauté des rapports humains. « Et la prière du moine pour nous autres, pécheurs, à cette heure-ci encore coule vers le Seigneur ; comme la claire rivière coule vers l'océan ».¹² La voix indique la présence de la parole (des mots prononcés dans ce passage d'une manière métaphorique), rapportée sous forme d'images concrètes tirées de la nature. Cette imploration du moine équivaut à l'écoulement de l'eau, traduit aussi bien la manière naturelle et aisée de l'élément comparant que celle de l'élément comparé. La poéticité de cet acte dévoile la sensibilité du corps en créant une sorte de synchronisation de celui-ci avec la nature.

Toutefois, dans certaines situations, le corps agit autrement. Il aide, dans ce contexte, les personnages à se souvenir des moments féériques vécus au passé en faisant appel à une expérience sensorielle agissant autant sur la part matérielle que

⁹ Koltès, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995, p. 36-37.

¹⁰ Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 18.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² *Ibid.*

sur la part émotionnelle de celui-ci. Un sentiment qui réchauffe, caresse, effleure la peau : « Je les ai reconnues, venant de très loin, et je cherche le reste, l'eau tiède du lac, les moments heureux ». ¹³

Globalement, la manière d'agir avec le corps varie d'un personnage à l'autre, ce qui explique à chaque fois le mobile de son attitude/comportement : « J'ai rencontré dans la vie, des gens qui ne parlent pas, qui crient pour se faire entendre. Comme s'ils avaient peur que ce qu'ils ont à dire ne parvienne pas. C'est pour eux une manière de communiquer ». ¹⁴ Tel fut le mode d'investissement du corps d'après cette dramaturgie qui s'articule autour d'un élément central servant à créer un certain rapport entre les personnages tout en laissant place à de multiples situations de communication (là où ceux-ci peuvent s'exprimer, communiquer, vivre, rêver...).

Une entrevue concertée : le comédien et le personnage /le réel et le fictif

Sur le plan dramatique, le corps est un élément indispensable dans la représentation théâtrale d'une fable, d'une idée, d'un acte écrit pour être joué, dans la mesure où ce corps donne forme à cet acte ; en le maniant, en le secouant, en l'encombrant, en le troublant, en l'obligeant à adapter ses mouvements aux exigences de cette scène. Nous ne pouvons, néanmoins, nier l'ardeur et la dureté de ce travail effectué par l'acteur. Ce passage d'un être à un autre paraît en fait comme une forme de métamorphose excluant une identité en arrachant la peau à un personnage au profit d'un autre. Cette insoutenable rudesse s'oppose à la sensibilité de cet être appelé à passer douloureusement par les épreuves vécues par un certain personnage. Grâce à cette réflexion aussi profonde qu'exigeante sur le corps, nous pouvons en déduire qu'il est aussi une sensibilité ou une énergie intérieure qui se dégage et qui adapte les émotions confidentielles à la charge corporelle d'une manière spontanée : « On a juste à ressentir les choses sans faire l'effort de les transmettre nécessairement ». ¹⁵ Cette idée met en avant la conception du dramaturge expliquant que le jeu doit être naturel et sincère pour toucher le spectateur : « En kung-fu, on transmet de manière très extérieure l'information lorsqu'on est touché ou blessé. C'est pulsionnel. Dans l'écriture de Koltès, on ressent cette pulsion ». ¹⁶ Cet acharnement, aussi incommode soit-il, aide le sujet koltésien (ou, par extension, l'acteur) à traverser un état de malheur, de difficulté pour pouvoir par la suite le faire extraire, l'émerger.

Dans le but d'avoir une idée sur l'épreuve du dramaturge, nous allons revenir en arrière, jusqu'au moment où la toute première impression germe, que

¹³ *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 43.

¹⁴ *Europe*, op. cit., p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ *Europe*, op. cit. p. 81.

l'idée se forme et que l'écriture commence. C'est là que nous rejoindrons l'idée suggérée par Arnaud Maïsetti, dans l'ouvrage collectif intitulé *Dans la solitude des champs de coton*, concernant l'essence de l'écriture koltésienne. Ce moment crucial est perçu comme l'état d'esprit liminaire, celui qui laisse parvenir des images sonores si intenses, si naturelles et qui s'explique le plus souvent comme étant une mise en jeu d'un sentiment de vide, sur le plan physique comme sur le plan mental, qui accompagne le dramaturge pendant un bon moment de sa vie : « La tension est tombée ; les yeux se referment. C'est un peu cette sensation de l'aube quand on était éveillé toute la nuit : le vide, la fausse hésitation au milieu de chimères, l'état. Le sentiment d'une masse énorme qui s'est vidée, et dont les contours à présent informes ne savent plus que faire, et cherchent à se contracter pour retrouver une force. [...] C'est plutôt ce vide dont je te parlais qui est embêtant ».¹⁷

Cette image nous traduit l'effort voire la peine endurée par l'auteur et qui se traduit respectivement à travers les expériences de ses protagonistes. En d'autres termes, ces êtres avaient tendance à confronter ce même état de malaise, de vide. Or, chacun s'exprime d'une manière propre.

Il serait nécessaire de mentionner, à ce stade, que le corps du personnage ne peut être séparé de celui du comédien. Son ultime fonction est de créer un certain rapport entre ces deux éléments et, par extension, entre les deux univers (le réel et le fictif) pour former ce qu'on appelle dans le champ dramatique « la vraisemblance » : « Le corps est en fait la façon dont un être, ni spatial, ni étranger à l'étendue [...] physique, existe séparément. [...] Non pas qu'à une intention dite théorique, base du moi, s'ajouteraient des volontés, des désirs et des sentiments, pour transformer la pensée en vie. La thèse strictement intellectualiste subordonne la vie à la représentation ».¹⁸ Ce lien imperceptible se déploie pour donner lieu à un rapport possible entre deux modes d'être d'une créature en devenir.

Cette analogie s'applique bel et bien au niveau de la modalité de communication, que ce soit à travers la voix ou par le truchement du corps. En d'autres termes, cet espace corporel peut s'inscrire/s'infiltrer dans le discours (au milieu de la parole) pour ainsi dire dans une logique discursive exclusive à chaque scène. Par conséquent, l'enchevêtrement de ces éléments traduit l'homogénéité/l'harmonie de ceux-ci pour créer une unité distincte. Nous parlons ici de l'« intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours ».¹⁹

¹⁷ Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron. *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*. (Lettre à Bichette du 22 mai 1970, in *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 122.), Éditions Hermann, 2014, Cahiers Textuel, 978-2705688356. fffhalshs-02343477f)

¹⁸ Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 182. Chair métaphysique, chair de forces : Lévinas face à Nietzsche Bettina Bergho in *Europe : Revue littéraire mensuelle*, Vol. 89, n° 991-992, November - December 2011, 152-168. www.europe-revue.net. (p. 4 de l'article).

¹⁹ Sandrine Le Pors, Préface de Jean-Pierre Sarrazac, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Éd. PUR, Rennes, 2011, p. 33, (Cf. Henri

**SALOUA HACHANI – LE CORPS DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN
UN EXEMPLE : LE THÉÂTRE KOLTÈSIEN**

Cette idée du rapprochement entre ces deux éléments se renforce grâce à la conception théâtrale du dramaturge messin pour qui il est hors de question de faire jouer par un blanc le rôle d'un « noir », ce qui explique que le comédien doit porter les mêmes malheurs, aspirations et visions que le personnage proposé. Autrement dit, cet homme (le noir) aurait certainement une charge émotionnelle plus intense puisqu'elle comporte tout un mode d'existence autre, sur le plan culturel et humain.

Saloua HACHANI

*Doctorante à l'Institut Supérieur des Langues de Tunis
(ISLT, Université de Carthage)*

Meschonnic, « *Le théâtre dans la voix* », *penser la voix*, S.l.n.d ; Gérard Dessons, Paris, Puf, 1985, p. 25.

**STYLISER LES CORPS FÉMININS AU TRAVAIL :
UNE DÉMARCHE POLITIQUE ?**
(*Erwin Motor, Dévotion* de Magali Mougel
et *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet)

Introduction

Erwin Motor, Dévotion de Magali Mougel et *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet sont deux pièces représentatives d'une aspiration du théâtre de l'extrême contemporain à se repolitiser pour s'emparer (en l'occurrence) de la question de la condition ouvrière et, plus généralement, du travail, à l'aune du féminin et de ses combats actuels.

Cette étude s'appuiera en premier lieu sur les textes publiés¹, mais aussi sur les mises en scène des *Petits Bonnets* par son autrice et le Cirque du Docteur Paradi et d'*Erwin Motor, Dévotion* par Delphine Crubézy, assistée de Sabine Lemler, par la troupe Actémobazar, aujourd'hui renommée Actémo-théâtre (spectacles auxquels nous avons pu assister²). Par-delà leurs différences, les deux pièces de Magali Mougel et de Pascaline Herveet ont ceci de commun en effet qu'elles mettent en jeu les corps féminins au travail, croisant la question de la condition ouvrière avec celle de la condition féminine, dans le contexte d'une fermeture d'usine (Mother City, une usine de lingerie, chez Pascaline Herveet et *Erwin Motor*, une usine de sous-traitance automobile, pour Magali Mougel) soumettant les employées à de fortes pressions.

Le corps au plateau est donc aussi bien envisagé ici comme un singulier, un corps individué qu'un pluriel, un *corps* social. Mais il s'agit aussi clairement, pour les deux autrices, de représenter scéniquement le corps laborieux – comment les corps travaillent à l'usine – comme un corps exploité – comment l'usine travaille ces corps.

Nous proposons donc d'examiner les modalités d'apparition de ces corps laborieux, du côté de la stylisation plutôt que du naturalisme, avant de nous interroger sur leurs fonctions pour discuter, *in fine*, le caractère politique (c'est-à-dire émancipateur³, du côté de la libération du corps ouvrier) des démarches dramaturgiques en jeu.

¹ À savoir Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016 et Magali Mougel, *Erwin Motor, Dévotion*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2012.

² Respectivement en 2021 et en 2016. Nous avons également pu échanger avec Delphine Crubézy et Sabine Lemler.

³ Le mot « politique » est ici entendu comme « processus d'émancipation du social », définition proposée par Muriel Plana in *Théâtre et politique, Modèles et concepts*, tome 1, Paris, Orizons, 2001, p. 23.

I. Mettre en scène le corps ouvrier au travail : brève contextualisation

Historiquement, l'apparition du corps laborieux au plateau est relativement récente⁴. Elle a d'abord été représentée à la scène française au masculin, et selon des modalités qui relèvent d'un *réalisme théâtral*⁵ de la noirceur : tranches de vies naturalistes des tentatives du Théâtre-Libre d'André Antoine, influencé par Zola dans la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, qui met en scène et en présence l'objet et le geste ouvrier, une réalité souhaitée sans transposition aucune (les fameux quartiers de viande des *Bouchers* de Fernand Icres, la vie comme surprise, vécue plutôt que jouée) ; réalisme de l'intime des dramaturges du quotidien de la fin du XX^e siècle, qui représentent volontiers le corps ouvrier aliéné, vieilli, abîmé, plein de stigmates, corps-mémoire qui se souvient des gestes ouvriers quotidiens, y compris dans l'espace de la maison et longtemps après l'interruption du travail, le corps étant au cœur des mécanismes de l'aliénation⁶.

Après la séquence 1968, où s'expriment des formes de théâtre autoactif, plus récemment⁷, des formes de théâtre documentaire poursuivent cette exploration réaliste du corps laborieux au plateau. Ils se nourrissent volontiers des procédés du cinéma documentaire⁸ et participent d'une tendance plus générale à la sociologisation de la fiction. Ce théâtre se montre également plus sensible à la question de la division sexuelle du travail et fait davantage de place aux personnages féminins et à leur corps. On peut penser par exemple – sur un sujet proche du nôtre – à la pièce *À plates coutures* de Carole Thibaut, librement inspirée de l'histoire des « Lejaby »⁹, groupe d'ouvrières des ateliers textiles Lejaby à Yssingaux qui, en 2010, menèrent un combat pour sauver leur emploi. Dans ces dramaturgies réalistes du

⁴ On peut considérer que le travail commence à être représenté au XVIII^e siècle, avec un texte comme *La Brouette du vinaigrier*, drame de Louis-Sébastien Mercier.

⁵ Terme employé dans l'article « Réalisme » du *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Circé, 2010. Selon D. Lescot, le réalisme théâtral ne doit pas être restreint à une représentation photographique du réel mais être étendu à un réalisme du détour ou de la parabole, telle qu'on peut en trouver dans *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht, par exemple.

⁶ Ainsi dans *Loin d'Hagondange*, première pièce de Jean-Paul Wenzel, le corps de Georges, après une vie de labeur aux aciéries, s'est confondu avec son outil de travail, au point qu'il soit incapable d'en reprendre possession pour s'emparer de la liberté qui lui est rendue à l'heure de sa retraite. Georges continue à reproduire – à vide – les gestes du métier dans son atelier.

⁷ Ces tentatives récentes ne s'inscrivent pas moins elles-mêmes dans la lignée du théâtre documentaire tel qu'il a pu être pratiqué par Peter Weiss, par exemple.

⁸ Une abondante filmographie s'intéresse à la question du travail ; un ambitieux festival, « Filmer le travail », dédié à la question, se tient notamment chaque année à Poitiers (pour la 13^{ème} édition en 2022).

⁹ Proche du film documentaire de Mariana Otero, *À plates coutures* (2010), évoquant la situation d'employés (essentiellement des femmes) d'une usine de lingerie en faillite qui cherchent à fonder une coopérative pour reprendre l'activité.

travail, le langage corporel est avant tout un langage social : on est proche du *gestus* brechtien, exprimant un rapport social entre le personnage et les autres. Tantôt, comme chez Jean-Paul Wenzel, le personnage est littéralement dépossédé de son propre corps, devenu en quelque sorte l'appendice de sa machine, et qu'il ne parvient plus à faire coïncider avec son désir singulier¹⁰ ; tantôt ce langage corporel est au contraire le dernier vestige d'une singularité qui résiste, éventuellement dissidente, comme c'est le cas dans la pièce de Carole Thibaut¹¹.

***Erwin Motor, Dévotion* de Magali Mougel et *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet : styliser le corps ouvrier au féminin**

S'emparant d'un matériau social, les deux autrices ont d'abord éprouvé la nécessité impérieuse de se documenter. Magali Mougel puise son inspiration dans son entourage proche, auprès d'ouvriers des Vosges menacés de délocalisation dans les pays de l'Est¹². Pascaline Herveet, quant à elle, s'est nourrie d'une série de reportages de Daniel Mermeet sur l'usine textile, marquée par l'histoire des ouvrières de l'usine Lejaby, qui avaient fondé en 2012 la société coopérative « Les Atelières » pour sauver leur emploi menacé par un (bien mal nommé) « plan social ». L'aventure de la coopérative, finalement placée en liquidation judiciaire, prit fin en 2015 mais resta une source d'inspiration pour la lutte ouvrière : « Tout ça parlait si fort. Du corps physique au corps social. À partir de là, j'ai fait des recherches sur l'histoire de la lutte ouvrière, notamment des femmes, et sur l'industrie textile. Et à un moment donné je me suis dit : « Mais c'est un cadeau empoisonné ! » Il y avait déjà tellement tout dans ces témoignages. »¹³

Prenant leurs distances avec l'approche quotidienniste, les deux autrices revendiquent clairement la fictionnalité de leur texte, qui se pose de façon d'autant plus forte qu'elles se confrontent au réalisme banal et itératif du monde ouvrier, mais aussi à son traitement médiatique : « Je ne suis pas sociologue, je ne suis pas journaliste, je suis auteure de fiction » (Magali Mougel¹⁴) ; « Le documentaire et le

¹⁰ De façon significative, dans la pièce *Loin d'Hagondange*, Marie se refuse systématiquement à Georges et se soustrait à son désir. L'attitude obsessionnelle de Georges pourrait aussi se lire comme la superposition de deux sources de souffrances : l'aliénation ouvrière qui continue, mais aussi la compensation d'une frustration imposée à l'assouvissement de son désir.

¹¹ À la fin de la pièce, Josy, ouvrière militante, voit son corps paralysé (« C'est le corps tout entier qui avait lâché », déclare-t-elle Carole Thibaut, *À plates coutures*, scène 12, p. 58, Lansman éditeur, 2015.)

¹² ... ce dont elle témoigne dans un entretien vidéo : « *Erwin Motor Dévotion* : présentation par l'auteure », Entretien du 24/08/2015 en ligne sur Théâtre contemporain.net : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Erwin-Motor-Devotion-Magali-Mougel/>

¹³ « Entretien avec Pascaline Herveet » par Barbara Métais-Chastanier, in *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 17.

¹⁴ Entretien vidéo avec Magali Mougel, *ibid.*

réalisme, ce n'est pas mon esthétique¹⁵ » (Pascaline Herveet). Ainsi, si elles ne se refusent pas à certains « effets de réel », les usines aux consonances américaines sont fictives (Mother City chez Pascaline Herveet et l'usine Erwin Motor chez Magali Mougel), donnant aux textes des allures de parabole brechtienne. Chez Pascaline Herveet, l'entreprise de stylisation convoque pleinement le corps, démarche intimement liée à sa formation et sa pratique de circassienne¹⁶, ce qu'elle revendique : « J'ai une écriture faite pour l'oralité, pour le rythme, pour les chocs du corps¹⁷ ». Du cirque, on retrouve l'espace de jeu (« une piste de six mètres », des « gradins »), les « numéros », détournés et réalisés par certaines des sept personnes en piste (houla hoop, claquettes, rollers, corde, acrobaties...) mais aussi et surtout l'*imaginaire* circassien, réinvesti dans le contexte ouvrier. Il s'agit ici d'incarner, non au sens de l'illusion référentielle, mais au sens d'une intense mise en présence (poétique, musicale, chorégraphique) du corps laborieux et du corps féminin¹⁸. Chez Magali Mougel, la stylisation du procès de travail passe davantage par l'intertextualité, l'autrice se référant régulièrement, par un système de citations incrustées dans les répliques des personnages, à *Quartett* d'Heiner Müller, œuvre procédant elle-même d'une réécriture des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Par ce dispositif de palimpseste, l'œuvre dispose un prisme au travers duquel se réfracte le réel du monde ouvrier qu'elle souhaite évoquer : le contremaître Monsieur Talzberg (germanisation de Valmont) et Madame Merteuil, respectivement contremaître et patronne de l'usine, s'inscrivent dans la même perversité manipulatrice que les deux libertins de *Quartett* en persécutant et en menaçant de licenciement leur employée, Cécile Volanges, dont la cécité et l'application scolaire rappellent la Cécile des *Liaisons dangereuses*, élève docile et naïve.

II. Le corps féminin en scène, support d'une critique du capitalisme sous toutes ses coutures

Mettre en scène le dressage et l'usure des corps au travail

La représentation du corps au travail à la scène participe largement du propos social, sinon politique de la pièce *Les Petits Bonnets*. S'il ne s'agit pas de copier le réel, il est bien question d'en faire apparaître les rouages pour en proposer une critique : critique de la violence brutale des fermetures d'usines, après une vie de labeur (« Mother city c'est toute ma vie¹⁹ », affirme La Joconde, chronomé-

¹⁵ Entretien avec Pascaline Herveet, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶ Pascaline Herveet est aussi metteuse en scène, chanteuse, interprète, fondatrice du groupe Les Elles et directrice du Cirque du Docteur Paradi depuis 2013.

¹⁷ Entretien avec Pascaline Herveet, par Barbara Métais-Castanier, in *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Au plateau, six femmes pour un seul homme (auquel aucune réplique n'est attribuée).

¹⁹ *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 48.

treuse à l'atelier de confection) – la fameuse précarité, dont Serge Paugam²⁰ fait un trait définitoire de la condition moderne du travailleur – ; critique de la souffrance au travail. Les trois figures d'ouvrières de la pièce sont trois corps cabossés, trois êtres mutilés, réellement ou symboliquement, par l'existence : d'un sein, pour l'Amazone, de la parole, pour Bouche Cousue, de son sourire, pour La Joconde, chacune tirant de sa mutilation son pseudonyme. Ainsi ces corps laborieux sont évoqués à la scène dans chacune des deux pièces comme des corps essentiellement exploités et souffrants, à l'instar des mains de Jo, le mari de la Joconde, figure du martyr de la condition ouvrière décédé dans un incendie à l'usine : « Il bossait tellement qu'il avait plus de mains mon Jo / Il avait les doigts gonflés gonflés / Ça lui faisait mal c'était horrible²¹ ». Le travail à l'usine est *tripalium*, travail-torture qui en déformant les corps les soustrait au désir : « Au début mon Jo il aimait bien ses mains / Moi aussi j'aimais bien / Et puis avec la chaîne ses mains ont gonflé / Elles étaient toutes grosses ses mains / Il ne pouvait plus me caresser²² ».

Le dressage du corps et l'acquisition des gestes du métier sont évoqués dans l'acte III de la pièce par le biais de la pulsation itérative d'une « petite valse de sons d'ateliers²³ », et sur une « *chorégraphie en réponse directe au texte* » de danse classique, aux connotations bourgeoises, du côté de la rigueur, voire de la rigidité (qui s'oppose en contrepoint à l'univers du cirque) :

Madame Loyale, *comme un professeur de danse classique pendant la barre.*

Petite valse de sons d'atelier

Tronc penché en avant

Placez la courroie dans la gorge du volant

Fixation du rhéostat

Verrouillez

Serrez vos bielles

Je ne veux pas voir une bobine qui dépasse

Et un et deux et

Gestes fins et répétitifs

Je veux cinq points par pli

Allez pédale

Petite pédale

Hyper sollicitation des chevilles

Flexion

Extension²⁴ »

²⁰ Serge Paugam, *Le Salarié de la précarité, Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*, Paris, PUF, 2000.

²¹ *Les Petits Bonnets*, op. cit., Acte IV – L'interview, p. 32.

²² *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 59.

²³ *Les Petits Bonnets*, op. cit., Scène 3, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 32.

La Singer est ici second corps, prolongement du corps ouvrier qu'il faut « verrouiller », « fix[er] » ou « serrer », dans un imaginaire de la femme-machine, « appendice d'une Singer ou d'une Remington »²⁵. Non sans humour, les corps au travail sont stylisés par la danse classique, aux connotations techniques (la dextérité du métier) autant que martiales (« *Une armée de femmes impeccables*²⁶ »). La métaphore est donc à la fois une esthétisation du savoir-faire ouvrier et une dénonciation d'une certaine violence faite aux corps.

Dans la mise en scène d'*Erwin Motor* par Delphine Crubézy, on trouve aussi une mise en rythme du corps au travail. Cécile Volanges, incarnée à la scène par Violaine-Marine Helmbold, apparaît d'abord seule, silencieuse, en bleu de travail et à son atelier, faisant entendre et voir l'alliance d'une gestuelle robotique (l'introduction méthodique et répétitive des ressorts dans les neimans) au souffle appliqué d'un sportif, effort concentré d'inspiration/expiration évoquant le mouvement régulier d'une machine à vapeur. La mécanisation et l'altération du corps de Cécile, ouvrière de nuit dans une usine automobile, sont sources de jouissance pour son contremaître, l'inquiétant Monsieur Talzberg, qui voit en eux la marque de son pouvoir sur elle : « Monsieur Talzberg : [...] Il y a quelque chose de fascinant dans le travail de nuit / j'éprouve de la satisfaction pour ce travail de nuit. / Il t'éreinte / il modifie le rythme interne de ton organisme / t'astreint à une dévotion / sorte de pacte monacal / qui voue ton organisme / chacun de tes mouvements / à l'accomplissement de ces tâches répétitives. / La nuit tu ne rêves plus / tes mains n'ont d'autre repos / Que ça / cette sorte de suspension qui existe entre deux battements / de cœur / cette suspension qui existe entre l'instant où tu te sépares / D'une pièce pour t'en emparer d'une autre.²⁷

Le travail de nuit ouvre un espace contre-nature, comme le dit l'oxymore « la journée de ta nuit²⁸ » : l'analogie établie par Monsieur Talzberg entre la brève suspension qui existe dans les gestes de l'ouvrière et celle qui sépare deux battements de cœur (redoublée par le rejet du mot « cœur ») est pour le moins inquiétante, voire mortifère, tout comme la suspension de la propension de Cécile à rêver. Les portes vitrées qui structurent l'espace dans la mise en scène de Delphine Crubézy, tour à tour miroirs et vitres, derrière lesquelles le contremaître peut observer Cécile sans être vu, figurent ce monde où toute intimité a disparu et où le corps et l'intimité de Cécile sont devenus les propriétés exclusives de l'entreprise. La pièce montre aussi l'épuisement progressif du corps de Cécile, qui se voûte, s'affaisse, de scène en scène, tandis que l'entreprise lui impose le surtravail, une cadence de plus en plus soutenue, d'abord le sacrifice de ses jours de repos, puis un travail infernal et sans fin, de nuit comme de jour, la pièce glissant alors vers le fantastique. Le

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁷ *Erwin Motor, Dévotion*, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ Formule employée par Monsieur Talzberg pour qualifier les « journées » de travail de Cécile, *Erwin Motor, Dévotion*, *op. cit.*, p. 13.

dépérissement du corps de Cécile est évoqué avec jubilation par Monsieur Talzberg, dans la posture de surplomb qui est la sienne dans la pièce : « Je regarde / J'observe / Votre beauté se faner. / J'observe les rides creuser des sillons sur votre visage. / Votre ventre grossir. / Vos hanches s'épaissir. / Le grain de peau se ternir. [...] Vois-tu Cécile / J'aime comme ce travail / Ce travail qui est le tien / Abîme ton corps²⁹.

Cette jouissance à voir le corps de son ouvrière se flétrir résonne puissamment avec l'imaginaire libertin de *Quartett*, rappelant la perversité, le vœu de possession et de destruction de la « virgine nièce » de Madame de Merteuil³⁰ par Valmont : le désir comme marque en creux de la mort³¹.

Corps exploité, corps fantasmé : d'une violence l'autre

Les deux autrices ont encore en commun de poser une analogie entre deux formes d'exploitation du corps : érotisme, corps fantasmé d'un côté ; corps laborieux, de l'autre : « J'aimais beaucoup le mélange de l'érotisme et de la condition ouvrière », affirme Pascaline Herveet³².

Chez Magali Mougel, exploitations ouvrière et libidinale apparaissent conjointement dès la première scène de la pièce, qui représente Cécile et son contremaître. Dans cette scène nocturne, Monsieur Talzberg félicite Cécile à son atelier pour la qualité de son travail, qualifié de « parfait », s'adressant à elle dans un mélange ambigu de vouvoiement et de tutoiement. Il l'enjoint alors d'interrompre ses gestes un moment : « Lâche cette pièce / Et laisse-moi profiter de cette suspension / Dans la journée de ta nuit³³ ». Il ne s'agit pas, pour Cécile, de « profiter » d'une pause mais, pour Talzberg, de profiter du corps de Cécile – l'épuisant encore davantage, si cela est possible. Ce scénario est récurrent, le contremaître harcelant et abusant régulièrement de son ouvrière, comme le confirme, un peu plus tard dans la pièce, la scène 11 : « Cécile Volanges – QUE CHERCHE VOTRE MAIN PATERNELLE / Monsieur Talzberg / SUR CES PARTIES DE MON CORPS / Que ma mère m'a interdites de toucher / Que mon mari refuse d'embrasser ?³⁴ Par ailleurs, l'atelier de travail de Cécile fait l'objet d'une représentation hypersexualisée, savamment entretenue par Talzberg : « MONSIEUR TALZBERG – [...] Ce que tu fais tu le fais parfaitement / Vous placez parfaitement le petit ressort / Ça là / Dans

²⁹ *Ibid.*, scène 11, p. 48.

³⁰ Heiner Müller, *Quartett*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p.132.

³¹ Valmont : [...] Pensez-vous parfois à la mort, Marquise. Que dit votre miroir. C'est toujours l'autre qui vous y regarde. C'est lui que nous cherchons quand nous creusons à travers les corps étrangers, nous quittant nous-mêmes. Possible qu'il n'y ait ni l'un ni l'autre, simplement le néant dans notre âme qui réclame sa pâtée. *Quartett, ibid.*, p. 132 – Une partie de cette citation est également placée en exergue de la pièce de Magali Mougel, *ibid.*, p. 9.

³² Entretien avec Pascaline Herveet, *op. cit.*, p. 18.

³³ *Erwin Motor, Dévotion, op. cit.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

le neiman / Cécile.³⁵ Aucune didascalie ne fait mention de ce corps violenté, qui n'est pas exhibé aux yeux du spectateur. Les scènes de viol, mais aussi les coups du mari de Cécile, qui ne supporte pas que celle-ci soit abusée, constituent de quasi-ellipses ; nul besoin de montrer le corps violenté pour qu'il se rende présent – les mêmes scènes sont également suggérées dans la mise en scène de Delphine Crubézy, le spectateur assistant seulement, pour l'épisode du viol, à une scène dans laquelle Monsieur Talzberg conduit Cécile hors scène en la prenant par la main et, pour les scènes de violences conjugales, à un montage *cul*³⁶ qui ne permet pas de voir les coups mais seulement l'avant (la main du mari levée sur Cécile) et l'après (le corps de Cécile, effondré à terre). Delphine Crubézy se montre ainsi fidèle au refus du naturalisme et à la stratégie de suggestion qui caractérise les choix d'écriture de Magali Mougel.

Chez Pascaline Herveet, on retrouve le même choix de traiter conjointement ces deux formes d'exploitation ou d'épuisement du corps féminin. Ainsi, à l'acte IV, le personnage de l'Amazone emploie la même image – celle de la femme-poupée : chiffon, femme-enfant, femme-objet – pour raconter successivement le souvenir traumatique d'un viol *et* l'épuisement d'une vie de labeur ouvrier : « Poupée / Poupée de chiffon / J'aime pas les poupées / Petite porte sans verrou / Pourquoi y'a pas d'verrou à ma petite porte / Serre les dents ferme les yeux / Ton corps est mort / Un coma suspendu³⁷ », puis, plus loin : « J'suis plus qu'une chiffe molle un pantin / Moi la patronne elle m'a tout pris / M'a rendu sale m'a rendu seule / Elle a pompé pompé mon moi / Elle m'a vidé de mon sens³⁸ ».

Corps menacés, corps complices : la question de la servitude volontaire

Les deux pièces posent aussi la question de la servitude volontaire, au prisme de la résignation ouvrière, ce que Muriel Plana nomme « la fabrique de la domination »³⁹ ou Christophe Desjours la pratique des « œillères volontaires⁴⁰ ». L'acte V des *Petits Bonnets* met en scène Mme Loyale incarnant cette fois une journaliste qui questionne La Joconde sur ses conditions de travail, dans un passage en parler-chanté :

Mme Loyale

Que pensez-vous du travail à la chaîne

L'ambiance entre filles y est paraît-il exécration

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ Selon la formule employée par Sabine Lemler, assistante à la mise en scène.

³⁷ *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, acte IV, p. 41.

³⁸ *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, acte IV, p. 45.

³⁹ Muriel Plana, Préambule à la pièce *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Christophe Desjours, *Souffrance en France*, *op. cit.*, p. 172. Il consacre ainsi plusieurs chapitres à la question du comportement des victimes au service de la rationalisation.

Et la cadence à tenir insoutenable

[...]

La Joconde

Normal

Mme Loyale

Et le travail au rendement

Vous êtes payées à l'aiguille c'est ça

La Joconde

Normal

Mme Loyale

Mais vous devez pointer même pour aller aux toilettes

La Joconde

Normal

Mme Loyale

Et les journées de douze heures les ouvrières mineures

Les salaires inférieurs aux hommes du même secteur

L'absence des extincteurs

La Joconde. Rythmique de petit soldat

Normal normal normal

Elle trouvait tout normal ma mère

Elle m'a appris à tout trouver normal ma mère⁴¹

Au fil de l'interview, le « parlé » glisse vers le « chanté » et le terme « normal » prend la teneur d'un refrain, répété de façon lancinante, renvoyant ainsi à des automatismes de pensées générationnels relevant de l'habitude de classe, soumission face à l'exploitation, et de la violence professionnelle, acceptation de conditions de travail épuisantes voire dangereuses, évoquées par Madame Loyale dans une gradation rimée. Le corps menacé est également au cœur de l'acte VI, qui évoque, au rythme du blues, une longue litanie de tragiques incendies dans des usines de textile : « Incendie triangle Shirtwaist Compagny / 146 morts / 12 septembre 2012 / Incendie Karachi / 289 morts / 24 novembre 2012⁴² ». La scène prend alors des allures de commémoration à la fois comique et sacrée, les personnages de Bouche cousue et de la Joconde montant dans l'une des corbeilles du soutien-gorge de l'enseigne devenu agrès pour composer une « image sacrée » et une « Danse aérienne ».⁴³

La question de la servitude volontaire constitue évidemment le cœur du propos d'*Erwin Motor, Dévotion*. La dévotion inscrite dans le titre renvoie à l'attitude sacrificielle à laquelle se soumet volontairement Cécile, qui voit paradoxalement dans son travail et dans l'automatisation de son propre corps une forme de libération et de conquête de son autonomie qui devient l'endroit paradoxal d'une

⁴¹ *Les Petits Bonnets, op. cit.*, p. 48-49.

⁴² *Ibid.*, p. 54.

⁴³ *Ibid.*, p. 54-55.

fiercé : « Je suis une force de travail. / Je suis productive et performante / Et j'éprouve de la satisfaction⁴⁴. »

Cécile façonne le récit de sa liberté : « MA DÉVOTION POUR MON TRAVAIL EST MON ÉMANCIPATION⁴⁵ », scande-t-elle en lettres capitales dans le texte, appelant une diction sur-articulée à la manière d'un slogan qui ne serait pas « son » langage mais qui se serait incrusté dans sa pensée. La pièce, par ailleurs, fait un usage spécifique des majuscules, avec des passages en lettres capitales assimilables à des slogans. Ainsi sont présentés les éléments de langage ou les formules idéologiques de l'entreprise : entreprise-famille ou foyer, auquel l'employé est lié (enchaîné ?) par un « CORDON OMBILICAL » (expression reprise de *Quartett* d'Heiner Müller, et resémantisée), feint paternalisme des contre-mâîtres. On n'est pas très loin du sombre « ARBEIT MACHT FREI » de Dachau ou encore des formules antiphrastiques des trois slogans du Parti dans *1984* d'Orwell, eux aussi en majuscules, dans le célèbre roman d'anticipation (« LA GUERRE C'EST LA PAIX : LA LIBERTÉ C'EST L'ESCLAVAGE : L'IGNORANCE C'EST LA FORCE »⁴⁶). Au-delà du travail, c'est bien vers une forme de banalisation du mal et de mécanisme totalitaire que pointe Magali Mougel.⁴⁷ Cécile se perçoit comme libre tandis qu'elle est – de plus en plus – prise au piège, comme tente de l'en faire prendre conscience Monsieur Volanges, son mari, qui finira par se donner la mort : « **Monsieur Volanges** – [...] QU'EST-CE QU'UN RAT QUI GAGNE UNE COURSE ? UN RAT⁴⁸. »

La pièce questionne l'illusion de la libération par le travail mais aussi l'origine de cet auto-assujettissement. Le terme « dévotion », choisi pour qualifier l'attachement de Cécile à son travail ou à son entreprise, signifie « attachement sincère à la religion et à ses principes⁴⁹ » une ferveur respectueuse et passionnée proche du vœu monacal (rapprochement d'ailleurs effectué par Monsieur Talzberg qui évoque un « pacte monacal⁵⁰ » à la scène 1). À certains moments du spectacle, la mise en scène de Delphine Crubézy joue ainsi des éclairages pour évoquer les miroitements de vitraux d'église. Le mot « dévotion » est porteur d'une dimension sacrée, mais semble plutôt pointer ici une forme de fanatisme, entendu comme « suspension de la faculté de penser et remplacement par le recours aux stéréotypes économiques dominants proposés de l'extérieur »⁵¹. Magali Mougel s'inspire ici de la rhétorique d'un Valmont dans *Quartett* ou *Les Liaisons dangereuses*, quand il

⁴⁴ *Erwin Motor, Dévotion, op. cit.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ George Orwell, *1984*, traduction Amélie Audiberti, Paris, Folio, 1950, p. 14.

⁴⁷ Magali Mougel s'en est confiée d'ailleurs à Delphine Crubézy et à Sabine Lemler, les deux metteuses en scène de la compagnie Atemobazar – aujourd'hui renommée Actemothéâtre.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹ Définition extraite du Petit Robert.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ Christophe Desjours (*op. cit.*, p.168) décrit en ces termes la banalisation du Mal.

pratique le détournement virtuose et pervers du lexique religieux, le faisant travailler à contre-emploi pour mieux endormir la méfiance de Cécile Volanges. Le mot « dévotion » est issu du latin « *votum* » signifiant « vœu, promesse faite à un Dieu », en l'occurrence le Moloch de l'industrie automobile (« Motor » étant la quasi-anagramme de mort) : travailler est ici remplir un devoir perçu comme religieux, un esclavage consenti qui conduit Cécile à délaisser complètement son foyer, mari et enfant. Pour La Boétie⁵², les hommes qui acceptent de se soumettre librement ne sont plus tout à fait des hommes, ils sont dénaturés. La question d'une conduite naturelle est aussi posée par la pièce : pour venir à l'usine, Cécile traverse tous les matins une forêt. Elle accepte un travail de nuit qui impose à son corps d'inverser ses rythmes naturels. Elle consent aussi à se défaire de son corps, en le « donnant » à Monsieur Talzberg, et en n'étant plus qu'un geste de travail, qu'un rythme, en se machinisant. Il semble que si Cécile s'aveugle et consent librement à s'enchaîner, c'est paradoxalement parce qu'elle cherche le chemin d'une véritable libération : il s'agit notamment d'échapper à l'emprise de son mari, aux violences conjugales qu'elle subit, à la possibilité d'un autre travail à ses côtés, dans son garage⁵³, moins rémunérateur et peut-être non déclaré, pour trouver « un travail stable quand le marché se durcit. / Un travail qui offre un endroit / Un endroit bien à soi / un endroit où être à l'abri / quand chez soi ça ne va plus. / Un endroit où être bien / quand on ne sait plus où on a envie d'être⁵⁴ ». La perversité est ici plutôt du côté de l'entreprise qui récupère ce désir d'un « abri », en produisant un double discours ambigu, mêlant promesse de protection⁵⁵ et menaces de licenciement, et permettant encore à Cécile de croire en une réalisation d'elle-même par son travail (la promesse narcissique de devenir « l'ouvrière Erwin Motor du mois⁵⁶ » n'y est pas pour rien).

Corps confisqués, corps émancipés ?

Toutefois, le propos des pièces est aussi d'opposer à ces corps martyrisés une forme de libération, d'émancipation, véritable, cette fois : il s'agit de mettre en scène des femmes qui tentent de retrouver la propriété de leur corps. À cet égard, les pièces sont assez différentes : tandis que *Les Petits Bonnets* prennent le parti de figurer la représentation d'une lutte sociale et de poétiser un « élan utopique » sur le mode du retournement carnavalesque, (« renversement qui s'opère [et] se joue

⁵² Des extraits du *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie ont été lus en répétition par la troupe Actemobazar, comme me l'a confié Sabine Lemler.

⁵³ « Mon entreprise aussi est familiale », affirme Monsieur Volanges qui préférerait que sa femme travaille auprès de lui, *ibid.*, p. 28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁵ Voir l'attitude de Monsieur Talzberg qui évoque là encore celle de Valmont dans *Les Liaisons* : « PERMETTEZ-MOI DE VOUS PRÊTER MA PROTECTION VIRILE / LE BRAS D'UN PÈRE CONTRE LA MÉCHANCETÉ DE CE MONDE », *ibid.*, p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

par, avec et dans les corps dont l'image se trouve dès lors transformée »⁵⁷, comme l'affirme Marion Guyez), le dénouement d'*Erwin Motor, Dévotion* reste plus ambigu et autrement plus sombre.

L'acte VIII des *Petits Bonnets* offre une représentation du corps de l'ouvrière au travail, qui fait contrepoint à la scène 3 et, plus généralement, à cet imaginaire du corps défiguré. Pascaline Herveet choisit ici de reprendre textuellement un étrange rapport de l'académie de médecine de 1866 sur l'effet néfaste de la pédale : « Parmi les divers travaux industriels / Un de ceux qui compromet le plus la fécondité de la femme / C'est le travail / Des machines à coudre / En effet un tel outil par un mouvement continu excite le délire / Hystérique »⁵⁸.

Mais à ce corps désiré et confisqué, corps-objet, qu'il soit libidinal ou publicitaire, corps contraint par le regard érotisant des hommes, trafiqué, « photoshoppé » et associé à des « stéréotypes de beauté⁵⁹ », le « nichon qui s'montre pour faire exploser la production de yaourt nature »⁶⁰ Pascaline Herveet oppose le corps réel, celui qui n'a « rien à vendre⁶¹ » corps d'autant plus présent qu'il est abîmé, malade, monstrueux ou mutilé comme celui de l'Amazone qui a refusé de se faire poser un implant mammaire après son cancer du sein, refusant l'intrusion de ce « corps étranger » en elle, mais revendiqué comme séduisant : « **L'Amazone** – Non heuh / La vérité c'est que j'me plais comme ça / Je me plais parce que je ressemble à rien / Enfin / À rien d'esthétiquement correct / Des fois le corps est un mensonge une petite bagnole à la mode »⁶².

Dans *Les Petits Bonnets*, le corps est aussi évoqué avec jubilation, et tout particulièrement le sein, épïcêtre de la pièce, métonymie du féminin, mais aussi attribut profondément ambivalent, entre fonction nourricière et support de la libido masculine. Il donne lieu à de multiples jeux de mots, dès le titre, les petits bonnets de l'usine de lingerie affrontant les gros dans cette pièce qui imagine la reprise d'une usine par ses employées ; il est aussi évidemment présent « en creux » dans les bonnets (vides, cette fois) des soutiens-gorges qui volent d'un bout à l'autre de la scène en lieu et place de pavés, associés à la libération tant sociale que sexuelle des ouvrières : « *Un nombre énorme de soutiens-gorges chute de la coupole. Danse de plus en plus folle des cris des rires. Une bataille de soutiens-gorges entre les gradins et la piste, déclenchée par quelques femmes complices dans le public.* »⁶³ Tout au long de la pièce, libération sociale et libération sexuelle sont évoquées de conserve, dans un parallèle tenu de bout en bout : « Corps / Corps / Corps / Cache

⁵⁷ Analyse dramaturgique par Marion Guyez, in *Les Petits Bonnets*, *ibid.*, p. 86.

⁵⁸ Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 42

⁶¹ *Ibid.*, p. 42

⁶² *Ibid.*, p. 40.

⁶³ *Ibid.*, p. 26

misère corps joujou corps tabou / Corps gainé corseté couturé / Corps enchaîné Taylorisé esclavagisé / Corps contrôlé / Libérer le corps / Les corps.⁶⁴».

En réponse à l'absurde rapport sur l'érotisme présumé de la condition des ouvrières du textile (« le danger ce n'est pas l'usure du corps, c'est le plaisir que la femme pourrait y trouver !⁶⁵ »), l'acte VIII propose encore, sur le principe de l'argument par l'absurde, une représentation de « La danse des Singer », sous la forme grotesque d'un « chœur orgasmique », et d'une « chanson soupirée », sorte de revanche d'un corps émancipé : « Oh oh oh oh / Oh ma pédale / Oh oh oh oh / Petite pédale / Pédale / Pédale / Pédale encore / Tu m'fais des trucs / Je m'sens toute chose / Oh toi / Tu sais t'y prendre / Pour me prendre »⁶⁶.

À cette autodétermination sexuelle répond une autodétermination professionnelle au féminin, puisque les employées décident de reprendre l'entreprise en autogestion pour lancer, non sans ironie, « la collection des licenciées »⁶⁷. La question du lien entre genre et lutte anticapitaliste est posée d'emblée dans la pièce : en citant, en ouverture, un extrait de la *Gazette des Tribunaux* de 1831, l'autrice affirme combien la lutte sociale a longtemps été pensée comme un paradigme du masculin : « Émeutes en jupons, république en cornette ! / Jeunes et jolies pour la plupart, elles tenaient leurs yeux timidement baissés, se justifiant en balbutiant et aucune d'elles ne nous présentait ces traits mâles et marqués, cette voix forte et enrouée, enfin cet ensemble de gestes, d'organes, de figures et de mouvements qui nous semble devoir être le type constitutif de la femme émeute » (*La Gazette des Tribunaux*, 1831).

Le titre, lui aussi, questionne cette représentation : la pièce ne prend-elle pas sens dans cette volonté de rompre avec ce préjugé sexiste (lutte sociale égale masculinité), en remodelant ou en inventant un imaginaire de la révolte sociale *chevillé* – avec humour – au corps féminin, en tâchant de passer de l'autre côté des normes de genre ? Le lexique de la couture est ici repris et détourné par les ouvrières elles-mêmes, dans une logique carnavalesque, se réappropriant ainsi tant leurs mots que leurs corps, pour les débrailler et les retourner contre leur patronne – émancipation tant verbale que charnelle : « Une armée dans les armatures fonçant têtes casquées dans les balconnets / Du Robocop dans les bustiers / De la matraque sous la dentelle / Ça chauffe dans les corbeilles »⁶⁸.

C'est aussi le glissement du corps féminin au corps social, « l'armée dans les armatures », qui ouvre l'espace d'une révolte. Pascaline Herveet fait jouer un imaginaire contre l'autre : à l'imaginaire publicitaire de la femme-poupée, du sein objet du désir masculin et star des publicités de lingerie, elle oppose le sein (ou son absence) guerrier, rattaché à l'imaginaire du matriarcat (Mother City) et des Amazones, guerrières ne craignant pas d'affronter les héros grecs, qui se coupaient un

⁶⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁵ Entretien avec Pascaline Herveet, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

sein pour ne pas gêner le tir à l'arc : non pas amputées de leur féminité, mais à la fois femmes et hommes.

Le dénouement d'*Erwin Motor, Dévotion* est à cet égard plus trouble. S'il met en œuvre une libération de Cécile Volanges, celle-ci ne se joue qu'au singulier, et reste pour le moins ambiguë. Construit à la manière des tragédies classiques, avec une succession de morts tragiques, il fait suite au suicide de Monsieur Volanges, le mari de Cécile, dans une étrange scène où il supplie Cécile de l'émasculer, avant de se donner ainsi la mort. De façon symétrique, Cécile exprime à Monsieur Talzberg son désir de se donner à son tour la mort en insérant des ressorts non plus dans des neiman mais dans ses « parties honteuses », ou en les ingérant (« je les mâcherai toute la nuit à mon établi / jusqu'à suffocation »). *Eros* et *Thanatos* se rejoignent à nouveau à la lisière de la pièce et le dénouement n'est pas sans évoquer les suicides professionnels qui sont la conséquence fréquente du harcèlement ou du *burn-out*, Cécile est invitée, suite à la mort de son conjoint, à travailler de jour en plus de ses heures de nuit. Pourtant, celle-ci présente (paradoxalement, là encore) son acte comme libérateur : « Ne prenez pas cette figure inquiète Monsieur Talzberg / Ce n'est pas une démission / Ce n'est pas de l'épuisement / Mais il faut un jour relever la tête » / Avant de conclure : / « À NOUS DEUX / DÉVOTION / MON CANCER »⁶⁹.

La pièce se clôt sur ce corps qui, simultanément, fait le choix de disparaître et de « relever la tête », la mort étant le dernier bastion de la dignité. Dans la mise en scène de Delphine Crubézy, la pièce se referme sur une image saisissante, celle de Cécile Volanges se mettant à nu et traversant ainsi la salle, se dépouillant de ses oripeaux d'ouvrière mais s'offrant aussi aux regards de tous dans une course vers la mort, entre posture émancipatrice et sacrificielle. Si l'on peut être frappé de la conjonction des deux pièces au dénouement, les ouvrières des *Petits Bonnets* enlevant elles aussi leur blouse pour quitter « la piste, le corps libre, laissant les blouses sur le sol »⁷⁰, cette apparente analogie reste limitée, tant la solitude croissante et le désespoir tragique de Cécile s'opposent aux petites mains de Pascaline Herveet qui, finalement, font corps dans un final jubilatoire aux accents de revanche sociale ; la référence au cirque participant largement de cette héroïsation des corps.

Conclusion

Ainsi, *Erwin Motor, Dévotion* de Magali Mougel et *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet stylisent le corps féminin au travail pour le mettre en jeu comme nœud d'un ensemble de tensions et de conflits : entre le corps singulier et le corps social, le corps des personnages étant à la fois lieu de la singularité et de l'intime et représentation de classe, voire outil de lutte sociale ; entre le corps érotisé, fantas-

⁶⁹ *Ibid.*, p. 63. La formule fait écho à la dernière réplique de Merteuil, refermant *Quartett*, d'Heiner Müller : « Mort d'une putain. À présent nous sommes seuls cancer mon amour » (*op. cit.*, p. 149).

⁷⁰ *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 72.

**HÉLÈNE SUQUET – STYLISER LES CORPS FÉMININS AU TRAVAIL :
UNE DÉMARCHE POLITIQUE ?**
(*Erwin Motor, Dévotion* de Magali Mougel et *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet)

mé par le registre publicitaire ou le regard masculin et le corps réel, abîmé par le travail, cassé par les cadences, fragilisé, malade, objet de dérision mais aussi sensuel ; enfin, entre le corps machinisé, dressé, taylorisé et le corps débondé, débrail-lé, émancipé, ou qui en cherche, désespérément pour Cécile, le chemin. Car si le corps féminin est un pluriel chez Pascaline Herveet (et en cela la pièce relève du politique tel que défini par Muriel Plana, entendu comme « processus d’émancipation du social⁷¹»), il reste un angoissant singulier chez Magali Mougel, dont le théâtre est moins émancipateur ou peut être pris, à la rigueur, comme un récit de prévention, apologue mettant en garde contre les fausses promesses d’émancipation, miroirs aux alouettes où se piège un désir de liberté ou de reconnaissance dévoyé.

Hélène SUQUET
Doctorante en études théâtrales
Université Sorbonne Nouvelle

⁷¹ Muriel Plana, *Théâtre et politique, Modèles et concepts*, t. I, Paris, Orizons, 2001, p. 23.

LE CORPS DU DANSEUR : *RETOUR À BERRATHAM* D'ANGELIN PRELJOCAJ (2015)

Des corps, un texte et une mise en scène. De la danse, de la littérature et du théâtre. L'objectif que le chorégraphe Angelin Preljocaj s'est fixé avec *Retour à Berratham* n'est pas des moindres, car créer une alchimie entre les mots et les mouvements est un processus inouï. L'idée étant d'opérer une « transmutation entre le texte et la danse » et de vérifier ce que cette collaboration peut engendrer, le chorégraphe français demande alors à l'écrivain Laurent Mauvignier un chef-d'œuvre inédit à travers lequel il veut renforcer la potentialité intrinsèque des deux arts en question. C'est le début d'une histoire d'amour entre la danse et la littérature, l'histoire du partage d'un même univers procédural et vocationnel. *Retour à Berratham* alterne et superpose les phraséologies expressives et les outils de rédaction qui sont ceux du texte et du mouvement. La pièce, en se servant de ces deux grammaires, écrit l'histoire proposée par l'auteur sur les corps des danseurs et des comédiens qui y participent. Les corps mêmes s'apparentent à des crayons à papier qui écriraient ou dessineraient l'histoire sur une page blanche. Ils prennent possession des personnages et de l'histoire qui leur est attribuée, ainsi que de leur psychologie et de leur caractère. À partir du travail sur les personnages, les thématiques développées par l'auteur et les échos qu'il parsème dans le texte prennent une résonance particulière, et cela grâce aux choix des outils et aux procédures stylistiques que la technique de la danse offre aux chorégraphes.

Dans ce processus de transposition de l'œuvre littéraire en chorégraphie, le corps en devient le support principal. Si on ne peut négliger la présence des éléments de la mise en scène, entre autres la musique, le décor et les choix des costumes, c'est au corps que revient le rôle de codifier le nouveau langage créé. Il se charge de « traduire » le texte en mouvements et devient l'outil de communication entre le danseur et le public qui assiste à la tentative de matérialisation et de corporisation des émotions sur scène. Le texte devient une « incitation à des formes »¹ et la mise en scène chorégraphique va permettre de mettre en évidence de nouveaux éléments de réflexion. Il sera, dès lors, question de *lire* l'histoire et les personnages sous un autre angle.

À partir de l'étude de *Retour à Berratham*, nous voulons analyser ce rapport d'empathie. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les découvertes récentes de l'action des « neurones-miroirs » en neurosciences. En effet, ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle que, à partir du moment où le neurologue italien Giacomo Rizzolatti mène des études sur les singes, l'on découvre le curieux fonctionnement de certaines régions du cortex cérébral. En effet, en s'apercevant que le singe enregistre

¹ F. Verret, « L'invention des corps à partir de la littérature : Entretien avec Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, 49, 2010, 43-48.

une même activité cérébrale lorsqu'il subit et lorsqu'il réalise l'action, les neurologues ont pensé étudier ce même phénomène sur les êtres humains.

Ces études permettent d'affirmer l'existence, donc, des neurones-miroirs, neurones qui jouent un rôle fondamental pour la création d'un sentiment d'empathie entre deux personnes puisqu'il suffirait d'assister aux gestes ou aux mouvements de son propre interlocuteur pour que l'on soit induit à partager et à ressentir la même émotion. C'est pourquoi, en regardant le corps et l'expression faciale de l'autre, on éprouverait la sensation ou l'état d'âme qu'il manifeste à ce moment précis :

Ces neurones [...] jouent un rôle majeur dans la reconnaissance et la compréhension du sens des actions d'autrui. Des études récentes de résonnance magnétique fonctionnelle ont montré que lorsqu'une personne observe l'état émotionnel d'une autre (qu'il s'agisse de dégoût, de toucher, de douleur, etc.), cela active des parties du réseau neuronal qui traitent ce même état. En d'autres termes, nous éprouvons peu ou prou des émotions en miroir de celles ressenties par autrui.²

Nous avons souligné l'importance du corps dans le cadre d'une représentation comme celle de *Retour à Berratham*, où le théâtre mêle la danse à la littérature et vice-versa, cela en vue de renforcer le potentiel communicatif du texte ainsi que le processus de décryptage de l'œuvre. Il est évident que, puisque, grâce à nos neurones-miroirs, nous sommes susceptibles d'« épouser » les émotions et les ressentis d'autrui et que nous parvenons à vivre ses sensations à travers l'observation de ses mouvements et de son aptitude corporelle sans forcément parler, le corps s'avère être le principal outil d'extériorisation de ces mêmes émotions et sensations.

Dans *Études Théâtrales*, Maxence Rey parle du concept de « corps disponible », en voulant ainsi souligner l'importance de l'intention qui génère le geste ou le mouvement. Pour Rey, la danse et le théâtre représentent « des outils permettant au corporel d'exister pleinement »³. Cependant, pour que ce processus ait lieu, il faut que l'interprète soit capable d'habiter son propre corps en l'habillant des émotions et des sensations corporelles du personnage dont il incarne l'histoire. C'est à ce moment que la notion d'« intention » entre en jeu : l'objectif étant, pour ce qui est de la transposition scénique d'un texte, de créer un lien d'empathie entre le public et l'interprète. Puisque ceci advient au moment même où ce dernier s'approprie le propos et le message d'une œuvre, il faut que son instrument de travail, ici le corps, évite à tout prix l'« interférence avec la pensée »⁴.

² Jacques Lecomte, « Empathie et ses effets », Paris, Elsevier Masson SAS, EMC, *Savoirs et soins infirmiers*, 60-495-B-10, vol. 2 2011.

³ Maxence Rey, « Le corps disponible », *Études Théâtrales*, 49, 83-84, 2010.

⁴ *Ibid.*

Le mental n'est plus en action, se suspend de lui-même, et le corporel sensible est totalement investi dans le geste, dans les mots, dans l'émotion. C'est ce que j'appelle un corps habité, un corps généreux qui devient le réceptacle et le transmetteur du propos d'une œuvre, sorte de canal vivant, générateur d'émotions et de partage, enveloppe géante dans laquelle le spectateur peut se glisser, être touché et s'identifier.⁵

Nous comprenons, à présent, que le processus qui voit un texte se transformer en gestualité, demande la présence et l'engagement de deux figures alors indispensables : d'un côté, donc, le spectateur, de l'autre l'interprète. Le public joue lui-aussi un rôle essentiel. On ne peut prétendre vouloir isoler la danse du regard du public, comme on ne peut pas non plus dissocier l'œuvre littéraire de ses lecteurs.

Nous avons parlé d'empathie quand nous avons évoqué l'existence des neurones-miroirs et nous avons découvert que le simple fait de regarder un geste ou un mouvement qui corporise une émotion peut engendrer le ressenti de telle émotion. À partir de ce constat, nous pouvons soutenir que l'art de la danse est un moyen pour l'artiste d'impliquer le spectateur d'un point de vue émotif, de le bousculer. En particulier, le danseur, ayant lui-même incorporé l'émotion qu'il doit générer, entre dans un état d'empathie avec le spectateur au moment même où il tente de reproduire l'émotion sous forme de mouvements. Le processus d'identification entre le public et le danseur est le même processus qui se réalise entre le lecteur et l'œuvre littéraire. Cependant, pour que cette réalisation soit effective, la présence d'un regard extérieur est indispensable.

Regardons du côté de *Retour à Berratham* : puisque l'œuvre est avant tout un livre avec des pages et une couverture, et qu'il est possible de lire l'histoire avant même de la voir se réaliser sur scène, l'œuvre sous-entend la participation du lecteur. Il y a un objet physique, qui est le livre de Laurent Mauvignier, et il y a une réalisation scénique, qui est la tentative de transposition chorégraphique d'Angelin Preljocaj. Mais pour que l'effet recherché par l'écrivain et le chorégraphe ait lieu, il faut un récepteur. Ce que nous voulons à présent examiner, c'est le pouvoir de transmission émotionnelle du corps dans ce processus d'échange entre le public et l'interprète. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons introduit l'existence des neurones-miroirs.

Sur une scène de théâtre, le public s'attend à regarder et à observer les mouvements qui vont créer une histoire, voire la psychologie d'un personnage. Il ne s'attend pas à devoir s'informer à l'avance sur la nature de cette histoire, ni sur ce qui caractérise les personnages. Les gestes et les codes expressifs que la combinaison et l'ensemble de ces derniers vont construire dévoilent à eux seuls le message de l'œuvre. C'est pourquoi, puisque ce sont les corps qui ont le rôle

⁵ *Ibid.*

de « parler », le fait que le spectateur partage les mêmes langues que celles de l'écrivain et du chorégraphe n'a aucune importance.

Cela ne signifie pas pour autant qu'il suffirait de regarder le mouvement de l'interprète pour en comprendre les émotions ou le ressenti. Le processus de transmission est plus articulé que cela. En effet, Angelin Preljocaj, pour faire en sorte que les mouvements de ses danseurs s'apparentent aux phrases d'un livre, a élaboré une véritable « grammaire ».

Pour que le spectateur puisse déchiffrer le langage corporel des interprètes, il faut qu'il y ait des points de repère, des règles qui puissent facilement donner lieu, chez le spectateur, à des associations mentales et émotives. La grammaire de *Retour à Berratham* est composée de plusieurs éléments de nature variée qui, du fait de leur répétition au cours de la réalisation scénique et chorégraphique, deviennent très rapidement des jalons pour le public. Ces éléments sont à la base de l'acte de communication qui se produit entre le danseur et le public, et le corps est l'outil sur lequel ce même acte de communication repose.

Parmi ces éléments, il y a le choix de donner corps à des « métaphores corporelles » : nous entendons par là des formes gestuelles ou des séries de mouvements qui « construisent » une sensation particulière à travers une image. Angelin Preljocaj se sert de ces « métaphores corporelles » pour matérialiser les thématiques de l'œuvre et le flux de conscience de ses personnages. Prenons, par exemple, un des moments chorégraphiques qui concernent le personnage du *Jeune Homme*, protagoniste du récit, moment chorégraphique qui le voit placer ses bras, les coudes pliés, au-dessus de sa tête, tout en regardant le public, puis accomplir un geste comme pour sortir quelque chose de sa tête. Ce mouvement est mis en valeur par le changement de niveau de l'espace, qui se rend possible par le fait de plier les genoux pour s'approcher du sol. Considérons, en parallèle, le passage du texte de Laurent Mauvignier qui le concerne, à présent : « Il se souvient de tout. – De ceux qu'il a abandonnés ? ». L'action de « se souvenir » fait résonner de nouveau l'urgence de la mémoire. L'accent est posé sur la douleur qu'elle engendre en même temps que sur son importance. Le *Jeune Homme*, avec ce geste, « défile » de sa mémoire ses souvenirs, comme pour les regarder de l'extérieur et « se retourne sur son enfance, son passé. »

Nous avons ici un exemple de la manière à travers laquelle les mots de Laurent Mauvignier, et avec eux les réflexions qu'il partage, « résonnent [...], circulent entre les danseurs. [...] l'idée est que les acteurs s'emparent du mouvement, le dérobent. Et qu'à l'inverse, les danseurs attrapent une phrase ».⁶ L'intérêt d'une métaphore corporelle est précisément de susciter l'évocation d'une image, sans l'imposer, laissant ainsi la possibilité, à chaque spectateur, d'élaborer sa propre

⁶ « Festival d'Avignon 69^{ème} édition du 4 au 25 juillet 2015 : revue de presse, tome 12, 2015. » 1 vol. Philippe Noisette, « Les revenants », *Les Inrockuptibles*, du 4 au 25 juillet 2015.

interprétation. En même temps, comme le dit Angelin Preljocaj lui-même au journaliste Philippe Noisette dans une interview réalisée lors d'« une répétition en salle, la danse, dans toutes les procédures qu'elle propose, essaie de "voler" les paroles du texte et ainsi d'adhérer à leur charge sémantique et communicationnelle. Lorsqu'une phrase exprime une action, un concept, ou qu'elle ouvre la possibilité à une réflexion introspective, la danse, elle, saisit l'occasion pour se l'approprier et lui donner une autre forme. Cette forme n'est rien d'autre que le geste. »⁷

Nous constatons, d'ailleurs, que le travail d'Angelin Preljocaj n'est aucunement un travail d'illustration du texte. Bien que celui-ci soit très présent puisqu'il est rapporté (et interprété) par des voix narratives qui sont physiquement présentes sur scène (les comédiens), le but du chorégraphe n'est pas de donner la « traduction » gestuelle de la verbalité du récit. Parfois, des mots ou des expressions, ou encore des verbes d'action ou d'état, peuvent donner lieu à la « construction » d'un mouvement, peuvent le « dessiner ». Cependant, ce sont toujours des cas isolés à l'intérieur d'une séquence plus large, des occasions pour créer une correspondance directe entre le texte et le geste : mais nous avons du mal à parler d'illustration et nous préférons utiliser le terme de métaphore corporelle, car il ne s'agit pas de « mimer » une action ou une image, mais d'exprimer un état d'âme, une sensation. Nous avons aussi parlé de « métaphore corporelle » quand nous avons examiné le processus de création d'un lien symbolique entre le ou les mot/s du texte concerné/s (ou plus précisément, le thème qu'ils expriment) et l'image ou l'émotion sensorielle que le mouvement veut transmettre. C'était le cas, par exemple, dans la scène où le *Jeune Homme* retrouve pour la première fois Berratham après la guerre et se rend compte qu'elle ne ressemble plus à ce qu'elle était avant son départ : nous parlons de cette forme circulaire créée par les bras des danseuses à chaque fois que le texte évoque la présence du souvenir, de la remémoration. Le geste de « dessiner » un rond et l'idée d'encercler l'espace avec les bras seraient, selon notre clé de lecture, un moyen, dans la vision du chorégraphe, de susciter dans son public le rappel du souvenir. La probabilité de cette interprétation est renforcée par l'idée de la répétition systématique du geste à des moments divers de la chorégraphie, de manière à créer une sorte de refrain, de thème.

Mais la métaphore corporelle n'est pas le seul élément qui compose la grammaire des corps de *Retour à Berratham*. Angelin Preljocaj semble exploiter également l'espace scénique pour travailler et élaborer les différents axes de lecture fournis par le texte de Laurent Mauvignier. Il manipule l'espace, joue avec les dynamiques et les qualités de ce même mouvement expressif, il s'amuse avec les configurations et les formations spatiales, les jeux d'alternance entre la synchronisation et l'individualité, les interactions entre les interprètes et le contact avec les éléments de la mise en scène etc... .

⁷ *Ibid.*

L'espace représente l'une des stratégies phares mobilisées par le chorégraphe pour réélaborer et raconter l'écriture de Laurent Mauvignier à travers une réalisation scénique. De façon générale, il s'est beaucoup appuyé sur les possibilités offertes par l'écriture chorégraphique pour jouer avec cette dimension spatiale qui est très présente dans l'œuvre. Les manipulations spatiales qu'il fait exercer à ses danseurs sont autant de procédures aptes à suggérer des clés de lecture du texte : distance et contact entre les danseurs, dispositions spatiales et configurations de groupe, occupation de l'espace scénique et jeux des corps dans cet espace.

Dans le choix de « profiter » des possibilités de la scène et de l'espace qu'elle met à disposition aux interprètes, il y a à nouveau la volonté d'affirmer l'immense potentiel du corps au théâtre. Face à ce corps et aux formes qu'il assume, le spectateur est « forcé » d'approfondir les sollicitations que le seul visuel provoque. Il est poussé à se questionner et à accueillir les interprétations que lui-même conçoit.

Le choix, par exemple, au début du spectacle, d'occuper un seul cadran de l'espace par un groupe de danseurs disposés en une ligne ordonnée d'où l'on voit le mouvement d'un seul corps, introduit la thématique de la perte de l'identité. Au contraire, le moment où les danseurs courent et dansent de manière chaotique et désordonnée, chacun exécutant une série de mouvements différente, indique au contraire une situation de stress, de confusion émotive et psychologique. Au moment où *Katja*, personnage féminin protagoniste de l'œuvre, « danse », complètement dépourvue de vêtements, sa souffrance psychologique et physique, Angelin Preljocaj choisit de la positionner au centre d'un grand cercle, entourée donc d'autres « spectateurs » et provoquant ainsi un « redoublement » du public.

Ce ne sont que certaines suggestions d'exploitation de l'espace scénique puisées parmi les nombreuses que la mise en scène de *Retour à Berratham* offre. Le chorégraphe est conscient du fait qu'il s'agit d'un élément fondamental de la scène d'un théâtre, et cela pour les danseurs comme pour le public. L'œil du spectateur sera attiré par les corps des danseurs, certes, mais aussi par le rapport que ces corps créent avec l'espace autour. C'est ce même rapport qui va les conduire à déchiffrer l'intention du geste.

Prenons un exemple et essayons de procéder à l'analyse de la relation du corps à l'espace. Nous choisissons la scène qui concerne le groupe des six femmes qui dansent au tout début de la pièce : le choix d'une disposition aussi « carrée » et géométrique peut s'expliquer dans l'idée de vouloir recréer une symétrie où la proxémie des corps y joue son rôle. En effet, ce regroupement décentré coupé en deux lignes, confiné dans la moitié droite du plateau, crée l'effet d'une limitation spatiale. Si nous essayons de procéder au-delà du visuel et de faire appel à notre imaginaire, la limitation spatiale devient un symbole de l'asservissement des femmes de cette société post-guerre. C'est un thème qui revient à plusieurs reprises, et qui constitue un vrai leitmotiv du récit comme de la chorégraphie et de la mise en scène. Ajoutons à cela l'élément relevant de la composition chorégraphique, c'est-à-dire le procédé de l'*unisson*.

En danse, quand on parle d'unisson, on évoque l'idée de la synchronisation entre les membres d'un groupe : les gestes sont réalisés à l'identique par toutes les danseuses en même temps, comme s'il s'agissait d'un seul et unique corps, ne laissant aucune possibilité de détachement ou d'improvisation qui serait le signe de personnalités distinctes. Au contraire, c'est comme s'il n'était laissé aucune place à l'individu qui doit se conformer aux exigences et répondre aux attentes de celui qui détient le pouvoir, en l'occurrence, l'homme.

Ici, c'est un autre élément de la grammaire corporelle et esthétique de *Retour à Berratham* qui entre en jeu : Angelin Preljocaj s'approprie les différents procédés chorégraphiques pour travailler et restituer les thématiques de l'œuvre. Le choix d'adopter le procédé de l'*unisson* peut s'expliquer par la volonté de donner de la force et de l'intensité au « propos » porté par la chorégraphie. Le fait de voir un ensemble de corps exécuter les mêmes mouvements crée un effet visuel plus percutant et amplifie la charge sémantique de chaque geste.

Les configurations spatiales pour les parties chorégraphiques, et surtout celles qui concernent les groupes, sont savamment orchestrées de manière à mettre en évidence les différents aspects de perversion qui régissent les rapports dans une société meurtrie comme celle qui est évoquée par Laurent Mauvignier dans son récit. En particulier, le discours machiste et patriarcal constitue un fil rouge tout au long du déroulement de la pièce. Angelin Preljocaj a voulu construire une réflexion sur la condition de la femme : il développe pour cela les suggestions qui ponctuent le texte de l'écrivain en exploitant à la fois l'occupation de l'espace théâtral par ses danseurs et les procédés de composition chorégraphique tels que l'*unisson* ou le *canon*, la *répétition* et l'*accumulation*.

Ainsi la danse, en jouant avec les proxémies des corps et les « dessins » que ces derniers créent en rapport avec l'espace et le temps, voire le rythme, permet de « corporiser » des problématiques et des systèmes de pensées en les rendant accessibles au public. À travers les différents procédés chorégraphiques, grâce auxquels le chorégraphe peut jouer avec le rythme et l'intensité d'un mouvement en le ralentissant, en l'accéléralant, en le renforçant ou en le « distribuant » parmi le groupe de danseurs sur scène, c'est le corps qui devient la plume de l'œuvre et qui se charge de transmettre un message et de raconter une histoire.

Nous venons juste de nommer quelques-unes des thématiques qui sont celles du texte de Laurent Mauvignier, en évoquant la subjugation de la femme et le machisme d'une société meurtrie par la guerre.

Alors, même si, ici, notre objectif n'est pas de couvrir l'intégralité du discours qui régit *Retour à Berratham*, mais d'analyser le rôle du corps dans le processus de transposition, nous tenons à retracer au moins quelques points saillants du récit. Cela nous aidera à déchiffrer le traitement du corps de la part d'Angelin Preljocaj. Dans *Retour à Berratham*, il est question d'un homme qui revient dans son pays d'enfance, ravagé par la guerre, pour chercher Katia, la femme qu'il aime. Le texte raconte :

– C'était pourtant un beau mariage. – Quoi ? – Le mariage de sa fille. – On n'en avait pas vu comme ça depuis des années. Je veux dire, même avant la guerre, il n'y en avait plus d'aussi réussi. – Oui, c'était magnifique. Vous vous souvenez ? – Katja debout, nue, droite et fière comme les femmes au temps des siècles illustres, dans la grande salle des mariages. – Elle pense à cette vie qu'elle n'a plus envie de vivre et à ces gens assassinés dont elle entend les plaintes, sa mère qui est morte et doit la regarder dormir le soir. [...] le jeune homme reviendra la chercher, c'est sûr. Il viendra parce qu'elle l'attend et que ce mariage est juste une façon d'obéir à un père devenu fou parce que sa fille a connu la souffrance d'être une fille en temps de guerre, oui, qu'elle a porté un enfant de guerre, comme une honte de guerre, une douleur qui a poussé dans son ventre.⁸

C'est un passage du texte tout particulièrement intense et les thématiques traitées sont stridentes : le fil rouge est la violence d'une société au lendemain de la guerre. Sous toutes les formes qu'elle peut assumer, la violence devient le leitmotiv du texte. Il s'agit donc d'une histoire sur la guerre et sur toutes les plaies qu'elle engendre chez l'individu et dans la société. Laurent Mauvignier insiste sur ces traces souvent invisibles et pourtant ayant la même puissance dévastatrice d'une bombe : les attentats, l'exil, les viols, la pauvreté. Dans le cas du mariage, nous avons aussi l'évocation des traditions figées. De manière générale, et cela tout au long de la pièce dans le texte mais aussi dans les choix de la mise en scène et de la chorégraphie, nous constatons une opposition entre, d'un côté, la noirceur et le pouvoir incontestable des hommes et, de l'autre, la vulnérabilité de ces femmes qui doivent se soumettre à la sujétion masculine.

Le corps, dans le traitement de ces thématiques-là, assume une importance inouïe. Il est à la fois l'instrument de travail grâce auquel le chorégraphe et les interprètes parviennent à « raconter » l'histoire, et le sujet de cette même histoire. Le corps est une ressource très puissante pour ce qui est de la transmission d'informations émotionnelles à un tiers : ce que nous voulons dire par là, c'est que le corps reflète forcément une partie de ce que nous éprouvons d'un point de vue psychologique. D'où, d'ailleurs, l'importance, pour les interprètes d'une quelconque pièce artistique au théâtre (ou au cinéma), de « travailler » intimement le personnage et de s'approprier son histoire. Le corps devient, au cours de ce processus, le vecteur et l'intermédiaire entre le personnage et le public.

C'est pourquoi nous considérons que la danse constitue l'une des pratiques artistiques les plus représentatives de cette tentative de transmission au théâtre. La raison en est simple : elle n'a rien d'autre que le corps comme outil.

Certes, lorsqu'il s'agit de théâtre, il y a d'autres éléments sur lesquels elle peut compter pour réaliser son projet. Nous en avons cité plusieurs : les lumières,

⁸ Laurent Mauvignier, *Retour à Berratham*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 24-25.

l'espace, les éléments de la mise en scène qui vont construire le scénario, la musique et les costumes. Cependant, l'écriture corporelle a aussi bien d'autres éléments dont elle peut faire usage pour structurer sa propre esthétique du geste, et nous avons, à ce propos, également parlé de dynamiques du mouvement, comme lorsque nous avons évoqué les procédés rythmiques d'*accélération*, d'*accumulation* ou encore le *canon*. Ces dispositifs-là sont d'autant plus fondamentaux pour une démarche comme *Retour à Berratham*, où il y a un texte omniprésent qui vient confirmer ou, au contraire, qui demande à être complété, et ce grâce à une interprétation des gestes. L'auteur du texte et le chorégraphe collaborent afin que l'histoire et les thématiques qu'elle appelle soient reçues par les spectateurs. Dans ce cas, en particulier, où la danse viendrait remplacer le texte ou l'accompagner, le corps est là, prêt à tout recevoir pour le transmettre. Il y a donc une véritable relation qui se tisse entre danse et littérature et qui n'est pas que de l'ordre du visuel :

[...] la littérature se forme dans l'électricité de la rue, aux yeux de tous, d'un corps portant la voix pour faire sens, donner une direction. Si la poésie naît dans le mouvement, alors, danser, c'est bien faire naître le mot ou le prolonger. Aux artistes, le soin de chercher les relations mystérieuses qui existent entre la phrase et sa réalité charnelle, de catalyser le sens et de l'exposer inlassablement sur la place publique, de montrer son dessein ; à la communauté, de l'alerter, de l'éveiller, de lui proposer des voies nouvelles.⁹

Que disent-ils ces corps dans *Retour à Berratham* ? Comment deviennent-ils les protagonistes du processus de communication et transmission au théâtre ?

C'est ce que nous cherchons à comprendre dans notre analyse. D'un point de vue artistique et intentionnel, nous considérons que la tentative d'Angelin Preljocaj de transposer un texte en danse répond à cette question. Le chorégraphe profite exclusivement des possibilités du mouvement et des outils scéniques pour mettre en acte un processus de transmission au théâtre, mais le vrai protagoniste de ce même processus est le corps.

Afin de justifier une telle affirmation, nous choisissons un extrait de l'œuvre qui témoigne de l'importance du corps sur scène. Il s'agit du mariage forcé de *Katja*, la femme que le *Jeune Homme* a tant aimée et qu'il cherche à retrouver dans la ville meurtrie par la guerre, l'un des moments les plus tragiques et les plus intenses du texte de Laurent Mauvignier. Comment trouver des procédés assez puissants, ne dénaturant pas le tragique que l'écrivain a voulu donner à l'évocation de ce mariage ?

La scène débute au moment où, une fois sorties par l'ouverture de droite du grillage, les trois instances narratives entrent du fond du plateau, entourant *Katja* qui, elle, habillée dans une robe noire et volumineuse, tient un bébé dans ses bras. Ils marchent et s'arrêtent au centre du hangar, sans jamais détourner les yeux du

⁹ Paul-Henry Bizon, *Preljocaj Angelin*, Paris, La Martinière, Centre national du costume de scène, 2015, p. 239.

public. La disposition spatiale est pertinente avec toute l'intensité thématique qui se construit au fur et à mesure : Katja, jeune femme contrainte de se marier, est encerclée d'abord par les trois acteurs, ensuite par toute une horde de danseurs qui, à travers une marche lente et funèbre, dessinent un demi-cercle. Ainsi, Angelin Preljocaj, en cloisonnant spatialement Katja sur la scène, en fait une prisonnière aux yeux du public. Elle devient alors l'incarnation d'un topos : elle est à la fois la victime de la société machiste et la victime de la perversité d'un pays en proie à la guerre et à ses répercussions sociales et culturelles. C'est pourquoi cette composition spatiale est déjà un symbole de la violence. Comme accompagnement sonore, il opte pour une composition de différents bruits : des cloches, des sortes d'éclatements, comme des coups de tonnerre, puis des sons un peu métalliques, comme des crépitements. Aucune trace, donc, d'une quelconque note mélodieuse, ce qui suggère l'absence totale de joie et de bonheur par rapport à ce mariage imminent. Les choix musicaux et spatiaux sont élaborés en vue de l'intention du texte et font partie des éléments, avec les possibilités chorégraphiques, qui « construisent » la physicalité du drame. Les danseurs se positionnent tout autour du quatuor composé de *Katja* et des trois acteurs : c'est à ce moment que débute une séquence de gestes très particulière. Nous assistons, en effet, à quelque chose qui ressemble à un rituel : nous comptons une série de huit mouvements, répétée à l'identique deux fois, avec le rajout d'un seul mouvement la deuxième fois. La ritualisation, emphatisée aussi par la disposition dans l'espace, s'opère à travers le procédé de la répétition et de l'accumulation, où le neuvième mouvement annonce l'évolution de la scène. Puis, cette ritualisation se confirme dans la marche menaçante, autour du corps de Katja, des deux acteurs masculins. Avec le mariage forcé, Angelin Preljocaj évoque les traditions ancestrales où les danseuses semblent faire figure de femmes sacrifiées. La mère de Katja, elle, apparaît ici comme une sorte de prêtresse qui ne va pas sans rappeler les tragédies classiques.

Les rapports de proxémie entre les danseurs et les acteurs sur scène assument une fonction figurative dans la définition des rapports de force. Ici en particulier, c'est la femme qui, seule et isolée au milieu de la scène, se voit cloisonnée par ces hommes qui l'entourent, en l'empêchant de tenter la fugue. En effet, le récit donne ici la parole à la souffrance quotidienne que subit la femme.

Le corps féminin est ainsi le lieu où s'exerce la violence guerrière et sociale, selon Mauvignier. Son récit est travaillé à l'image d'un matériau rythmique, musical et sériel accordant ou non sa pulsion à la danse qui cherche au cœur de l'écriture la nappe souterraine, l'espace mental et l'expérience la sous-entendant.¹⁰

À un moment de cette scène, la danseuse qui interprète Katja sera complètement nue. À nous de nous demander pourquoi Angelin Preljocaj a fait ce choix si hyperbolique. La question que nous nous posons est : qu'évoque-t-il, ce corps nu

¹⁰ Bertrand Tappolet, « Femmes, champ de bataille », *Le Courrier de Genève* (Presse de Suisse), 24/07/2015, consulté dans « Festival d'Avignon 69^{ème} édition du 4 au 25 juillet 2015 : revue de presse, tome 12 ».

en danse ? Il est vrai que le texte peut déjà répondre, puisqu'il annonce clairement : « Katja debout, nue, droite et fière comme les femmes au temps des siècles illustres, dans la grande salle des mariages. »¹¹ Le mariage, donc, débute ainsi, avec l'allusion à cet état de nudité. La mariée arrive nue pour qu'on puisse la dresser, l'habiller, la maquiller, l'apprêter pour la circonstance. Cependant, pour sa mise en scène, le chorégraphe choisit d'inverser les éléments du texte. En effet, Katja arrive totalement vêtue sur scène : elle porte une ample robe noire, très volumineuse, que l'on découvrira plus tard n'être composée que d'une stratification de vestes d'hommes. Ensuite, au lieu de la préparer pour la cérémonie, nous allons assister à son dépouillement progressif : on la déshabille au fur et à mesure et on la laisse, aux yeux de tous, complètement nue. Il y a ici deux éléments très intéressants concernant la charge symbolique des choix d'Angelin Preljocaj. Le chorégraphe compose avec les mots mais toujours dans la volonté non pas tellement de les illustrer sur scène que de les travailler en les décortiquant et en les recomposant dans une nouvelle lecture scénique et chorégraphique. Nous allons donc traiter ces deux éléments pour démontrer que, dans la démarche de *Retour à Berratham*, la danse n'est pas une simple illustration du récit littéraire, mais elle développe un autre axe de lecture et elle s'emploie à expérimenter de nouvelles stratégies pour intensifier les propos et la portée des mots du texte. Tout d'abord, il y a le choix de l'inversion de la mise en scène par rapport aux éléments que Laurent Mauvignier fournit d'un point de vue relevant de la « didascalie ». À savoir, que Katja arrive nue sur scène pour n'être habillée que plus tard pour le mariage : Angelin Preljocaj s'empare de cette indication scénique (indication qui n'est pas présente dans le texte en tant que didascalie ; cette précision n'est donnée que dans le récit). Il réélabore ces mêmes indications scéniques. Il parvient même à intervertir les matériaux pour répondre à une volonté de transmettre sa clé de lecture personnelle de l'œuvre et des thèmes qu'elle expose, non pas pour les substituer mais, au contraire, pour en accentuer la portée. En effet, en choisissant de la faire apparaître habillée, ce n'est pas une joyeuse cérémonie de préparation de la mariée qui est évoquée, mais au contraire c'est l'œuvre d'un dépouillement qui est mise en valeur. L'idée que cette lecture sous-entend ressemblerait à une dénonciation : le mariage arrangé serait un instrument permettant de s'approprier la femme et son corps. Katja se fait dépouiller au fur et à mesure du texte et de l'action. À chaque fois qu'on la déshabille un peu plus, elle perd des parcelles de sa liberté et des bribes de son identité. Ensuite, il y a l'idée de cette robe à forte charge symbolique : elle est, en effet, constituée de vestes d'homme, symboles masculins d'une société excessivement machiste et patriarcale. La femme est écrasée, privée de sa féminité, de son identité et de sa liberté. C'est une forme de violence qui n'est pas exclusivement physique, bien que celle-ci aussi soit évoquée avec la présence de cet enfant, enfant qui est le fruit d'un viol de guerre. Il s'agit ici, pour le chorégraphe comme pour l'écrivain, de travailler sur une forme de violence beaucoup plus subtile : elle se cache derrière

¹¹ Laurent Mauvignier, *op. cit.*, p. 24.

les cérémonies d'un mariage soi-disant heureux et elle est psychologiquement très profonde et intense :

Elle a baissé la tête en signe d'acquiescement mais soudain on a senti qu'elle reculait, son visage comme celui de son père, le regard, la violence qui éclate et tout le monde a vu comment quelque chose a refusé de plier, de rompre, comment elle s'est braquée – ses yeux, sa colère, son refus.¹²

Le texte de Laurent Mauvignier est d'une force considérable, et aborde des thèmes à la fois très anciens et très actuels. Il y a dans ses propos des connotations très sombres, comme s'il luttait pour ne pas cacher la vérité derrière la fiction. La fiction serait ici un moyen pour assumer le réel, pour permettre au spectateur de réagir face à la violence exprimée. Pourtant, parfois nous considérons qu'il y a des moments de la pièce où la danse semble intervenir justement parce que les mots ne peuvent pas toujours tout dire.

Dans *Retour à Berratham*, nombreux sont les thèmes traités qui évoquent une douleur et une souffrance « indicibles ». D'ailleurs, la voix de l'un des comédiens l'admet, comme nous avons pu le lire (« Comment raconter ce qui se passe ? »¹³). Le récit risque de rester fragmenté et les voix ne cessent pas de manifester leur impossibilité à dire. Angelin Preljocaj affirme que, si la chorégraphie « investit des territoires que la littérature n'occupe pas [...] »¹⁴, alors « la danse exprime l'indicible, elle se glisse dans les interstices des mots. »

La danse peut donc entreprendre une démarche d'échange et d'interdépendance avec la littérature : il y a des moments où le texte intervient pour « guider » le danseur, mais il y a aussi d'autres moments où le texte a besoin d'un support corporel. Les neurones-miroirs engendrent chez le spectateur une reconnaissance immédiate de l'émotion ou de la sensation. La danse, en se servant du corps, peut mobiliser des émotions et des sensations très profondes que les mots ne sauraient pas exprimer à travers le langage « conventionnel ». Comme l'observe Odette Aslan, « le corps du danseur crée sa propre écriture. La représentation chorégraphique a ceci de particulier qu'elle existe à partir du regard du spectateur, qui en valide l'existence dans l'instant même où elle se crée dans l'espace, où un précipité se cristallise. »¹⁵.

La danse peut intensifier l'immédiateté communicative dans la circulation d'un message ou d'une intention. Elle peut « parler » à la place des mots quand ils ne sont pas suffisants parce qu'elle atteint des espaces de réflexion introspective auxquels le corps lui donne accès.

¹² *Ibid.*, p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ Stéphane Capron, « Angelin Preljocaj : la cour vous tend les bras mais on peut aussi tomber dans une sorte de gouffre » ; ScèneWeb, « Festival d'Avignon 69^{ème} édition du 4 au 25 juillet 2015 : revue de presse, tome 12 ».

¹⁵ Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations | Cairn.info »

Nous avons choisi d'analyser brièvement *Retour à Berratham* avec l'intention de démontrer ce que le langage gestuel peut engendrer chez le spectateur. En particulier, nous nous sommes concentrée sur le double processus d'identification qui voit, d'un côté, le spectateur à l'écoute d'un texte qui véhicule des émotions et des états d'âme appartenant à des personnages avec lesquels il entre en syntonie et, de l'autre, la transmutation que des corps dansants peuvent réaliser de ces mêmes émotions et états d'âme. *Retour à Berratham* constitue, dans ce sens, un exemple emblématique d'une « cohabitation » des arts. Ce qui le rend particulier, c'est qu'il s'appuie essentiellement sur le corps du danseur pour la réalisation du projet. Le corps devient le principal vecteur expressif et émotionnel : le public s'abandonne au déchiffrement des codes gestuels des interprètes. Il n'a pas besoin de partager le même univers linguistique et culturel puisque c'est la réception immédiate qui est mobilisée. Cette réception demande la participation émotive du spectateur qui s'identifie ou se reconnaît dans les personnages et dans leur histoire. Le corps et les mouvements que celui-ci engendre vont créer une grammaire et une esthétique qui se révèlent progressivement tout au long de la réalisation scénique. Pas après pas, le spectateur découvre les différents éléments allant constituer cette grammaire et les légitimise.

Danse et littérature se partagent l'attention du public : ils s'allient et se coordonnent pour envoyer leur message. Ce sont deux écritures qui se différencient par la nature de l'instrument qui leur sert de support. En reconnaissant la solidarité qui les unit, nous pouvons à présent affirmer l'existence de correspondances latentes au moment même où les deux écritures s'apprêtent à travailler ensemble, collaborer et mettre à profit leur propre singularité esthétique et expressive et leur potentiel communicatif. L'écrivain compose ses phrases en leur donnant une tonalité, un rythme, une ponctuation, un style, de la variabilité. Le chorégraphe « écrit » ses gestes en utilisant ses danseurs en tant que support et en intégrant une langue bien à lui, une textualité corporelle qui transpose la lecture d'une vision du monde, le décryptage d'une émotion, l'éclairage d'un thème. Pour les deux, il s'agit de faire résonner au maximum leur écriture dans l'âme de leurs publics.

Charlotte CLEMENTI
Diplômée des Universités de Milan et d'Avignon en Langue et Société
Études professionnelles
de danse classique et contemporaine (Madrid et Rome)

LE CORPS DE L'ARTISTE : ENTRE PERCEPTION VIBRATOIRE DU RÉEL ET CRÉATION D'UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE

Pour J.M.G. Le Clézio, écrire est un faire¹, un appel à la matérialité du mot écrit enclenchant « *un lien entre la voix et le langage*² » et donnant la primauté au « caractère charnel de la voix, son ancrage dans un corps³ ». Lors de nos recherches universitaires nous avons constaté que la majorité des metteurs en scène ayant travaillé sur le texte de l'auteur ont une approche de la scène qui implique le corps comme un matériau de travail précédant le texte⁴. À partir de là, nous avons initié des temps d'exploration et d'expérimentation pour questionner le processus qui va de l'appréhension du corps de l'acteur comme matériau de travail jusqu'à la recherche d'une réécriture scénique, de la création d'un univers de signes, d'une corpographe⁵.

Sur deux ans de travail de terrain est née une démarche de création qui a été éprouvée de différentes manières. Comment le corps de l'artiste se met-il dans un état sensible de perception du monde ? En impulsant un travail d'écoute et de prise de conscience du monde réel environnant, comment ce corps s'engage-t-il dans un processus d'écriture poétique ? À travers deux travaux d'expérimentations libres, nous souhaitons partager notre processus de recherche où le corps devient l'outil premier d'une écriture scénique, d'une traversée de deux textes de J.M.G Le Clézio : *Bitna, sous le ciel de Séoul*⁶, et un chapitre de *L'inconnu sur la terre*⁷.

¹ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 74 : « C'est en faisant de l'écriture, de l'écriture, de l'écriture pour soi et pour les autres, sans autre visée que d'être soi, qu'on atteint l'art. »

² Catherine Kern-Oudot, « J.M.G Le Clézio, écrivain de l'Afrique », *SEMEN, Revue de sémio-linguistique des textes et discours* 18, 2004, <https://semen.revues.org/2250> [Consulté le 5 décembre 2017].

³ *Ibid.*

⁴ Moïse Touré, metteur en scène de *Pawanai*, fait d'abord travailler ses comédiens avec des chorégraphes. Pascal Larue, formé à l'école Jacques Lecoq, a monté son spectacle *Des fils des nuages* en ne travaillant qu'avec des chorégraphes durant le premier mois. Bruno Thircuir a commencé le théâtre en Afrique. Ghassan El Hakim a travaillé sur le corps dans *Sahra mon amour* comme point de liaison entre le texte, la musique et la danse, construisant ainsi sa dramaturgie autour du corps.

⁵ Notion introduite par Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman dans Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman (dir), *Corpographe, corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan, 2008. « Corpographe désigne l'inscription du sens sur le corps autant que l'inscription du corps comme sens. Par corpographe, nous entendons donc une véritable mise en forme langagière, textuelle et sémiotique du corps. » p. 9.

⁶ J.M.G. Le Clézio, *Bitna, sous le ciel de Séoul*, Paris, Éditions Stock, 2017.

⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

I. J.M.G Le Clézio et Maurice Merleau-Ponty : dialogue des perceptions

J.M.G. Le Clézio et Maurice Merleau-Ponty semblent, par leurs pensées, se rejoindre autour d'une dynamique qui pose le corps comme la première intelligence sensible pour notre compréhension et appréhension du monde. C'est un dialogue des perceptions où notre corps est une entité qui est dans le monde (« In der Welt sein » / Hegel) et où le monde qui nous entoure devient, par l'expérience de la sensation, un univers inclus en nous.

L'intelligence des sens

Dès ses écrits dans les années 70, l'écriture de J.M.G Le Clézio se pose comme un acte charnel qui suppose la connaissance du monde, une connaissance par ce qu'il appelle « l'intelligence des sens ». Dans son livre, *L'inconnu sur la terre*, livre expérience, livre aventure d'un petit garçon qui nous raconte le monde, les arbres, les fleurs, les voitures, le ciel, la lumière, deux verbes et deux actions sont indissociables et récurrentes, regarder et respirer :

I suffit alors d'être debout en haut d'une colline, devant la mer, avec le ciel, et regarder, respirer, regarder, respirer [...] Le regard et le souffle alors sont une seule action, il n'y a plus de différence, plus de frontière.⁸

Voir le monde, le percevoir, c'est aussi respirer et se mettre au diapason du rythme du monde, c'est permettre au corps la perception totale avec tout son corps : « C'est bizarre, ça trouble à l'intérieur du corps et ça vibre dans les membranes, ça fait tourner la tête et battre les paupières.⁹ » Le Clézio nous invite à nous ouvrir à l'écoute du monde, comme une prière du présent, un abandon entier du vécu du corps qui vit l'instant présent dans l'absolu de la perception car « [o]n regarde, on regarde, on ne se lasse pas de regarder. On ne sait rien, on ne veut rien, on n'attend pas de révélation, ni de métamorphose ». ¹⁰

Dans cette prière, le corps percevant n'est pas en face du monde mais appartient d'un seul coup à ce monde « et l'on est plus solitaires, mais devenus deux sphères identiques qui permettent le passage de la beauté »¹¹ car ce corps est dans le présent et prendre conscience de ce rythme, de ce changement, de ce corps qui parle, c'est prendre conscience de l'espace-temps, de l'ici et du maintenant. Chaque pas, chaque regard et chaque respiration est un présent déployé car « je suis moi. Je suis ici, maintenant. »¹²

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 83.

C'est ce rapport au monde déployé dans un présent ou dans un ensemble de présents, c'est le vécu exclusif du présent dans l'espace-temps qui abolit les barrières et les frontières entre le corps de l'artiste et le monde qui l'entoure. Faire de chaque instant, de chaque vibration, de chaque sensation vécue, ressentie, perçue un présent, c'est permettre au monde autour de nous de se déployer pleinement. Le face à face n'existe pas et, à partir du moment où le corps de l'artiste devient une matière palpée, vue, touchée, perçue, l'infini peut s'exprimer :

Il y a un tel infini dans toutes les choses, même les plus petites et les plus vulgaires. Chaque caillou, chaque herbe, chaque tache sur le trottoir, chaque goutte d'eau, chaque poussière me considère de toutes ses forces, pose sur moi son regard¹³.

Le seul sentiment qui peut naître est celui « qui irait sans cesse de la terre vers les hommes, et retournerait vers la terre, comme un courant, comme un mouvement continu de flux et de reflux. »¹⁴

Le perçu percevant

Merleau-Ponty affirme que « quand je presse mes deux mains l'une contre l'autre, il ne s'agit donc pas de deux sensations que j'éprouverais ensemble, comme on perçoit deux objets juxtaposés mais d'une organisation ambiguë où les deux mains peuvent alterner dans la fonction de « touchante » et de « touchée ». »¹⁵ Le monde perçu devient monde percevant et sur le corps s'impriment alors toutes les sensations de ce monde que l'on perçoit.

Entre le percevant et le perçu il y a donc un dialogue des sensations et, si chaque pôle devient, comme le miroir de l'autre, c'est alors un miroir qui vient imprimer à chaque fois une manière de dire ou d'exprimer la sensation ou de sentir. Ainsi pour l'artiste, son « corps est une spatialité de situation et non pas une spatialité de position. »¹⁶. C'est ce que je vis à cet instant, à ce moment et dans ce lieu qui provoque cette sensation. Car ce processus amène le corps de l'artiste à ne plus être, en face du monde, un observateur extérieur :

Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps.¹⁷

En habitant l'espace et le temps, le corps devient « le lieu ou plutôt l'actualité même du phénomène d'expression »¹⁸ et le corps « est la texture com-

¹³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945 ; édition citée : 2014, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 174.

mune à tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma « compréhension ». ¹⁹

Émergence d'un corps-monde

Ce processus écarte toute démarche de la pensée de l'objet comme stimulateur de sensations. L'artiste ne pense pas à l'objet perçu, mais il est cet objet, il l'habite, se confond à travers les sensations qu'il ressent :

Dans la perception nous ne pensons pas l'objet et nous ne pensons pas le pensant, nous sommes à l'objet et nous nous confondons avec ce corps qui en sait plus que nous sur le monde. ²⁰

Le monde perçu qui vibre en nous devient intérieur car « [C]e qui sépare les hommes du monde réel va disparaître, toutes les vitres, tous les murs ; enfin le monde va venir, va se répandre, s'unir. Tout va parler. » ²¹ et « [L]e plus grand n'est pas en dehors. Le plus grand, le plus vrai, le plus durable, c'est à l'intérieur [...] l'espace sans limites, le temps sans limites. » ²²

Ma présence au monde semble ainsi s'ouvrir à sa totalité même dans les infimes éléments perçus. Merleau-Ponty évoque l'action d'habiter le ciel d'une « certaine vibration vitale », un état du corps. L'existence du perçu pour soi et en soi résulte de ce flux qui effectue un va-et-vient du corps percevant de l'artiste vers le corps de l'objet perçu. S'ensuit alors une dynamique intérieure du corps. La sensation est vécue de l'intérieur, ce que je reçois de ce qui m'entoure est à l'intérieur de moi lorsque je déploie le présent comme un vécu infini de l'espace-temps :

Le sensible me rend ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais. Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas en face de lui un sujet acosmique, je ne le possède pas en pensée, je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il « se pense en moi », je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité. ²³

C'est ce vécu de l'infinie matière des choses, qui va amener à la prochaine étape de travail de l'artiste : établir une relation entre ce présent de la sensation, de la vibration de la perception et l'instant présent où il se retrouve sur le plateau. À

¹⁸ *Ibid.*, p. 282.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 256.

²¹ J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, op. cit., p. 143.

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 259.

partir de là, son corps n'est plus dans l'instant du sensible de la perception mais dans un travail d'une mémoire du corps. Et le voyage n'est plus à l'extérieur,

L'infini, l'éternel, l'inimaginable ne sont pas au-dehors, pour les yeux ou pour les oreilles. Ils sont à l'intérieur du corps, dans le ventre, dans le cœur, au centre du siège de l'intelligence, tache noire, point insensible au centre du réseau des nerfs et des pulsions motrices.²⁴

Naît alors ce que nous avons appelé le corps-monde, ce corps de l'artiste capable par cette expérience de la vibration et de la perception d'intégrer le monde en lui. Mais de quelle manière l'artiste actionne-t-il ce processus vibratoire, l'expérience de la perception ?

II. Le corps vibratoire de l'artiste : une dynamique de la perception

Enclencher l'expérience du corps vibratoire, c'est faire l'expérience de la sensation, de la matière, du dialogue du percevant et du perçu. Avec les artistes qui ont participé à ces moments d'expérimentation, nous avons, à chaque fois, commencé par des étapes d'une expérience de la sensation sans aucun autre but que le vécu du présent déployé. La marche s'est imposée comme la dynamique qui va permettre d'enclencher le vécu de la perception.

La marche

Vivre la sensation, comme « l'épreuve d'un choc indifférencié, instantané et ponctuel »²⁵ va amener l'artiste à ne pas se préparer, ni à anticiper. Il est important de laisser la sensation venir, ne pas se confondre avec « le préjugé du monde »²⁶. Pour Merleau-Ponty, les sensations de « voir », « entendre », « sentir » se sont petit à petit intégrées dans le préjugé du monde et notre analyse de la chose perçue, du perçu est intrinsèquement relié à cet automatisme où l'on conscientise avant de sentir.

La marche est l'acte qui va actionner cette expérience de la sensation. C'est « une action apprise difficilement durant les premiers mois de la vie avant de cesser d'être une action consciente pour devenir naturelle, automatique. »²⁷ Marcher devient instinctif, c'est aussi être dans le monde, faire partie de l'horizon des choses, et « [n]otre champ perceptif est fait de "choses" et de "vides" entre les choses »²⁸. Marcher permettrait peut-être de se mouvoir dans la perception des choses et poser le percevant dans le vide entre les choses. Une manière de s'ancrer dans la matière. À partir du moment où l'objet devient objet perçu et provoque une sensation à sa

²⁴ J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, op. cit., p. 61.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 26

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ Francesco Carreri, *Walakscapes : la marche comme pratique esthétique*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 21.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 39.

manière d'être un point d'arrêt, un point d'horizon pour les autres objets qui l'entourent, il y a un dialogue qui s'établit entre le corps percevant et le corps perçu à cette condition que l'artiste « [...] considère [s]on corps, qui est [s]on point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde. »²⁹

L'artiste, par cette étape de la marche, actionne son intégration au monde, une démarche d'appartenance et non pas d'observateur. Les liens qui vont petit à petit se tisser entre ce corps percevant de l'artiste et l'objet perçu vont amener l'artiste à dialoguer avec le monde environnant et, petit à petit, ressentir la sensation que le sujet percevant devient le monde perçu. Or mon corps, je ne peux pas le percevoir, c'est l'objet perçu, l'environnement extérieur qui le perçoivent. Ces nouveaux percevants vont alors imprimer des sensations. Je ne peux pas regarder mon corps comme objet perçu mais je peux chercher en moi les sensations provoquées dans l'instant de la perception.

Cette démarche de partir à la rencontre du monde, cette dynamique d'aller vers le monde me permet de placer le corps comme une matière à explorer : comment puis-je explorer mon corps non pas comme un percevant mais comme un perçu ? Comment habiter cet objet perçu qu'est mon corps ?

Cette réflexion nous amènera à plusieurs expériences de création et d'exploration. Nous souhaiterions ici en partager deux en lien avec deux textes de Le Clézio : *Bitna, sous le ciel de Séoul*³⁰ et un chapitre de *L'inconnu sur la terre*³¹. Lors de ces deux temps de marche, l'artiste se permet d'être une force vitale, « une signification motrice », qui appelle à une manière « d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume si l'on est capable, et la sensation est à la lettre une communion »³². L'épreuve de la sensation est donc à la fois un dialogue des sensibles qui appelle à la communion, au partage. La communion des mots et des lieux va nous offrir le chemin de la création. Percevoir, c'est penser pour Merleau-Ponty. L'artiste devient un sensible qui pense par la perception et nous décidons avec nos sensations d'entrer en communion avec les lieux et les mots.

Bitna, sous le ciel de Séoul : une expérience de l'enfermement dans la marche

Ce roman raconte l'histoire de Bitna, une jeune fille coréenne qui quitte la campagne pour s'installer chez sa tante à Séoul. Mais entre la grande métropole, Séoul, et la vie étouffante avec sa tante et sa cousine, Bitna éprouve un sentiment d'enfermement. C'est là qu'elle trouve un travail : raconter des histoires à Salomé, une femme malade, handicapée, elle-même enfermée dans un corps. Bitna commence une nouvelle vie entre ses contes urbains racontés à Salomé, sa vie d'étudiante et d'assistante à l'Université et sa vie de jeune fille dans un minuscule appartement. Très vite, sa relation avec Salomé devient malsaine. Plus Salomé

²⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁰ J.M.G. Le Clézio, *Bitna, sous le ciel de Séoul*, *op. cit.*

³¹ J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.*

³² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 256.

exprime l'urgence de la voir et de l'écouter raconter ses récits, plus Bitna étouffe. Le roman se divise en deux récits : le récit de Bitna et les contes que raconte Bitna à Salomé, récits urbains qui se rejoignent à la fin comme une épopée. Dans une marche à la fois physique et psychique, Bitna part vers la recherche de sa destinée et à chaque étape elle doit se battre pour sortir de ce sentiment d'enfermement. Ce n'est qu'à la fin du roman que Bitna prend enfin le chemin de sa vie.

Nous avons porté notre intérêt sur la thématique de l'enfermement pour ce premier temps d'expérimentation. Nous avons proposé à Morgane Lapouge, comédienne et danseuse, et Akiko Hoshina, artiste plasticienne, céramiste, une marche qui fait une boucle et qui traverse une forêt dense ainsi que des clairières. Chacune a donc marché à son rythme. Lors de nos repérages, nous avons choisi une forêt dans les Hautes-Pyrénées. C'est une boucle qui traverse une forêt dense et fournie où la lumière ne rentre pas facilement. La végétation est faite d'arbres divers, dont les troncs sont souvent recouverts de mousse. Un lieu très humide où la présence de l'humus amène à un sentier boueux par endroits. La seule direction que j'ai donnée aux deux artistes est que nous allions explorer le sentiment d'enfermement. Il s'agissait pour nous de partir d'une sensation perçue dans un dialogue vibratoire avec le monde extérieur pour voir comment, par la suite, avec un travail de plateau, réécrire cette sensation, mais dans un travail de spatialisation intérieure.

Il leur a été demandé de prendre des photos tout au long de cette marche. À l'issue de cette marche, je leur ai demandé de faire un choix de quatre photos chacune qui résume les sensations ressenties lors de cette marche. Puis nous avons pris un moment pour échanger autour de ces sensations.

Voici quelques notes prises lors de cet échange et les photos qu'elles ont choisies :
Photos d'Akiko Hoshina, artiste plasticienne/céramiste :



Photos 1 et 2

© Akiko Hoshina

**AÏCHA AYOUB – LE CORPS DE L'ARTISTE : ENTRE PERCEPTION VIBRATOIRE
DU RÉEL ET CRÉATION D'UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE**

Nous remarquons que, dans ces photos, revient un lien fort avec la terre, avec des éléments qui sont voués à pourrir, à revenir à la terre (tronc qui pourrit, humus). La notion de traces aussi est présente sur ces photos avec les ombres des fougères sur le tronc. La photo qui représente le chemin est lumineuse. Il y a un équilibre entre le chemin et le ciel. Lors de notre échange, Akiko Hoshina a indiqué qu'elle a vécu l'enfermement dans cette forêt comme un sentiment rassurant, un retour au passé au Japon, à la campagne de son enfance.

Photos de Morgane Lapouge, comédienne, danseuse :



Photos 3, 4 et 5
© Morgane Lapouge

Les photos de Morgane Lapouge sont beaucoup plus sombres. La lumière peine à entrer dans la forêt. Elle transparaît sur les bouts de mousse d'arbres en train de mourir sur la photo 1.

Sur la photo 2, le chemin est à peine perceptible et on ne voit pas le ciel.

Devant nous, ce sont des troncs denses sans issues. La lumière apparaît dans le ciel, avec des photos du ciel recouvert par les arbres, où l'on aperçoit comme une lumière d'espoir. Morgane Lapouge amène de la verticalité dans ses photos, comme un désir de libération alors qu'Akiko Hoshina a centré ses photos sur un retour à la terre, son matériau de travail (l'argile). Morgane Lapouge a exprimé une angoisse dans le sentiment d'enfermement dans cette forêt.

Le village d'Aulon :

la marche comme dialogue avec un territoire : paysages et émotions

Cette deuxième expérience est très différente. Elle fait suite à la crise sanitaire et aux spectacles annulés en 2020 et 2021. Nous devions, avec le musicien, faire une lecture musicale dans un village des Hautes-Pyrénées. Cette lecture ayant été annulée, avec l'accord de la mairie, nous avons décidé de créer quelque chose sans savoir quoi exactement.

Le thème de la lecture étant l'arbre, c'était le seul élément concret que nous avions. La particularité de ce temps d'expérimentation, c'est que c'est la marche qui nous a amenées au choix du texte. En effet, n'ayant aucune idée de ce que nous pouvions faire, nous avons décidé, lors d'une après-midi de fin d'automne, de marcher dans le village et tout autour, de nous laisser porter par les sensations et, ainsi, l'expérience du corps vibratoire nous a conduites vers un texte de J.M.G. Le Clézio, extrait de son livre/essai, *L'inconnu sur la terre*. La marche s'apparentait à une déambulation libre sans aucune préparation au préalable, ni idée d'une création. *L'inconnu sur la terre* semblait répondre à cette déambulation par sa structure même.

Dans *L'inconnu sur la terre*³³, un des « livres inclassables et presque secrets de l'auteur »³⁴, on suit un petit garçon qui nous raconte le monde. En 1978, ce livre rend compte « sous forme de méditations [...] fluides et poétiques, ponctuées de dessins légers, d'un itinéraire spirituel ancré dans le présent, dans la matérialité des choses. »³⁵. L'auteur définit lui-même son ouvrage :

Ceci n'est pas tout à fait un essai, pas tout à fait une tentative pour comprendre quelques mystères, ou pour forger quelques mythes. Ceci est une histoire, écrite sur plusieurs cahiers d'écolier italiens. C'est une longue histoire, qui pourrait être celle d'un oiseau, celle d'un poisson et celle d'un arbre, car elle parle beaucoup du ciel, de la mer et de la terre où avancent les racines. À la fin de cette histoire, rien n'a changé, ou presque. Mais c'est

³³ Lire pour cela l'article d'Aliette Armel dans le *Dictionnaire Le Clézio* sur le site de l'association des lecteurs de Le Clézio : <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/inconnu-sur-la-terre-l/>

³⁴ Aliette Armel, « L'inconnu sur la terre », <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/inconnu-sur-la-terre-l/>, *Dictionnaire Le Clézio*, Association des Lecteurs de Le Clézio, consulté le 7 avril 2020.

³⁵ *Ibid.*

**AÏCHA AYOUB – LE CORPS DE L'ARTISTE : ENTRE PERCEPTION VIBRATOIRE
DU RÉEL ET CRÉATION D'UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE**

comme une très longue journée, qui serait passée, depuis la première heure de l'aube jusqu'à la nuit.

De « cette œuvre laboratoire », nous nous sommes saisies, par les éléments qu'elle nous offre, parce qu'elle amène l'artiste à se mettre en dialogue non pas avec une fiction mais avec une œuvre de passage qui se met au diapason des sensibles présents pour inventer un récit, écrire un conte du présent.

Nous avons donc choisi un chapitre de *L'inconnu sur la terre*. Dans une première partie du chapitre, le narrateur parle d'arbres, de leur force, de leur vie, d'un village et des toits gris, des fumées des cheminées.

Ce village raconté par l'auteur semble résonner avec le village d'Aulon. Nous proposons dans ce qui suit de raconter cette flânerie en résonance avec le texte choisi. Des photos choisies sont accompagnées de légendes ou de textes extraits de *L'inconnu sur la terre*.



Photos 6 et 7
© Aïcha Ayoub



Le Clézio semble nous raconter notre flânerie : « Du haut d'une montagne, je vois les fumées qui s'élèvent au-dessus des plaines et des vallées. »³⁶

Les fumées témoignent de la vie, elles « s'offrent à l'espace du ciel. Chaque fumée qui monte est le centre d'une zone de calme et de sûreté [...] Elles forment des colonnes bien droites qui montent au-dessus des toits des maisons ». Elles nous parlent de choses douces, « elles témoignent simplement que ces lieux sont habités, qu'il y a ici des familles, des enfants, de la douceur. »³⁷

³⁶ J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, op. cit., p. 121.

³⁷ *Ibid.*, p. 122.



Puis il y a l'arbre. Il est partout, nous regarde, sapins au vert sombre, arbres nus, ils nous accompagnent et rythment notre marche, nous offrant une enveloppe. Les arbres entourent les maisons, « ces frontières des hommes sur la terre. »³⁸



Photos 8 et 9 © Aïcha Ayoub

³⁸ *Ibid.*, p. 123.

Partout, un tapis vert sombre, des milliers de sapins imposants nous regardent, immuables. Ils entourent les granges, surplombent des pâturages en bas et cachent des cascades qui caracolent et se démultiplient en des dizaines de petits ruisseaux et filets d'eau :

On voit ce qu'il y a à l'intérieur des arbres. On ne le voit pas vraiment avec les yeux, mais on le sent. Les arbres sont immobiles, bien calmes, dans le vent, dans la lumière. Oui, ils sont ainsi. Et pourtant, on sent les flammes dures et brillantes qui sont debout à l'intérieur de leur tronc. Jamais on n'a senti à ce point la force cruelle et obstinée de l'existence.³⁹

Au rythme de nos pas, nos corps se nourrissent de vent doux et froid dans les branches des arbres, des bruits rythment ce moment, c'est aussi une grande douceur qui est présente, douceur vécue à la fois dans la solitude et en même temps dans un sentiment d'appartenance. Et cette douceur jalonne le texte de Le Clézio : « Mais les petites fumées pâles témoignent simplement que ces lieux sont habités, qu'il y a des familles, des enfants, de la douceur. »⁴⁰ ou encore :

[...] le soir, à l'heure du repas, ou bien l'hiver, quand vient le froid de la nuit. De toutes parts s'élèvent les colonnes grises légères et solides dans le paysage de la solitude habitée. Il n'y a rien d'autre. Non. Rien d'autre. Seulement ceux-là, seulement ces lieux cachés, ces braises, ces cendres chaudes, seulement la respiration régulière et tranquille qui s'exhale dans l'atmosphère.⁴¹

Mais par la suite, comment l'artiste peut-il partir de ce moment du vécu présent pour qu'il devienne matière à explorer artistiquement, une esthétique à réécrire, un monde à réinventer, à raconter ? Comment, à partir de la mémoire du corps, reprendre les sensations et les relier aux mots, au récit, à l'esthétique ? C'est ce que nous proposons d'exposer dans ce qui suit en partageant une partie du travail de terrain, le premier axé sur le corps comme média d'écriture, le deuxième autour d'un travail sur la voix, caisse de résonance émotionnelle des mots.

III. L'écriture artistique : corps et voix

Nous proposons ici de voir comment les deux démarches de perception ont amené petit à petit vers la création, comment elle a été abordée et la forme esthétique amenée. Si dans *Bitna, sous le ciel de Séoul*, c'est le corps qui a été le média principal de l'expression de l'enfermement et de sa libération par la danse et la performance, l'expérience du village d'Aulon nous a amenées à faire un voyage dans la voix et les résonances d'un territoire, en construisant une partition sonore.

³⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁴¹ *Idem.*

Bitna, sous le ciel de Séoul, récit d'un enfermement et d'une libération

Pendant plusieurs jours, nous avons impulsé plusieurs moments d'improvisation où chaque artiste s'exprimait avec son élément : le corps dansé et l'argile accompagné par la percussion et le musicien Luc Girardeau. Ces temps d'improvisations ont permis aux trois artistes de revivre les sensations éprouvées lors de leurs marches de différentes manières. Akiko Hoshina a développé un jeu axé sur l'ancrage dans la matière en faisant de l'argile un support pour un dialogue entre violence et apaisement. Morgane Lapouge a exploré une corporalité qui oscillait entre intériorisation par une gestuelle minimaliste révélant un travail d'ouverture et de fermeture et des moments de danse intenses qui exprimaient la libération et la verticalité. L'instant que nous proposons d'analyser est celui de la rencontre entre Akiko Hoshina et Morgane Lapouge. La vidéo « Chemins »⁴², consultable sur le lien noté en bas de page est un récit des corps en résonance avec le roman et la relation entre Bitna et Salomé.

Pour Morgane, tout commence avec une marche sur place qui revient sans cesse dans le roman. Son corps va entamer un parcours avec des variations qui correspondent au parcours de Bitna dans le roman. Le corps semble obéir aux mouvements des pieds qui effectuent une marche sur place en tapant la mesure. Au rythme du Daf, ce sont les bras de la danseuse qui vont, petit à petit, écrire le parcours, les chemins de la jeune fille. Car les bras semblent émerger du rythme des pieds, puis ils essaient de dessiner des cercles. Leur mouvement s'enclenche avec des cassures au niveau des poignets et des épaules, créant ainsi un mouvement de circularité parasité par ces cassures, des ruptures quasi-imperceptibles. L'énergie de la marche se transforme, petit à petit, en une transe. En tournant, la danseuse cherche la libération de l'enfermement.

Les coups que donnent Akiko sur une masse d'argile en boule créent le contraste entre le désir de partir et l'empêchement, l'enfermement. Le rythme du Daf est à la fois dans une circularité étouffante mais c'est cette même circularité et répétition jusqu'à la transe qui permet la libération. Par moments, pendant la danse, Morgane ouvre les bras et les paumes de mains vers le ciel, comme un geste du désir de partir, de se libérer de toutes ces chaînes qui la retiennent. Vers la fin, quand les bras, dans un même mouvement, se mettent au diapason à la fois rythmique et graphique du mouvement des jambes, dessinent une courbe sans aucune cassure, nous assistons à l'écriture d'une libération, un désir de partir. Il s'enclenche alors un mouvement de circularité fluide où les paumes se dirigent vers le sternum, lieu de l'élévation vers le ciel, lieu du soi, de l'ego. Dans un geste subtil, la main gauche se referme sur le sternum et Morgane tourne le dos au public. Elle lève son regard vers l'artiste plasticienne.

Akiko, qui incarne Salomé, est restée dans la circularité. Elle enroule le morceau d'argile qu'elle a malaxé et tapé pendant toute la première partie de

⁴² <https://vimeo.com/showcase/6907505/video/398309125>. Mot de passe : corps.

l'improvisation. Avec un corps exclusivement centré sur un mouvement de coups sur l'argile, elle exprime l'enfermement qu'elle vit dans son corps (« Salomé est gravement malade, elle ne peut plus bouger de son fauteuil, elle porte des couches, et sa peau est un papier rêche marqué de rougeurs »⁴³) et son désir d'enfermer Bitna avec elle (« c'est la première fois que Salomé me donnait un ordre, mais sa voix démentait ses paroles parce que c'était bien plutôt une plainte, exhalée entre ses lèvres minces, tremblante dans le souffle »⁴⁴). Plus Morgane qui incarne Bitna parcourt ce chemin de la libération, plus Akiko va exprimer sa panique de la perdre, de ne plus être capable d'exercer de pouvoir sur elle. Dans le roman, Bitna ne cesse de se faire harceler au téléphone par Salomé qui la supplie de venir la voir : « J'avais délaissé Salomé depuis de longues semaines. Elle m'envoyait des messages sur mon téléphone, d'abord légers [...], puis de plus en plus désespérés. »⁴⁵

Dans la deuxième partie de la vidéo, le mouvement des corps s'inverse. La libération de Bitna est exprimée par un corps assis qu'on voit de dos. On devine le mouvement des bras dans une fluidité et seulement un soubresaut au niveau du sternum qui continue à battre la mesure de l'apaisement. Akiko, dans un corps en marche et en mouvement dessine un cercle tout en jouant avec ses mains en les tournant pour faire une boule avec l'argile. C'est le dernier voyage de Salomé vers le deuil et Bitna, quant à elle, part vers son chemin intérieur.

En exprimant les sentiments des personnages mais aussi leur destinée, les artistes nous racontent des corps romanesques. Le corps poétique devient plus qu'incarnation, il habite le mot, il habite le texte et le roman et devient lui-même un espace de récit créant sa propre graphie, son propre imaginaire qui exprime la cyclicité du roman.

La thématique et la symbolique du cercle reviennent sans cesse dans ce travail de recherche. Akiko a dessiné dans l'espace un cercle avec des boules d'argile qu'elle a malaxées. Tout le long de l'improvisation, elle est assise dans ce cercle comme pour exprimer l'enfermement que vit Salomé dans son propre corps. En face d'elle, Morgane dessine une circularité dans ses mouvements. La circularité s'extrait de l'enfermement pour devenir une circularité de libération. En effet, Akiko sort du cercle. C'est elle maintenant qui marche. Elle dessine un grand cercle qui entoure Morgane, qui, elle, cette fois-ci, est assise. L'apaisement qu'elle exprime se lie à la marche douce de l'artiste plasticienne, comme si c'était la dernière marche de Salomé, celle qui l'amène vers l'apaisement ultime, la disparition de la souffrance et de la maladie, la mort : « Elle n'a pas crié, elle n'a pas soufflé un mot quand la vie a quitté son corps. Elle est seulement devenue très blanche d'un seul coup. »⁴⁶ La boule d'argile ronde qu'Akiko ne cesse de malaxer semble symboliser la vie de Bitna, celle que Salomé n'a cessé de vouloir enfermer, façonner. À la fin, avant de quitter le plateau, Salomé donne la boule à Bitna, comme si

⁴³ J.M.G. Le Clézio, *Bitna, sous le ciel de Séoul*, op. cit., p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

elle lui rendait sa liberté, qu'elle acceptait son départ, avant de mourir. La tendresse du regard échangé entre les deux inaugure le nouveau chemin de Bitna : « Je suis seule, je suis libre, ma vie va commencer. »⁴⁷

Le corps théâtral semble être le média miroir, là où le mot écrit et la scène de théâtre se rencontrent. Sur scène, le corps incarné dans la danse et l'argile devient un espace de création à part entière, un média porteur d'une poétique, d'un langage qui se met en résonance à la fois avec le texte et avec l'espace de la scène.

Et si Aulon m'était conté, l'eau et les arbres

Dans ce deuxième temps d'expérimentation, une fois l'expérience de la marche accomplie, nous comprenons qu'il est impossible pour nous de faire un enregistrement en lieu clos. En dehors des restrictions et des conditions de travail, nous avons compris que notre plateau de travail d'expérimentation était aussi l'objet de la perception, la source de la sensation : Aulon et ses habitants allaient devenir des acteurs essentiels à l'élaboration de ce projet. Il fallait confronter le texte aux lieux, aux habitants. Il fallait que les sensibles se rencontrent pour provoquer un dialogue inter-sensoriel.

Le chapitre choisi se scindait en deux parties distinctes. La première partie est un ensemble de textes qui évoquent un village et des arbres sans un lien narratologique apparent hormis le sentiment de flânerie poétique qui pouvait correspondre à la nôtre. La deuxième partie du texte se focalise sur le récit de l'histoire d'un arbre, l'arbre de Tepoztlan, un arbre centenaire dans une place d'un petit village du Mexique, Tepoztlan, gardien de la mémoire des hommes et femmes de son village mais aussi gardien d'une mémoire collective universelle. La flânerie a été au centre d'un travail inter-sensoriel avec les lieux quant au récit de l'arbre de Tepoztlan, il a été partagé avec les habitants du village qui se sont joints à nous pour enregistrer le texte.

Pour la première partie donc, nous avons parcouru les divers lieux du village. Avec notre matériel d'enregistrement, instruments de musique et texte à la main, nous faisons des essais de voix et de musique pour écouter les sonorités, retrouver à chaque fois les sensations imprimées dans nos corps, les perceptions vécues. Et ce sont les lieux qui ont décidé à chaque fois quel texte dire et quel instrument jouer. Nous n'enregistrons jamais en même temps. Tantôt c'est d'abord l'instrument et ensuite la voix s'enregistre en écoutant l'instrument, tantôt c'est le contraire et l'instrument est joué sur la voix.

Ces lieux ont été choisis pour la symbolique qu'ils peuvent représenter avec le village et les sonorités et vibrations qu'ils pouvaient offrir en lien avec le texte et les sensations ressenties et citées plus haut. En reprenant les lieux après avoir fini cette étape, nous nous sommes rendu compte qu'il y a eu les lieux extérieurs : les granges de Lurgues, les granges d'estives, le Castera, le lavoir, la sapinière et les lieux intérieurs.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

Nous comprenons que ces lieux extérieurs sont tous en dehors du village et l'entourent comme une enveloppe. Chaque lieu va être dominé par la présence de l'arbre ou de l'eau et l'eau est la sonorité qui domine dans ces lieux. Tantôt elle est forte et au premier plan, tantôt elle agit comme un son discret. Tantôt elle résonne et provoque un écho comme dans le lavoir avec un son précis, ponctuel comme un trait dessiné. Tantôt elle libère ses sonorités et ses vibrations pour envelopper le texte, lui faire face ou se mettre en dialogue avec lui. Quant aux lieux intérieurs, ce sont deux lieux symboliques du village, lieux de réunion où la communauté se retrouve pour célébrer, se retrouver : l'église et la salle des fêtes.

Puis nous avons travaillé sur la seconde partie du texte. Celui-ci semble osciller entre l'intime et l'universel, défroissant la notion d'espace-temps, parlant du lieu comme d'un espace-monde et du temps comme celui du présent vécu intensément. Contrairement à la première partie, nous sommes face à un récit avec une trame narrative précise, autour d'un personnage central, l'arbre de Tepoztlan. C'est sa mise en miroir avec un autre texte qui va l'amener à se réinventer comme un autre récit. En effet, nous avons reçu le témoignage d'une ancienne habitante d'Aulon, Laurence Fortier, qui parle à un fils parti trop tôt en s'adressant au tilleul du village, planté quelques mois après la naissance de son fils.

Avec cette étape, le processus de travail a été complètement différent. Nous avons souhaité proposer aux habitants d'imprimer leurs voix. Nous leur avons offert le texte de Le Clézio et leur avons donné la liberté totale d'enregistrer un extrait du texte qui parle de l'arbre de Tepoztlan, un extrait qui les touche dans l'espace qu'ils auront choisi : c'est alors un travail inter-sensoriel avec les habitants où nous avons imaginé que les deux arbres, l'arbre de Teptzolan et le tilleul d'Aulon se parlaient.

Trois voix ou ensembles de voix ont donné une matière sonore pour la construction de la partition. Laurence Fortier a enregistré tout le texte qui évoque l'arbre de Tepoztlan. Morgane Lapouge, la comédienne a enregistré le texte qui parle du fils perdu en plusieurs lieux du village selon des sonorités différentes. Quatre versions ont été retenues. Nous avons ainsi décomposé les deux textes et donc les deux voix comme un dialogue entre les deux arbres. Les deux textes ont été scandés, dits en écoutant un rythme à 5 temps, joués au tambour et au daf par Luc Giradeau, le musicien. De ce fait, la mise en miroir des deux textes a créé un rythme cyclique, comme une ritournelle et, d'un seul coup, il semblait n'y avoir plus de différence entre les deux récits, l'arbre d'Aulon se confondant avec celui de Tepoztlan. Ce rythme à 5 temps est celui de la transe au Maroc et il semblait que le texte enregistré était comme une prière, la prière d'un deuil.

Quant aux habitants, par leurs voix, leurs textes enregistrés, que nous avons égrainés tout au long de la partition, venaient construire une enveloppe sonore qui traverse en filigrane le récit des deux arbres. Luis, par exemple, un des habitants du village, a choisi de dire des phrases en espagnol mais aussi des mots qui le touchaient. Ces mots ont fonctionné comme des cailloux qu'on pose tout au long du chemin, des repères, des traces. Parfois les mots annonçaient les sonorités et

l'énergie du texte à venir, tantôt elles fermaient comme un chapitre, parfois elles accentuaient une émotion. Quant aux voix des habitants, la musique des brebis et des bergeries, elles jalonnent le dialogue, essentiellement sur le texte de Laurence comme pour accompagner une mère dans son processus de deuil. Elles viennent enjouées, douces, chuchotantes, graves ou aiguës au milieu d'une respiration, ou au contraire en effet canon, comme pour dire à une habitante, à une mère que le deuil se porte dans la communauté, dans le partage.

La voix de Morgane, comédienne, quant à elle, s'invite dans le collectif, sans interrompre ces retrouvailles autour du deuil de ce fils perdu pendant la pandémie, à un moment donc où l'on ne pouvait pas se réunir. Avec sa voix, elle appelle le fils mais aussi l'arbre, ce jeune tilleul, à se joindre à la voix de l'arbre éternel, celui qui réunit en lui le savoir de l'humanité entière. Il nous semble par moments que Morgane agit comme la fée invisible et protectrice de la forêt, un être qui pose les mots d'une mère, son chagrin à quatre moments, comme pour dessiner un cercle qui réunit la communauté. Ce n'est pas fortuit si l'arbre de Tepoztlan, l'arbre lointain mais l'arbre aux mille vies, aux mille savoirs, celui qui symbolise l'humanité entière s'incarne dans la voix d'une femme, mais aussi dans la voix d'une communauté pour qui l'arbre et la nature sont le pilier de leur histoire, de leur quotidien, de leur survie : l'intime rejoint l'universel. Les deux arbres racontent, chacun à sa manière, à deux temps, deux espaces, deux voix, une même histoire, un même récit : la place de l'arbre dans notre mémoire à la fois intime et collective :

Arbre de Tepoztlan, île du temps, où chaque forme est la forme d'une année, d'un siècle peut-être [...]. Quel que soit l'endroit du monde où je serai, quelle que soit l'occupation qui me possède, quelle que soit la ville de bruit et de fièvre, c'est à l'arbre que je donnerai ma pensée et mon souvenir, ce qui sera le plus beau de ma vie. [...] Je le verrai comme s'il était plus haut que n'importe quel horizon, et je serai une petite parcelle oubliée, une miette de terre, à l'abri sous la voûte éternelle de son ombre.⁴⁸

La crise sanitaire ne nous a pas permis de présenter ce travail sur une scène. Nous avons alors décidé d'en faire un CD, « Murmures d'Aulon ». Nous avons travaillé sur une « écriture vocale » et corporelle qui amène à « déporter le signifié » et faire vibrer le signifiant. Nous avons tenté d'égrener des morceaux où l'on peut vivre « le bruissement de la langue »⁴⁹. Rendre le corps disponible au bruissement, c'est être également en état de perception du monde.

Par ces deux expériences réalisées entre 2019 et 2021, il semblerait que les trois artistes ont pu toucher et raconter la matière du mot, son infime matérialité, en « habitant » un corps percevant. Par la marche, un acte qui devient une manière d'être dans le paysage, d'être un corps dans un autre corps, perçu et percevant se

⁴⁸ J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, op. cit., p. 133.

⁴⁹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

confondent. Ces temps de recherches nous ont amenées, petit à petit, à développer une pratique de la scène issue d'un travail d'exploration du corps comme habitat du langage. En interrogeant à chaque fois ses capacités à se mettre en perception avec son environnement, dans sa résonance avec les mots, le corps devient le pourvoyeur de la matérialité du texte.

Et si « chaque chose porte en soi son infini »⁵⁰ et « cet infini a un corps, il n'est pas une idée, il est l'espace précis de la matière dont on ne peut sortir »⁵¹, le corps de l'acteur, par la poétique qu'il fait émerger, ne pourrait-il pas être le lieu d'expression de cette matière, de ce monde « un et plusieurs, aveugle mais pourvu de mille yeux, insensible mais pourvu de mille peaux, inintelligent mais pourvu de mille cerveaux, inconciliable mais aux mille organes, aux mille réactions, aux mille niveaux, qui étalaient sa vérité indestructible »⁵² ?

L'artiste sur scène est un conteur, un corps dans la re-présentation, dans l'incarnation et la spatialisation de la signifiante. En *racontant*, par la danse, la voix, l'argile et la musique, cette expérience du corps chez les trois artistes a montré également le besoin urgent du silence. Le corps percevant est le lieu du silence qui parle, qui écrit, il est lieu de l'infinie matière. Par ce silence, ce corps-monde ouvrirait le mot à son universalité.

Si l'artiste se donne le temps et la possibilité de vivre ce corps-monde, peut-être sommes-nous là face à la « conviction de l'unité entre toutes les composantes de la matière, cette confiance dans la capacité de l'homme à atteindre un état de conscience permettant d'accéder à la transparence. »⁵³ Et peut-être, par ce chemin ardu, difficile, long mais beau, pourrions-nous vivre ce que nous confie Tadeusz Kantor à propos de sa vision du théâtre : « Il faut être ouvert à l'impossible pour créer le théâtre invisible. »⁵⁴

Aïcha AYOUB
Metteuse en scène et chercheuse

⁵⁰ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 12.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ Tadeusz Kantor dans un entretien sur France Culture (Anouk Adelman, « Notre temps : Tadeusz Kantor », *Les Nuits de France Culture*, Ina-Radio France, 9 novembre 2017 [8 mai 1972], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/notre-temps-tadeusz-kantor> [Consulté le 3 juin 2018]).

⁵⁴ *Idem.*

THÉÂTRE JUIF, THÉÂTRE DU CORPS

L'épithète *Am haSefer* – le « Peuple du Livre » – accompagne le peuple juif depuis deux millénaires, en référence à sa connexion intime avec la Torah, la Bible hébraïque, et les nombreux écrits connexes consécutifs, dont le Talmud et la Mishna. Pourtant, comme tout marqueur imposé, il occulte certaines dimensions de la vie juive longtemps ignorées par les observateurs, notamment le *contenu* des textes étudiés, particulièrement préoccupé par le corps et les thèmes corporels tels que les maladies, la circoncision ou la procréation. Si le Livre évoque l'étude, la sagesse et la poursuite du savoir assimilés à une « chaîne de la connaissance » ininterrompue, il concentre toutefois son attention sur le *sujet* en chair et en os – celui ou celle qui stimule son imagination. Il faudra attendre le dernier quart du XIX^e siècle pour que s'élèvent, notamment avec le sionisme, les premières voix en faveur de la régénérescence du corps juif jugé désincarné par l'étude considérée jusqu'alors comme la plus haute forme de l'activité juive¹.

Est-ce une coïncidence qu'à cette même époque émerge le théâtre juif dit « moderne » – une apparition tardive en comparaison avec les cultures chrétiennes environnantes, puisqu'elle ne prend forme, concrètement, qu'en 1876 à Iași avec la première représentation sous forme d'un récital de chansons actées d'Avrom Goldfaden, le père autoproclamé du théâtre yiddish² ? Orphelin d'une tradition théâtrale séculaire, ce « théâtre sans théâtres » ne surgit pourtant pas *ex nihilo*. Précédé et influencé par la tradition ancestrale de la fête de Pourim avec ses débordements carnavalesques et subversifs, ce premier théâtre professionnel hérite d'un registre hautement ludique, caustique et performatif. Ici ce n'est pas le texte qui règne, mais le *corps* : l'on se déguise, l'on joue, l'on boit jusqu'à l'ivresse pour fêter la victoire d'un complot déjoué. Matériau de base, il devient l'objet même d'une jubilation basée sur le geste et sur l'exubérance performative. Ainsi le théâtre juif moderne, affranchi et rebelle dès sa naissance, se joue des traditions littéraires occidentales, court-circuite l'hégémonie du texte de celles-ci et se présente de prime abord comme un avènement *corporel* : à défaut de dramaturges comme Corneille ou Racine apparus deux siècles plus tôt, il s'arroge des émules de Molière à l'image de Sholem Aleichem et devance, par son approche organique, le « théâtre du corps » d'Artaud, de Meyerhold ou de Reinhardt.

Que l'empreinte somatique soit bel et bien au centre de l'activité théâtrale juive émane de l'étude du jeu de l'acteur, dont la boîte à outils, sinon une prédisposition naturelle pour la performance, prépare celui-ci à l'*incarnation* de son personnage. À travers la transformation de son corps, ce « bricoleur de génie » construit son identité ethnique et culturelle idiosyncratique – la *yiddishkayt* – qu'il partage dans un corps-à-corps complice avec un public largement affidé.

¹ Howard Eilberg-Schwartz, *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*, New York, State University of New York Press, 1992, p. 6.

² Berceau du théâtre juif professionnel, Iași (Roumanie) se situe à l'orée de la Zone de Résidence en Europe de l'Est, concentrant une large population juive ashkénaze.

Extrait partiellement d'une thèse en cours d'élaboration, cet article vise à étudier la *corporalité* et le caractère essentiellement *performatif* du théâtre juif – yiddish en l'occurrence – à l'aide d'une analyse des composantes majeures de ces attributs – le jeu, les outils et le langage somatique –, permettant de conclure sur les aspects principaux de la judéité – *yiddishkayt* – qu'ils véhiculent³.

Le Juif de théâtre et l'incorporation de l'imaginaire

« Le juif [...] joue. »
Joseph Roth⁴

Serait-on, comme le suggère l'écrivain Joseph Roth, Juif par simple *jeu* ? Lorsque le Juif joue, il *se* joue – « *jouer le Juif* » fait partie de sa judéité. Il semble toutefois qu'une propension, voire une affinité naturelle aient guidé la théâtralisation – fût-elle tardive – de son identité mise sous la contrainte d'une « perpétuelle adaptation » et d'une « ancestrale dissimulation », l'obligeant à porter le masque et à dissimuler – ou à préserver – son ethnicité au regard des persécutions séculaires⁵. Ce « comédien de lui-même », obligé constamment à jouer l'Autre, a appris à dramatiser sa judéité en la construisant avec une « puissance infatigable de projection » et à « prendre la mesure de son étrangeté » par un regard lucide, à la fois intrinsèque et extrinsèque⁶.

« Pour moi, c'était tous les jours carnaval. J'étais Juif, quant à moi, c'est-à-dire, en clair, que je n'avais jamais besoin de quitter mon déguisement », avoue le philosophe français Alain Finkielkraut⁷. Mais le spectacle de cette altérité passe avant tout par le *corps* : il est performé. Négociée avec le monde extérieur, cette performance répond à une double stratégie, à une opération « à double voie » basée sur deux discours identitaires superposés – celui de la chair ou de l'identité généalogique et celui de l'esprit ou de l'identité consentie.

À cette double voie se superpose un double codage, par lequel une performance peut signifier un message à une audience juive et simultanément envoyer un autre message, parfois contradictoire, à un public non-juif. Dans un ouvrage à ce propos, *Acting Jewish*⁸, Henry Bial commente la transaction binaire, conditionnée par la conscience culturelle, voire ethnique du « récepteur » et ancrée dans la volonté de reconstruire une culture oubliée ou abandonnée de force, invitant ceux qui

³ Michèle Fornhoff-Levitt, *Le théâtre yiddish de l'entre-deux-guerres en capitales occidentales : essai d'ethnoscénologie transnationale et diasporique de la « yiddishkayt »* (titre provisoire), thèse doctorale en cotutelle Université libre de Bruxelles/Sorbonne Université, 2023.

⁴ Joseph Roth, *Juifs en errance. L'Antéchrist*, Paris, Seuil, 1986, p. 11-12. Titre original : *Juden auf Wanderschaft*, Cologne, Verlag Kiepenhauer & Witsch, 1976-1977.

⁵ J. Pichon, « Théâtre juif », *L'illustration*, p. 608-609.

⁶ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, Paris, 1980, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ Henry Bial, *Acting Jewish. Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008, p. 3.

« savent » à se reconnaître⁹. C'est précisément du « croisement de ces stratégies synchroniques et diachroniques de la performance de l'ethnicité » – le Juif « autre » à ses propres yeux, comme à ceux de « l'Autre » – que jaillit sa *yiddish-kayt*, sa judéité¹⁰.

L'affinité et l'intérêt particulier des Juifs pour les arts performatifs, et par conséquent leur foisonnement dans ce secteur, s'expliquent, comme le souligne le théâtrologue israélien, Yair Lipshitz, par une triple causalité, appuyée sur un retour aux origines à travers l'établissement d'un lien interactif entre tradition religieuse juive – une catégorie identitaire réclamant la *représentation* – et théâtre¹¹.

Mettant légitimement en doute la corrélation entre l'apparition tardive du théâtre juif et la sécularisation progressive des communautés juives sous l'influence de la Haskala, l'auteur postule d'abord le binarisme entre religion et théâtre ou, comme l'affirme également l'historien Thomas Postlewait, entre rituel et jeu¹². En effet, malgré l'hostilité du Pentateuque envers la représentation par l'image, les réserves prégnantes du Talmud et les injonctions rabbiniques contre le théâtre romain dont ils accusent la frivolité et l'idolâtrie, aucun de ces textes ne condamne *explicitement* le théâtre en tant que tel, ni n'accuse la théâtralité comme « spirituellement » dangereuse. Par ailleurs, plusieurs pièces de théâtre bien antérieures aux Lumières juives – à commencer par l'*Exagoguè*, le récit de l'Exode écrit par Ezéchiel le Tragique d'Alexandrie, un dramaturge juif du III^e siècle av. J.C., ou, plus tardivement, par *La comédie éloquente du mariage* créée en hébreu en 1550 –, corroborent la non-validité de la thèse de la genèse du théâtre juif suite à la sécularisation progressive des Juifs¹³. Un second argument concerne l'interaction entre pratique religieuse juive et théâtre, encourageant les adeptes à *performer* le rituel, comme la Haggadah de Pessah qui *performe* l'Exode en le narrant ; comme les rabbins qui, en tant qu'*interprètes* dialogiques revivent le texte ou encore comme la Torah dont la lecture « incarnée » est accompagnée de balancements corporels et d'une lecture cantillée. Enfin – troisième argument –, le « Livre aux septante visages »¹⁴ se prête à la réciprocité entre interprétation et représentation, transformant son étude en *drame* où la corporalité est centrale, rappelant de ma-

⁹ Entre 1880 et 1940, près de 3.5 millions de Juifs originaires de la Zone de Résidence, toutes classes confondues, chassés par les pogroms successifs, par les vagues d'anti-sémitisme ou par les conditions de vie déplorables, vont chercher refuge à l'Ouest.

¹⁰ Jeffrey Shandler, « Enacting Ethnicity: Yiddishkeit Masked and Unmasked on the Contemporary American Stage », dans *Jewish Social studies*, Vol. 23, N° 2, Winter 2018, p. 18.

¹¹ Yair Lipshitz, *Theatre and Judaism*, MacMillan International/Red Globe Press, London, 2019.

¹² Lumières juives (hébreu: השכלה) : mouvement de pensée juive des XVIII^e et XIX^e siècles, initié par les Juifs allemands et influencé par le mouvement des Lumières, marquant les prémices de la modernisation et de la sécularisation des Juifs.

¹³ *La comédie du mariage* (1550) est l'œuvre de Leone de Sommi, dramaturge, chorégraphe et metteur en scène sépharade à la cour des ducs de Mantoue.

¹⁴ La Bible hébraïque ou, par extension, l'Ancien Testament, traduit en grec « *koinè* », une langue liturgique utilisée par l'Église de Constantinople.

nière singulière les réflexions de l'anthropologue Marcel Jousse sur le « gestualisme » de la Bible, ou celles du philosophe Maurice Blondel qui déclarait que « la prière est une action »¹⁵.

Si, *in fine*, religion et jeu ne sont pas forcément incompatibles, le judaïsme lui-même peut être appréhendé en tant que religion *performative*, en ce sens qu'il s'intéresse davantage au *processus* qu'à la contemplation. Nul doute, dès lors, que l'attribut de « Peuple du Livre » n'est pas entièrement justifié et qu'il pourrait tout aussi bien être remplacé, comme le suggère l'auteur précité Eilberg-Schwartz, par « Peuple du Corps ».

Cette argumentation logiquement plausible m'incite à déduire que le *bios* théâtral¹⁶ semble constituer, depuis deux millénaires, la « seconde nature » du Juif, souvent métaphoriquement comparé à un comédien errant avec la Bible comme répertoire et la prière ou le rituel comme *gestus*¹⁷. Acteur sinon *actant*, il a, au fil des siècles, *joué* son propre destin, sollicitant la paraphrase « je *joue*, donc je suis » du célèbre adage cartésien¹⁸. Si l'épreuve de l'exil a pu détourner ce nomade de sa quête perpétuelle de la Révélation, elle ne l'a jamais empêché, à l'instar du théâtre, d'*incarner l'imaginaire* à travers les gestes de l'étude, de la prière ou des rites quotidiens¹⁹.

Les outils du « bricoleur de génie »

« C'est une chose que d'être un artiste
et une deuxième que d'être un artiste juif. »²⁰

Pour incarner l'imaginaire, ce « bricoleur de génie »²¹ qu'est l'acteur dispose de trois outils de taille : son corps, son esprit et – trait d'union entre les deux – sa langue. Piliers identitaires signifiants par excellence, ces vecteurs, à la fois attributs et marqueurs de frontières déterminent son jeu.

¹⁵ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 21 ; Maurice Blondel cité par Jean-Marie Pradier, « Vous avez dit ethnoscéologie ? », dans *L'Ethnographie*, n°2, 2020.

¹⁶ Pour Eugenio Barba, le « bios scénique » – un terme utilisé à foison dans *Le Canoë de Papier*, signifie « le niveau 'biologique' du théâtre sur lequel se fondent les diverses techniques, les utilisations particulières de la présence scénique et du dynamisme de l'acteur » (J.-M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 13).

¹⁷ Sonia Sarah Lipsyc, *Salomon Mikhoëls ou le testament d'un acteur juif*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002, p. 143.

¹⁸ Yair Lipshitz parle de « *performance of the exegesis* », lui donnant une dimension narrative et corporelle (*op. cit.*, p. 37).

¹⁹ Michèle Fornhoff-Levitt, *L'Ethnographie*, n°3-4, novembre 2020, <https://revues.mshparisnord.fr/>.

²⁰ « Kinstler un yidishekinster », *Di Naye Prese*, 23.4.1939, p. 3.

²¹ Terme forgé par le théâtrologue Patrice Pavis.

Si la conception cartésienne de la dualité entre corps et esprit est restée une tendance caractéristique des cultures occidentales jusqu'au dernier quart du XX^e siècle, l'ethnologie – et en particulier l'ethnoscénologie – font fi de cette distinction, préférant envisager le *bios* – la vie organique – et le *logos* – la vie mentale – comme deux entités indissociables, articulées par la langue. Extension organique de la pensée, le corps – le « corps de l'esprit » selon Paul Valéry ou la « chair de l'esprit » selon Jerzy Grotowski –, par son intégration de la mémoire biologique et l'incarnation de l'imaginaire d'un *ethnos* (peuple) – est le dépositaire de l'« écosystème » somatique et mental de l'humain²². De son côté, Eugenio Barba fait valoir cette inséparabilité en remarquant que « la pensée a un aspect *physique* : sa manière de se mouvoir, de changer de direction, de sauter. Autrement dit : son comportement. La dilatation n'appartient pas au physique, mais au *corps-esprit*. La pensée doit traverser la matière de façon *tangible* ; non seulement se manifester dans le corps en action, mais traverser l'évident, l'inerte, ce qui va de soi lorsque nous imaginons, nous réfléchissons, nous agissons. »²³. Dans le cadre de cet essai, je me concentrerai sur l'outil – matériel et physique – privilégié de l'acteur : son propre corps.

Il faut attendre la fin du XIX^e-début du XX^e siècle pour voir apparaître un nouveau « type juif » – le « *muscle Jew* », à l'opposé du Juif stéréotypé de l'Est – de petite taille, de constitution physique faible et activement engagé dans le commerce ou la spéculation. À cette époque, la politique du corps « moderne » devait en effet subir une transformation radicale dans le cadre des mouvances régénératrices qui touchent l'ensemble de l'Europe et atteindront leur apogée pendant l'entre-deux-guerres – notamment l'eugénisme. Associé aux « sciences » raciales férues de stéréotypes antisémites intégrant la dégénérescence juive dans la conceptualisation de son discours, celui-ci fut par ailleurs une véritable pépinière du fascisme²⁴.

C'est en cette période de fin de siècle européen que, pour reprendre les termes de Daniel Boyarin, est inventé le « mâle juif ». Il suffit à ce titre de se remémorer les invectives de Max Nordau au Second Congrès Sioniste à Bâle, le 28 août 1898. Bien qu'il n'ait pas mesuré à ce moment-là les implications politiques de son appel pour un *Muskeljudenthum* – un « judaïsme musculaire » –, il a rappelé, quelques années plus tard, la nécessité de créer un « nouveau Juif » physiquement fort et moralement apte afin de satisfaire les objectifs nationalistes du sionisme et de contrecarrer la progression de l'antisémitisme : les *Ostjuden* (Juifs de l'Est), bien que considérés plus « authentiques » que leurs confrères de l'Ouest, ne

²² Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.-C. - XVIII^e siècle)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 18-22.

²³ Eugenio Barba, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, 1993, p. 138 [C'est nous qui surlignons].

²⁴ Todd Samuel Presner, *Muscular Judaism*, London/New York, Routledge, 2007, p. xxiii.

peuvent plus accepter passivement leur état de « *ghetto Jews* » appauvris, faibles et impuissants, et doivent passer du statut de *Luftvolk* diasporique à celui de *Nationalvolk*²⁵. « Cette régénération a été un projet éminemment politique et esthétique, réalisé à travers une grande variété de représentations visuelles et diffusées dans les milieux scientifiques et non scientifiques de la haute culture comme de la culture populaire », déclare encore l’auteur²⁶.

Ainsi le « Peuple du Livre » était incité à se muer en « Peuple du Corps » à travers les aléas d’une politique corporelle axée sur le physique, et de la prééminence donnée pendant deux mille ans, comme le disait Freud, aux « labeurs intellectuels », pour passer à l’« alternative moins valorisée »²⁷. Toujours est-il qu’il faut voir dans ce « transfert » moderniste l’opportunité d’étudier de plus près le corps juif et de prendre la mesure de sa *différence*.

La thèse selon laquelle le corps juif serait différent n’est pas une conclusion tirée pour la première fois des théories biologiques précitées de la race : l’historien David Biale caractérisait déjà les Juifs comme « Peuple du Corps » car la Bible en tant que texte fondateur du judaïsme perçoit le corps sous l’angle des impératifs de la pureté rituelle. L’anthropologue contemporain américain Howard Eilberg-Schwartz cité plus haut reprend la notion, mais pour une raison différente : jusqu’à ce jour, estime-t-il, ce sont avant tout des stéréotypes corporels qui façonnent l’image du Juif ou font l’objet d’allusions antisémites²⁸. De par sa performativité, comme nous venons de le voir, le judaïsme lui-même est très axé sur le corps. En quoi, dès lors, si différence il y a, le corps juif est-il singulier ?

Si nous partons de l’hypothèse que le corps n’est pas seulement une entité biologique, mais aussi une construction sociale aux dimensions historiques— élaborée tant par le regard des Juifs sur eux-mêmes que par celui des non-Juifs sur eux —, l’étude remarquable mais méconnue ou trop souvent ignorée de l’Israélien David Efron, *Gesture, Race and Culture*, est susceptible de nous fournir des éléments de réponse probants²⁹.

²⁵ *Ibidem*, p. 2.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁷ “The preeminence given to intellectual labors throughout some two thousand years in the life of the Jewish people has, of course, had its effect. It has helped to check the brutality and the tendency to violence which are apt to appear where the development of muscular strength is the popular ideal. Harmony in the cultivation of intellectual and physical activity, such as was achieved by the Greek people, was denied to the Jews. In this dichotomy their decision was at least in favor of the worthier alternative”, Sigmund Freud, *Moses and Monotheism* (1939) (cité par T. S. Presner, *op. cit.*, p. xv).

²⁸ Robert Jütte, *The Jewish Body*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2021, p. 16.

²⁹ David Efron, *Gesture, Race and Culture: a tentative study of some of the spatio-temporal and linguistic aspects of the gestural behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, living under similar as well as different environmental conditions*, The Hague, Stuyvesant Van Veen, 1972. La première édition de cet ouvrage (en hébreu) date de 1942.

Effectuée après la Seconde Guerre mondiale, sa recherche s'inscrit dans la sphère des études sur l'historicité du corps visant à mieux comprendre la réalité sociale, politique et culturelle qui l'entoure.

Dans le but de tester la validité des thèses « scientifiques » nazies décrétant que les différences gestuelles humaines sont dues à l'héritage racial et de répondre à la question « les gestes sont-ils déterminés culturellement ? », Efron compare les gestes de deux groupes d'immigrés aux USA – des Italiens du Sud et des Juifs de l'Est, ainsi que la première génération issue de ceux-ci³⁰. Sur la base d'une investigation empirique – des observations qualitatives (2.000 esquisses) et quantitatives (fréquence et mesurage des mouvements à partir de 1.500 enregistrements filmés ; étude systématique des commentaires effectués par les observateurs de ces enregistrements) – des mouvements des mains et de la tête, occasionnellement du tronc, le chercheur constate que les deux groupes utilisent des répertoires gestuels complètement différents et conclut que ces différences de communication non-verbale s'expliquent par leur environnement (culture) en Europe, plus que par leur race (ethnicité), puisque leur progéniture de première génération – « assimilée » – n'a pas conservé ces gestes distinctifs.

En effet, si la perception « populaire » commune aux deux groupes étudiés est l'utilisation fréquente du corps comme adjuvant à la parole, quelle que soit leur origine ethnique ou leur statut social, la dissemblance des deux populations est frappante : alors que les Juifs « traditionnels » de l'Est se distinguent par des gestes angulaires, confinés et complexes par leur sinuosité, ceux des Italiens « traditionnels » du Sud sont plus ronds, plus amples et relativement plus simples ; alors que les gestes des premiers sont idéographiques – centrés sur la communication d'une idée, d'un sens –, ceux des derniers sont physiographiques ou symboliques – démonstratifs.

De manière interpellative, la gestuelle de leurs progénitures respectives de première génération tend à se confondre : elle est moins fréquente, plus ample pour le premier groupe, moins ample pour le second – ce qui revient à dire qu'ils se rejoignent ; elle est physiographique dans les deux cas, suggérant que ces deux sous-groupes se sont « américanisés » en adoptant la communication corporelle pratiquée par l'environnement newyorkais.

Le théâtre juif, et en particulier le théâtre yiddish, a adopté – et stylisé – une multitude de gestes du Juif de l'Est, figurés et analysés dans la monographie d'Efron, dont quelques exemples significatifs sélectionnés ci-dessus. Que le vocabulaire gestuel représenté y soit emprunté à celui du Juif traditionnel et non pas du Juif assimilé, s'explique par le fait que l'écrasante majorité des pièces se passe à

³⁰ L. F. Clauss, *Rasse und Seele*, München, Lehmanns Verlag, 1926, cité par David Efron. Selon la théorie de ce théoricien allemand de la race très influent pendant les années 1920 et à l'époque du National-Socialisme, chaque « race » (nordique, méditerranéenne, orientale, etc.) a un corps et une âme caractéristiques, et chaque corps-âme a son mode typique de mouvement expressif.

l'Est dans un lieu situé au sein du « Yiddishland » – la Zone de Résidence – et que celles-ci étaient représentées par des troupes itinérantes établies en Europe orientale³¹.



Figure 1 – Quelques gestes typiques des Juifs de l'Est (David Efron)

1. Lamentation 2. Réflexion 3. Refus 4. Ignorance



Figure 2 – Ces mêmes gestes au théâtre yiddish

1. Lamentation 2. Réflexion 3. Refus 4. Ignorance

Ce n'est pas non plus un hasard si Efron s'est concentré sur le mouvement des mains (et des bras) : leur mobilité parfois poussée à l'extrême manifeste l'« orientalisme » lié au caractère juif privilégiant la communication par les mains et les yeux.

Si le visage est, selon la sagesse populaire, considéré comme le miroir de l'âme et que les yeux en sont les interprètes³², les mains juives – « mains de parole »³³ – sont, selon la formule du metteur en scène juif russe, Alexei Granovski,

³¹ À l'exception du *Yiddish Art Theatre* de Maurice Schwartz établi à New York. Il n'est cependant pas exclu que les « nouvelles » générations d'acteurs de l'entre-deux-guerres, p. ex. ceux de la troupe de Schwartz, aient pu adopter un langage corporel moins explicitement « traditionnel », et ce d'autant plus lorsque l'action se passait à l'Ouest, p. ex. en Amérique.

³² Cicéron, *Orator* (18,60) : « *Nam ut imago est animi voltus sic indices oculi* ».

³³ B. Almosnino, « Main de parole. L'usage des mains dans la tradition sépharade », dans *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 48, 2003, p. 62-66.

« les yeux du corps »³⁴ et accompagnent la vie de tous les jours, qu'elle soit religieuse, domestique ou sociale. Telle la *khamasa*³⁵ porte-bonheur portée autour du cou, le *yad*³⁶ glissant sur les pages de la Torah ou les mains bénissantes des *Cohanim*³⁷ signifiant « longue vie et prospérité », les mains associées au chiffre cinq – les livres du Pentateuque – sont liées symboliquement à la religion par des règles de pureté et par leur position d'intermédiaires privilégiés entre l'humain et le divin. Se manifestant abondamment dans l'échange social comme dans la performativité théâtrale, elles s'imposent comme l'un des éléments-clé de la singularité juive.

Envisagé à travers le prisme culturel comme dans les travaux d'Efron, le corps juif présente des idiosyncrasies – des « marques de fabrique » selon l'expression de l'anthropologue Marcel Mauss –, qui lui impriment une série de « techniques » façonnées par l'histoire. Ce « façonnage de l'intérieur », susceptible de modeler un *habitus* singulier et de transformer le corps en « instance culturelle » révèle les contraintes imposées par chaque société³⁸ – dans le cas présent une diaspora millénaire. « Pour savoir pourquoi [quelqu'un] ne fait pas tel geste et fait tel autre, [...] il faut connaître les traditions qui l'imposent », note encore Mauss³⁹. Il me semble, dès lors, justifié de formuler l'hypothèse que les gestes ramassés et saccadés (« *jerky* » et « *puppetlike* ») évoqués par Efron accusent ainsi une forte empreinte socio-culturelle – à la fois le besoin de proximité et de protection lié à des siècles d'inconfort ou de danger dans les pays d'accueil – ceci sans perdre de vue le fait que le corps juif ait pu connaître une lente mutation au tournant du XX^e siècle, notamment sous l'influence du sionisme qui s'efforça de faire évoluer son image vers celle du *sheyneYid* – à l'encontre du prototype du talmudiste pâle et chétif, exténué par l'étude mais brillant par son intelligence –, du Juif musclé et sain – le *Muskeljude* préconisé par Max Nordau.

Cependant de nombreux anthropologues juifs confirment l'existence d'attributs ethniques propres au *Jewish body*, certains, comme Melvin Konner, évoquant l'existence possible de « gènes juifs » en se demandant : « Y a-t-il vraiment quelque chose de génétiquement distinctif chez les Juifs ? [...] Les anthropologues d'aujourd'hui pensent la race d'une manière complètement différente de celle d'il y a cinquante ans, quand nous pensions déjà avoir absorbé les leçons des

³⁴ A. Granovski cité par B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les Années vingt*, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1973, p. 100.

³⁵ Amulette en forme de main, appelée aussi « main de Myriam » en référence à la sœur de Moïse et d'Aaron.

³⁶ « Main » en hébreu (יד) : pointeur de lecture à usage liturgique, conçu pour suivre le texte lors de la lecture de la Torah.

³⁷ Pluriel de *cohen* (כֹּהֵן) (prêtre juif). Les *cohanim* des ères biblique et antique assuraient le culte du Temple et l'offrande des sacrifices, la bénédiction du peuple d'Israël, le contrôle de la pureté des aliments et l'application de la loi divine.

³⁸ Jean-Marie Pradier, *La croyance et le corps. Esthétique, corporéité des croyances et identités*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 39.

³⁹ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », 1934, [en ligne], <http://www.uqac.quebec>, p. 13, consulté le 13.6.202

théories raciales dévastatrices du début du XX^e siècle. Ce que les anthropologues sociaux et culturels entendent par-là n'a pas grand-chose à voir avec la biologie. » Mais sa conclusion reste ambiguë : « Il n'y a toujours pas de réponse positive simple à la question "Y a-t-il des gènes juifs ?", mais il n'y a pas non plus de réponse négative simple, comme celle sur laquelle tant d'entre nous comptent depuis si longtemps. »⁴⁰

Si la réponse à ces thèses génomiques dépasse le cadre de cet article, et qu'en certaines instances le concept de « race » – quoique employé de façon fort abusive – peut signifier un ensemble de qualités positives de renforcement d'un groupe centrées sur la *différence* de celui-ci, il est néanmoins inévitable de se heurter au versant négatif de ces mêmes théories lorsqu'il s'agit d'aborder le corps juif au théâtre et les invariables stéréotypes morphologiques ou physiques qu'il charrie – le nez courbé et les cheveux roux ou la barbe et les papillotes, pour ne citer que les plus récurrents.

Dans *The Jew's Body*, Sander Gilman remarque : « Où et comment une société définit le corps reflète la façon dont les membres de cette société se définissent eux-mêmes »⁴¹, en se basant sur le point de vue de l'anthropologue britannique Mary Douglas : « Le corps humain est toujours traité comme une image de la société et... il ne peut y avoir de manière naturelle de considérer le corps qui n'implique en même temps une dimension sociale. »⁴² Ces réflexions impliquent l'existence d'une vue « intrinsèque » et « extrinsèque » et leur importance pour la compréhension, le façonnage et le parachèvement de l'image de soi juive. Le « corps juif » porté sur scène reflète en effet à la fois l'*image* du Juif vu par lui-même et vu par l'Autre – une construction ou déconstruction « culturelle » de l'identité juive porteuse d'une tension créative, d'une *différence* déjà mentionnée.

Vue « de l'intérieur » la théâtralisation du corps juif est tributaire d'un regard qui considère le « Je » comme « Autre » : une *identification projective* en tant qu'*étranger* – mieux, une *introjection* du regard de l'Autre⁴³. Le regard porté sur soi joue un rôle primordial dans la formation identitaire – le Moi qui relève de l'image – et permet de se voir tel que l'on est, mais toujours sous un seul et même angle : face à face et inversé. Ainsi l'image « incarnée » du Juif par le Juif affiche une rare prédilection pour l'autodérision dérivée des « caractéristiques » somatiques attribuées aux Juifs – la plupart avec des connotations négatives basées sur la « différence » du corps juif et dont certaines remontent même jusqu'au Moyen-Âge. Parmi les attributs physiognomiques évoqués plus haut – le nez, la barbe, les cheveux, la peau – délibérément mis en évidence sur scène, le nez – postiche – figure en première position. Considéré comme « typiquement juif » malgré le fait que des études anthropologiques effectuées déjà à la fin du XX^e siècle démontraient

⁴⁰ Melvin Konner, *The Jewish Body*, New York, Nextbook Schocken, 2009, p. 229.

⁴¹ Sander Gilman, *The Jew's Body*, New York/London, Routledge, 1991, p. 170.

⁴² Mary Douglas, *Natural Symbols*, New York, Pantheon Books, 1970, p. 70.

⁴³ Tandis que la projection s'opère de A à B, c'est-à-dire de « l'émetteur » au « récepteur », l'introjection se produit en sens inverse.

qu'il est également courant chez d'autres populations, le « nez crochu » comme stéréotype corporel juif renforcé par la propagande nationale-socialiste, est resté ancré dans la conscience collective jusqu'à nos jours⁴⁴. Jütte note qu'apparaissant çà et là dans des manuscrits ou des miniatures de provenance chrétienne dès le XIII^e siècle, ce cliché – notablement absent dans des documents enluminés hébreux ou yiddish de la même époque – est « clairement une construction visuelle avec des connotations négatives », puisque le Diable était figuré avec ce même attribut⁴⁵. Qu'elle soit une fabrication idéologique avec des fondements théologiques ou simplement une manière dont les Chrétiens voyaient les Juifs, cette caricature a forgé la perception de soi et, partant, le sens de l'identité juive.

D'après les sources visuelles depuis cette époque, les Juifs sont identifiables non seulement par le nez, mais aussi par la longue barbe – souvent rousse, comme allusion à Judas – alors que les Chrétiens ont le visage glabre⁴⁶. En réalité, la notion que les personnes aux cheveux roux soient inférieures date de l'Antiquité et l'association entre rousseur et judaïsme devient un motif récurrent dès le XVI^e siècle⁴⁷. Prescrit par la Halakha et le Talmud pour signaler l'âge adulte, le port de la barbe est soumis à une pléiade de prescriptions strictes : le Lévitique interdit aux juifs, notamment aux prêtres, de se raser – du moins pas avec une lame ou un couteau – (Leviticus 19:27 et 21:5) et le Talmud ordonne qu'elle soit soignée et toilettée (Psaume 133:2)⁴⁸. L'arrachage de la barbe d'un juif représente un outrage comparable à celui d'un crachat au visage. Généralement prisée chez les Ashkénazes, elle s'impose en tant qu'élément traditionnel incontournable – pour insister sur une affirmation, le lexique yiddish prévoit un « *vi ikhtrog bord un peyes* » (comme je porte barbe et papillotes, ...).

Dans les communautés hassidiques en particulier, elle devient, en plus des *peyes* (papillotes) obligatoires, un signe de piété, et dans la tradition cabalistique elle est portée en honneur de la splendeur divine⁴⁹. La Haskala et la modernité ignorent l'observance établie – seuls les Juifs religieux (dont les rabbins) et « traditionnels » condamnent le visage imberbe (une expression de deuil, sinon d'efféminement) – comme une rupture avec la foi. C'est ainsi qu'au théâtre yid-

⁴⁴ R. Jütte cite le commentaire de l'auteure juive Lena Gorelik concernant une exposition au Musée Juif de Berlin où la liste des dix préjugés les plus populaires envers les Juifs commence par « Les Juifs ont le nez crochu » : « *Basically, everything that Jews make jokes about is true* » (R. Jütte, *op. cit.*, p. 19).

⁴⁵ R. Jütte, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ Les Chrétiens convertis au judaïsme se laissaient pousser la barbe. De même, dans le regard juif, le clergé chrétien était caractérisé par la tonsure ou l'absence de barbe : en hébreu et en yiddish, le mot « prêtre » – *galakh* – signifie « celui qui est rasé » (R. Jütte, *op. cit.*, p. 36).

⁴⁷ R. Jütte, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸ La Halakha (hébreu : הלכה) couvre l'ensemble de prescriptions, coutumes et traditions dénommées « Loi juive ».

⁴⁹ Jean-Marie Le Gall, *Un idéal masculin. Barbes et moustaches XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Payot, 2011, p. 159.

dish, la pilosité en tant que marqueur identitaire ou religieux et non pas comme symbole de virilité ne concerne essentiellement que deux catégories – rabbins et Juifs traditionnels –, les personnages assimilés ou modernes rejetant fermement ce qu'ils considèrent comme le stigmate démodé de l'*Ostjude*.

Parmi les autres caractéristiques physiognomiques mises en exergue figurent les pieds plats, caricaturés au théâtre par une démarche claudicante, les pieds en dedans et les jambes écartées. Signalé comme autre stigmate juif par les « scientifiques » nazis, ce « défaut » avait pourtant déjà été détecté un siècle auparavant et s'était maintenu malgré de nombreux contre-exemples, excluant les Juifs du service militaire – et plus spécifiquement de l'infanterie –, jugés inaptes à marcher, voire à se battre. Des médecins et scientifiques médicaux juifs se sont activement engagés dans le débat sur la « faiblesse » juive en général et le pied plat en particulier, faisant valoir que ces caractéristiques n'étaient ni héréditaires, ni immuables et qu'elles provenaient des conditions sociales d'un peuple affaibli par la pauvreté et l'exclusion qui, en outre, avait pendant des siècles privilégié l'esprit plutôt que le corps⁵⁰. Sander Gilman consacre un chapitre entier au « pied juif », notant que pendant les XIX^e et XX^e siècles, la construction du corps juif est liée à l'idéologie antisémite sous-jacente qui le considère comme intrinsèquement *différent* du corps « chrétien »⁵¹.

Selon l'historien, la pathophysiologie présumée du *Jewish foot* trouve ses origines dans l'image moyenâgeuse du diable au pieds fourchus – une influence « démoniaque » persistante jusqu'au XIX^e siècle, même dans un contexte scientifique sécularisé qui considère ce membre juif non plus comme le pied du diable, mais comme celui d'un citoyen de l'État moderne jugé « mauvais » par son inaptitude au service militaire – un argument-clé de l'antisémitisme politique malgré les nombreuses preuves substantielles concernant le rôle appréciable des soldats juifs pendant la Première Guerre mondiale⁵². Le pied juif devient un signe discriminatoire : dans le cadre des fantaisies positivistes abordant la centralité de signes ou de symptômes physiques pour la définition d'une pathologie, sa forme est lue comme la structure de l'esprit – le statut pathognomique de la différence inhérente du Juif et... du Noir.

Sur les planches, la réification caricaturée de cette « inaptitude sociale » est rendue par une démarche boiteuse, une dégaine animalière ou clownesque, voire des pieds démesurés. Dans *Di reyse fun Benjamin III*, Benjamin Zuskin dans le rôle de Sender, le Sancho Pansa du théâtre yiddish, joue au va-nu-pieds du *shtetl* Tou-

⁵⁰ Melvin Konner, *op. cit.*, p. 166-168.

⁵¹ Sander Gilman, *op. cit.*, p. 38-59.

⁵² Selon le manuel standard de l'eugénisme par Baur, Fischer et Lenz (1936), environ 1/6^{ème} des 5000 soldats juifs examinés pendant la Première Guerre mondiale avaient les pieds plats, alors que l'occurrence de cette difformité parmi les soldats anglais n'était que d'1/40^{ème}. Le médecin juif Moses Julius Gutmann, lui, rejette la sagesse commune comme quoi « tous les Juifs ont des pieds plats » comme excessive, notant que l'occurrence parmi les Juifs est entre 8 et 12% plus élevée par rapport à la norme pour la population générale (Sander Gilman, *op. cit.*, p. 51-52).

neïadevka. S'accrochant craintivement à Benjamin, son explorateur de maître, ce simple d'esprit, bouc émissaire et tête de Turc traité de femmelette, avance à pas mesurés, les pieds (plats) écartés.

Le corps mis en jeu

« Le corps humain est une 'scène' sur laquelle les traits psycho-raciaux de l'individu se manifestent sous la forme de mouvements faciaux, de gestes, de voix, etc. Dans chaque mouvement corporel, il y a une 'matière expressive' et un 'style expressif', qui sont tous deux déterminés par la race. »⁵³

Si les termes « *racial* » et « *racially* » étaient remplacés par « *ethnic* » et « *ethnically* », l'image du « corps juif » pourrait trouver ses racines dans un discours comme celui-ci, dont l'argument serait alors susceptible de servir les allégations des Juifs comme celles de leurs adversaires antisémites : le corps, s'il peut ignorer ou dissimuler des pans de sa propre histoire, *révèle*. L'ethnicité juive n'est-elle pas inscrite, dès lors, dans le langage corporel, dans le *corpus* en tant que base d'une performance esthétique scellant une « gesticulation essentiellement juive » déjà suggérée par David Efron ou perçue par certains critiques non-juifs comme une « démonstration ethnographique » fascinante ? Enfin, en voyant la troupe palestinienne Habima performer *Le Dibbouk* en hébreu, Max Reinhardt lui-même ne s'était-il pas exclamé, à l'encontre de ses collègues gentils qui n'y voyaient qu'exotisme et étrangeté : « ceci n'est pas du théâtre (*Schauspiel*), mais un jeu de dieux (*Göttenspiel*) » ?

Support de l'œuvre – de la matière archivée –, le corps juif mis en jeu est tributaire d'une dialectique entre la performance et sa réception. Devenu « corps-instrument » à travers les phases d'un rite de passage⁵⁴ scellant une double transformation – intérieure par l'apprentissage technique et extérieure par la « défiguration » physique (masque, grimage, costume) ou genrée (transvestitisme), le corps-archive ainsi muté se fait le support d'un « théâtre-performance » au sens schechnerien du terme⁵⁵. « Répertoire de savoir incarné » au carrefour de la cognition et

⁵³ "The human body is a 'stage' on which the psycho-racial traits of the individual manifest themselves in the form of facial movement, gesture, voice, etc. In each bodily motion there is an 'expressive material' and an 'expressive style', both of which are racially determined" (Ludwig Ferdinand Clauss, *Rasse und Seele*, op. cit.).

⁵⁴ Selon Arnold Van Gennep, les rites de passage comportent trois phases : la séparation, la liminalité et l'incorporation. Dans la première phase, les gens se retirent du groupe et commencent à passer d'un endroit ou d'un statut à un autre. Dans la troisième phase, ils réintègrent la société après avoir accompli le rite. De manière similaire, l'acteur prépare son rôle en sortant de son habitat familial (phase 1), en transgressant la frontière entre réalité et fiction (phase 2), et en retrouvant les spectateurs dans une incorporation différente (phase 3).

⁵⁵ Un des pionniers dans ce domaine, faisant appel à l'anthropologie, à la sociologie et à l'esthétique, Richard Schechner est en effet à la base des « Performance Studies » par une remise en cause de la notion de personnage (et, partant, de l'articulation entre théâtre et

de l'ethnographie, la performance constitue un apprentissage passant dans et à travers le corps. Ainsi le théâtre yiddish est un théâtre de *performeurs* avant d'être un théâtre d'acteurs dans la mesure où le savoir incarné – actif, performé – l'emporte sur le savoir livresque – statique, théâtral. Cette perspective me fait postuler que, d'un point de vue anthropologique, le théâtre yiddish est aussi et essentiellement un théâtre « pauvre » au sens grotowskien : son statut éminemment *physique* va jusqu'à la prise en compte de son rapport au spectateur et positionne d'emblée la poétique de l'œuvre comme « expérience sensible ».

Comme pour l'*Arte Povera* l'intérêt est porté sur le *matériau* (ici : le corps) investi d'une expérience et d'un sens propres⁵⁶, dans une optique d'immédiateté à la matière⁵⁷.

L'œuvre est pensée « à l'état brut », comme une présentation, non comme une représentation, c'est-à-dire pour ses qualités propres et non plus pour ce qu'elle représente. Au regard de Germano Celant, le chef de file du mouvement poveriste, le qualificatif « pauvre » se rapporte tant au vocabulaire du théâtre de Grotowski ou d'Artaud⁵⁸ qu'à la pensée psychanalytique de Jung⁵⁹ ou aux philosophies orientales : « La pauvreté », écrit-il, « doit être comprise comme un dépouillement volontaire des acquis de la culture pour atteindre à la vérité originaire du corps et de ses perceptions. »⁶⁰ À la recherche de nouvelles formes d'authenticité et de spontanéité, l'Art Pauvre revêt « l'humilité de l'artisanat »⁶¹, renonçant à la vocation première à être employé comme matériau artistique et s'engageant dans une dynamique de proximité, de partage et d'échanges où la participation du public est essentielle.

Tout comme « L'artiste poveriste [...] récupère la forme et la force de l'artisanat, réinvestissant des gestes simples afin de traduire un processus d'énergie, de matérialiser une intuition, d'incarner pleinement une vision de l'esprit », le théâtre yiddish s'impose comme « une expérience à vivre ensemble », comme un processus où le spectateur-participant devient co-auteur, voire co-acteur

performance), et par la reconnaissance de l'importance des pratiques corporelles et de leur transmission en tant que champ d'études.

⁵⁶ « Chaque matériau a sa propre expérience », Luciano Fabro, *The Brooklyn Rail*, 2018, p.3, https://www.simonleegallery.com/usr/documents/press/download_url/397/If-the-brooklyn-rail-september-2018-logo.pdf, [en ligne], consulté le 3.10.2022.

⁵⁷ « Arte Povera », Wikipédia, www.fr.wikipedia.org, [en ligne], consulté le 3.10.2022.

⁵⁸ Le « théâtre de la cruauté » préconisé par Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double* désigne une forme dramatique non narrative et non représentationnelle, dominée par le corps et les pulsions qui l'animent.

⁵⁹ Afin d'étudier l'inconscient collectif (les archaïsmes, les mythes, les contes, etc.), Jung a amassé quantité de matériaux ethnologiques hors de sa propre civilisation, notamment deux tribus de l'Afrique de l'Est (Ouganda, Yémen), lui permettant d'approcher leur mode de vie.

⁶⁰ Germano Celant cité par Hortense Lyon, *L'arbre des voyelles*, Mayenne, Catherine Douçot, 2009, p. 12.

⁶¹ *Ibidem*, p. 27.

du spectacle – un rapport alternatif à l’art et à la culture dépassant le binarisme marché-consommateur⁶². « Joueurs en puissance », co-actants potentiels, les spectateurs font l’objet d’un partage autour du théâtre lui-même⁶³. Ici la notion de « spectateur co-auteur » entérine également l’objet esthétique comme support de projection dans la mesure où chaque spectateur – Juif ou non – projette sur les performeurs de l’Europe orientale ses propres désirs ou sa propre idée de l’identité juive. Au travers d’une esthétique et d’une politique de la comparution souvent hétérogènes, son regard lui permet ainsi d’appréhender une culture étrangère en assouvissant son goût pour « l’Autre exotique » sans pour autant abandonner son propre point de vue ethnocentrique⁶⁴.

Conclusion : *yiddiskayt*, théâtralité et altérité

« Les Juifs sont à la fois du coin où ils sont
et en même temps ils sont différents. »

Albert Memmi⁶⁵

Complémentaires, performance et théâtre s’interpénètrent : l’un établit une relation synesthésique de sujet à sujet (prédominance du corps et déconstruction gestuelle), l’autre cherche à *décrypter* (prédominance de l’esprit et construction de sens). Cette déconstruction et reconstruction constante, ce va-et-vient entre « non-sens » et « sens » souligne bien la nature à la fois performative et théâtrale de l’identité.

Naviguant entre représentation et événement, mémoire et présence, esthétique et social, le théâtre yiddish participe des deux espaces : performatif à la base, comme nous l’avons argué plus haut, il a aussi sa part de théâtralité.

Qu’il soit bouc émissaire ou personnage habité, le Juif brille par son *altérité*, qu’il cultive sciemment et avec délectation. Inviolable et pérenne, sa « statue ethnique » s’élève au-dessus des préjugés, des mensonges, des persécutions : elle est son essence, son secret, son *jeu* millénaire⁶⁶. Marqueur de frontières, cette « différence » puise dans la théâtralisation de son identité « autre » et unique, à l’encontre d’une interculturalité réclamée par le colonialisme culturel invoqué par certains. C’est la *spécificité* ethnique et le pouvoir de la mémoire « instinctive et

⁶² Giovanni Lista, *Arte Povera*, Milan, Cinq Continents Éditions, 2006, p. 29.

⁶³ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belval, Circé, 1997, p. 165, cité par Christian Biet et Christophe Triaou, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁴ Diana Taylor, “The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas”, Durham (NC), Duke University Press, 2003, p. 47.

⁶⁵ Albert Memmi, *Le Juif et l’autre*, Paris, Éditions Bartillat, 1995, p. 69.

⁶⁶ « Un rôle : Shylock », *Gémier. Le théâtre. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1925.

vitale » – cette « capacité morale permettant aux Juifs d'affronter le présent et l'avenir », qui les ont, « en dernier recours, toujours sauvés de l'anéantissement »⁶⁷.

Michèle FORNHOFF-LEVITT
Doctorante en Études Théâtrales
Université libre de Bruxelles (ULB) et Sorbonne Université

⁶⁷ Marek Halter, *Le judaïsme raconté à mes filleuls*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 114 et Michèle Fornhoff-Levitt, *L'Ethnographie*, *op. cit.*

LE CORPS ÉCRIT DE PASCAL RAMBERT

À la mémoire de Peter Brook

« [...] aucun décor, mais que du corps. »
Pascal Rambert¹

« [...] il ne s'agit que d'une venue en présence,
et de *représentation* en ce sens, c'est-à-dire
d'un intensif de la présence. »
Jean-Luc Nancy²

À travers les différentes séquences de l'histoire du théâtre, le corps est une constante parce qu'il est à l'origine du genre, à la source de cette expérience d'abord dansée et chantée (tragédie) puis narrée et proférée dans sa modernité. Ainsi, le récit et la parole trouvent à se matérialiser par le corps parce qu'il n'y a pas d'idée ni d'histoire sans corps ; ou inversement le corps, présent dans l'espace, a besoin d'extérioriser à la fin la trace vocale et le sens de ce qu'il est. Or, les trois modes d'expression de l'être, pensées, gestes et sentiments ne vont pas de soi : les gestes ne s'accordent pas toujours aux émotions qui traversent le corps, et les mots trahissent les états d'âme et les intentions. Dans l'espace de la scène, où le corps survient, ce qui cherche à se dire, c'est cette matérialité du verbe ; comme le formule justement Anne Ubersfeld : « La pratique théâtrale est matérialiste [...] il n'y a pas de pensée sans corps ; le théâtre est corps³. » Le rôle joué par le corps dans cet événement artistique et rituel qu'est le théâtre, comme d'ailleurs tout engagement littéraire peut-être – rôle de la main dans l'écriture, des synapses du cerveau dans le chant poétique, ou posture du lecteur –, n'est pas nouveau, bien-sûr ; il est inhérent à toutes les formes du théâtre, mais sa conscience s'est intensifiée dans la conception moderne d'une écriture dramatique qui, de Roméo Castelluci ou Rodrigo Garcia à Claude Régy et Angelica Liddell par exemple, a privilégié la présence corporelle sur le texte ou le personnage. La fin du XX^e siècle a été le champ d'une suprématie du corps sur la scène européenne, ou tout au moins d'une égalité revendiquée entre les actes et les paroles, entre le corps et le texte, ne serait-ce qu'en tant que matériaux investis à l'origine des différentes « écritures de plateau » qui ont renouvelé la scène des années 1995-2000⁴. Dans le même temps, le théâtre allait à

¹ Pascal Rambert, à propos de *Désirs, besoins et autres*, dans Laurent Goumarre, *Continuité 1984-2005*, CNC, 2005.

² Jean-Luc Nancy, « Corps-théâtre », *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Arts du spectacle, Septentrion, 2011, p. 211.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 224.

⁴ Cf. Bruno Tackels, *Les écritures de plateau*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

la rencontre d'autres formes d'expression spécifiques, notamment de la danse et de la performance. La performance artistique inclut plusieurs médiums dont les arts plastiques, la danse et le théâtre avec au centre le corps⁵. On peut citer, depuis le retentissant *Einstein on the beach* de Robert Wilson en 1976, spectacle aux proportions colossales « unifiant les arts » (peinture, opéra, danse, cinéma...), des œuvres aussi diverses qu'emblématiques : par exemple, *Café Müller* de Pina Bausch (1978), *The Crying Body* de Jan Fabre (2004) ou le travail scénique de Roméo Castellucci⁶. De fait, l'écriture théâtrale du début du siècle s'est fortement enrichie de toutes ces expériences, parfois expérimentales et souvent très abouties. Le dramaturge dont nous avons choisi d'explorer quelques-unes des caractéristiques de son écriture fait partie de ces auteurs qui ont connu et traversé ces différentes composantes d'un « théâtre post-dramatique », selon les termes de H. T. Lehmann. Dans le cadre d'une réflexion générale sur les ressources et les potentialités du corps au théâtre, il nous a paru pertinent d'examiner et de définir comment la matérialité du corps jouant et proférant fonde l'écriture singulièrement poétique de Pascal Rambert. Celui-ci présente l'intérêt d'être auteur et metteur en scène (comme beaucoup d'« auteurs en scène⁷ » de sa génération, de Wajdi Mouawad à Joël Pommerat), et ainsi de développer depuis trente ans une œuvre à la fois textuelle et scénique qui vise constamment la condition de prise de parole des acteurs, sans chercher à « écrire bien ».

Continuum

« [...] j'avais choisi mon camp : la langue
contre le texte⁸. »

Pascal Rambert, né en 1962, est souvent présenté comme un auteur, metteur en scène, réalisateur et chorégraphe. Mais tout a commencé par la poésie ; à 13 ans, un ami lui tend un livre de Baudelaire, c'est « le moment poétique⁹ ». Scène primitive qui clôt l'enfance et fait entrer le jeune Pascal dans une existence tout entière consacrée à l'écriture poétique qui lui donne le sentiment de « coller au

⁵ Voir à ce propos Sylvie Roques, *Enjeux et limites de la performance*, *Communications*, 2008, n° 83.

⁶ Citons dans une œuvre foisonnante *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (2008), et *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2010).

⁷ Selon l'heureuse expression de Marion Cousin, *L'auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012.

⁸ Pascal Rambert dans Laurent Goumarre, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, p. 89.

⁹ Laure Adler, Pascal Rambert, *Mon cœur mis à nu*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 15.

monde ». Après des études de philosophie où il suit les cours de Clément Rosset, il découvre l'univers du théâtre en regardant les spectacles exigeants de Jean-Pierre Vincent, Claude Régy et Pina Bausch. Puis ce sera l'expérience de Vitez à Chaillot en 1983, initiatique : « Le théâtre auquel Rambert se colle est un théâtre où le texte agit telle une matière qui “crée des images” en éveillant les corps et les fantasmes dans l'ombre¹⁰. »

Sa carrière artistique commence avec des productions très chorégraphiées où le corps, dans sa nudité et sa contorsion, est omniprésent, souvent *contre* le texte (« Expulser [le texte] du centre de la scène¹¹. ») Dès le spectacle *Désirs, besoins et autres envies* (1984), le corps est central, convoqué comme étant ce qui fait approcher du mystère de la parole : « [...] moi c'est que j'aime c'est la parole¹². » Les pièces du début sont significativement non publiées « comme pour donner d'emblée à l'écriture un autre lieu, une autre temporalité : ceux de la scène¹³. » Mais dès 1991, avec *John et Mary*, les textes de Pascal Rambert seront régulièrement édités. Mieux même, du fait que l'auteur participe à des projets internationaux d'écriture, ses pièces sont traduites très tôt en différentes langues : pour exemple les versions américaine puis arabe (Syrie) de *L'Épopée de Gilgamesh*, les traductions du *Début de l'A* ou de *L'Art du théâtre* en japonais (2007 et 2010), et jusqu'à plus récemment (2022) les adaptations de *Sœurs* en burkinabé, hongkongais ou basque¹⁴. Mais le texte écrit laisse de plus en plus la place à une mise en page de la consistance, pour ne pas dire la densité, du langage ; grâce aux espaces blancs, les mots sculptent le fil de la pensée. Différents textes témoignent de cette recherche mais c'est le succès phénoménal de *Clôture de l'amour* en 2011 qui synthétise la radicalité de ce nouveau rapport au texte théâtral : la mise en jeu d'un couple conflictuel de personnages/comédiens, Audrey et Stan. Le spectacle, créé pour la première fois à Avignon, trouve d'emblée son accomplissement dans la compréhension du public, malgré la sidération face à cet *objet* théâtral qui inscrit sur scène « un temps où personnages, acteurs, textes, auteur, metteur en scène, public sont inextricablement emmêlés¹⁵. » Dans les dix années qui suivent, ce texte va vivre, se métamorphoser, se réinventer au contact d'une vingtaine de couples à travers le monde et au fil des nombreuses traductions du dialogue¹⁶. Parallèlement ; une œuvre s'élabore, consciente à présent de cette tension entre le corps et la pa-

¹⁰ Selon Chloé Larmet, « La langue contre le texte. Chroniques d'un combat au corps à corps », qui cite elle-même C. Régy, revue *Parages* n° 7, p. 180.

¹¹ Interview de Pascal Rambert, *Art Press*, repris en postface de *Paradis*, Les Solitaires intempestifs, 2004.

¹² Extrait du film de Laurent Goumarre, *Continuité 1984-2005*, CNC, 2005, 62'.

¹³ Chloé Larmet, article cit., p. 180.

¹⁴ Voir à ce propos le détail précis des productions sur le site : <https://structureproduction.com>

¹⁵ Stanislas Nordey – qui crée le personnage de Stan – « Écrire pour et par », *Parages* n° 7, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶ Cf. la chronologie de la pièce dans l'édition des « Classiques contemporains » aux Solitaires intempestifs, 2017, p. 115-126.

role. Toutes les œuvres à venir, même si elles émanent de rencontres et de projets qui portent leur propre singularité, iront dans le sens d'une aventure du langage, tentée à la croisée du texte dramatique et de la performance. Les publics d'Avignon, notamment, en gardent mémoire, qui purent assister à la fois à l'épopée de Gilgamesh revisitée par des acteurs nus dans les champs de la Barthelasse en 2000, à la création controversée d'*After/Before* (2015) et à l'inverse au renouveau littéraire de *Clôture de l'amour* salué par les spectateurs et la presse (2011). Jusqu'à dernièrement la saga pour neuf acteurs, *Architecture*, pièce très aboutie même si critiquée et présentée en ouverture du festival dans la Cour d'honneur du Palais des Papes (2019)¹⁷. Le parcours de Pascal Rambert est fait d'étapes successives et décisives, même si celui-ci refuse cette notion de « périodes » :

[...] j'ai l'impression de faire finalement toujours la même chose je veux dire m'intéresser au langage [...] je suis obsédé par cette histoire de phrase unique que j'écris depuis quarante ans¹⁸ [...]

Il est vrai que l'ensemble de son œuvre constitue une écriture en « *continuum* » comme l'a bien définie Vossier, avec cependant ses moments déterminants :

la scène inaugurale : scène de ravissement, barthésienne ; image d'un corps, la nageuse.
le moment de bascule (1995) : « le coup de boomerang » de Shakespeare ; rapport fantasmé à l'acteur, au texte et à la mise en scène
puis la figure de fuite à l'étranger : voyages multiples, à New-York, Los Angeles ; découverte du vide, de l'épure et de la performance (1990-99)
la double hétérotopie, arabe (Syrie) et japonaise (résidence d'écriture à Kyoto, 2003). Rambert en artiste cosmopolite
une période de « possession littéraire » selon les propres mots de l'auteur suivie d'une période plus « performative » : moment qui impose le mouvement, la nudité, la danse sur le texte
enfin, le retour au texte, tout en maintenant la ligne d'un art théâtral qui intègre le hasard et le réel sur le plateau. C'est le temps de la famille, de la mise en jeu des guerres intimes et affectives, des territoires agités de la parole (2017-2022).

C'est cette naissance d'une nouvelle ligne dramaturgique, jusqu'à aujourd'hui, qui nous intéresse ici. Le propos qui suit ne prétend pas embrasser de façon exhaustive une œuvre déjà considérable et toujours en évolution dont on a dit

¹⁷ Pascal Rambert est un grand amoureux d'Avignon comme en témoigne son *Avignon à vie*, lu deux fois par Denis Podalydes : en 2011 au musée Calvet et en 2013 dans la Cour du Palais des Papes.

¹⁸ Propos recueillis par Frédéric Vossier, « Pascal Rambert, continuum », *Parages* n° 7, *op. cit.*, p. 11.

les méandres de l'imagination, mais interroger la pratique du corps oralisé selon Pascal Rambert, ce que nous nommons ici le « corps écrit », c'est-à-dire un corps qui trouve sa littéralité¹⁹ dans l'expression et le travail d'une parole, ou bien, en inversant les termes, un texte qui porte dans sa forme singulière, visuellement *poétique*, la vibration rythmique et sonore de ce corps. Nous privilégierons a priori le corpus constitué par les pièces écrites entre 2017 et 2022, et tout particulièrement *Sœurs* (2018), *Architecture* (2019), *Mes frères* et *3 Annonciations* (2020) ainsi que *Deux amis* (2021).

Un théâtre du corps pensé

« Seul le corps engendre la vérité²⁰. »
Angelica Liddell

Ce qui intéresse Pascal Rambert, c'est la parole qui circule à travers les corps. L'attention qu'il porte depuis le début aux actrices et acteurs lui a donné une exigence, conçue à la fois comme une écoute et une demande, autant dire un désir. Pour lui, « la distance entre les *corps* tout est là²¹. » Ses acteurs/personnages sur scène, Stan et Audrey dans *Clôture de l'amour*, les deux sœurs qui s'affrontent dans *Sœurs* ou les parents d'*Architecture*, tous « travaillent » cette distance, l'appréhendent aux deux sens du terme : ils l'occupent et la redoutent parce que « [...] ce que je vois dans les corps c'est une forme de folie de la collectivité le corps social est malade la folie du monde attaque le corps intime nous sommes tous touchés moi-même je deviens folle [...] »²² déclare Emmanuelle, et Stan avertit : « [...] alors tout ce que je dirai aura un impact sur les corps ma parole tuera dans la nuit²³. »

Si le théâtre est l'espace des corps, celui écrit par Pascal Rambert est un théâtre du corps pensé. À l'époque de *Paradis* (2003), il était encore statique ; les corps avaient besoin d'un centre qui les fixe :

[...] on pourrait aussi dire que dans *Paradis*, si on voulait donner l'image d'un système solaire, la bouche autour d'un micro fixe, le corps autour d'un micro, asseyait, attachait la parole autour d'un point central, comme ça [...] Peut-être que je tourne autour du texte parlé, en fait²⁴.

¹⁹ Au sens de Jakobson : « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire », *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, Points, 1977.

²⁰ *Perro muerto en tintoreria : los fuertes* (Chien mort dans un pressing : les forts), Maison Antoine Vitez, 2014.

²¹ *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p. 102.

²² *Architecture*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, I, sc. 5, p. 47.

²³ *Ibid.*, I, sc. 2, p. 22.

²⁴ Pascal Rambert, transcrit depuis *Continuité, 1984-2005*, doc. cit.

Depuis, la parole s'est détachée ; dire le texte de Rambert c'est d'abord se déplacer, marcher. Ce n'est pas une liberté, mais plutôt une manière de « donner du jeu » à la relation entre les personnages, exprimer à la fois ce qui retient et ce qui délivre, dire la contrainte et le répit. Audrey, *bloquée* dans son corps par les malentendus et les non-dits accumulés, se débloque face à sa sœur Marina :

[...] la porte que tu refermes sur moi et qui bloque tout mon corps mes règles ma poitrine de jeune fille où rien ne se développe [...] je vais tout débloquer je suis venue tout débloquer dégager mon bras et commencer l'émeute trente ans plus tard sur ton lieu de travail oui²⁵.

Penser le corps, c'est le bouger, le mobiliser, être à l'écoute de son rythme, de son énergie et de son souffle. Le travail du dramaturge (au sens ici d'écrivain de la scène, des mots et des corps, chorégraphe autant qu'auteur) est une exploration :

[...] j'ai besoin, un peu à la manière d'un explorateur sonore, d'aller voir où se situe la place de la parole à l'intérieur d'un corps, finalement c'est ça²⁶.

Chez Rambert, le corps est constamment mis en jeu par le dialogue, mais ce privilège du corps n'est jamais une performance au sens strict, cela reste du théâtre. Le critique Joseph Danan a très justement établi cette « mise en tension au sein d'une même pièce ou d'un même spectacle » de ces deux pôles que sont le théâtre et la performance : « [...] ce qui m'interpelle, ce n'est pas tant la performance en tant que telle que son intégration dans le champ d'attraction du théâtre. » Et il cite à l'appui de son propos *L'Art du théâtre* de Rambert, « manifeste ironique et jubilatoire de cette défense d'un théâtre performatif²⁷. » Les deux termes alliés sont significatifs d'une démarche qui ne se veut jamais une contrainte physique des corps, mais une expression artistique qui mêle, dès son origine, parole et corps, cérébralité et investissement de ce qui relève du dynamisme et de la mécanique des corps. C'est ce qui donne à ce théâtre son intensité poétique, pas seulement verbale mais corporelle ! Et nous évoquerons dans la suite les thèmes plus précis dont parlent les personnages-acteurs/trices : violence du sang et des humeurs, nudité de l'être entre amour et folie.

Le corps est aussi pensé parce que Pascal Rambert a lui-même beaucoup réfléchi et parlé, à propos de sa démarche, de création. Dans *Mon cœur mis à nu*,

²⁵ *Sœurs*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2018, p. 21.

²⁶ Extrait du film de Laurent Goumarre, *Continuité 1984-2005*, doc. cit.

²⁷ J. Danan, « Pascal Rambert entre théâtre et performance », *Parages* n° 7, *op. cit.*, pages 171, 172 et 174.

notamment, il cerne très bien ce qui concerne son rapport au corps de ses actrices/teurs : parlant par exemple de sa manière d'écrire pour chaque acteur, il précise que ses écritures ressemblent à des « architectures à la fois très conscientes dans la façon dont j'en parle mais quand je les écris, elles sont de pures énergies vocales et physiques, vraiment, au service d'une histoire temporaire. Elles sont la mise en route des énergies sur un espace²⁸. » Plus loin, il rattache son inspiration au choc de la vision de son premier spectacle de danse, « [...] j'ai vu 1980 *Ein Stück von Pina Bausch*²⁹ », pour en tirer une remarque éclairante :

Le corps prend une valeur première dans mon travail je comprends tout ce que je peux faire avec. De façon abstraite ou de façon narrative. Le corps peut tout. En voyant cette pièce je comprends que le corps peut tout. Je comprends que c'est un langage cela ne veut pas dire que je sais le parler – je me sens tout de même plus à l'aise dans l'articulation de l'oralité ça je l'ai senti tout de suite et très vite ce sera l'oralité – mais Pina Bausch a ouvert en moi une forme d'audace c'est-à-dire sans être chorégraphe travailler le champ chorégraphique dans mes pièces³⁰ [...]

Ce travail, s'il est chorégraphique, est aussi éminemment vocal, travail de la sonorité de chaque voix :

[...] quand je fais une équipe, je la fais de manière sonore, en fait. Par les voix. Faire une équipe réellement c'est une question sonore, c'est-à-dire j'associe des fréquences, des puissances et des énergies sonores les unes avec les autres comme ça. C'est-à-dire en association³¹ [...]

L'identité du personnage ? de l'actrice/acteur ? Qu'est-ce en fin de compte ? Sincérité de l'être ? Jeu du comédien ? Paraître de la fiction ? Le théâtre, pour l'artiste sensible qu'est Pascal Rambert, est d'abord un art de la résonnance physique. Ce qu'exprime avec force (force non ponctuée du jet) l'extrait suivant d'*Avignon à vie*, cité par l'auteur lui-même dans *Mon cœur mis à nu* :

Il faut parler des corps il faut toujours parler des corps il faut parler de ton corps de tous les corps qui s'offrent à la vue sur les scènes il faut parler des scènes et des corps sur les scènes il faut manger les corps et les scènes en descendant à Avignon il faut avoir en tête dans le TGV les corps les gorges qui vont s'offrir les corps s'offrent les bouches s'offrent à Avignon on voit les corps et les gorges et les bouches s'offrir ça s'offre ça s'ouvre à la vue on voit on voit bien à Avignon les corps et les gorges parfois elles sont dans le

²⁸ Laure Adler, P. Rambert, *Mon cœur mis à nu*, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 39-40.

²⁹ Présenté au Festival d'Avignon en 1981.

³⁰ *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p. 101.

³¹ *Ibid.*, p. 125.

vent le vent rentre dans les corps et les bouches le vent rentre dans les gorges et on voit on voit bien à Avignon comment tout ça rentre comment tout ça appuie les corps au sol les corps ont besoin d'appui les corps ont besoin et le vent soulève il soulève il soulève bien il est le souleveur des corps et il rentre et il soulève comme il faut les gens disent il y a du vent à Avignon les gens disent n'importe quoi il n'y a pas de vent à Avignon le vent est dans les corps et c'est ça qu'on voit dans la Cour d'Honneur³² [...]

À tout cela il faudrait rajouter le réel ; à cette conscience aiguë de l'acte théâtral qui met en jeu le langage et le corps, il faut adjoindre la réalité, le vent ! Car Pascal Rambert travaille à partir du réel comme un mouvement ; il s'agit de voir comment le réel bouge sur un plateau : le faire apparaître, le prendre et le déplacer.

Il s'agit de « s'enfoncer dans le flux intérieur de sa propre langue pour la faire "hurler" : provoquer des mouvements de langage qui se déploient au-delà de la fonction-personnage³³. » Nul mieux que le dramaturge ne saurait définir sa pensée du corps sur scène que par cette si belle déclaration d'intention : « Cherche[r] la présence réelle de quelqu'un sur un plateau³⁴ [...] ».

Le corps symbolique : du côté du personnage

La question se pose de savoir comment les personnages des pièces de Rambert parle le corps, le leur et celui des autres. Comment le convoquent-ils dans leur propre parole, avec quelles intentions, quelle nécessité et quel enjeu ? Le réel est de plus en plus là et le théâtre de Pascal Rambert s'est au fil du temps recentré sur les conflits intimes : ses personnages sont traversés et désaccordés par le réel ; et c'est ce qu'ils tentent d'exprimer à travers leurs mots qui nomment avec une grande fréquence les aventures du corps.

Les corps sont aussi symboliques, échos d'une thématique riche qui caractérise la parole poétique des personnages de ce théâtre de l'intime. On peut ainsi déterminer au fil des dernières pièces le développement d'un véritable territoire imaginaire du corps, celui-ci étant convoqué sur les différents modes du conflit avec soi ou les autres : le corps est ce qui souffre mais aussi survit, ce qui menace et apaise tout à la fois.

³² Extrait d'Avignon à vie, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, cité par Pascal Rambert dans *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p. 18.

³³ F. Vossier, Editorial d'ouverture de la revue *Parages* n° 7, p. 5.

³⁴ P. Rambert, « Ecrire des mots, écrire sur un plateau », propos recueillis par Clyde Chabot, La Communauté inavouable – *Théâtre/Public*, n° 184, janvier-mars 2007, p. 30.

Le corps rambertien est souvent contraint, « bloqué » on l'a vu : « [...] et entre le moment où je suis face à la porte fermée mon air entré dans mes poumons bloqués mon corps donc bloqué tout qui se bloque dans mon corps³⁵ [...] »

Mais, dans un mouvement inverse, le corps des personnages est capable, se débloquent pour ainsi dire, de se désarticuler ; c'est ce qu'Audrey proclame dans *Architecture* :

[...] voilà ce que font les mots tordus dans les corps ils désarticulent [...] comment je vais arriver à revenir dans mon corps ? c'est pour ça que j'étais partie de mon corps j'en étais sortie parce qu'il était plein de mots à l'envers qui me désarticulaient et là je suis comme virée de chez moi virée de mon corps les mots m'empêchent de rentrer³⁶ [...]

Ou bien, à la toute fin de *Sœurs*, quand la mère évoque sa souffrance : « [...] les os se brisent les vaisseaux éclatent le système sanguin bout et déborde dans la bouche l'air devient plus rare et on crie³⁷ [...] »

De même, Marie-Sophie évoque les horreurs de la guerre : « [...] les bouches tombent les mâchoires se déboitent les clavicules sortent les fémurs sortent on a besoin de gens comme moi³⁸. » Ce sont les mots qui violent souvent les corps ; mais eux-mêmes sont l'objet de violence : « [...] aujourd'hui le langage est comme un corps que l'on a démembré³⁹ [...] ».

Tout un théâtre de la cruauté se parle sur scène, emplit l'espace entre les corps malmenés. Les pièces les plus récentes de Pascal Rambert sont faites d'affrontements, opposition de paroles et lutte des corps. Son théâtre consiste à conjurer le conflit par un surcroît de violence ; il s'agit, comme le déclare Audrey dans *Clôture de l'amour*, de « parler de guerre⁴⁰ ». La violence nourrit la fresque historique et intime que racontent les personnages d'*Architecture*, aux prises avec les tragédies du début du XX^e siècle :

Stan [...]
ce que nous avons sous nos yeux
la guerre
la terreur
[...] on voit des corps sublimes enfonçant des épées dans
des monstres éclatants
nous luttons contre le chaos⁴¹ [...]

³⁵ Audrey dans *Sœurs*, *op. cit.*, p. 20.

³⁶ *Architecture*, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ *Sœurs*, *op. cit.*, p. 56-57.

³⁸ Dans *Architecture*, II, 5, p. 89 où Marie-Sophie est infirmière.

³⁹ Audrey, à la toute fin de *Clôture de l'amour*, p. 99.

⁴⁰ « [...] puisqu'il faut parler de guerre [...], *ibid.*, p. 69.

⁴¹ *Architecture*, I, 4, p. 36.

Mais les personnages mesurent leur impuissance face aux dangers politiques qui grondent, aux menaces fascistes et antisémites, contre lesquels ils se heurtent vainement, incapables de s'opposer à la barbarie :

[...] la barbarie je l'ai face à mon visage
je sors dans la rue elle est là
nous allons vers l'attractive catastrophe le cannibalisme de notre continent
nous allons nous entredévorer⁴².

La dévoration est d'ailleurs un enjeu constant de l'affrontement des corps : à preuve la stupéfiante avant-dernière scène de *Mes frères* où Marie sert à manger successivement aux quatre frères bûcherons les corps cuisinés des uns et des autres, apothéose mythique de la haine accumulée par la jeune servante⁴³. La guerre est naturellement associée à la torture des corps quand Anne évoque à la manière des *Tragiques* de d'Aubigné ou de certaines scènes de Pierre Guyotat :

[...] des hommes avec des mains attachées ils sont nus d'autres les étranglent avec des cordelettes il y a des femmes qui prient leurs mains sont aussi attachées avec des cordelettes on tire sur leur langue elles sont à genoux la scène est muette mais on imagine les cris on a jeté des corps dans des ravins il y a des serpents qui passent des bouches aux sexes féminins dans les anus aussi les corps sont nus on dépèce⁴⁴ [...].

C'est avec la même atrocité que Marina fait surgir aux yeux de sa sœur les corps martyrisés des migrants :

[...] le jet la puissance du jet qui fait tomber les femmes sur le carrelage car il a été conçu pour des corps d'hommes solides et qu'il y a de plus en plus de femmes avec des bébés des bébés qu'on a sortis des soutes au milieu de l'eau salée et des bouteilles de gasoil dont on a coupé le cordon avec des couteaux rouillés des gens qui pleurent des gens qui ont été battus marqués avec des fers à cheval sur la peau pour être reconnaissables dans les enclos [...] des jeunes filles prostrées qui se tiennent le ventre qui crachent qui disent des noms en arabe en dari en haoussa des filles qui pleurent qui se tapent la tête contre les murs des garçons qui tournent en rond sans s'arrêter qui hurlent le nom de leur mère qui appellent leur mère qui se mutilent contre les grillages qui s'ouvrent les veines contre les grillages [...] des enfants hagards sales pleins de croûtes des enfants ui puent des femmes qui

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ *Mes frères*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020, « Dernier jour ».

⁴⁴ *Architecture*, II, 10, p. 100.

puent qui n'ont plus leurs règles qui saignent tout le temps par le sexe des hémorragies entre les jambes qu'il faut arrêter avec les mains parce qu'il n'y a rien d'autre⁴⁵ [...]

Il s'agit toujours de saisir l'autre, de s'en emparer, d'entrer en lui :

[...] en un autre temps je me serais précipité contre toi
je t'aurais saisie
j'aurais saisi taille et bouche
et je t'aurais serrée le monde était simple et ta douleur
dans ta poitrine un coup de hache dans la mienne
mais aujourd'hui ce spectacle mon
corps le refuse⁴⁶ [...]

À quoi font écho les mots d'Audrey rapportés par Stan :

[...] continue avec tes je veux t'atteindre tout entier
tes je vais rentrer dans ton corps et je vais t'atteindre
tout entier dedans
je vais boucher
boucher les trous des yeux
de la bouche⁴⁷ [...]

C'est là l'ordre tragique qui régit le couple contemporain et que Rambert fait retentir crûment, comme un chant guerrier. Et nous écoutons en écho la jeune femme de *Perdre son sac* : « je veux [...] coller ma peau à la tienne je veux entrer de tout mon corps dans ta bouche. » Mais on peut aussi soulager l'autre en pénétrant la réalité de sa souffrance. Dans *Sœurs* encore, Marina évoque devant sa sœur la maladie de leur mère et comment sa compagne Annabelle « s'est chargée d'une mission spécifique pour tenter de soulager maman en entrant dans son corps » ; elle est entrée « dans le malheur de l'autre⁴⁸ ». Ce même (ou pas ?) personnage d'Annabelle dont Rambert décrit longuement la toilette du corps défunt dans *Arguments*⁴⁹. On voit comment un corps a souvent une emprise sur un autre, et la situation est réversible. L'écriture dramatique de Pascal Rambert s'organise « selon un rythme spasmodique, tiraillé[e] entre les sursauts et les hoquets⁵⁰ ». Dans le duel

⁴⁵ *Sœurs*, op. cit., p. 48-49.

⁴⁶ Stan dans *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 47.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸ *Sœurs*, op. cit., p. 42.

⁴⁹ *Arguments*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 48-50.

⁵⁰ Anne-Françoise Benhamou, Préface de *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 19.

amoureux, il y a ce très beau moment où Audrey avoue : « je m’imaginai pas que l’on puisse souffrir autant. »

Le corps rambertien est souvent évoqué, de fait, dans sa matérialité physique, voire organique : il y est question des parties du corps, de « ta poitrine [...] ta poitrine l’endroit au centre où l’on voit la respiration / et les veines / donc au centre de ta poitrine / ton centre⁵¹ [...] » Et Anne, dans *Architecture*, rejette le corps de son mari : « [...] je refuse je refuse désormais ce qui vient de toi tout sperme larmes sang sueur tous tes liquides⁵² [...] ». Le sang est, bien sûr, un élément récurrent de ce théâtre funeste :

[...] nous devons réagir vos corps sont là pour ça sinon à quoi serviraient vos corps à entretenir la mollesse des jeunes gens ? [...] vous donniez votre corps à votre copine à votre amoureux maintenant vous allez donner votre corps à la violence [...] j’ai attendu toute ma vie les champs de bataille le sang sur ma veste le sang dans ma bouche [...] c’est là ce lieu que je vous propose la jouissance la possible tuerie l’écrasement faire sa place dans le monde avec ses poings ses dents⁵³ [...]

Et Stan de convoquer l’image meurtrie de sa mère : « [...] elle tient son cœur sanglant dans sa main » (II, 7, p. 95). Le corps est aussi perçu dans sa folie, délire de la passion et de l’histoire mêlées, ce que résume à propos Emmanuelle, la fille psychiatre d’*Architecture* :

[...] ce que je vois dans les corps c’est une forme de folie de la collectivité le corps social est malade la folie du monde attaque le corps intime nous sommes tous touchés [...] je sens que mon corps devient fou⁵⁴ [...] »

Et elle pourra un peu plus loin décrire la forme précise de sa folie :

[...] je dois être sortie de mon corps c’est ça [...] je suis coupée en deux par le milieu avec des sortes de scies très longues et des hommes arc-boutés sur moi avec des scies [...] j’ai la poitrine en feu j’ai le ventre et les seins qui se décrochent en fait et ma langue s’enroule parce que c’est de ma faute [...] je suis devant mon corps et devant mon corps il y a la folie [...] je ne suis pas violente mais cette histoire de visage-vulve quand même qui s’ouvre en deux avec des visages derrière quand même ça c’est réel hein [...]⁵⁵

⁵¹ *Clôture de l’amour*, op. cit., p. 37.

⁵² *Architecture*, II, 1, p. 65.

⁵³ Arthur dans *Architecture*, II, 2, p. 81.

⁵⁴ *Ibid.*, I, 5, p. 47.

⁵⁵ *Ibid.*, III, 1, p. 104.

Mais le corps peut être jubilatoire, source de jouissance ; ce que vient signifier le lapsus de Stan :

Stan. – *corps fou*
Denis/Pascal. – pardon ?
Stan. – Corfou
comme quoi le langage
on peut débarrasser⁵⁶ ?

D'ailleurs, le personnage d'Emmanuelle dans la même pièce porte merveilleusement ce mélange de joie et de souffrance. Ayant évoqué « la folie extérieure de [son] pays [qui] en ce moment pénètre [son] corps intérieur », elle clame sa soif d'amour : « mon corps comme tout corps a besoin d'amour d'attouchements » ; elle hurle son désir : « je veux que mon intérieur soit pénétré par autre chose [...] j'ai envie d'amour physique [...] je fais des rêves d'orgies c'est interdit d'avoir des désirs extrêmement chargés ? de rêver de cinq ou six corps avec soi en apesanteur ? je fais des sortes de rêves de communisme sexuel Arthur ça en dérange certains ici⁵⁷ ? »

L'épuisement puis la frénésie des corps rambertiens peuvent mener à l'abattement du lecteur ; la saturation du langage, de la pensée par la représentation des corps peut provoquer le vertige d'un vide, et amener à constater avec Audrey qu'« au fond du sac il n'y a rien il n'y a plus rien⁵⁸. » Mais ce serait ignorer que cette sorte d'état dépressif quant aux corps s'accompagne d'une persistante fascination pour la beauté lyrique du texte. Et surtout, que le texte dramatique trouve son véritable aboutissement sur la scène, avec la présence physique des comédiens/iennes, que c'est en spectateur qu'il faut estimer leur danse, et examiner à présent en quoi le corps joué/jouant peut quelque chose à un espace⁵⁹.

Le ballet des corps : acteurs en jeu

« [...] il faut trouver un lieu pour nos corps⁶⁰ [...] »
P. Rambert

Le corps est ce qui permet à une scénographie de naître : le corps se montre sur scène ; il est « ce qui, selon Jean-Luc Nancy, vient, s'approche sur une scène –

⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷ *Ibid.*, I, 5, p. 47-48.

⁵⁸ *Clôture de l'amour, op. cit.*, p. 71.

⁵⁹ Je me permets de détourner ici une belle formule de Marielle Macé : « les chemins de désirs [...] ça voudrait dire que notre corps puisse quelque chose à un espace », « Cabane, zad... habiter autrement avec Marielle Macé », France Culture, 4 juillet 2022.

⁶⁰ *3 Annonciations*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020, III, p. 48.

et le théâtre est ce qui donne lieu à l'approche d'un corps⁶¹. » C'est la parole inaugurale de tout théâtre, la première réplique d'*Hamlet* de Shakespeare : « Who is here ? » Il laisse en nous, spectateurs de cette venue, la trace du jeu des acteurs. Pascal Rambert écrit pour ses comédiennes et ses comédiens. Ses personnages portent toujours les prénoms réels de ceux dont il s'entoure. Ainsi, dans *Sœurs*, Audrey Bonnet et Marina Hands sont sur scène, Audrey et Marina, deux sœurs à la recherche de leur propre vérité. La sororité, comme la fratrie, est au cœur du théâtre intime de Rambert, lequel s'inscrit en son temps dans la lignée des dramaturges qui, de Strindberg à Duras, ont permis une « insularisation » du drame dans la psyché du personnage⁶². » L'auteur nous emporte dans un règlement de comptes sans fin, où parler c'est se libérer enfin d'un poids qui oppresse l'âme. Le spectateur est face à un champ de mines où les deux comédiennes incarnent jusqu'à l'épuisement cette volonté de dire la douleur en soi dans un déluge de paroles et d'affects. Et cela se perçoit visuellement sur le plateau, dans la mise en jeu spectaculaire de ce duo d'actrices qui nous saisit comme une danse entre deux corps où l'amour constitue l'indicible, la parole impossible à dire.

On discerne très nettement dans leurs échanges la manière dont les mots sont prononcés, semblent « éjectés » par tout le corps (jamais le théâtre n'est autant un art de profération qu'en ces instants de rage familiale). Il est remarquable de voir l'énergie avec laquelle Audrey plie ses jambes et reçoit la parole de Marina qui, visiblement, lui entre par la tête (le cerveau ?) et est amortie par les muscles, le rythme continu des jambes. Dans ces moments, Audrey ressemble à un boxeur, sans pour autant le mimer. Le spectateur concentré ressent la résonnance des mots dans le corps des deux sœurs. Marina, quant à elle, tout en mouvement, effectuant un déport constant de son corps pour esquiver ; son art de l'esquive étant la condition stratégique de sa contre-attaque :

– sors fais sortir tout ce que tu veux je suis prête tu m'as tellement sans le savoir préparée à être un mur un fort tu vois je suis un fort tu vas pouvoir m'humilier m'assaillir de tous tes coups de tous tes mots de ce corps qui est placé comme un scalpel dans l'espace⁶³ [...]

À la fin, c'est à deux corps exténués que nous faisons face, au visage en sueur de Marina et aux larmes d'Audrey. Comme le souligne Joseph Danan à propos des deux interprètes de *Sœurs*, « ce sont elles que vous verrez sur scène, elles avant leur personnage, elles plus que leur personnage. » Et le critique rejoint nos impressions de spectateur lorsqu'il évoque : « [...] les corps des deux actrices et la parole que projette leur singulière "énergie" [...] ces deux actrices, performant sur la scène emblématiquement vide des Bouffes du Nord ». Et il poursuit en analysant

⁶¹ Jean-Luc Nancy, « Corps-théâtre », article cité, p. 213.

⁶² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, « Le Temps du théâtre », Arles, Actes Sud, 1989, p. 11.

⁶³ *Sœurs*, op. cit., p. 18.

avec la même précision que nous cette « puissance performative faite d'une parole traversant les corps » :

Au début, même, du balcon où je suis, j'entends mal Marina, de dos – j'entends mal le texte, mais j'en perçois les vibrations, autant dans sa voix que dans son corps, la tension de ses muscles, de ses nerfs. Cette puissance performative naît cependant du texte, qui *conduit* (au sens physique du terme) l'« énergie » des actrices et la libère. Elle prend appui sur ce qui, dans son rythme, sa pulsation si particulière, se tient au plus près de la pulsion, ordonnant la matière verbale comme en deçà de toute psychologie⁶⁴ [...]

La pièce intitulée *3 Annonciations* se présente de manière totalement différente, puisqu'il s'agit d'un triptyque à la fois très chorégraphié et fixé dans une dimension picturale.

Dans le noir total de la salle, l'ange Gabriel s'adresse à la Vierge pour lui annoncer la naissance d'un enfant divin ; c'est ce que propose la première scène inspirée du Quattrocento où l'ange est représenté de profil, battant de ses ailes avec lenteur. Puis, la deuxième séquence nous transporte en Espagne où une Vierge géante, verticale, semble évoquer les cortèges de la Semaine Sainte. Quant à la troisième annonciation, dont le sens est plus énigmatique, elle nous emporte dans un espace lunaire parcouru par une spatonaute dont le rythme lourd de la marche se transforme en ronde inquiétante. Ici, les corps jouent de différentes postures : immobilité picturale de l'ange annonciateur dont seules les grandes ailes sont capables de se mouvoir ; bras « gyrophares » de la Vierge espagnole pour annoncer quelque malédiction ; et circularité lunaire de l'ange en apesanteur du troisième tableau. Le texte dessine et suggère la richesse chromatique de ce qui est montré avec dépouillement sur scène. La parole de chaque figure féminine semble se déployer hors du temps, pour trois testaments à l'échelle de l'humanité. Et dans une simplicité du verbe qui aboutit tout naturellement au dénuement de chaque corps. Ayant porté jusque là la densité de chaque annonciation, les corps se dénudent : l'ange devenu femme se débarrasse de ses ailes et de sa robe (I), la pythie martiale se féminise et se dépouille de ses voiles (II), la cosmonaute, rigide et d'abord anonyme (du fait du casque) délivre sa fragile forme, son imago, de sa chrysalide. Le spectateur assiste à une surprenante métamorphose des corps, lesquels sont traversés, investis d'une parole sacralisée.

Le corps écrit de Pascal Rambert est un corps essentiellement oral. L'écrit fixe l'oralité première des corps en *friction*. Cette littérature ne se conçoit pas « à la table » mais sur le plateau, dans l'espace partagé, investi par les acteurs/trices. « L'enjeu n'est plus littéraire, le plateau n'est plus le lieu métaphorique de l'apparition du Texte, au contraire, il est "l'installation" au sens plastique et choré-

⁶⁴ J. Danan, « Pascal Rambert entre théâtre et performance », *op. cit.*, p. 175-176.

graphique de son expulsion⁶⁵ ». Et, bien évidemment, « expulsion » ne veut pas dire ici rejet du texte hors de la scène mais condition scénique d'une parole pulsée par le corps des interprètes. Ce que Pascal Rambert définit très bien lorsqu'il évoque son travail :

[...] je travaille avec des acteurs à qui je ne demande pas seulement du texte, mais de pouvoir être nus sur un plateau, de faire des choses qui ne sont pas à priori liées à un sens établi qu'il faudrait absolument toujours préserver pour donner une vision du monde réaliste et psychologisant ou vouées à cultiver un quelconque fétichisme de la langue. Mon souci c'est cette immense exigence que peut avoir Régy mais sur un mode contraire : à savoir être complètement ouvert pour laisser entrer du réel, ne pas lui fermer les portes de la salle et créer entre soi quelque chose in vitro⁶⁶.

Dans notre troisième exemple privilégié, celui d'*Architecture*, l'énergie demandée aux actrices/teurs culmine, et surtout on constate l'extrême exigence de ce théâtre « au bord du chorégraphique » qui pousse le texte dans ses retranchements pour mieux exprimer les corps. Au centre exact de *Sœurs*, les deux sœurs entamaient une étrange danse, comme un répit dans leur combat. On chante et on danse aussi dans *Architecture* ; pour dénoncer l'impuissance des artistes, des intellectuels d'hier face à la montée tragique des totalitarismes. Et une fois de plus, ce sont les corps qui expriment l'urgence de l'inquiétude, voire de l'angoisse, plus qu'un texte qui a paru souvent à la critique théâtrale comme pompeux, trop flou ou moralisateur⁶⁷.

C'est une famille, de nouveau, qui se présente devant nous, forte cette fois de neuf personnages, une famille qui ne sait plus se parler, une famille qui crie et qui déploie ses désirs autant que ses rancœurs tout au long de la pièce. La famille est dominée par la figure du père, le grand architecte (Jacques Weber) qui fait régner la terreur sur ses fils et ses filles, leurs conjoints et sur sa deuxième épouse. Les uns hurlent, les autres trébuchent, sombrent dans la folie ou le silence. L'agitation des corps désaccordés montre la folie qui gagne ces êtres : lutte de générations, manque de reconnaissance, homosexualité refoulée, peur du totalitarisme ; mais quête constante de la beauté et de la vérité, voilà la signification de leur danse.

Danse de mort certainement puisque les costumes noirs de la fin viennent symboliser la chute d'une civilisation traumatisée ; au chaos et à la folie du monde répondent ceux des personnages. Mais danse de joie aussi lorsque les corps jouis-

⁶⁵ L. Goumarre, Postface de *Paradis*, *op. cit.*, p. 71. À noter que Rambert revendique lui-même le terme d'« installation » dans la présentation de pièces comme *Sœurs* ou *Architecture*.

⁶⁶ Pascal Rambert, interview pour *Art Press* en guise de Postface de *Paradis*, p. 76.

⁶⁷ Voir les critiques de Fabienne Pascaud, *Télérama* n° 3626, 10/07/2019 et d'Elisabeth Franck Dumas, *Libération*, 6-7 juillet 2019.

sent au travers des mots, lorsque Jacques et Marie-Sophie éprouvent la réalité physique de l'amour des corps sur scène (*Architecture*, III, 2) :

Faire l'amour avec les mots, je n'avais jamais lu ça. J'étais très intriguée à l'idée de cette scène finale avec Jacques, où cet homme et cette femme jouissent avec les mots. Je n'avais jamais joué quelque chose comme ça. C'était nouveau et cela me plaisait⁶⁸ !

Ce qui s'est exprimé à travers ces multiples exemples est bien un plaisir de l'expérience physique du théâtre, et aussi de la capacité imaginaire de son oralité. Car ce qui fait corps au théâtre, c'est la voix. Si proche soit-il de la danse, danse parlée peut-être, le théâtre de Pascal Rambert est un travail des voix, usant pleinement de cette « corporéité du parler » selon Roland Barthes, qui manifeste que « la voix se situe à l'articulation du corps et du discours⁶⁹ ». La technique d'écriture de Pascal Rambert est originale en ce qu'elle s'attache à la résonnance de la parole dans les corps pour mieux faire entendre, comme Vitez, « ce qui est inclus [...] ce qui est plus ou moins inavoué dans la voix de l'écriture⁷⁰ » ; « ces voix [qui] sont aussi des arrivées de voix extérieures⁷¹ ».

Au fil des expériences et des écritures que l'on a décrites, un théâtre plus abouti et plus maîtrisé s'est fait jour : « celui d'une pratique physique de la langue. Écrire des voix plutôt qu'un texte. Parce que la voix est [...] ce qui fait résonner les os, vibrer la peau de celui qui parle et de celui qui écoute⁷² », selon Chloé Larmet. Parler est une épreuve de force, une performance physique qui agite le corps, le fait suer et grimacer ; il devient espace des émotions, traversé d'un courant qui porte les mots et les traduit.

Dans *Sœurs* encore, Marina comme Audrey citent les paroles d'autres personnages (le père, la mère, Annabelle) ; elles les contrefont plutôt, les laissant habiter leur gorge comme des voix d'outre-temps, comme si Marina et Audrey étaient parfois « possédées » par ces voix qui semblent se libérer et viennent donner à l'espace scénique quelque chose de spectral !

« C'est très beau une langue dans une bouche⁷³ », déclare le personnage d'Emmanuelle dans *Répétition*. Ce mot pourrait être le résumé de ce qui anime l'auteur dramatique Pascal Rambert dans son travail avec l'espace, les mots et les corps. Comme le résume encore Chloé Larmet : « Se tenant *tout contre* cette ma-

⁶⁸ Interview de M. S. Ferdane, « Obscurs sujets de désir », *Parages* n° 7, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁹ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques* III, Paris, Seuil, 1982, p. 226.

⁷⁰ Antoine Vitez, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement », *Théâtre des idées*, Anthologie de Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, réédition 2015, p. 300.

⁷¹ Pascal Rambert, *Mon cœur mis à nu, op. cit.*, p. 60.

⁷² « La langue contre le texte. Chroniques d'un combat au corps à corps », *Parages* n° 7, *op. cit.*, p. 183-184.

⁷³ Pascal Rambert, *Répétition*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 41.

tière humide faite de nerfs et de muscles, l'écriture de Rambert en suit les gesticulations mêlées de salive et de souffle. La langue contre la peau⁷⁴ [...] »

Ce que nous avons essayé de raconter c'est l'avènement de cette chose ancienne et constamment renouvelée qu'est le théâtre, c'est-à-dire une histoire écrite « pour et par » comme le dit Stanislas Nordey⁷⁵. Mais aussi un théâtre « à l'os », au plus près des êtres qui voltigent dans cette expérience singulière, qu'ils soient interprètes, auteur ou public. Pascal Rambert en est l'un des plus remarquables représentants actuels, et nous ne pouvons mieux terminer qu'en le citant une dernière fois, en référence à sa plus récente production, le spectacle *8 ensemble*⁷⁶ où il résume sa démarche ainsi :

En fait je me disais il y a plein d'histoires que je n'entends pas de vies qui me passent à côté de corps que je loupe d'histoires que je n'arrive pas à capter et à retranscrire parce que je ne vais pas dans les lieux où sont ces corps parce que je loupe des moments parce que je suis toujours en train de travailler et que ces corps dansent et vivent quelque part où je ne suis pas parce qu'on n'a pas le même âge pas la même éducation pas le même endroit social donc c'est ça *8 ensemble* c'est prendre huit corps éloignés ouvrir la parole et les amener aux yeux du monde⁷⁷.

Le théâtre est bien cette manière d'amener des corps aux yeux du monde, des voix à l'oreille de tous.

Henri DETCHESSAHAR
Intervenant sur les problématiques du théâtre
Bordeaux Université

⁷⁴ Parages n° 7, *op. cit.*, p.185.

⁷⁵ *Ibid.*, art. cit., p. 56.

⁷⁶ Pascal Rambert, *8 ensemble*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2022.

⁷⁷ Présentation du spectacle par Pascal Rambert, site structureproduction.com, 2022.



Architecture (2019) / La danse
(crédit photo : Christophe Raynaud Delage)

LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA ET DU POSTHUMANISME : LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

Introduction

Personne ne doute que l'époque actuelle déterminée par les technologies de pointe interroge notre rapprochement de plus en plus important et indissociable avec le monde informatique. Les frontières entre notre esprit, notre corps et les objets numériques deviennent poreuses car ces derniers sont devenus omniprésents dans nos vies. Nous sommes témoins de la prolifération considérable de l'intelligence artificielle et de l'augmentation flagrante de sa puissance¹. Rappelons qu'en 2016, Lee Sedol s'est fait battre au jeu de go par le programme Alpha Go, développé par Deep Mind, sans oublier Deep Blue qui bat aux échecs le champion du monde Gary Kasparov en 1997². En effet, l'homme du XXI^e siècle est confronté à un progrès flagrant dont les Web 2.0, les objets interconnectés et le mouvement post/transhumaniste sont les facettes concrètes.

Le théâtre prend également part à cette évolution en proposant des spectacles à dispositifs très sophistiqués qui changent radicalement l'esthétique de la représentation. L'interprète sur scène embrasse des postures actérielles et performatives variées. Il joue avec un robot et un avatar. Son corps s'immerge dans un décor virtuel, porte un exosquelette mécanique et incarne différentes figures telles que « acteur augmenté » et « acteur prothétique » que nous pouvons qualifier de « post/transhumain ». Il met sa chair à l'épreuve de la technologie.

Dans notre réflexion, nous allons nous intéresser à l'artiste suisse Simon Senn³ qui crée des formes hybrides étendues entre spectacle, installation et performance. Nous souhaitons étudier son travail *Be Arielle F* (2020) qui a suscité beaucoup d'attention critique. Simon Senn a acheté en ligne la réplique numérique d'un corps féminin et il l'incarne dans sa pièce à travers la figure de l'avatar hybridé avec son propre corps physique. Par conséquent, sa corporalité devient *composite* : à la fois physique et augmentée par l'image virtuelle. À travers le dispositif numérique et les possibilités de l'intelligence artificielle, l'artiste pose plusieurs questions : sur l'identité et l'effacement des frontières entre le public et l'intime, sur l'imaginaire et le désir du corps féminin. Il interroge par la suite plusieurs questions éthiques liées aux données personnelles et à l'image numérique d'une personne véritable. Ce qui va nous intéresser dans notre étude, ce sont les intrications entre la situation réelle explorée par l'artiste, la fiction dans la représentation et la place du corps virtuel dans une représentation scénique. Finalement, les démarches

¹ Alexandre Laurent, Besnier Jean-Michel, *Les robots font-ils l'amour ? Le transhumanisme en 12 questions*, Malakoff, Dunod, 2016, p. 5.

² *Idem*.

³ Voir : <https://www.simonsenn.com> (consulté le 23 décembre 2022).

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

technologiques permettent à l'artiste de traverser métaphoriquement des métamorphoses corporelles que vit ou subit son personnage (Fig. 1).



Fig. 1. *Be Arielle F*, conception et jeu : Simon Senn. Phot. Mathilda Olmi©

Corps posthumains : cyborgs, avatars, corps hybrides

Il convient de préciser que la chair humaine devient aujourd'hui une matière modélisable dans le désir de perfection, de cet idéal qui n'est plus divin mais virtuel. Le corps est soumis à la manipulation commerciale et médiatique, en commençant par la mode vestimentaire, les références de la beauté jusqu'à la sphère relationnelle et intime⁴. La corporalité réelle passe aujourd'hui par des états extrêmes pour lesquels le cyberspace peut s'offrir comme une voie possible de libération symbolique de la chair, en proposant des corps de substitution, des avatars, des métamorphoses numériques illimitées, la réincarnation virtuelle dirait-on. Le corps peut *devenir* l'image et l'image *prend* corps. Le *body art* semble être une métaphore pertinente du changement du rapport au corps de la société contemporaine dont les performances de ORLAN et de Stelarc sont des exemples intéressants. Les deux artistes, en intervenant sur leur propre corps (opérations de ORLAN, implants de Stelarc), font entrer ce corps en scène et en action dans son aspect matériel. Nous observons ici le « statut inédit d'un corps transformé en objet », selon David Le Breton⁵.

⁴ Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002.

⁵ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 40.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

Ces mutations autant physiques que virtuelles rejoignent les idées posthumanistes. Ce courant de pensée, apparu à la fin du XX^e siècle, désigne le champ réflexif impliquant la « fin de l'homme »⁶. Comme l'évoque Katia Schwerzmann, il s'agit plutôt de la fin qui est liée à la « limite d'une certaine compréhension historiquement déterminée de l'individu »⁷. Elle précise :

Le mouvement de pensée que recouvre le terme de « posthumanisme » met au jour les mécanismes d'universalisation du particulier (le sujet masculin européen) et de constitution-exclusion des Autres propres à l'humanisme des Lumières. Cependant, loin de s'en tenir au seul moment critique, les philosophes posthumanistes développent un nouveau type de matérialisme leur permettant de reconsidérer les rapports de proximité et d'interdépendance entre l'humain, la nature et la technologie.⁸

En 1999, la chercheuse et critique littéraire américaine N. Katherine Hayles publie son ouvrage intitulé *How We Became Posthuman* (*Comment nous sommes devenus posthumains*) dans lequel elle propose une vision de l'homme en lien avec la cybernétique⁹.

Elle organise son discours autour de trois problématiques : comment l'information est conceptualisée comme une entité distincte des formes matérielles qui la portent ; la construction culturelle et technologique du cyborg ; le démantèlement du « sujet » humaniste libéral dans le discours cybernétique, ainsi que l'émergence du « posthumain ».

D'autres chercheuses, telles que Donna Haraway, Rosi Braidotti, Karen Barad se sont penchées également sur la question de cette nouvelle subjectivité¹⁰.

D'une manière générale, l'homme posthumain peut avoir des caractéristiques qui touchent trois niveaux :

* Subjectivité – se définit différemment que celle humaniste, fondée sur « l'identité à soi, l'autonomie, la complétude et la maîtrise » ; désormais, le sujet est décentré, aux frontières floues et en constante redéfinition, proche de l'animal ou de la machine (conception du nouveau matérialisme de Barad)

* Corps humain – est indissociable de l'information et *vice versa* (idées de l'incarné – *embodied* – et de l'incarnation – *embodiment* – proposées par Hayles)

⁶ Katia Schwerzmann, « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains », *Fabula / Les colloques*, « Le Temps du posthumain ? », in Web : <http://www.fabula.org/colloques/document5472.php> (consultée le 06 décembre 2022).

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1999.

¹⁰ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013 ; Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, North Carolina, Duke University Press, 2007.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE À L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

* Désir – est considéré comme acte politique car il « met en mouvement les sujets, les corps, les discours et les affects »¹¹ et cela au-delà de la vision hétérosexuelle et patriarcale (l'idée du cyborg de Haraway).

Les figures du *cyborget* de l'*avatar* sont dominantes dans les discours théoriques de plusieurs anthropologues et philosophes liés non seulement au posthumanisme, mais également à la réflexion sur le devenir de l'homme aux temps de l'intelligence artificielle.

Il serait difficile de ne pas mentionner *The Cyborg Manifesto*, un essai influent signé par Donna Haraway, dans lequel elle se penche sur cette figure qui est intrinsèquement liée aux implications culturelles des nouvelles technologies¹². Elle prétend même à un nouveau *status quo* de l'homme de nos jours. Dans ce texte féministe, l'amalgame humain/machine présente un cadre théorique où le cyborg, qui brouille les catégories, brise les frontières sociales et politiques traditionnelles. Son essai propose une prémisse utopique selon laquelle le cyborg pourrait fournir les conditions permettant d'imaginer des structures en dehors des systèmes sexistes, classistes et racistes du patriarcat, du capitalisme et du colonialisme¹³.

À l'ère des ordinateurs à ADN¹⁴, l'information se désincarne et se dissocie de l'individu, qui la construit. L'avatar est cette figure qui domine notre relation avec le monde virtuel. Signifiant « incarnation » divine en Inde, il se réfère aujourd'hui à une représentation du corps virtuel qui existe en ligne¹⁵. Dans cette dernière figuration, il est apparu dans les années 1980. Lorsque N. Katherine Hyles a été interrogée en 1998 par Arjen Mulder au sujet de nos ressentis face à l'avatar, elle lui répond :

Si l'on considère l'*individu* comme un ensemble d'agents semi-autonomes, alors il devient clair que l'avatar est un individu posthumain typique, car il est composé de nombreuses parties en interaction : la personne qui fait fonctionner le programme, les machines intelligentes qui exécutent les différents

¹¹ Jule Jakob Govrin, *Sex, Gott und Kapital. Houellebecqs Unterwerfung zwischen neoreaktionärer Rhetorik und postsäkularen Politiken*, Münster, Édition Assemblage, 2016, p. 12, cité dans Katia Schwerzmann, « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains », *op. cit.*

¹² Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto », dans Simon (dir.), *The Cultural Studies Reader*, London, New York, Routledge, Taylor and Francis Group, (1984) 1999, pp. 271-292.

¹³ N. Katherine Hayles, "How does it feel to be posthuman?" Interview by Arjen Mulder, *The Art of the Accident*, 1998, in Web: <https://v2.nl/archive/articles/how-does-it-feel-to-be-posthuman> (consulté le 26 décembre 2022).

¹⁴ « L'ordinateur à ADN est une des voies non électroniques actuellement explorées pour résoudre des problèmes combinatoires. L'information est traduite en termes d'unités chimiques de l'ADN », la définition tirée du <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/1268303>, entrée : « ordinateur à ADN », (consulté le 29 décembre 2022).

¹⁵ <https://www.aodb.com/blog/strategie-digitale/avenir-avatars-exploitation-marketing-entreprises> (consulté le 23 décembre 2022).

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

programmes, le logiciel qui crée l'avatar, l'écran CRT qui affiche les actions de l'avatar, etc. Lorsque toutes ces parties fonctionnent ensemble de manière transparente, on peut avoir l'illusion que l'avatar n'est qu'une extension ou une expression d'un sujet autonome et agentiel. Cependant, dès qu'un problème survient, l'utilisateur se rend compte de manière inconfortable que l'avatar n'est pas sous son seul contrôle.¹⁶

Rappelons brièvement qu'un avatar est une représentation informatique d'un internaute comme le très célèbre Bitmoji, que nous pouvons personnaliser sur Snapchat. Actuellement, les industries font une véritable course sur le marché pour proposer un avatar-influenceur de différents produits. Ces derniers sont des générateurs des bénéfices comptés en millions d'euros et sont très doués dans la reconnaissance des intérêts et goûts des clients. Une apparence humaine, tout simplement redoutable dans certains cas, renforce encore leur persuasion¹⁷. Lil Miquela (Miquela Sousa), par exemple, est une influenceuse, mannequin et chanteuse hispano-brésilienne ultra connue aujourd'hui¹⁸. Elle a l'apparence d'une jeune femme de 19 ans dont le compte Instagram a plus de 3,1 millions d'abonnés en fin 2020, et deux ans plus tôt le magazine *Times* l'inscrit sur la liste des 25 personnes les plus influentes sur Internet.

Il convient de souligner que des créatures artificielles, tant des cyborgs que des avatars, ont peuplé différents domaines de notre vie : sociale et individuelle, quotidienne et professionnelle. Voulé ou pas, nous sommes dans le temps de *digital humans*¹⁹. Avant tout, ces figures ne cessent d'inspirer et de s'imposer dans des créations artistiques littéraires, cinématographiques et théâtrales.

***Be Arielle F* de Simon Senn et le contexte du spectacle scénique technologique**

Simon Senn est un artiste genevois né en 1986. Il débute sa carrière artistique en tant que plasticien, ce qui lui vaudra d'être exposé dans de nombreux lieux dont la Liverpool Biennial of Contemporary Art, the Contemporary Arts London ou encore le Kunstmuseum de Bern. Il privilégie une perspective personnelle plutôt qu'une démarche théorique ou esthétique précise²⁰. Cette posture de création lui permet d'examiner l'influence des dispositifs technologiques sur un être humain

¹⁶ N. Katherine Hayles, "How does it feel to be posthuman?" Interview by Arjen Mulder, *idem*.

¹⁷ Nous pensons aux jeunes femmes comme Rina ou Woori de Corée du Sud, Kyra de Mumbai ou Katii de Thaïlande, voir www.virtualhumans.org

¹⁸ <https://www.instagram.com/lilmiquela/> (consulté le 27 décembre 2022).

¹⁹ Il s'agit des « avatars qui peuvent produire toute une gamme de langage corporel humain, soutenu par une intelligence artificielle ». Cette dernière peut analyser des informations fournies par un utilisateur (un client) et lui donner ce dont il a besoin par une réponse soit verbale soit corporelle, voir plus in Web : <https://www2.deloitte.com/nl/nl/pages/customer-and-marketing/articles/digital-human.html> (consulté le 20 décembre 2022).

²⁰ Dossier de presse « *Be Arielle F* », Théâtre de Vidy, Lausanne, 2020.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

dans des situations concrètes. Les contextes artistiques qu'il crée et qu'il suit à travers ses enquêtes dévoilent ce qu'un outil « technologique permet ou conditionne »²¹. Son approche peut être définie comme « documentaire » car elle se fonde sur les recherches dédiées aux problématiques réelles et il explore les réactions de ses protagonistes ou de lui-même dans un contexte précis. S'il y a fiction, elle lui sert à dévoiler des contradictions comportementales des individus, liées à leur ignorance dans le domaine technologique d'une part et d'autre part les possibilités créatives que ces technologies permettent. En 2020, Simon Senn décide de se tourner vers un spectacle vivant et il débute son travail sur la scène avec le projet *Be Arielle F*. L'artiste achète la réplique digitale du corps d'une femme inconnue sur Internet sur le site de 3D Scan Store qu'il nomma « Arielle » (Fig. 2).



Fig. 2. *Be Arielle F*, conception et jeu : Simon Senn. Phot. Elisa Larvego©

C'est ainsi que commença son projet de « rentrer » dans ce corps numérique 3D à l'aide d'un équipement de réalité virtuelle. Il précise :

Je lève les mains, je les regarde et j'ai ses mains. Je baisse les yeux et mon esprit est trompé en croyant que j'ai un corps d'une femme. Tous les détails de ce corps et sa peau sont visibles. Je me surprends à penser que cela me va bien.²²

²¹ *Idem*, également Eliaz Ait Seddik, « Simon Senn, *Be Arielle F*, être virtuel », *Toute La Culture*, 29 septembre 2020.

²² Dossier de presse « *Be Arielle F* », *op. cit.*

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

Le performeur se retrouve dans un corps qui n'est pas le sien, qui plus est, celui d'une femme. Une incarnation, sans doute, surprenante et ambiguë repoussant les limites du corps sur scène. Odette Aslan souligne, en 2005 déjà, que l'acteur du troisième millénaire est né sous le signe de l'expérience, c'est-à-dire qu'il est confronté à de nouvelles formes scéniques, à l'exploitation de soi, à l'expérimentation liée aux nouveaux dispositifs, aux performances *in situ*²³. En effet, Simon Senn évoque plusieurs fois dans sa performance des situations inédites pour lui. La corporalité de l'artiste est confrontée au dispositif technologique qui permet de constituer un *corps composite* mi-physique mi-virtuel et de réaliser de multiples métamorphoses visuelles.

Si l'application des nouvelles technologies s'est imposée depuis longtemps comme un phénomène récurrent des pratiques scéniques, les outils vidéographiques et les dispositifs virtuels, notamment la capture du mouvement ou l'oculus rift, semblent ouvrir de nouveaux questionnements théâtraux.

Nous nous rappelons le spectacle emblématique de Denis Marleau intitulé *Les Aveugles*, signé en 2002, fondé sur la pièce de Maurice Maeterlinck, sous le même titre, écrite en 1890. Sur le petit plateau plongé dans une obscurité totale, nous voyons les visages de six hommes et de six femmes, tous aveugles. Les hommes ont tous le visage de Paul Savoie et les femmes, celui de Céline Bonnier. Ces visages sont projetés sur des moules, posés sur des supports, dont la visibilité est effacée par la pénombre. Les têtes parlent pour ne pas laisser place au silence et à l'angoisse²⁴. Il s'agit d'une forme relevant de la fantasmagorie, que le metteur en scène nomme « technologique » et qui intrique l'installation vidéo d'art contemporain et les masques de la tragédie grecque. *Les Aveugles* propose une aventure sonore et textuelle troublante en situant le spectateur face aux visages qui, à la fois, l'attirent par la justesse de l'image vidéographique et provoquent une inquiétante étrangeté de par leur aspect quasi mortuaire.

Chris Salter remarque qu'aujourd'hui les formes scéniques et performatives sont un mélange instable de lumière, d'espace, de son, d'image, de corps, de machine, de code dans lequel se place le spectateur. Elles lient à la fois *tekné* et *logos* et des questions propres à ce type de création : comment l'artiste organise-t-il cet univers technologique à travers des effets numériques ? Mais également comment ces effets influencent-ils et organisent-ils cet artiste ?²⁵

En 2003, le musicien Roland Auzet signe le spectacle *Schlag !* qui est défini comme un cirque multimédia. On y voit Oskar, un enfant aux yeux bleus qui ne veut pas grandir. C'est un personnage virtuel qui « évolue sur trois écrans face à six artistes de cirque et trois percussionnistes, et impose – c'est son logiciel qui veut ça

²³ Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2005.

²⁴ Odile Tremblay, « À l'aveuglette », *Le Devoir*, 4 novembre, 2021, in Web : <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/644952/chronique-a-l-aveuglette>

²⁵ Chris Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2010.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

– ses humeurs à la troupe », évoque Jean-Paul Fourmentraux²⁶. Cet être virtuel devient le comédien principal de *Schlag !* Il est créé par Catherine Ikam et Louis Fléri, artistes pionniers de l'art numérique qui sont spécialisés en personnages virtuels²⁷. Ce projet implique un travail interdisciplinaire et mêle des arts traditionnels, notamment le cirque et la musique, avec des dispositifs technologiques, en particulier la conception d'images de synthèse et d'outils interactifs de captation du mouvement des acteurs par vidéo²⁸. Il convient de préciser que l'intégration d'un avatar dans un spectacle vivant exige un accord entre le réel et le virtuel qui se réalise en temps réel. C'est l'interactivité avec l'acteur réel jouant sur le plateau qui engendre plusieurs défis (Fig. 3).



Fig. 3. Simon Senn sur le plateau avec son image projetée, cette dernière déjà composite superposant le visage d'Arielle. *Be Arielle F*, conception et jeu : Simon Senn. Phot. Elisa Larvego©

Louise Poissant souligne à propos de l'interactivité :

« [cette dernière] exige des réglages compliqués et précis pour augmenter l'impression de vitalité et de réalisme, surtout si le rôle de ces personnages virtuels est central dans la pièce et si leur apparition est fréquente. Il faut alors trafiquer des supports pour accroître l'impression de 3D (utilisation de

²⁶ Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.

²⁷ L'Institut de l'Image de Chalon-sur-Saône et de l'agence Darwin, une antenne de l'Université de Montréal, idem.

²⁸ Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, idem.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

moulages, d'écrans transparents, de fumée, de superposition de filtres, etc.) ou tabler sur le caractère évanescent, fantasmatique et surréel des personnages, dont l'allure vaporeuse et diaphane n'étonnera pas »²⁹.

Il est clair que le personnage virtuel et sa réactivité soulèvent au théâtre des questions différentes de celles qui se posent au cinéma ou aux jeux vidéo. Il s'agit de rendre compatible cette démarche avec la mise en scène, le jeu d'acteur et les questions dramaturgiques, chères au spectacle vivant.

Corps numérique d'Arielle, corps physique de Simon

Dès le début de la performance *Be Arielle F*, qui pourrait aussi être définie comme « spectacle-conférence », le spectateur se trouve face à l'acteur en chair et en os et à la projection virtuelle sur son visage de celui d'Arielle³⁰. Simon Senn commence sa performance en exprimant ceci : « Tout a commencé quand j'ai rencontré Arielle, enfin, pas la vraie Arielle ». Cette phrase introduit alors le concept général de la performance, divisant la représentation réelle et virtuelle, et en soulignant que le scan d'Arielle, bien que représentant entièrement la jeune femme, ne peut pas être considéré comme la véritable personne.

À la suite de cela, l'artiste suisse explique son attention portée sur la captation de mouvement immersif en réalité virtuelle, procédé qui lui permet alors de se projeter à l'aide de différents outils dans un corps modélisé ou scanné en 3D³¹. Le choix du modèle d'Arielle n'a pas été programmé, puisque l'artiste explique avoir acquis le fichier informatique en 3D de la représentation photo-réaliste du corps nu d'Arielle. Celui-ci était en soldes sur le site 3D Scan Store, au prix de 12 \$ durant un Black Friday³². Cet achat permet alors à Simon Senn d'avoir un contrôle total sur l'image d'Arielle, sans que la jeune femme soit au courant de l'achat par lui.

L'artiste suisse présente également au public le processus technologique par lequel il accède à la « possession » du corps d'Arielle *via* des capteurs placés à différents endroits de son corps, tout en énonçant la sensation étrange de reconnaître ses gestes, mais non son corps. Alors, une correspondance parfaite se crée entre le réel et le virtuel : le corps virtuel nu d'Arielle, où Simon Senn a intégré une modélisation de sa tête, est projeté de dos pendant que Simon, nu lui aussi, adopte la même posture. Une correspondance de position se crée alors et le spectateur fait

²⁹ Louise Poissant, « Avatars et personnages virtuels. Éléments de réflexion », dans Renée Bourassa, Louise Poissant (dir.), *Avatars, personnages et acteurs virtuels*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2013, p. 16.

³⁰ Prénom d'emprunt choisi par la jeune femme elle-même, voir Annabelle Martella, « Je me suis dit : « Ah, ok, je peux me sentir bien dans un corps de femme et c'est beau », *Libération*, le 18 septembre, 2020.

³¹ Annaëlle Poget, *L'autre numérique*, travail approfondi en cinéma, automne 2021, Université de Lausanne, non publié.

³² Voir : <https://www.3dscanstore.com/3d-body-models/retopologised-body-models> (consulté le 29 décembre 2022).

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

face à deux corps projetés possédant la même tête. Simon Senn se rhabille par la suite et l'image de l'être hybride, un double digital alors immortel, commence à se mouvoir seule, comme si elle était en possession d'une volonté propre et d'une indépendance totale.

S'ensuivent alors deux actes performatifs conçus par Simon et Arielle : le premier, découlant du désir d'Arielle de voir son corps danser, est le corps hybride projeté dansant. Le deuxième est l'interprétation par Simon Senn de *Don't cha* des Spice Girls, requête d'Arielle, tout en ayant le visage de la jeune femme projeté sur le sien. Simon Senn termine alors sa performance en appelant Arielle, afin qu'elle-même puisse participer et interagir avec les spectateurs qui le souhaitent (Fig. 4)³³.



Fig. 4. *Be Arielle F*, conception et jeu : Simon Senn. Phot. Mathilda Olmi©

Dans le livre *Be Arielle F*, Éric Vautrin dit dans sa préface intitulée *Dans la peau d'Arielle* que l'artiste développe la volonté d'une mise en scène pour souli-

³³ En complément du spectacle, présenté pour la plupart des représentations par vidéoconférence dû à la situation sanitaire, un livre éponyme à la performance est publié, contenant le déroulement de celle-ci ainsi qu'une préface et une lettre de la part d'Arielle F écrite à l'attention de Simon Senn.

gner le « rapport à l'artifice » du spectateur³⁴. En effet, l'intention de Senn, explique Vautrin, est de créer par le biais de sa performance une « allégorie évocatrice de notre rapport à l'artifice et à l'apparence »³⁵ en utilisant un support utilisé en majorité dans le domaine des jeux vidéo à caractère immersif pour l'intégrer dans le domaine de la performance artistique. De plus, Vautrin pointe la différence entre la volonté artistique de Senn dans l'utilisation de la réplique numérique d'un individu et le caractère marketing de la vente libre d'images de l'entreprise 3D Scan Store. L'auteur souligne alors la proposition de l'artiste genevois à travers sa performance :

[...] explorer pleinement ce que l'image provoque en lui, sans rien lui enlever ni, à l'inverse, prétendre s'en faire maître ; d'autre part, détourner les outils marchands de manipulation des images, qui exploitent la fascination autant que la promesse technologique, qui fait accepter les conséquences d'une technologie sous prétexte de sa nouveauté »³⁶.

Corps et identité sur scène : question de la dissociation

Odette Aslan préconise que le comédien, dans le théâtre contemporain, soit de moins en moins comédien, tel que l'a pensé le théâtre classique – lequel met au centre le texte et l'incarnation du personnage et, de plus en plus, un actant d'actions réelles et véritables qu'il est invité à gérer³⁷.

Simon Senn, quant à lui, pose durant son spectacle diverses questions autour de la possession d'un corps étranger et s'interroge principalement sur l'identité du corps : en greffant son visage 3D sur le corps digital d'Arielle, crée-t-il une nouvelle identité sans la voler à cette femme ?

Le performeur pose ainsi de nombreuses questions sans réellement y répondre et pousse le public à réfléchir sur ce rapport entre identité réelle et identité virtuelle qui peut se confondre suivant la dimension dans laquelle elle est représentée³⁸. Il précise, par exemple, la sensation de rentrer dans un autre corps, expérience décrite comme absolument bouleversante (Fig. 5).

³⁴ Éric Vautrin, « Préface. Dans la peau d'Arielle », dans *Simon Senn, « Be Arielle F »*, Lausanne, art&fiction, 2020, p. 19.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, op. cit.

³⁸ Annaëlle Poget, *L'autre numérique*, op. cit.



Fig. 5. Simon Senn porte le dispositif de la réalité virtuelle qui lui permet de manipuler le corps virtuel d'Arielle. *Be Arielle F*, conception et jeu : Simon Senn. Phot. Elisa Larvego©

Cette sensation n'est pas très éloignée de ce que l'ingénierie biologique et les neurosciences nous réservent par la modification du sujet à travers la manipulation du corps humain. Nous sommes confrontés à la production de « soi ou de sentiment de soi », souligne David Le Breton³⁹. Ce dernier précise les frontières du corps, qui « sont simultanément des limites identitaires de soi », sèment le trouble et provoquent son éclatement⁴⁰.

Il convient de remarquer que les dispositifs de projection virtuels appliqués aux spectacles vivants provoquent ce que Brunella Eruli appelle « le téléscopage » du réel et du virtuel, ce dont le corps de l'interprète devient « le point critique »⁴¹. Eruli souligne qu'on peut observer par conséquent une « continuité troublante » qui se crée dans l'espace-temps du plateau entre l'acteur et son personnage et entre sa corporalité et l'image projetée. Il s'agit d'une permanente oscillation entre le vrai et le faux à laquelle le spectateur tente d'adapter sans cesse son regard puisqu'une représentation hybride lui est présentée.

Durant le processus de création de *Be Arielle F*, l'artiste a pris contact avec un psychologue afin d'obtenir des éclaircissements sur ces enjeux d'identité qui ont un rapport direct avec la perception de notre propre corps. De ce fait, le psycho-

³⁹ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, op. cit., p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ Brunella Eruli, « Le silence des sirènes », *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 9 : *Images virtuelles*, 1996, pp. 9-13.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

logue évoque une pathologie qui est reconnue actuellement comme la « dysmorphie Snapchat ». Cette dernière correspond à l'envie de transformer son corps afin de ressembler à son double virtuel. David Le Breton parle dans le contexte du progrès technologique d'un « corps glorieux créé de toutes pièces par la technoscience »⁴². Simon Senn interroge également ici cette idée en proposant ce qu'il nomme « un corps-image » qui est composé du corps virtuel d'Arielle et de son propre corps physique⁴³.

Corps légal

Les performances intégrant des nouvelles technologies qui poussent la virtualité au plus proche de la réalité, amènent alors plusieurs questionnements moraux. Premièrement, la notion de flou légal concernant certains services liés aux dispositifs technologiques. Simon Senn ne limite pas ses interrogations aux enjeux esthétiques du corps virtuel. La suite des événements encourage l'artiste à se poser la question du statut juridique d'un tel fichier 3D. Simon Senn explique au public l'existence d'un contrat lors de l'achat du fichier stipulant qu'il est possible de faire ce que l'on veut à l'exception de tout ce qui serait de l'ordre du « sexuellement explicite »⁴⁴. Cette dernière formulation étant vague, Simon Senn prend la décision de contacter un avocat pour obtenir plus d'informations sur l'aspect juridique plus général. De plus, l'artiste décide de contacter directement Arielle afin de la mettre au courant de son achat et aussi de la prévenir de son projet artistique.

Lors du spectacle, Senn mélange des prises vidéo d'Arielle, ainsi que son double virtuel projeté sur le visage du performeur couplé à une voix informatique pour la faire parler.

Dans ses réponses, Arielle partage avec Senn ses craintes et l'effroi généré par le fait de savoir que sa copie virtuelle restera disponible pour toujours, sans contrôle sur sa possession, sans retour en arrière possible sur la numérisation de son corps. Dans une interview à propos de la pièce, Simon Senn souligne d'ailleurs que la collaboration avec Arielle était indispensable au spectacle, et que ce spectacle n'aurait jamais eu lieu sans sa participation⁴⁵.

L'artiste genevois met en scène ce que David Le Breton nomme « une construction » et « un objet transitoire » en se référant au corps d'aujourd'hui⁴⁶. Le Breton l'explique ainsi :

Le corps n'est plus seulement, dans nos sociétés contemporaines, l'assignation à une identité intangible, l'incarnation irréductible du sujet, son être-au monde, mais une construction, une instance de branchement, un ter-

⁴² David Le Breton, *L'Adieu au corps*, op. cit., p. 14.

⁴³ Feuille de salle « Be Arielle F », Théâtre Vidy Lausanne, octobre 2020.

⁴⁴ Annaëlle Poget, *L'autre numérique*, op. cit.

⁴⁵ Annabelle Martella, « Comédiens numériques, oui ça existe ! », *Libération*, le 31 août 2020.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

minal, un objet transitoire et manipulable susceptible de maints appareillages⁴⁷.

Dans son article concernant *Be Arielle F*, Annabelle Martella évoque la question d'une potentielle dystopie liée à la numérisation des corps, « annonçant un monde parallèle peuplé de clones numériques dont nous ne serions même pas les détenteurs »⁴⁸.

C'est là la dualité de l'apport du numérique dans n'importe quel domaine : sa présence peut se révéler être d'une utilité et d'une créativité sans limite. Toutefois, elle est aussi source d'une angoisse sociale face à l'inconnu et à l'infinité des possibilités que représente le numérique, du danger de piratage de données ou de l'obtention sans consentement des données personnelles par autrui à des fins malveillantes (Fig. 6).



Fig. 6. *Be Arielle F*, conception et jeu : Simon Senn. Phot. Mathilda Olmi©

Corps *posthumain* sur scène et IA : limites et dépassements

Louise Poissant souligne que les avatars, les personnages et acteurs virtuels constituent aujourd'hui « une nouvelle humanité » qui existe parallèlement à notre société et qui la prolonge⁴⁹. Ces êtres formés par des algorithmes se multiplient et

⁴⁷ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸ Annabelle Martella, « Comédiens numériques, oui ça existe ! », *op. cit.*

⁴⁹ Louise Poissant, « Avatars et personnages virtuels. Éléments de réflexion », *op. cit.*, p. 11.

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

évoluent avec une vitesse remarquable. Ils apparaissent également dans de multiples représentations artistiques qualifiées de posthumanistes.

Avec le spectacle *Be Arielle F*, Simon Senn apporte sa contribution artistique à ce débat et propose de tester les limites du corps humain en s'inscrivant complètement dans notre époque à la technologie ultra développée. Cette expérience réalisée par l'artiste genevois sur l'enquête du corps d'une autre permet de s'interroger sur différentes problématiques qui s'appliquent parfaitement à la génération actuelle qui est constamment connectée à la technologie et permet de s'interroger sur les limites de ces innovations technologiques.

Marie-Laure Delaporte nous rappelle que le corps humain a toujours été un sujet très important dans l'art et ses représentations. Elle précise :

Lorsque la pensée post-humaine rencontre le domaine des arts, le corps continue d'être au cœur des créations et des questionnements, à travers diverses métamorphoses, transformations, hybridations et autres modifications à la fois de l'enveloppe charnelle et de son intériorité, dans un espace virtuel ou réel. Le corps se fait image dans les domaines de la représentation mais aussi pure incarnation dans les œuvres performatives⁵⁰.

Évidemment, une question esthétique fondamentale se pose dans *Be Arielle F* : « Qui est le talent à saluer dans cette situation : le programmeur, l'image de synthèse, l'intelligence artificielle ou l'artiste derrière l'idée, pour autant que celui-ci soit bien réel ? Finalement, à quel point la machine est-elle, et sera-t-elle, capable de remplacer l'homme dans une œuvre d'art ?

Izabella PLUTA
Chercheuse associée au Centre d'études théâtrales
Université de Lausanne

Bibliographie

- * Aslan, Odette, *L'Acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2005.
- * Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, North Carolina, Duke University Press, 2007.
- * Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- * Delporte, Marie-Laure, « Robots, avatars et autres cyborgs : le corps post-humain dans les arts visuels », *Meridian Critic*, no 2, vol. 31, 2018, pp. 13-24.
- * *Dossier de presse « Be Arielle F »*, Théâtre de Vidy, Lausanne, 2020.
- * Eruli, Brunela, « Le silence des sirènes », *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 9 : *Images virtuelles*, 1996, pp. 9-13.
- * Feuille de salle « Be Arielle F », Théâtre Vidy Lausanne, octobre 2020.

⁵⁰ Marie-Laure Delporte, « Robots, avatars et autres cyborgs : le corps post-humain dans les arts visuels », *Meridian Critic*, no 2, vol. 31, 2018, p. 13

IZABELLA PLUTA – LE CORPS SUR SCÈNE A L'ÈRE DE L'IA
ET DU POSTHUMANISME :
LE SPECTACLE *BE ARIELLE F* DE SIMON SENN

- * Fourmentraux, Jean-Paul, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
- * Haraway, Donna, « A Cyborg Manifesto », dans During Simon (dir.), *The Cultural Studies Reader*, London, New York, Routledge, Taylor and Francis Group, (1984) 1999.
- * Hayles, N. Katherine, "How does it feel to be posthuman?" Interview by Arjen Mulder, *The Art of the Accident*, 1998, in Web: <https://v2.nl/archive/articles/how-does-it-feel-to-be-posthuman>
- * Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1999.
- * Laurent, Alexandre, Besnier Jean-Michel, *Les robots font-ils l'amour ? Le transhumanisme en 12 questions*, Malakoff, Dunod, 2016.
- * Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
- * Martella, Annabelle, « Je me suis dit : « Ah, ok, je peux me sentir bien dans un corps de femme et c'est beau », *Libération*, le 18 septembre, 2020.
- * Martella, Annabelle, « Comédiens numériques, oui ça existe ! », *Libération*, le 31 août 2020.
- * Salter, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2010.
- * Schwerzmann, Katia, « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains », *Fabula / Les colloques*, « Le Temps du posthumain ? », in Web : <http://www.fabula.org/colloques/document5472.php>
- * Seddik, Eliaz Ait, « Simon Senn, *Be Arielle F*, être virtuel », *Toute La Culture*, 29 septembre 2020.
- * Poget, Annaëlle, *L'autre numérique*, travail approfondi en cinéma, automne 2021, Université de Lausanne, non publié.
- * Poissant, Louise, « Avatars et personnages virtuels. Éléments de réflexion », dans Renée Bourassa, Louise Poissant (dir.), *Avatars, personnages et acteurs virtuels*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2013.
- * Tremblay, Odile, « À l'aveuglette », *Le Devoir*, 4 novembre, 2021.
- * Vautrin, Éric, « Préface. Dans la peau d'Arielle », dans Simon Senn, *Be Arielle F*, Lausanne, art&fiction, 2020.

Sites Internet :

- * Dictionnaire académique : <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/1268303>
- Avatar-influenceur : <https://www.aodb.com/blog/strategie-digitale/avenir-avatars-exploitation-marketing-entreprises>
- * Virtual humans : www.virtualhumans.org
- <https://www2.deloitte.com/nl/nl/pages/customer-and-marketing/articles/digital-human.html>
- * Lil Miquela: <https://www.instagram.com/lilmiquela>
- 3dscan Store : <https://www.3dscanstore.com/3d-body-models/retopologised-body-models>

LE MASQUE ET LE CORPS : UNE ÉBAUCHE DE RÉFLEXION CRITIQUE

Le point de départ de la recherche que je vais mener réside dans une interrogation qui m'a toujours intrigué en tant que spectateur d'un spectacle théâtral tiré d'un texte moderne ou, en tout cas, postérieur à l'antiquité classique, joué par des acteurs masqués ou grimés de telle sorte qu'ils affichent concrètement sur scène leur condition de personnages d'une fiction. Comme leur performance est destinée à rappeler, par le port du masque, qu'elle ne relève pas du domaine du réel proprement dit, une relation particulière s'instaure alors avec le public à travers les caractéristiques du masque et du travestissement.

J'insiste sur le fait qu'il s'agit là d'une interrogation déclenchée par mon expérience de spectateur de l'époque contemporaine, souvent perplexe voire désarmé face à des modalités de représentation que mes connaissances et les repères culturels dont je dispose s'avèrent incapables de comprendre pleinement.

L'aspect technique du jeu masqué, dans toute sa matérialité, finit, en effet, par créer une distanciation majeure entre la dimension événementielle de la *fabula* et la perception du spectacle théâtral ressentie par le public. Une distanciation certes voulue, la plupart du temps, et concevable sur le plan esthétique, qui remonte aux racines de la théâtralité du monde occidental, à savoir aux formes les plus accomplies de la dramaturgie grecque.

D'où mon intention de remonter très loin dans le temps afin de comprendre, par la reconstruction des modalités de cette distanciation, les caractéristiques communes et les écarts éventuels, en fonction de l'évolution de plusieurs facteurs historiques et culturels, y compris les différences non négligeables ayant trait au profil des publics et à leurs attentes.

Il sera question, en effet, de voir de quelle manière, au départ, notamment dans le théâtre grec, le masque se situe, dans le spectacle, par rapport au public et acquiert une place bien précise. Une place qui est caractérisée par le fait qu'elle affiche clairement le rôle et les sentiments que le masque est censé interpréter sur scène, dans le but de créer une relation bien codée avec le public.

Une telle approche, visant l'organisation de la représentation théâtrale, se poursuivra avec l'examen des caractéristiques du théâtre latin, qui s'inspire pendant une longue période des modalités du théâtre grec.

Ma réflexion se portera ensuite sur la typologie du masque de la *commedia dell'arte*, matériellement et conceptuellement très différente, marquée par le foisonnement de situations liées à des personnages aux rôles bien définis, qui établissent une relation tout aussi codée avec le public.

Il faut reconnaître que, pendant une période qui va du VI^e siècle avant J.-C. à la fin du XVIII^e siècle, le masque n'est pas qu'un simple accessoire du spectacle théâtral, mais un outil voire un moyen majeur de ce qui identifie l'action sur scène, dans la codification d'une tacite connivence entre ceux qui jouent sur le plateau et

ceux qui s'attendent à ce que la scène leur propose le loisir de s'éloigner, de façon plus ou moins radicale, des contingences de la réalité.

Cette interaction peut se dérouler convenablement à condition que certaines règles soient respectées, en particulier dans la configuration de ce qu'on peut désigner comme l'ensemble des rôles fictionnels susceptibles d'évoquer une situation donnée (l'univers des héros et des gestes épiques pour la tragédie, la farce et la satire du quotidien pour la comédie, les ruses de tous genres et les avanies des amours contrastées pour la *commedia dell'arte*). Le recours au masque devient beaucoup plus rare dans les siècles suivants, acquérant une connotation nouvelle, que je tâcherai de définir à l'issue d'une analyse contrastive de cette pratique avec le passé.

Il faut souligner préalablement que le masque concerné par mon étude est bien le masque destiné à être porté et, plus spécifiquement, dans le cadre du théâtre et non pas dans tout autre contexte, notamment ethnographique, où l'emploi du terme en question pourrait être considéré comme abusif¹.

Depuis toujours le masque est avant tout un accessoire identifié par la matière qui le compose.

Sa matérialité consiste en une texture que j'aurai l'occasion d'évoquer et de décrire de près et qui couvre un visage. Cela entraîne toutes sortes de contraintes d'ordre physique en termes de maîtrise des tonalités et des inflexions de la voix, mais également d'adéquation avec les mouvements et les gestes exécutés sur scène, bref au niveau de la corporéité de l'acteur.

Des questions surgissent immédiatement si on se penche sur la notion de contraintes liées à cette matière couvrant de façon partielle ou presque intégrale le visage et sur le fait, notamment, que le recours au masque a duré si longtemps dans le cadre d'une forme d'expression destinée à susciter l'intérêt et le plaisir d'un public et qu'il n'a pas disparu, loin de là, au jour d'aujourd'hui.

En ce qui concerne l'origine du port du masque dans la théâtralité du monde occidental, même si l'on ne dispose d'aucune preuve irréfutable à ce sujet, il est fort vraisemblable qu'elle soit en rapport avec des rites religieux pratiqués dans la Grèce antique².

¹ Cf. Jean Guiart, « MASQUES », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 19/11/2022, URL : www.universalis-edu.com/lama.univ-amu.fr/encyclopedie/masques/ : « Un masque est fait pour être porté. Qu'on le compare avec d'autres effigies humaines dans le cadre d'une étude stylistique n'autorise pas pour autant à établir des liens de parenté entre ces dernières et les masques. Le masque se porte soit appuyé sur le sommet de la tête – il est alors de structure souple ou rigide, mais enveloppant complètement la tête –, soit tenu entre les dents par une barre convenablement disposée, s'il est en matériaux légers, soit, s'il est rigide, supporté par les épaules ; s'il est à tenon, le porteur le tient à la main devant son visage ; le passage d'une cordelette plus ou moins élastique derrière la nuque est une habitude moderne et plutôt occidentale ».

² Cf. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris, La Découverte, 2001 (1986), p. 22-23 : « Qu'il y ait d'abord, dans le théâtre grec, une

C'est vers le milieu du VI^e siècle avant J.-C. qu'apparaissent à Athènes les premiers masques lors des concours annuels de tragédie, les Dionysies³. Il n'y a jamais eu plus de trois acteurs face au public, par la suite, et l'utilisation de plusieurs masques durant le spectacle leur permettait de jouer plusieurs rôles⁴.

Cette coutume entraînait un véritable tour de force pour celui qui était amené, en fonction des changements de rôle exigés, à quitter la scène pour pouvoir interpréter un autre personnage, avec un masque dont l'expression figée apportait clairement au public des informations sur son identité et sa nature, à savoir le sexe, l'âge, le rang social ainsi que des états d'esprit tels que la joie, la colère, la tristesse ou la moquerie.

L'espace théâtral étant conçu, à cette époque, de telle sorte que les emplacements des spectateurs étaient situés à une grande distance de la scène, les proportions importantes du masque permettaient une reconnaissance aisée de traits qui le caractérisaient⁵. De plus, l'emploi du masque contribuait à mettre en valeur la fonc-

dimension religieuse, c'est trop évident. Mais la religion n'a pas, pour les Anciens, le même sens ni la même place que pour nous. Elle n'est pas vraiment séparée du social et du politique. Toute manifestation collective importante, dans le cadre de la cité et de la famille, du public et du privé, comporte un aspect de fête religieuse. C'est vrai de l'entrée en charge d'un magistrat, d'une réunion de l'assemblée, d'un traité de paix et aussi bien d'une naissance, d'un repas entre amis, d'un départ en voyage. C'est vrai à plus forte raison pour le théâtre ».

³ Cf. Corinne Coulet, *Le Théâtre grec*, Paris, Nathan, 1996, p. 79-80 : « Comme les masques de la période classique étaient faits d'écorce ou de lin, ils n'ont pas été conservés ; seuls sont parvenus jusqu'à nous des masques en terre cuite d'époque hellénistique ou romaine. On sait en tout cas que ces accessoires recouvraient toute la tête et comportaient des cheveux. Ils étaient percés de deux trous pour les yeux, d'un orifice pour la bouche, et leur aspect différait selon qu'ils étaient tragiques ou comiques ».

⁴ Cf. Paul-André Sagel, *Le Théâtre du monde. Une histoire des masques*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2009, p. 52 : « Héros, reines, dieux, grands prêtres, vieux, imberbes, barbus, esclaves, femmes, messagers, soldats, la distribution est imposante pour si peu d'acteurs. Les rôles sont tenus uniquement par des hommes. Les femmes ne peuvent prétendre à la scène. Les personnages rehaussés de cothurnes sont démesurés. Les acteurs s'avancent dans des combinaisons de géants aux allures mécaniques. Les masques portent-voix émettent des accents d'outre-tombe. Le spectacle n'est pas réaliste. Le public ne peut pas s'identifier à ces figures, en revanche, il peut apprécier ou juger. Masques, costumes, couleurs, maquillages, codifiés, obéissent à un protocole bien établi : les acteurs dominent sur le *proscenium*, le coryphée et ses quatorze choristes, fardés ou déguisés, portant parfois un petit masque, sont en bas, à l'orchestre. Décors suggestifs et machineries succinctes appuient une écriture qui contingente les entrées et les sorties des acteurs et du chœur ».

⁵ Cf. Paul Demont, Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec*, Paris, Librairie Générale Française, 2019 (1996), p. 61 : « Et puisque les spectateurs même s'ils sont assis au premier rang sont au moins à une vingtaine de mètres des acteurs, il est de toute façon impossible qu'ils apprécient les diverses expressions des visages ; le masque, tout en accentuant les traits de façon qu'ils soient aisés à distinguer même à distance, permet une identification rapide des divers personnages ».

tion symbolique des agissements des êtres extraordinaires et des dieux, notamment dans la tragédie⁶. Ce qu'il faut retenir d'une telle situation est que la caractérisation des personnages s'appuyait en premier lieu sur la récitation et sur le contenu des dialogues et que les masques avaient surtout la fonction d'accompagner, avec leur texture matérielle, l'action de ceux qui les portaient et de véhiculer ainsi le message solennel ou comique censé être transmis par la pièce⁷. C'était donc une dynamique de l'action, des gestes et de la personne à la fois identifiée et cachée par le masque, dans une symbiose où le corps devenait un partenaire tout aussi important, en tant que support indispensable dans le domaine spectaculaire du registre dramaturgique⁸.

La fonction du masque, dans le théâtre grec, peut être définie comme l'association de l'image toute matérielle qui le désigne et d'un corps qui lui donne vie. Une association où l'identité de la personne de l'acteur est presque entièrement effacée par rapport à l'action qui se déroule sur scène⁹.

C'est encore dans un cadre religieux, en 240 avant J.-C., que les *ludi scaenici* (= jeux scéniques) accueillent à Rome, pour la première fois, des tragédies et des comédies grecques traduites en latin. Les Romains découvrent les pièces de l'imposant répertoire grec à partir des traductions-adaptations de Livius Andronicus, qui enregistrent rapidement un grand succès public, ouvrant la voie à un nombre de représentations qui ne cessera de s'étendre tout au long des siècles suivants.

Le théâtre romain demeurera influencé, de façon permanente, par les textes grecs, représentatifs d'une culture supérieure, reconnue en tant que telle et suscep-

⁶ Cf. Corinne Coulet, *op. cit.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 80 : (au sujet du masque tragique) « La particularité de chaque personnage n'apparaît pas dans les traits, qui sont dans l'ensemble inexpressifs, comme ceux des statues de la même époque, mais dans toute une série de caractéristiques ; certaines paraissent conventionnelles : les héroïnes jugées belles, telles Phèdre, Iphigénie ou Hélène dans Euripide, ont une perruque blonde tandis qu'un méchant comme Polynice a les cheveux noirs. On peut représenter, grâce à la pâleur du masque, la douleur ou le deuil ».

⁸ Pour une approche linguistique de la fonction du geste dans la théâtralité grecque voir Matteo Capponi, *Parole et geste dans la tragédie grecque. À la lumière des trois « Électre »*, préface de Claude Calame, Neuchâtel, Éditions Alphil – Presses Universitaires Suisses, 2002.

⁹ Cf. Corinne Coulet, *op. cit.*, p. 79 : « Le masque a été utilisé dans toutes les formes du théâtre antique, grec et latin. Le nom qu'il porte en grec, *prosopon*, est significatif de la complexité de l'objet et de ce qu'il représente : car *prosopon*, c'est à la fois le visage, le masque lui-même, le personnage de théâtre, et la personne. La même richesse sémantique se retrouvera en latin, puisque *persona* signifie tout à la fois le masque et la personne » ; voir également Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 2020 (1970), p. 41 : « Le théâtre grec n'a jamais été un théâtre principalement psychologique. Et la psychologie n'y a pris du relief que dans la mesure où une action plus développée lui donnait par force plus de place ».

tible, par conséquent, de contribuer à accroître le prestige de Rome par un habile processus d'assimilation¹⁰.

La musique y était présente, avec l'accompagnement d'un instrument à vent, la *tibia*, et les spectacles se divisaient en parties avec *tibia* (*canticum*), chantées, et parties sans *tibia* (*diuerbium*), dialoguées, suivant une structure fort codée, l'engagement physique de l'acteur étant nécessairement plus important dans le *canticum*.

Les troupes théâtrales comportaient un maximum de cinq acteurs, qui interprétaient chacun plusieurs rôles, et, comme la dynamique des pièces comiques était plus soutenue, l'importance de l'effort physique requis entraînait inévitablement une sélection quant à l'attribution de certains rôles¹¹.

Le masque qui couvrait le visage d'acteurs de sexe masculin jouant également les rôles féminins portait le nom de *persona* et, contrairement au cas du masque grec, qui représentait un visage de fiction, désignait un rôle, une fonction sociale, mais jamais une personne, un être humain avec son identité et son caractère¹².

Si l'on prend en compte, par exemple, le cas de la *palliata*, la comédie en manteau grec, les intrigues, centrées sur des histoires d'attirance sexuelle entre un jeune homme et une jolie prostituée qui finissent par triompher d'un père grincheux et d'un proxénète cupide, se ressemblent toutes, mais une telle codification n'empêchait pas des variations avec des effets de surprise, susceptibles d'attirer l'intérêt d'un public extrêmement complice dans la réception de la *fabula*¹³.

¹⁰ Cf. Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2017 (2012), p. 34 : « Rome n'est plus une cité comme une autre sur les marges de l'hellénisme. Elle développe sa dimension grecque et cultive les arts de l'*otium*, afin de se présenter comme l'égale en culture des royaumes hellénistiques. Les grandes familles s'illustrent en contribuant à fabriquer cette image d'une Rome hellénisée. C'est dans ce contexte qu'il faut sans doute interpréter la commande, faite à Livius Andronicus, de tragédies et de comédies en latin, afin de faire des jeux scéniques encore plus grecs, appelés *ludi graeci*. En créant des tragédies et des comédies en latin, il ne s'agit pas pour les Romains de concurrencer le théâtre grec par un théâtre indigène mais d'ajouter le latin au grec comme langue du plaisir poétique, de créer une poésie scénique romaine afin d'offrir aux dieux des pièces grecques. Le projet prend son sens à la fois dans la politique extérieure de Rome vis-à-vis du monde hellénisé et dans sa politique intérieure vis-à-vis du peuple des jeux. Donc, des poètes romains auront à traduire des tragédies grecques, à partir de textes grecs consignés par écrit. Selon le paradigme romain de l'importation, les Romains prennent aux peuples extérieurs ce qu'ils ont de meilleur pour se l'approprier ».

¹¹ *Ibid.*, p. 146-147.

¹² *Ibid.*, p. 115-116.

¹³ *Ibid.*, p. 136 : « Toutes ces histoires, sans être jamais les mêmes, se ressemblent parce que les personnages sont des rôles. Le rôle, un peu comme le "type" dans la *commedia dell'arte*, est un masque (*persona*), un costume, une gestuelle et un ensemble de caractéristiques narratives qui lui assignent une fonction dans l'intrigue. Ainsi les listes de personnages qui se trouvent au début des manuscrits des pièces de Plaute donnent-elles immédiatement, après le nom du personnage, l'indication de son rôle (par exemple : Pseudolus,

La *persona*-masque désignait de facto une totale dépersonnalisation du personnage et une mise en valeur exclusive de tout ce que l'identité impersonnelle du masque pouvait accomplir sur scène, à savoir les effets techniques de la voix, notamment dans le cas de la tragédie, ou la gestualité et la dynamique de l'action dans la performance du registre comique.

En d'autres termes, les rôles du *senex*, du jeune homme, du proxénète, du parasite et de la prostituée, identifiés par leurs masques respectifs, ne caractérisaient que des profils stéréotypés de catégories humaines, qui faisaient vibrer le public par la maîtrise de l'activité corporelle des acteurs¹⁴. Ceux-ci disposaient non pas d'un visage d'emprunt mais d'une sorte de repère figé, aisément reconnaissable et, d'une certaine manière, rassurant pour le public, dans la mesure où tout allait se jouer au niveau des variations qu'ils pouvaient apporter à la typologie de leur rôle. C'était, encore une fois, le triomphe de la corporéité dans un spectacle théâtral qui se situait, en la développant, dans la droite ligne de la théâtralité grecque.

Il est important de noter que Quintilien (1^{er} siècle apr. J.-C.), dans son traité *De Institutione oratoria*, destiné à former dans les moindres détails l'art de l'orateur, renvoie constamment à des exemples de maîtrise de l'élocution, de la respiration et de la gestualité chez les acteurs, tout en rappelant que l'orateur doit adopter avec modération les artifices du jeu théâtral et en laissant entendre que, peut-être, à l'époque de l'empire le recours au masque pouvait ne pas être systématique¹⁵.

esclave) ou bien uniquement le rôle (par exemple : esclave). Cette indication suffit. Un personnage n'est donc jamais, en ce sens, que l'actualisation d'un rôle (*persona*) dans une pièce donnée. [...] La codification des rôles ne concernait pas seulement les acteurs. Lorsqu'un personnage entrait sur scène, la seule vue de son masque suffisait à faire connaître aux spectateurs sa place dans l'intrigue et à susciter une attente quant à la scène qu'il allait jouer et à la façon dont il allait le faire ou ne pas le faire, suscitant par là des surprises propres à provoquer les rires. Car le plaisir d'un spectacle codifié repose sur le double plaisir de la reconnaissance et de la surprise ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 191-192 : « Le théâtre de Plaute serait donc un théâtre écrit par un acteur, c'est-à-dire par quelqu'un qui a des connaissances techniques et qui est conscient des effets que son texte peut produire quand il est interprété par un comédien. Cela explique sans doute la puissance et l'efficacité comiques qu'on lui reconnaît depuis le début. Ainsi, Plaute n'écrit pas une scène en *canticum* de la même façon qu'une scène en *diuerbium*. Il ne se contente pas de changer de mètre mais prend en compte les conditions techniques d'interprétation des acteurs. Nous avons montré, en effet, que le *canticum* et le *diuerbium* impliquaient deux modes de jeu spécifiques. Le *canticum* mobilise l'ensemble du corps de l'acteur et nécessite deux autres interprètes : le joueur de *tibia* et vraisemblablement le chanteur qui prend en charge le texte ; tandis que dans le *diuerbium*, l'acteur est le seul interprète et joue essentiellement avec le haut du corps ».

¹⁵ Cf. Francesca Romana Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin / Boston, Walter de Gruyter, 2013, p. 114. Voir, à ce sujet, Cicéron, *De l'orateur*, livre III / 221, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 93 : « Mais tout dépend de la physionomie et dans cette physionomie même ce sont les yeux qui jouent le rôle prépondérant ;

On retrouve le port d'un masque bien plus léger, ne concernant pas tous les personnages, à l'époque du développement de l'activité théâtrale des comédiens professionnels italiens de la *commedia dell'arte* entre les XVI^e et XVIII^e siècles¹⁶.

Il s'agit d'un masque qui cache moins un visage qu'il n'identifie un personnage aux caractéristiques typologiques bien définies, qui renvoie donc aux spectateurs un message identitaire d'une extrême clarté.

Les intrigues des pièces tournent toujours autour d'histoires d'amour finissant par triompher des obstacles traditionnels tels qu'une autorité paternelle sourcilieuse, des visées de mariage d'hommes âgés cupides, des crises de jalousie et de toutes sortes d'imprévus, dans une ambiance générale de registre comique destiné à susciter le rire. L'issue des spectacles étant toujours prévisible, il est surtout question de scènes qui se succèdent assez rapidement, à un rythme savamment soutenu, au gré d'une improvisation constante du jeu des comédiens.

La variété qui en découle se situe néanmoins à l'intérieur d'un cadre extrêmement figé de la configuration des différents personnages, à la psychologie sommaire : Arlequin, Pulcinella, Brighella, le *Dottore*, le *Capitano*, Pantalone, Celia, Isabella, Orazio, Lelio, Matamoros et d'autres¹⁷.

aussi les vieillards avaient-ils d'autant plus raison, lorsqu'autrefois ils se refusaient à louer beaucoup un acteur sous le masque, même Roscius. C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie, comme son truchement ce sont les yeux, car c'est la seule partie du corps qui, à toutes les passions, puisse faire correspondre autant d'expressions différentes, et il est certain que personne, les yeux fermés, ne peut produire le même effet ».

¹⁶ Pour une étude documentée et passionnante, du côté des acteurs, sur l'activité de ces troupes voir Siro Ferrone, *Attori Mercanti Corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

¹⁷ Cf. Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 61 : « En définitive, les attributs qui fondent l'identité des personnages de *commedia dell'arte* sont de trois ordres. D'abord, un masque et un costume frappants qui constituent sa dimension visuelle. Ensuite, un *habitus* scénique qui se définit par un certain type de comportement et de langage. Chaque masque est caractérisé par plusieurs attitudes et réactions à l'égard des sollicitations de son environnement. Les *zanni* sont en général gloutons et craintifs, Pantalone est lubrique, le *capitano* est hâbleur et couard. En outre, chacun des personnages est confiné, sur le plan verbal, à un parler défini par certaines récurrences de forme ou de contenu : le *Dottore* se caractérise par l'abondance irrépressible et la tautologie dont il fait usage dans ses discours de spécialité saugrenus, le *Capitano* par l'hyperbole dans la narration d'exploits guerriers et de conquêtes féminines, les amoureux par le raffinement de l'expression dans l'échange de propos sentimentaux. Surtout, chaque masque possède, au sein de son langage, une coloration dialectale affirmée, selon l'origine géographique qui lui était attribuée : vénitien pour Pantalone, bergamasque pour les *zanni*, napolitain pour Pulcinella, bolonais pour le *Dottore*, toscan pour les amoureux, castillan pour le *Capitano*. Enfin, troisième attribut, une définition actancielle générale fondée sur des oppositions de l'ordre de l'emploi, comme celle entre *vecchi* [vieillards] (c'est-à-dire personnages en position de maîtres de maison disposant du pouvoir) et *zanni* (valets adjuvants des amoureux), ou en-

On assiste désormais à une évolution majeure de la catégorie du masque, qui n'est plus seulement un objet matériel caractérisant un personnage tout en cachant le visage de la personne qui l'interprète, mais une identité dramaturgique nouvelle, comprenant l'ensemble des traits qui sont associés à ce personnage et son aptitude à s'intégrer au jeu de rôles stéréotypé qui est le propre de ce genre de spectacle.

Le masque devient finalement synonyme d'un type de personnage tout court, qui peut cacher son visage (Arlequin, Brighella, Pulcinella, Pantalone) ou pas (les amoureux, le *Capitano*, le *Dottore*), dans la mesure où ses attributs physiques et vestimentaires ainsi que sa façon d'être désignent une identité immuable, qui ne correspond aucunement à un individu réel et qui est à la fois reconnue et acceptée en tant que telle par le public.

La *commedia dell'arte* s'inspire des univers fictifs les plus disparates : la comédie érudite de la Renaissance, la comédie latine, notamment les pièces de Plaute, l'univers pastoral, l'univers tragicomique (le *Roland furieux* de l'Arioste ou les emprunts aux textes espagnols de cape et d'épée de Lope de Vega et de Tirso de Molina), la tragédie dans ses modalités les plus voyantes, le registre pathétique¹⁸. Elle scelle, par son système de personnages codifiés, un univers théâtral où l'improvisation des comédiens n'est qu'un leurre voire la mise en place d'une théâtralité revendiquant un statut de spontanéité qui n'est que de pure façade.

Le masque de la *commedia dell'arte* est à la fois très éloigné de ses ancêtres grec et latin, à cause du recours sélectif à l'objet qui cache le visage, et très proche de ces modèles car il s'inscrit sans cesse dans un rôle identitaire qui désigne la spécificité du masque théâtral comme un tout : un masque théâtral qui renvoie alors aux ressources vocales et physiques du corps, investies d'un rôle majeur dans l'organisation d'un genre de spectacle extrêmement mouvant, notamment à cause des données variables de l'improvisation évoquées précédemment.

La réforme de la conception du spectacle théâtral effectuée par Carlo Goldoni avec la comédie de caractère, au XVIII^e siècle, fondée sur un texte entièrement rédigé, marquera le déclin de la *commedia dell'arte* et la disparition, au moins partielle, du masque qui cache le visage¹⁹.

core celle entre dupe et fourbe, voire entre personnages qui font avancer l'action et personnages qui l'entravent ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 89-101.

¹⁹ Cf. Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. par Paul de Roux, Paris, Mercure de France, 2018 (1965 et 1988), p. 360-361 : « Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin ; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même *cuir* qui se montre ; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connaître par les traits du visage, qui sont les interprètes du cœur, les différentes passions dont son âme est agitée. Les masques, chez les Grecs et les Romains, étaient des espèces de porte-voix qui avaient été imaginés pour faire entendre les personnages dans la vaste étendue des amphithéâtres. Les passions et les sentiments n'étaient pas portés dans ce temps-là

Sa pièce *Il teatro comico*, écrite en 1750, met en scène le cas d'un auteur de comédies qui propose à une troupe de professionnels du théâtre un texte qu'il vient juste d'écrire et qui est confronté aux critiques répétées du chef de troupe et des comédiens lors de l'interprétation de différentes scènes, jugées désuètes dans leur conception et ne pouvant plus faire vibrer le public comme par le passé²⁰.

Le masque, dans sa matérialité ou comme identité d'une catégorie de personnage ne couvrant pas nécessairement son visage, demeure, jusqu'à nos jours, dans les spectacles qui représentent des pièces d'auteurs tels qu'Aristophane et Plaute ainsi que des comédies où apparaissent des *zannis* célèbres comme Arlequin ou Pulcinella, ou encore dans la théâtralité d'un genre très particulier de plusieurs typologies de carnaval, parmi lesquelles celle du carnaval de Venise est sans doute la plus connue et, sur le plan culturel, la plus prestigieuse.

Ce qu'il faut retenir, dans le cadre de la problématique qui sous-tend mon étude, est que le recours au masque a eu, pour conséquence, d'effacer presque entièrement les traits spécifiques de l'identité naturelle de l'acteur, tout en mettant en avant, par cette démarche, une corporéité majeure de la présence sur scène, où la dépersonnalisation de l'individu masqué en train de jouer s'est traduite par une voix et une dynamique de l'action atteignant une signification théâtrale de grande envergure. Car le masque a ainsi focalisé l'attention et l'implication du spectateur sur l'ensemble des données strictement fictionnelles de la performance de l'acteur à travers une corporéité qui scellait, par ce processus de dépersonnalisation, la fonction symbolique de ce qui était en train de se dérouler sous ses yeux.

Si le théâtre, comme Anne Ubersfeld l'a clairement indiqué, est un art indissolublement lié au corps²¹ et que les représentations qui le caractérisent, toujours

au point de délicatesse que l'on exige actuellement ; on veut aujourd'hui que l'acteur ait de l'âme, et l'âme sous le masque est comme le feu sous les cendres ».

²⁰ Cf. Claude Bourqui, *op. cit.*, p. 148-149 : « À l'origine du déclin du théâtre italien, selon Goldoni, le jeu *all'improvviso*, c'est-à-dire la responsabilité confiée au comédien seul du texte prononcé sur scène. Ce qui, dans l'esprit des pionniers de la *commedia dell'arte*, était facteur de liberté et de productivité n'est plus perçu que comme entrave à la composition équilibrée d'un bon spectacle. En conséquence, Goldoni s'opposera par tous les moyens au jeu *all'improvviso*, jusqu'à imposer parfois des textes versifiés dans le seul but d'entraver les possibilités d'improvisation. Plus profondément encore, le type d'illusion théâtrale que procure la *commedia dell'arte* est inacceptable pour un esprit des Lumières. Goldoni se refuse à admettre que le théâtre n'ambitionne pas de reproduire la réalité et doive se contenter d'une fonction ludique superficielle ». Voir aussi Carlo Goldoni, *Commedie*, a cura di Guido Davico Bonino, I, Milano, Garzanti, 1983 (1976), p. XXIV-XXVII.

²¹ Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 2001 (1996), p. 224 : « La pratique théâtrale est "matérialiste" : ce qu'elle dit, c'est qu'il n'y a pas de pensée sans corps, et le corps est premier et demande à vivre, mais toute son activité est soumise à des conditions concrètes d'exercice, qui sont sociales. On peut être idéaliste quand on lit, moins aisément quand on est pris dans la pratique théâtrale. Le théâtre est corps : ce qu'il dit c'est que les émotions sont nécessaires et vitales, et que lui – théâtre – travaille avec et pour les émotions : le tout est de savoir ce qu'il en fait ».

différentes entre elles dans chacune de leurs séances, relèvent du domaine du concret²², le masque, avec sa matérialité et les contraintes physiques qu'il implique, contribue de façon très particulière au domaine de la gestualité et, par là, à la corporéité dont il est question.

C'est à ce sujet que Giorgio Strehler, le metteur en scène italien jouissant d'une grande réputation internationale, a décrit toute la complexité de jouer avec un masque, en apportant un éclairage très pédagogique à partir de l'expérience de Marcello Moretti, un fabuleux interprète du personnage d'Arlequin, notamment dans la pièce goldonienne *Arlequin serviteur de deux maîtres*, qu'il avait montée à plusieurs reprises :

La conquête du « masque » fut pour tout le monde et pour Marcello une démarche progressive qui se heurta à un certain nombre de faits : de l'absence d'une tradition vivante, donc d'une habitude mentale et physique, à l'absence de technique proprement dite, d'« outils » appropriés. Les acteurs, dans la première mise en scène d'*Arlequin*, jouèrent avec de pauvres masques de carton et de gaze, en couches superposées. Nous les avons construits, on peut le dire, de nos mains, jour après jour. C'étaient des masques « infernaux », incommodes, douloureux. [...] À la fin du spectacle, nous tenions entre les mains quelques petits lambeaux noirs, dégouttant de sueur, qui ne reprenaient forme et consistance que le lendemain. Il y avait aussi le drame personnel des acteurs qui, avec le masque, ne « se sentaient pas ». Par un phénomène psychique l'acteur avec le visage couvert se « sentait » moins lui-même et sentait moins ses camarades. En outre, il lui semblait être « inexpressif » ; une arme puissante lui avait été ôtée : le jeu du visage. L'acteur devait encore conquérir la « mobilité » du masque. Il devait « réinventer » là aussi une tradition ensevelie et que personne ne pouvait plus nous enseigner. [...] Le masque est un instrument mystérieux, terrible. Il m'a toujours donné et continue à me donner un sentiment d'effroi. Avec le masque nous sommes au seuil d'un mystère théâtral, les démons réapparaissent avec les visages immuables, statiques, qui sont aux racines même du théâtre. On s'aperçoit bien vite, par exemple, que l'acteur, sur la scène, ne peut toucher le masque d'un geste habituel (main sur le front, doigt sur les yeux ou se

²² *Ibid.* p. 11 : « Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Artaud. Art de *l'aujourd'hui*, la représentation de demain, qui se veut la même que celle d'hier, se jouant avec des hommes qui ont changé devant des spectateurs autres ; la mise en scène d'il y a trois ans, eût-elle toutes les qualités, est à cette heure aussi morte que la juquette de Roland. Mais le texte lui, est au moins théoriquement intangible, éternellement fixé ».

couvrir le visage de ses mains). Le geste devient absurde, inhumain, faux. Pour retrouver son expression, l'acteur doit esquisser le geste de la main, ne pas l'achever de façon réaliste sur le masque. Le masque, en somme, ne supporte pas le caractère concret du geste réel. Le masque est rituel. [...] Ce n'est que peu à peu que le masque fut accepté ; grâce surtout à Amleto Sartori, un homme de théâtre qui était notre ami : il reprit à partir de rien, et à peine sollicité par nous, une technique perdue dans le temps : celle des maîtres dans l'art du masque des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il sculpta et fabriqua les premiers masques en cuir, après d'innombrables tentatives. [...] Ainsi Marcello se couvrit le visage, la première fois, avec le masque brun du type « chat », pour passer ensuite au type « renard » et pour finir (sa conquête !) par un type fondamentalement original de *zanni* primitif, adouci naturellement par le rythme et le style du goldonien *Serviteur de deux maîtres*. [...] Désormais le masque l'avait « possédé ». Un soir Marcello, homme pudique, secret et solitaire, me dit qu'il avait désormais l'impression de se sentir nu, sans masque. Ce fut à ce moment-là que Marcello, conquis par le masque, se « libéra » de toute gêne et, « protégé » par lui, se laissa aller dans le personnage²³.

Strehler retrace, dans ce long récit, l'itinéraire périlleux d'un acteur de composition confronté à un véritable problème d'identité. Ce célèbre Arlequin ressent, au départ, l'utilisation du masque comme une intrusion dans sa perception du personnage et surtout dans sa façon de l'interpréter, avec le sentiment déroutant d'une diminution de ses moyens. Puis, c'est grâce à un travail d'amélioration de la fabrication de cet accessoire et surtout d'adaptation aux contraintes engendrées par son port, que ce sentiment de frustration se mue en acceptation enthousiaste du morceau de cuir qui cache son visage, devenu désormais un support indispensable du jeu sur scène, dont toutes les ressources, enfin maîtrisées, gratifient amplement ses potentialités d'interprète.

Ce témoignage résume clairement le problème de l'utilisation du masque théâtral à une époque où la pratique de cacher le visage n'est plus liée à une tradition dramaturgique depuis le XVIII^e siècle. Il est question alors de réactualiser une telle pratique et de la rendre viable, notamment par l'apprentissage minutieux de toute une série de tâches propédeutiques et surtout par la compréhension de la raison d'être de cette ressource matérielle. Cela dit, il faut distinguer le cas d'une telle utilisation pour un texte appartenant à une époque où le masque était un outil courant du jeu théâtral de celui où cette pratique se greffe sur le traitement dramaturgique d'un texte moderne ou contemporain, étranger à une quelconque présence du masque dans sa conception initiale.

On touche là à la problématique qui est à l'origine de mon étude : comment justifier, de nos jours, un tel recours, compte tenu des contraintes matérielles et

²³ Cf. Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail*, traduction française, Paris, Fayard, 1998 (1980), p. 165-168.

physiques qu'il implique et du fait qu'il apparaît dans le cadre d'une approche esthétique nouvelle ? Il faut souligner, en effet, que, malgré tous les progrès techniques qu'on a pu accomplir dans ce domaine, l'option d'un tel recours n'a rien d'évident et qu'elle a donné lieu à des expériences et des résultats très variés partout dans le monde.

Il existe, depuis longtemps, des enseignements académiques de jeu avec le masque, comme dans le cas de la formation assurée par Mario Gonzalez au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, dont la conception, issue d'une longue expérience d'acteur et de metteur en scène, apporte des informations éclairantes sur une telle pratique dramaturgique.

Il indique, dans un entretien vidéo, les différentes étapes de son cours destiné aux élèves de troisième année : d'abord apprendre à être sur scène sans masque, puis maîtriser les mouvements du corps en portant un masque neutre, qui couvre entièrement le visage et ne laisse de place qu'aux yeux, s'entraîner enfin à jouer en portant un masque expressif tout en apprenant rigoureusement à changer de registre dans l'utilisation de la voix, car chacun joue plusieurs personnages derrière son masque. C'est ainsi, d'après lui, que le comédien, après s'être vidé de tout son vécu, peut appréhender pleinement l'identité de l'autre qu'il va devenir en jouant masqué, dans une démarche qui est censée être une métamorphose ludique²⁴.

Une fois acquise, à l'époque actuelle, la liberté la plus totale dans l'interprétation et l'adaptation des textes écrits pour le théâtre, une question se pose d'emblée, qui tient justement à la spécificité de la notion de spectacle et donc à la relation avec un public : peut-on tout jouer en étant masqué et au prix de quels choix ?

C'est la comédienne et universitaire Joëlle Richetta²⁵ qui a apporté, à ce sujet, une réponse extrêmement éclairante en fonction de son expérience :

Moi, je travaille avec le masque, qui va au-delà de la *commedia dell'arte*. Il ne s'agit pas que du masque de la *commedia dell'arte*. On puise dans la tradition des masques larvaires, des masques des personnages de la *commedia dell'arte*, des masques de caractères, des masques de la tradition balinaise, enfin asiatique, voire quelquefois du masque animalier, qui ramène à des choses un petit peu différentes, ainsi que dans celle du plus vieux masque du monde, à savoir le nez de clown. Plus on va s'éloigner et prendre de la distance par rapport à l'humain, plus finalement on va se placer dans le domaine de l'emblématique et se fixer dans la distanciation. Il est évident qu'il y a beaucoup de *commedia dell'arte* dans ce qu'on fait. Comment je pro-

²⁴ Voir l'entretien « Mario Gonzalez ou le théâtre masqué » :

<https://www.youtube.com/watch?v=rEKZPLQrtZg>, consulté le 24/11/2022.

²⁵ Joëlle Richetta, maître de conférences auprès du département Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon, a été co-fondatrice, avec Guy Simon, du Théâtre du Kronope à Avignon, en 1984, ayant, comme axe de recherche principal, le théâtre populaire et le masque.

cède ? D'abord, évidemment, il y a des textes. Je trahis complètement l'auteur. Je condense le texte, parce que le masque ne supporte pas le bavardage. Donc, déjà, quand on a monté *Notre-Dame de Paris*, le texte était franchement nul. Ce pauvre Victor Hugo, qui est génial, ne s'est même pas retrouvé à la portion congrue. C'était un squelette ambulante. Et pourquoi ? Parce que le masque est tellement fort et que l'image qui est donnée sur le plateau est tellement forte qu'à la limite, avec trois mots, cela suffit. Et si on en met plus, cela va devenir du bavardage, dans lequel on va se perdre. Je disais encore une fois que dans *Knock* – c'est encore moi qui ai fait l'adaptation et qui ai donc trahi Jules Romains, je le reconnais... je l'ai interprété tout en le trahissant – il y a des tas de passages qui sont explicatifs. Des passages où on a compris l'idée principale et qu'on pourrait taxer – si j'étais prof et si ce n'était pas Jules Romains – de bavardage, de verbiage inutile... Je provoque, mais c'est vrai que, pour le masque, on a besoin d'élaguer. Après, il y a effectivement des textes où je ne me hasarderais pas à utiliser le masque ou alors cela me poserait un vrai problème. Un texte d'auteurs tels que Feydeau ou Labiche... je ne sais pas comment j'arriverais à m'emparer d'un pareil texte avec un masque. Je n'aurais pas d'angoisse à aborder Sophocle, à aborder des auteurs consistants... Voilà, j'ai besoin d'avoir des auteurs puissants. J'ai besoin d'avoir un propos puissant pour mettre le masque. Parce que le masque, c'est magique. Le masque, c'est magique parce qu'il travaille sur les symboles, sur l'emblématique et sur l'histoire de l'humanité. Cela démarre avec les Grecs. La bouche comme ça, c'est pour laisser sortir le souffle de l'âme, donc on revient encore vers le théâtre sacré, quand même, quelque part. On est, entre guillemets, dans une référence à la spiritualité, à la tradition de l'invisible. Le théâtre Nô... L'acteur du théâtre Nô passe le pont, il devient le médiateur entre les forces cosmiques et le public. Donc là, j'allais dire, pour moi il y a triangulation quand il y a théâtre. Il y a les forces cosmiques, à savoir Dieu ou, quel que soit le terme utilisé pour désigner ce qui nous dépasse, l'invisible, il y a celui qui interprète, et là on est dans une vraie interprétation, dans une médiation, pour moi, et après il y a le public. Alors, le masque travaille quand même là-dessus. Donc, si j'ai un texte très quotidien, j'ai du mal. Tout texte qui travaille sur l'archétype, sur la distanciation, et qui a une transcendance et qui traite de l'essence de l'être humain. Voilà. Donc, effectivement, cela va au-delà du masque simple de *commedia*, mais moi, je trouve que le masque c'est un art extraordinaire, parce que, justement, il dit tellement de choses sur l'être humain. Pour moi, le masque tire vers le haut, évidemment, et concerne tout le monde. C'est pour cette raison que, depuis vingt-cinq ans, je fais du masque. Parce que je trouve que – j'allais dire une hérésie, ce n'est pas un outil – c'est un art extraordinaire pour rendre accessibles les grands textes. J'aime ce challenge de prendre un grand texte de littérature ou de théâtre et puis de dire, voilà, comment je vais arriver à le condenser pour le

donner et pour qu'il devienne image et compréhension et sens pour tout le monde²⁶.

Il ressort de ces propos, comme on pouvait s'y attendre, que le théâtre masqué s'adapte difficilement aux textes fondés sur une surabondance de la parole et surtout qu'il est synonyme d'une quête de l'essentiel voire d'une sobriété de langage qui relève de sa vocation à renvoyer un message symbolique, où les personnages possèdent à chaque instant une identité visuellement et matériellement déconnectée de toute forme de réalité.

Car le masque est en soi, finalement, le concentré d'une typologie humaine, avec la voix, la pensée, les gestes, les sentiments qui lui sont associés, sans que cette typologie humaine ait un vrai visage. Il rappelle en permanence, dans l'échange qu'il entretient avec le public, son état de sujet de fiction et empêche donc le spectateur de s'installer dans une perception du spectacle qui lui fasse oublier son caractère théâtral de pure invention.

Si l'on étend la constatation de cet état des faits aux résultats d'une telle pratique dramaturgique on se doit de constater que le masque demeure un outil d'expression théâtrale d'une grande puissance, susceptible de bouleverser les codes établis et en mesure, par son côté novateur, d'aller de l'avant en proposant une nouvelle façon d'être et d'interagir sur scène pour celui ou pour celle qui va jouer en cachant son visage.

C'est bien ce que montrent de nombreuses mises en scène de ces dernières années, en France, telles que celles d'Alfredo Arias, dans des spectacles comme *Peines de cœur d'une chatte française* (1999), affichant des masques animaliers extrêmement raffinés, et *Tatouage* (2009), où les outrances du maquillage dessinent des portraits de personnages hors normes, évoquant des bribes d'histoire dérangeantes. C'est encore le masque qu'on retrouve, par exemple, dans la mise en scène de *L'Ours* et de *La demande en mariage* de Tchekhov, que Jacques Maître a proposée avec la compagnie « Tête en l'air » à Sion, en Suisse (2013), dans une adaptation où la parole atteint toute sa force voire sa violence à partir du moment où elle sort de la bouche de personnages masqués²⁷.

La magie évoquée de cette pratique réside effectivement dans le caractère hautement symbolique d'un spectacle où les personnages renvoient une image double d'eux-mêmes, avec une utilisation de la parole et des gestes qui sont, d'une certaine façon, dissociés de l'identité de ceux et de celles qui agissent sur scène.

La corporéité, au sens le plus concret du terme, envahit ainsi le plateau et impose au spectateur, par un processus de distanciation dramaturgique, un message d'une intensité particulière.

²⁶ Cf. l'extrait de l'intervention de Joëlle Richetta sur le théâtre masqué, tiré de « Rencontre-débat avec les praticiens de théâtre », in Edoardo Esposito (éd.), *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 119-121.

²⁷ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=iuYwoFO78YY>, consulté le 27/11/2022.

Car le masque a ses propres règles, qui bouleversent toutes les conventions et surtout les attentes du public, dans la mesure où la *fabula*, notamment des pièces du répertoire classique (Molière, Tchekhov etc.), est soumise à une transformation radicale, au niveau du texte et encore plus, justement, au niveau de tout ce qui a trait au corps.

Cela vaut également, mais à un moindre degré, pour le masque simulé qu'est le visage entièrement grîmé, destiné à marquer l'identité d'un type et non pas d'un individu donné²⁸.

Compte tenu de toutes les caractéristiques qui viennent d'être élucidées, le choix du jeu masqué demeure une option esthétique aux implications les plus imprévisibles, susceptibles donc d'entretenir une relation complexe avec le public, notamment lorsque le texte originel subit des retouches ou des modifications majeures.

L'adoption de longue date d'une telle option par le théâtre avignonnais du Kronope a entraîné, par exemple, des mises en scène des pièces de Molière où le spectateur est transporté, dès le début, dans un monde féérique, surprenant par des décors suggestifs et mouvants, des dialogues ponctués de déplacements des comédiens à un rythme très soutenu, des pantomimes, des pas de danse, bref par une atmosphère générale de fête, qui, tout en ne relevant pas de la moindre forme d'improvisation, évoque les modalités de la *commedia dell'arte*.

C'est ainsi que la mise en scène du *Malade imaginaire* (2008)²⁹ s'appuie sur un décor composé par un grand lit qui bascule dans tous les sens, pouvant monter de plusieurs mètres et surplombé par une balançoire. Tous les personnages, à commencer par celui du malade imaginaire, se posent, d'une façon ou d'une autre, sur ce lit, le côtoient et parfois ont même recours à des échasses pour l'atteindre, dans un mouvement perpétuel effréné. Une gestuelle poussée au paroxysme accompagne des dialogues prononcés à voix très haute voire criés, avec un accompagnement ponctuel de la musique et de la vidéo.

Le texte de Molière est indiscutablement présent, mais dans une version concentrée et, somme toute, peu reconnaissable à cause du choix esthétique de proposer le cadre d'une farce burlesque, géniale par la créativité déployée, néanmoins pénalisée, à mon avis, par l'outrance d'une théâtralité qui donne l'image d'une excitation permanente.

Je crois qu'on peut constater, en l'occurrence, un cas limite de mutation radicale d'un texte théâtral à la suite de son adaptation au jeu masqué : un texte qui est sacrifié sur l'autel d'une corporéité envahissante, qui donne lieu à un spectacle comique certes brillant, où l'évocation de l'œuvre de Molière n'est pourtant plus qu'un prétexte.

²⁸ Je fais appel, à cet égard, à mon souvenir de spectateur de la mise en scène, il y a quelques années, de la pièce *Douze hommes en colère* de Reginald Rose (1954), montée par une troupe d'acteurs amateurs du Gard, qui jouaient avec le visage lourdement fardé d'une couleur jaune.

²⁹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=fAYh5jJFf2E>, consulté le 4/12/2022.

J'en viens donc à la question qui m'a poussé à effectuer cette recherche, à savoir l'identification, à l'époque actuelle, de la spécificité dramaturgique du jeu masqué. La petite histoire du masque que j'ai dressée a montré la persistance et donc la tradition du recours à cet objet pendant des siècles dans le cadre de la performance théâtrale, ayant pour résultat l'établissement d'un lien étroit entre masque et personnage : un lien qui, par sa fonction symbolique, a constamment rappelé au public la spécificité de la fiction dramaturgique.

La rupture de ce lien au XVIII^e siècle a modifié les modalités du message théâtral car le jeu à visage découvert a entraîné forcément une différence de taille dans la perception du spectateur, la distanciation créée par le masque ayant disparu et le sujet abordé par la *fabula*, avec ses implications idéologiques et autres, ayant atteint le rôle dominant.

Le texte théâtral, à savoir la raison d'être du spectacle, est devenu, depuis lors, le moteur de l'action dramaturgique, déterminant dans les faits une relation auteur – personnage – spectateur³⁰ d'une nature plus riche dans sa complexité car, avec la suppression de l'identité masque-personnage, l'enchaînement des automatismes de la fiction théâtrale a cessé d'être la règle et, par conséquent, la communication théâtrale a gagné en épaisseur conceptuelle et en aptitude à stimuler la réaction critique du spectateur sur le sujet abordé.

La réintroduction du masque dans certains spectacles, à l'époque actuelle, après sa disparition presque totale, mérite donc une réflexion critique, ne serait-ce que sous forme d'ébauche, sur ce qu'elle signifie et sur ce qu'elle implique. Ne relevant plus d'une tradition séculière, cette pratique, profondément axée sur la corporéité comme je viens de le relever, renvoie à une démarche esthétique qui privilégie considérablement la fonction symbolique du message théâtral et qui est porteuse d'une théâtralité d'une force non négligeable par son côté novateur.

Cependant, le jeu masqué ayant ses propres règles, une distinction de taille s'impose, à mon avis, entre son traitement d'un texte créé *ex novo* et son adaptation d'un texte dramaturgique appartenant, par exemple, au répertoire classique.

Si, dans le premier cas, la liberté totale de la marge de manœuvre du metteur en scène relève de l'évidence, il en va autrement pour le traitement de textes tels que ceux de Molière. Car le jeu masqué entretient, par l'importance de la corporéité qui le caractérise, une relation particulière, à plusieurs égards risquée, avec les modalités textuelles des œuvres qu'il aborde, dans la mesure où il entraîne une conception de l'espace et du temps ainsi qu'un traitement des ressources de la voix et de la diégèse d'un tout autre genre, qui finissent par modifier de façon plus ou moins radicale le texte source.

Si une telle modification est légitime en soi sur le plan dramaturgique, le spectacle qui en résulte peut-il revendiquer sa filiation de l'œuvre qui l'a inspiré ? Et, plus concrètement, faut-il envisager des limites dans cette démarche ?

³⁰ Cf pour une schématisation plus détaillée de cette relation Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 30-31.

**EDOARDO ESPOSITO – LE MASQUE ET LE CORPS :
UNE ÉBAUCHE DE RÉFLEXION CRITIQUE**

Or, il est certes difficile et contreproductif de réglementer en la matière, mais force est de se rendre à l'évidence, me semble-t-il, que le jeu masqué, ne pouvant pas s'adapter à n'importe quel texte littéraire, ne peut être conçu qu'à l'issue d'un travail très précis voire philologique sur le texte source et d'une adaptation qui ne soit pas synonyme de déformation.

Ma grande perplexité face à toute adaptation débridée d'une textualité porteuse d'un message culturellement riche m'incite à prôner une grande rigueur voire une grande humilité lors de l'option du jeu masqué, faute de quoi on risque d'assister à un spectacle à l'étiquette trompeuse, desservant finalement la cause du choix dramaturgique de cacher le visage et les chances que cette pratique se développe durablement.

Mais peut-être que mes réserves relèvent d'une conception trop logocentrique du spectacle théâtral et qu'il faudrait reconnaître que des adaptations très libres de textes classiques s'inscrivent finalement dans la vocation expérimentale de la dramaturgie contemporaine, notamment à l'aune de ce que nous propose depuis longtemps le Festival d'Avignon avec des résultats pourtant inégaux.

Dans le cas spécifique du masque, la solution minimaliste consisterait alors à présenter les versions masquées de textes majeurs sous un titre précisant qu'il s'agit de spectacles qui proposent une réécriture, voire un autre texte, à partir d'une œuvre donnée. À condition, bien entendu, que le processus de filiation soit réellement perceptible et donc crédible.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

VU SUR SCÈNE

METTRE EN SCÈNE LE CORPS MONSTRUEUX : LES *RICHARD III* DE THOMAS JOLLY ET DE THOMAS OSTERMEIER

Le personnage de Richard III n'a pas toujours été représenté comme physiquement monstrueux. Dans la mise en scène de Roger Planchon présentée à Avignon en 1966, Richard III, incarné par Michel Auclair, est un personnage « inquiet, calculateur, mais qui n'a pas le monopole de l'intrigue et des sombres machinations »¹. Sa monstruosité est gommée par un choix de mise en scène associant davantage le personnage à un fort pouvoir de séduction, ressort essentiel du drame selon Planchon : « Si le mal avait un hideux visage, chacun le reconnaîtrait. Le scandale est précisément s'il ressemble au bien »².

Pourtant, le personnage de Richard – présenté par Shakespeare comme le troisième fils du duc d'York, apparaissant à la fin d'*Henry VI* pour devenir le personnage principal de *La Tragédie de Richard III* – est bien un personnage qui porte par son corps la problématique monstrueuse. Nombreux sont les écrits, de John Rous – historien anglais qui a décrit les rois d'Angleterre – à Thomas More, qui développent toute une légende autour de cette figure royale. Richard III y est décrit comme étant de petite taille, bossu, avec une épaule droite plus haute que la gauche. Il semble être une production de l'imaginaire tant ses attributs en font un assemblage de figures maléfiques et néfastes servant à justifier les causes et les conséquences des troubles du royaume et des dysfonctionnements humains. Chez Shakespeare, le personnage serait né avant terme et pourvu de dents, au physique informe et boiteux. Dans tous les cas, les difformités physiques jouent nettement un rôle dans la constitution de l'image du roi Richard, image véhiculée tant par la tradition historique que par la littérature et que Shakespeare n'hésite pas à attribuer à son héros pour en faire un tyran, sans pour autant lui faire perdre toute vraisemblance.

Dès sa première apparition sur scène, il est rabroué par ces mots : « Arrière, monceau de fureur, hideux et indigeste moignon, aussi tortueux d'esprit que de forme !³ ». La centralité de ce personnage monstrueux dans la tétralogie paraît attester l'intérêt que le dramaturge a pour le monstrueux, intérêt d'autant plus manifeste que la monstruosité de Richard III est fréquemment rappelée et dramatisée par les personnages mais aussi par Richard lui-même :

L'amour m'a renié dès le ventre de ma mère, et, pour me mettre hors de sa loi douce, il a suborné la fragile nature ; il l'a obligée par la corruption à des-

¹ Fortunato Israel, « Richard III sur la scène française », in *Le Tyran : Shakespeare contre Richard III*, sous la direction de Dominique Goy-Blanquet et Richard Marienstras, Amiens, Presses de l'Université de Picardie, 1990, p. 157.

² *L'Humanité*, 13 mars 1967.

³ *Henry VI*, 2e partie, Traduction par François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1873, p. 179

sécher mon bras comme un arbuste flétri, à poser sur mon dos une odieuse montagne où, pour ridiculiser ma personne, siège la difformité, à former mes jambes d'inégale longueur, et à faire de moi un tout disproportionné, une sorte de chaos...⁴

Dès la scène d'exposition de *La Tragédie de Richard III*, le personnage met en exergue sa monstruosité en insistant sur les multiples aspects de celle-ci :

Mais moi qui ne suis pas formé pour ces folâtres jeux, / Ni fait pour courtiser un amoureux miroir / Moi, qui suis marqué au sceau de la rudesse et n'ai pas la majesté de l'amour [...] / Moi qui suis tronqué de nobles proportions / Floué d'attraits par la trompeuse Nature / Difforme, inachevé, dépêché avant terme [...] / Si boiteux et si laid / Que les chiens aboient quand je les croise en claudiquant [...]. Et donc si ne puis être l'amant / Qui charmera ces jours si beaux parleurs / Je suis déterminé à être un scélérat, / Et à haïr les frivoles plaisirs de ces jours⁵.

Dès lors, le personnage dépeint d'emblée son être de manière monstrueuse, et justifie aussitôt sa monstruosité morale par sa difformité physique.

Mais si, dans *Richard III*, la thématique du monstrueux est centrale, la pièce ne compte pourtant que trois occurrences de *monstrous* comme si le monstre, matérialisé sur scène, n'avait pas besoin d'être nommé. D'autres champs lexicaux sémantiquement proches, comme celui de la difformité et de l'inachevé, permettent de dresser le portrait du tyran, mais ne permettent pas au spectateur de créer une image mentale précise de son apparence monstrueuse. Cette impossibilité du langage à en donner une représentation juste paraît avouée dès le début où malgré une inflation du langage – les adjectifs et adverbess désignant la difformité du personnage saturent le discours –, la monstruosité du personnage échappe à la représentation immédiate, comme si le langage ne parvenait pas à exprimer précisément le hors-norme, l'inclassable.

Mais de quoi « monstre » est-il le nom ? De l'Antiquité à nos jours, depuis Aristote jusqu'à une « science du monstre », en passant par les recherches d'Ambroise Paré, les tératologies de Georges et Isidore de Saint Hilaire, d'Étienne Wolf, ou encore les études de Canguilhem puis de Foucault, il est clair que la définition du monstre a varié selon les auteurs et les époques. En effet, le « monstrueux » est un domaine bien hétérogène depuis les chimères de la mythologie jusqu'aux fœtus cyclocéphaliens ou sirénomèles, en passant par les grylles multicéphales des manuscrits médiévaux et des œuvres de Jérôme Bosch, par les « anomalies » de la nature et autres phénomènes de foires. Au sens le plus général, le monstre se définit par rapport à la norme, à un postulat du sens commun. Et tout

⁴ *Ibid.*, 3^e partie, p. 255.

⁵ Shakespeare, *La Tragédie de Richard III*, Paris, Gallimard, traduction de Jean-Michel Déprats, 2008, Acte I, scène 1, v. 14-31, p. 55-57.

l'intérêt et toute la richesse du « monstre » réside dans une hésitation essentielle, qui veut que le monstre soit à la fois transgression à l'ordre du monde, contre-nature, et en un sens, exception. Dans la pensée d'Aristote, le monstre est le résultat de ce qui a été entrepris en vue d'une fin mais qui a raté sa réalisation. Le philosophe établit un rapport entre le monstre et la notion d'incomplétude. Il serait donc un état transitoire, état de ce qui est inachevé avant une actualisation de sa forme, et donc un produit déficient de la nature. C'est au Moyen-Âge puis surtout au XVI^e siècle que l'écriture du monstrueux, de la « grotesque » se développe par le biais d'une poétique qui choisit que le sujet découvre en l'humaine condition et en lui-même une écriture hybride, difforme, monstrueuse. Le rejet du monstre s'explique dans la mesure où sa nature réside dans cet élément négatif qui est à la fois résistant et perturbateur à l'égard d'un équilibre, d'une harmonie préexistante. Si, comme l'énonce Denis Labouret, la notion de « monstre » est relativement facile à discerner dans son « individualité a-normale », le « monstrueux » en revanche « est beaucoup plus diffus, répandu au cœur même du normal »⁶.

Dès lors, si le langage semble défaillant pour donner une représentation précise du monstrueux et du hors norme, si la difformité prend chair au théâtre, il sera intéressant de voir quelles figures du monstre – et plus précisément du monstrueux – se dessinent dans les mises en scène de Thomas Jolly (2015 et 2022) et de Thomas Ostermeier (2015) et comment elles permettent de rendre compte, par le corps du comédien, de l'incarnation réelle – matérielle – de la monstruosité physique et morale du personnage shakespearien. Il s'agira également de voir en quoi Richard III se définit sous un double visage éthique et politique : le monstre et le roi. De façon détournée, « il pose des questions à la représentation des pouvoirs sur scène, mais aussi à la représentation de ce que la société vise à éradiquer »⁷.

Exploiter les ressources et potentialités du corps

Tordu, bossu, desséché, dentu à la naissance, pas voulu, pas aimé, pas aimable, pas fini, expulsé avant terme : inventer Richard III est un exercice de style stimulant et périlleux pour tout metteur en scène qui s'y attellerait. Le Richard de Thomas Jolly s'apparente à une sorte de créature à la fois angélique et démoniaque, habité d'une grâce perverse. Les critiques ont beaucoup reproché au comédien son côté juvénile, trop séduisant et peu crédible. Plus filiforme que difforme, il est vu comme un Richard adolescent et trop élégant pour donner à voir un criminel froid et sanguinaire. Mais, c'est un fait, le physique de Thomas Jolly ne permettait pas une incarnation et une vision brutale du personnage. En revanche le corps du comédien permettait de travailler sur la dimension sinueuse, surnoise, l'imagerie de l'insecte, laissant à d'autres comédiens la possibilité d'incarner la brutalité et le

⁶ Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les « Chroniques » de Jean Giono*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Raimond, Université Paris IV, 1992, p. 19.

⁷ Morgane Bourhis, *Richard III : un modèle de monstre*, sous la direction de Daniel Lema-hieu, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1999, p. 11.

sanglier, symbole de Richard. Par conséquent, la mise en scène restitue les aspects monstrueux du personnage dans le choix du costume et dans le jeu du comédien, notamment dans sa démarche.

Ce travail de mise en scène s'appuie en particulier sur le texte de Shakespeare, et le fait que tous les personnages qui évoquent Richard font référence à sa monstruosité par le biais de références à l'animal – porc-épic, porc, fouisseur, araignée boursouflée, chien, sanglier, vautour... –, au végétal – bras desséché comme un rameau flétri, arbuste mort – et au minéral – rocher déchiqueté, cœur de pierre, roc. Le parti pris de Thomas Jolly est donc de mettre en relief le côté arachnéen et aviaire du personnage. Dès lors, au moment de la création du personnage, Thomas Jolly, attentif aux nombreuses épithètes qui rapprochent Richard de l'animal – chien, crapaud bossu, araignée, sanglier –, animalise le personnage, accordant notamment une place fondamentale à une image symbolique souvent présente dans le texte, celle de Richard tissant ses intrigues comme l'araignée sa toile. Cette image du réseau mortel et complexe est reprise par Marguerite : « Pourquoi jeter des mots sucrés sur cette araignée boursouflée, / Dont la toile mortelle t'empêche de toutes parts ? »⁸.

Pour Thomas Jolly, mettre en scène un Richard qui serait une sorte de Quasimodo mal accoutré est improbable dans la mesure où, dans le texte, Richard lui-même évoque l'acquisition d'un miroir et la volonté d'« entretenir une vingtaine ou deux de tailleurs / Pour étudier les modes qui embelliront [s]on corps ! »⁹. Par ailleurs, Richard est le protecteur du royaume, donc il a la puissance, les finances, et il est un chef de guerre clairvoyant, redoutable, usant précisément du langage et de son attitude sinieuse pour manipuler. Le metteur en scène a donc créé les costumes avec un styliste qui travaille sur l'animal : la bosse de Richard est alors conçue comme une sorte d'agglomérat naturel composé de plumes, de poils de sanglier, pattes d'oiseau, bec... Les déformations de Richard déséquilibrent son corps : main et jambe trop courtes, gibbosité qui fait dévier le tronc. Le comédien, à moitié courbé, claudique sur scène, entravé par une orthèse qui contraint son mouvement et un corset qui comprime son torse. Son bras gauche – rameau desséché – est recouvert d'une coloration argentée qui recouvre son oreille, sa poitrine et son bras. Ce costume fait resurgir l'animalité du personnage jusqu'à le déshumaniser. Toute sa gestuelle est placée sous le signe du déséquilibre, d'une tension corporelle permettant au personnage d'afficher continuellement sa monstruosité. À l'Acte IV, scène 1, le costume devient blanc et rouge, référence à l'animal totem de Richard, le sanglier albinos. Ses dents argentées, et ses yeux pourvus de lentilles rouges laissent apparaître l'ange maléfique et le mal qui s'immisce au sein de ses stratagèmes. Le troisième costume endossé par Richard à l'acte de dénouement laisse encore une fois transparaître la noirceur et l'animalité du tyran qui, paradoxalement, rayonne grâce aux paillettes scintillantes et aux plumes couleur de jais qui reflètent et diffractent la lumière. La posture boiteuse et voûtée convoque également

⁸ *Richard III*, op. cit., Acte I, scène 3, v. 242-243, p. 109.

⁹ *Ibid.*, Acte I, scène 2, v. 260-261, p. 89.

une imagerie très populaire dans la littérature japonaise, celle du Shinigami, des dieux psychopompes, conducteurs des âmes des morts. À cela s'ajoutent les références au diable, au malin, propres à l'imagerie du XVI^e siècle.

Chez Thomas Ostermeier, on retrouve ce même processus de déshumanisation lors de l'accès au pouvoir de Richard qui, une fois couronné, se voit mis à nu, simplement revêtu d'un corset orthopédique, le cou enserré dans une minerve, et toujours affublé de sa bosse et de chaussures encombrantes et démesurément épaisses. Tous ces accessoires, prétextes à l'origine du mal, symbolisent, comme chez Thomas Jolly, une humanité tordue et dévoyée.. Comme si cette avidité de pouvoir avait fini par avoir raison du peu d'humanité qu'il restait encore en lui. La tête enserrée dans des sangles de cuir, sa démarche claudicante a une allure tout aussi animale. Tel un reptile, voûté, les jambes en « X », il se faufile dans l'espace en zigzagant, à l'affût de ses proies.

Lors du monologue de Lady Anne qui se tient auprès de la dépouille d'Henry VI, elle énonce une prophétie qui annonce le rapport privilégié qu'entretient le monde animalier à la divination. Sa malédiction passe par le biais de la description d'une naissance contre nature. Dans sa mise en scène, Thomas Jolly fait le choix de transformer ce monologue en une adresse directe à Richard : « Si jamais il a un enfant, que ce soit un avorton, / Un monstre mis au jour avant terme, / Dont l'aspect hideux et contre nature / effraiera sa mère et brisera son espoir, / Et qu'il soit l'héritier de sa monstruosité¹⁰ ».

Outre la dimension à la fois prophétique et l'analepse de cette annonce qui semble décrire Richard lui-même, les allusions animalières s'y doublent d'une dimension occulte. Les vipères et les crapauds laissent place dans son discours aux termes « démons » (*fiend*, v. 35), « diable » (*devil*, v. 45), « terrible ministre de l'enfer » (*dreadful minister of hell*, v. 46), « masse d'infecte difformité » (*lump of foul deformity*, v. 57). Tous ces attributs contribuent à renforcer l'image monstrueuse de Richard, et de l'animal au démon, le pas est vite franchi. Au XVI^e siècle, l'infirme, proche de l'animal, par excès ou par défaut, incarne déjà la figure tératologique maudite. Richard se plaint lui-même d'être « ensorcelé », victime des « sortilèges¹¹ » de la femme d'Edouard.

La scénographie participe d'ailleurs très largement à l'assombrissement de l'atmosphère et à l'accentuation de la monstruosité du personnage. Les deux mises en scène sont plutôt minimalistes : toute l'action se déroule dans un cadre de scène noir ou orangé, sur un dallage sombre¹² ou un espace semi-circulaire recouvert de sable¹³, où des structures métalliques organisent l'espace. La hauteur et la circulation verticale qu'autorisent ces structures permettent des déplacements ascendants et descendants, figurant dès lors les mouvements autour du pouvoir. Les projecteurs, comme souvent dans le théâtre de Thomas Jolly, structurent l'espace voire

¹⁰ *Ibid.*, Acte I, scène 2, v. 21-25, p. 67.

¹¹ *Ibid.*, Acte III, scène 4, v. 67 et 71, p. 219.

¹² Chez Thomas Jolly.

¹³ Chez Thomas Ostermeier.

construisent les décors – notamment la Tour de Londres dans laquelle Clarence est fait prisonnier. Dans cette épure scénique, les rayons de lumière sculptent surtout des corps inquiétants. L’animalité et le caractère diabolique de Richard sont particulièrement mis en valeur au cours de ses deux entrées en scène, scènes muettes – car inexistantes chez Shakespeare – de son arrivée (Acte I, 1) et de son couronnement (Acte IV, scène 1) où l’on voit Richard seul en scène s’extirper du sol pour ramper vers le trône, telle une créature issue des enfers. Ces deux entrées se font par une trappe en plein cœur de scène, dans une pénombre et une atmosphère embrumée où la fumée blanchâtre contraste avec la noirceur du costume, et où le maquillage – teint blafard et rouge à lèvres – renforce le côté abject et détestable. S’extirpant difficilement des entrailles du sol, faible sur ses jambes mal formées et si sombre, c’est d’emblée la crainte et la pitié qu’il inspire.

La mise en scène de Thomas Ostermeier s’ouvre sur une scène moins sombre : des festivités à la cour d’Henry VI. Les personnages en smoking se livrent à une fête pleine d’excès, s’interpellant, buvant du champagne sous une pluie de cotillons scintillants et au son d’une musique retentissante dans une ambiance traduisant les excès de la cour. La musique de Nils Ostendorf, un rock à la limite de la dissonance, partiellement enregistré et interprété sur scène par le batteur Thomas Witte, ajoute à l’intensité dramatique. Richard se déplace sans grâce, voûté, dans une tenue sans aucune référence au monstrueux mais qui contraste avec le chic des autres personnages. Il porte seulement un T-shirt blanc, sans veste de smoking, et n’a qu’une seule bretelle, ainsi qu’une sorte de bandeau de cuir sur la tête qui pourrait à la fois symboliser selon Dominique Biot « une camisole – contenant le peu d’humanité du personnage, lui permettant de faire bonne figure le temps nécessaire à son irrésistible ascension – ou bien représenter casque de rugby, ou de boxe, figurant l’imminence du combat¹⁴ ».

De la même manière que Thomas Jolly fait le choix de l’orthèse pour contraindre son mouvement et ainsi boiter, Lars Eidinger porte dans la seconde partie du spectacle un corset orthopédique, accentuant les malformations physiques de Richard. De la bosse au pied bot, de l’acier de la minerve à celui de son appareil dentaire, la difformité s’inscrit dans l’ensemble du personnage, chez qui, même la couronne semble n’être qu’une prothèse de plus.

Exaltation et illusion d’une volonté de toute-puissance

Si nous sommes loin d’un Richard « en tout disproportionné », d’une « masse difforme et hideuse » chez Thomas Jolly, dont le personnage ne paraît pas dénué d’un certain charme, sa monstruosité est pourtant bien ce qu’il présente comme l’origine de sa quête effrénée du pouvoir :

¹⁴ Dominique Biot, « Le *Richard III* d’Ostermeier : Apogée de la décadence », *Shakespeare en devenir* [En ligne], *L’Oeil du Spectateur*, N°10 – Saison 2017-2018, mis à jour le : 02/03/2018, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=1185>, § 1.

Donc, puisque cette terre m'offre pour unique joie de commander, de réprimer, de dominer quiconque a meilleur air que moi-même, mon ciel, ce sera de rêver la couronne ; et, toute ma vie, ce monde me fera l'effet d'un enfer, tant que le tronc contrefait qui porte cette tête n'aura pas pour nimbe une couronne radieuse. [...] dussé-je me frayer le chemin avec une hache sanglante¹⁵.

Cette volonté de toute-puissance se retrouve dans la relation singulière qu'il a aux éléments chez Thomas Jolly. D'un simple coup de talon, il contrôle la musique, mettant un terme au menuet qui accompagne la fête du roi Édouard. D'un claquement de doigts, il contrôle la diffusion des images en lançant la diffusion d'extraits d'*Henry VI*, ou parvient à faire tomber Buckingham en transformant les marches qui mènent à son trône en pente raide. A plusieurs reprises – Acte I, scène 2 puis Acte IV, scène 2 –, il dirige les projecteurs descendus des cintres qui le mettent en lumière, pointe ses victimes avec, comme si la lumière venait matérialiser sa pensée et que le ballet de faisceaux lumineux constituait les armes de ses crimes à venir. Lorsqu'il se retrouve acculé par les reproches des trois veuves – La Duchesse, La Reine et Marguerite –, son besoin de tout contrôler et son incapacité à accepter la monstrosité que leurs discours dépeignent le poussent à taper du pied, se mettant à entonner, comme pour se rassurer, son chant : « I'm a dog, i'm a toad... ». Tel un enfant capricieux qui ne supporterait pas la critique, il déclenche les tambours et les fanfares : « Faites, mais je n'écouterai pas », « Battez le tambour »¹⁶. Par ailleurs, cette volonté de toute-puissance se retrouve également dans la relation singulière que Richard-Thomas Jolly entretient avec le public puisqu'il n'hésite pas à s'adresser à la salle, à galvaniser le spectateur lors du concert, se révélant dès lors metteur en scène de sa propre vie, initiateur de son destin.

Si le Richard de Thomas Jolly n'est pas dénué d'un certain charme, celui de Lars Eidinger est d'une détestable perversité, incarnant l'amoralité de l'homme prêt à tout pour accéder au pouvoir. Cela est particulièrement mis en exergue dans la scène de séduction de Lady Anne, où il va jusqu'à se dénuder intégralement pour mieux la persuader de la sincérité de son amour. Alors que Richard l'incite à venger de ses propres mains la mort de son père ; sa nudité et sa posture christique font fléchir la haine qu'Anne éprouve pour lui. Dominique Biot remarquait que le corps n'a ici rien d'érotique, « il est l'instrument de la déstabilisation d'Anne et le symbole fallacieux du dévoilement de soi », dévoilement qui par ailleurs, rend visible la bosse postiche de Richard, comme si la difformité à l'origine de la noirceur d'âme du personnage n'était, elle aussi, qu'un leurre¹⁷. Chez Thomas Jolly, la mise

¹⁵ *Henry VI*, 3e partie, Traduction par François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1873, p. 255.

¹⁶ *Richard III*, *op. cit.*, Acte IV, scène 4, v. 159 et v. 179, p. 289.

¹⁷ La question du leurre et de l'excès qui sonne faux se retrouve à plusieurs reprises chez Ostermeier : lorsque Richard se mouche bruyamment pour pleurer la mort d'Édouard, laissant figurer tout son cynisme, ou encore lorsqu'il fait mine de tirer sur Buckingham avec un

à nu du personnage à la fin de la pièce réhumanise paradoxalement le personnage. Comme dévertébré, présentant des difficultés à se soutenir, il semble soudain délesté de sa monstruosité, de son animalité et exprime ses faiblesses – « J’ai rêvé un effroyable rêve », « J’ai peur... »¹⁸ – tandis que le port de son armure entraîne un regain de courage et d’arrogance. Dès lors, la mise à nu des acteurs et ainsi la révélation des fausses protubérances du tyran, viendraient mettre au jour le cynisme du personnage qui n’a plus à sauver les apparences.

Ainsi, la prise en compte du corps permet de mettre en scène l’abject et le monstrueux en ce que l’écriture et le travail de mise en scène appellent l’être de fiction à prendre chair à travers le corps du comédien. Les corps de Thomas Jolly et de Lars Eidinger ne se contentent pas d’être de simples relais. Les acteurs, par leurs jeux corporels et leurs costumes, portent l’action dramaturgique. D’une rhétorique du langage – écrit –, on passe à une rhétorique du corps, mais du corps, la monstruosité peut également se déplacer au langage – oral –, qui devient le champ de bataille des consciences.

Un langage monstrueux

La Tragédie de Richard III est une pièce de la parole. Richard lui-même prétend que son cœur est « peint par [s]a langue¹⁹ ». Au fur et à mesure que la pièce se développe, les contours du personnage se précisent et laissent apparaître sa duplicité. Peu à peu, une sorte d’analogie a lieu entre le monstre difforme qu’il est physiquement, et le monstre de fiction qu’il met lui-même en place par le langage.

La monstruosité du tyran transpire du discours de ses interlocuteurs et il se plaît à séduire et manipuler froidement ceux qu’il fera exécuter. Dans les deux mises en scène, les comédiens se livrent à des adresses diaboliques par l’utilisation d’une parole rassurante, dans une oscillation entre suavité et hystérie, ayant même le pouvoir d’animer par les mots les « tambours » chez Thomas Jolly. Richard est un homme qui manipule, trompe et en cela dégoûte mais fascine à la fois. Sa propre mère s’interroge sur une telle duplicité : « Ah ! se peut-il que la Duplicité escroque une figure si douce, / Et sous un masque vertueux cache le Vice profond ! »²⁰.

Quant à Lady Anne, elle parvient à se trouver séduite malgré elle pleurant le corps d’Henry, tant Richard use de manière détournée des arguments chrétiens du pardon : « Las ! avant d’avoir pu répéter cette malédiction / En un temps si court, mon cœur de femme / Grossièrement captif de ses paroles de miel, / Devint le sujet de ma propre malédiction »²¹. Dans la mise en scène de Thomas Jolly, le

pistolet factice qui projette des confettis, venant créer un décalage avec les réelles mises à mort, sanglantes, et annonçant de manière ironique et cynique la fin de Buckingham.

¹⁸ *Ibid.*, Acte V, scène 3, v. 215, p. 347.

¹⁹ *Ibid.*, Acte I, scène 2, v. 198, p. 83.

²⁰ *Ibid.*, Acte II, scène 2, v. 27-28, p. 157.

²¹ *Ibid.*, Acte IV, scène 1, v. 77-80, p. 257.

jeu et la voix de l'acteur rendent manifeste la manière dont il prend « l'habit de l'humain » pour fasciner ses interlocuteurs – voix douceuse, posture moins bestiale –, cachant ainsi un langage de la perversion. C'est donc par le biais du jeu, de la mise en scène de soi, que le personnage parvient à inventer un langage qui devient outil de manipulation, car « s'il flatte, c'est pour mordre »²². Les instants où le personnage, seul sur scène, explique ses réelles motivations au spectateur – et, dès lors, contraste avec les scènes dialoguées et de séduction – ont été rendus avec un jeu de projecteurs qui met en relief les sombres desseins de son âme. Il oscille donc tout au long de la pièce entre empathie et monstrosité, dans un perpétuel jeu d'adresse – que ce soit par la parole ou le regard – au spectateur. Chez Ostermeier, le dispositif microphonique équipé d'une lumière – puis d'une caméra – dont le comédien se saisit lorsqu'il s'adonne à ses moments de confession crée un effet captivant tout en plongeant le spectateur dans une atmosphère perverse : la focalisation lumineuse sur le visage met en exergue son caractère répugnant : dents baguees, yeux larmoyants et lèvres mues par un rictus exprimant la noirceur de son âme. Le micro fait entendre le double langage par la voix de Richard : l'un est celui de la ruse, du mensonge politique, reposant sur une sincérité feinte ; l'autre, amplifié, parfois éruptif, est la voix de l'aveu de ses plans diaboliques. Au lieu d'être un repère fixe, ce micro pendant des cintres par un long câble, qui exacerbe le narcissisme de celui qui n'a jamais été aimé et ne peut s'aimer lui-même, renforce l'instabilité du personnage, qui s'y accroche, voire s'y suspend.

Selon Morgane Bourhis, « la parole devient une des causes de l'action tragique par sa simple énonciation, car elle se trouvera confirmée par l'action »²³. Toutes les scènes du premier acte se clôturent par des monologues de Richard venant confirmer la réalisation de ses manigances et, à ce titre, prennent la forme de mises en garde. Cette parole est reçue par le public comme parole performative et monstrueuse en opposition à la parole trompeuse et perfide avec laquelle il manipule les autres. Ostermeier accentue ce rapport au langage par la scénographie présentant une scène circulaire recouverte de sable, convoquant l'imaginaire de l'arène. Si Jolly joue bien de l'interaction entre la scène et la salle, Ostermeier va plus loin en plaçant parfois ses acteurs hors scène, dans l'allée des spectateurs à jardin. Outre la proximité que celle-ci crée indéniablement entre les comédiens et les spectateurs, ce dispositif scénique permet surtout de rendre le personnage de Richard intrusif, d'autant mieux lorsque sa voix est amplifiée par le micro. Dès lors, les spectateurs sont trompés et séduits, tant par le Richard de Thomas Jolly qui parvient à les galvaniser lors du concert qui aboutira à son couronnement que par le Richard de Lars Eidinger qui susurre à leurs oreilles son discours perfide et manipulateur, ne manquant pas de leur adresser un sourire narquois après avoir exprimé au Roi sa volonté de se réconcilier avec ceux avec qui il pourrait être en inimitié : « Je hais cela et désire l'amour de tous les gens de bien »²⁴.

²² *Ibid.*, Acte I, scène 3, v. 290, p. 113.

²³ Morgane Bourhis, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ *Richard III*, *op. cit.*, Acte II, scène 1, v. 61, p. 147.

Ainsi, le travail sur le corps se double de celui sur la voix et l'adresse, permettant aux comédiens de donner vie au parfait Machiavel, usurpateur, qui a « l'air d'un saint au moment même où [il] joue le plus le diable²⁵ ». Deux images se superposent dans les mises en scène de Jolly et Ostermeier, permettant d'appréhender l'ambivalence du personnage : la part visible de son être politique – ses difformités physiques – mais aussi sa part invisible, qui nous est donnée par son langage. Ce n'est alors plus seulement de la monstruosité physique dont il est question mais d'une éthique de la monstruosité.

Corps monstrueux *versus* corps politique

Selon Richard Marienstras, la difformité de Richard III est réinvestie dans la pièce à des fins métaphoriques. Selon lui, « une tension naît entre le corps difforme de Richard III et la perfection qui est attendue du corps d'un monarque qui incarne métaphoriquement le royaume et l'Église, dont il est la tête²⁶ ». Cette discontinuité entre les deux corps du roi permet à Shakespeare de donner naissance à un tyran démesuré. En effet, isolé d'un groupe qui représente une norme, il passe du monstre en puissance au monstre en substance. En tant que corps politique, la monstruosité de Richard proviendrait de son refus de respecter les conditions d'équilibre de l'ensemble. Davantage que son corps boiteux et déformé, cette difformité morale « traduit la coexistence en son être de l'intelligence lucide et des impulsions diaboliques. L'une lui vient de Dieu, l'autre des Enfers »²⁷. L'imagerie animale que ses ennemis emploient à son endroit traduit cette monstruosité politique. De même, l'image qui associe son corps à l'arbre²⁸ évoque le caractère sclérosé du royaume d'Angleterre.

Pour maintenir la paix, rendre la justice et assurer la cohésion du corps politique, « le corps du roi, comme le corps politique, devait refléter l'ordre naturel »²⁹ et être exempt de tares. Or les anomalies que présente Richard, et notamment sa claudication, sont significatives. Issu d'une naissance qui relève du prodige, assoiffé de pouvoir, tueur machiavélique, fascinant de duplicité, Richard joue symboliquement le rôle d'un fléau de Dieu. Chez Thomas Jolly, il représente une sorte d'Antéchrist, de figure démoniaque, inverse du bon prince. Le personnage dans sa quête échevelée, ne craint en rien la justice divine, et en cela est tout puis-

²⁵ *Ibid.*, Acte I, scène 3, v. 338, p. 117.

²⁶ Manon Turban, « "O monstrous ! O strange !" : Le monstrueux dans le théâtre de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], Ressources and M.A. prize, Prix du mémoire de la Société Française Shakespeare, 03 June 2017, URL: <http://journals.openedition.org/shakespeare/5335>, p. 20.

²⁷ Raymond Gardette, « Richard III, tyran », in *Le Tyran*, *op. cit.*, p. 99.

²⁸ « La Reine Élisabeth. – Pourquoi reste-t-il des branches quand la racine n'est plus ? / Pourquoi les feuilles ne se dessèchent-elles pas quand elles n'ont plus de sève ? » *Richard III*, *op. cit.*, Acte II, scène 2, v. 41, p. 157.

²⁹ Richard Marienstras, « D'un corps monstrueux », in *Le Tyran*, *op. cit.*, p. 9.

sant : « Moi qui n'ai ni pitié, ni amour, ni crainte³⁰ ! ». Son rapport aux symboles religieux est pour le moins éloquent : il retourne la croix présente sur la table du Conseil lors de la scène où il est question de décider de la date du couronnement de l'héritier du roi Édouard. Et quand il apparaît portant une gigantesque croix lors de la scène où le Maire et Buckingham viennent le convaincre d'accepter la Couronne, il prend la position du Christ en croix et s'y accoude de manière grotesque. Le contraste est alors frappant entre sa volonté de faire paraître la prise en charge du royaume comme un sacrifice de sa personne pour l'intérêt général et la désinvolture avec laquelle ses bras prennent appui sur la croix. Le contraste est également présent chez Ostermeier, tant Lars Eidinger rend son personnage grotesque dans cette même scène. Au moment où il est qualifié de « gracieux » et « glorieux », on le voit grossièrement lécher ses doigts pour tourner les pages du livre sacré, et lorsque Buckingham s'adresse à lui, il fait mine de lever la tête au ciel, comme si l'appel venait du divin. C'est le sens critique du spectateur qui est interpellé ici, dans cette mise en abyme du théâtre et cette exhibition d'un langage hypocrite, langage de la duplicité.

Par ailleurs, les déformations physiques de Richard s'inscrivent bien dans un système de qualités inversées. Chez Thomas Jolly, son bras gauche est déformé et raccourci. Chez Ostermeier, le metteur en scène fait également le choix d'altérer la main gauche du personnage. Or cette dernière a rapport avec la justice et est l'emblème du pouvoir royal. Richard III est l'opposé d'un roi thaumaturge. Cette main monstrueuse n'est plus un instrument de médiation mais celle qui exécute, et isole le roi de son peuple, tant il sème le mal. Richard n'aime que lui, il est et demeure seul, s'enferme dans une solitude, se bat contre lui-même et ses démons et contre les autres qui veulent sa mort. Avant de devenir Richard III, le personnage n'a rien : ses frères se déchirent, il se bat aux côtés de son père, mais n'a ni amour familial, ni amour des femmes et est rejeté par les autres. Plutôt que d'être en permanence rejeté, il va donc lui-même s'extraire de l'humanité : « Je me tiendrai pour infime jusqu'à ce que je sois suprême³¹ ». Et puisqu'il n'a rien, il n'a rien à perdre. Quitte à ne pas avoir de place dans ce monde, autant avoir la plus grande et tout faire pour, quitte à dépasser les limites de la décence, de la morale, de l'amour, de la famille, de l'ordre, de la loi... Si ces actes font de lui un tyran vraisemblable, ils peuvent donc être lus à l'aune de la monstruosité – fratricide, régicide, puis infanticide et féminicide – faisant de lui l'incarnation du *nefas* et de l'*hubris*. Sa tyrannie se caractérise par la fondation d'un ordre de la violence, basé sur la perversion des normes fondatrices de sa communauté. Il existe donc un lien fort entre le corps du dirigeant et l'état du royaume, tant sa difformité et sa monstruosité constituent des menaces.

Chez Ostermeier, le congédiement de Buckingham amorce le renversement des forces en défaveur de Richard et le personnage lui-même se met à dériver : Richard est à table, mangeant vulgairement des pommes de terre à la crème. Len-

³⁰ *Henry VI*, 3^{ème} partie, Traduction par François-Victor Hugo, *op. cit.*, p. 312.

³¹ *Ibid.*, p. 312.

tement, il s'enduit le visage de cette crème épaisse et blanche. Richard devient comme étranger à lui-même et son déclin commence dès lors qu'il ne s'agit plus d'accéder au pouvoir mais de ne pas le perdre. Il va falloir se battre, non plus ruser et amadouer mais aller au combat. Après avoir été assailli par les spectres de ses victimes dont les visages – filmés en gros plan grâce à la micro-caméra et projetés sur le fond de scène – viennent le maudire, Richard donne l'estocade à d'invisibles assaillants et meurt seul, souillé par le sang de Clarence, avant de se retrouver pendu par le pied au câble du micro, privé de toute grandeur royale.

Un monstre bouc émissaire ?

La dualité du personnage se retrouve à un double niveau de lecture : il provoque du dégoût chez le spectateur quand, simultanément, il le fascine. Comment alors se construit et s'articule ce double niveau de fascination et de dégoût ? Selon Canguilhem, le monstre dans l'art « provoque chez le spectateur fascination et angoisse, à vrai dire, différentes de celles que celles que susciterait un monstre biologique ; il désigne ce que nous ne voulons pas ou ne pouvons pas reconnaître en nous, ce qui ne peut être vécu par nous que comme ce qui nous nie : le néant que nous portons en nous, et qui, peut-être, nous constitue »³². Ainsi, grâce à l'identification, à la construction du monstre comme un *alter ego*, les spectateurs peuvent percevoir un peu de leur intimité puisque le monstrueux permet de saisir l'instabilité de la condition humaine.

Pour Ostermeier, les deux sujets les plus importants de la pièce sont le pouvoir et le désir. Richard utilise en effet le désir pour arriver à ses fins politiques. Il fallait donc, pour le metteur en scène, que le public soit fasciné par cet être humain, physiquement monstrueux mais qui dégage un pouvoir érotique certain, mêlé à une aura incroyable. Dès le début, lors de ses monologues, Thomas Jolly présente également un Richard touchant, confessant douloureusement, en s'adressant au public, qu'il n'a pas la moindre illusion sur sa personne, souffrant de ce corps qui lui interdit les plaisirs de l'amour. Et à partir du moment où il est sur le trône, il sombre dans une prise de conscience et un sentiment de culpabilité qui le mèneront à sa perte.

La crainte que le tyran pouvait inspirer dès son entrée en scène laisse alors place à une certaine empathie, jusqu'à un véritable soutien chez Jolly puisque l'ensemble des spectateurs l'applaudit et le demande comme Roi, alors même qu'il a déjà le sang de nombreuses victimes sur les mains. L'intronisation de Richard III est célébrée chez Thomas Jolly par un spectaculaire concert digne des concerts de rock star où le public scande sans scrupule « I'm a dog, i'm a toad, i'm a hedgehog ! [...] I'm a monster ». Procédé qui installe clairement une étrange connivence entre le public et le tyran, ce dernier s'exclamant « Bien joué ! » – adressé à la salle – après avoir reçu sa légitimité.

³² Georges Canguilhem, « Préliminaires », in Gilbert Lascaux, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 13-14.

Le Richard de Lars Eidinger, tout comme celui de Thomas Jolly, présente par ailleurs des caractéristiques ayant trait au bouffon³³, à la fois charmeur et séducteur. Paradoxalement, la monstruosité physique de Richard – accentuée par le costume et la posture corporelle chez Thomas Jolly et par le physique et le sourire sardonique chez Lars Eidinger –, ne l'empêche pas de faire du spectateur son plus fidèle allié. Pour Thomas Ostermeier, Shakespeare n'a pas décrit un tyran : au contraire, Richard est le nom de notre fascination pour l'abject et la noirceur de nos ambitions secrètes. Lorsque les acteurs jettent des regards complices vers le public, l'entraînant dans sa boulimie de séduction, de ruses, ils convoquent en lui sa part obscure. Shakespeare déstabilise les frontières ontologiques entre les monstres et les êtres dits normaux pour mettre en lumière une monstruosité et un danger plus intime, mettant en scène une certaine représentation de la condition humaine.

Ainsi, la démesure de Richard le rend fascinant, mais « le monstre comme incarnation de contradictions présente une figure ambivalente [...], incarnant à la fois les problèmes des troubles du monde et la solution que comprend son éradication ; naturel et déviant, humain et inhumain »³⁴. On souhaite alors sa fin, à l'instar d'un bouc émissaire qui permettrait de rétablir l'ordre dans un royaume affaibli et chaotique :

La fin de Richard se pose en termes identitaires. Richard, après les crimes qu'il a commis, ne peut plus réintégrer l'humanité et la communauté des hommes. Aussi, c'est sous la forme du questionnement que va inéluctablement apparaître la nécessité de sa mort. Après la rencontre avec les spectres va suivre la rencontre de lui-même à lui-même, qui lui révélera son impuissance à rejoindre la communauté des hommes³⁵.

Dans la mise en scène de Thomas Jolly, des sous-titres apparaissent au sein de la scénographie à l'Acte V, annonçant la fin « *Et sa mort très méritée* », apparaissant dès lors comme « un juste décret de Dieu »³⁶. Tout au long de la pièce, la métaphore du « pays malade »³⁷ qui doit retrouver la santé est filée. Et la duchesse annonce que « l'infamie de [s]a vie escortera [s]a mort »³⁸. Richmond revient alors pour débarrasser l'Angleterre corrompue de ce fardeau. Richard prend la place de bouc émissaire tandis que Richmond endosse le rôle du sacrificateur, de l'archange purificateur. Sa mise à mort, très ritualisée dans les deux pièces, convoque l'image

³³ Notamment lorsque le Richard de Thomas Jolly exige de manière totalement burlesque « par charité, moins de hargne » de la part de ses victimes, *Richard III*, *op. cit.*, Acte I, scène 2, v. 48, p. 69 ; ou encore lorsque Lars Eidinger fait le « V » de la victoire avec ses doigts, interpellant ainsi le spectateur, assuré de son couronnement à venir.

³⁴ Morgane Bourhis, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ *Richard III*, *op. cit.*, Acte IV, scène 4, v. 183, p. 291.

³⁷ *Ibid.*, Acte II, scène 3, v. 32, p. 169.

³⁸ *Ibid.*, Acte IV, scène 4, v. 195, p. 291.

d'un sacrifice expiatoire, nécessaire pour permettre le retour au calme. Chez Jolly, la mort de Richard a lieu tandis que ce dernier est positionné sur l'avant-scène vers où convergent tous les faisceaux lumineux –écho aux armes de ses crimes. Puis il se hisse sur le praticable pour mourir hanté par sa conscience et sa culpabilité, sous le bras de ses victimes-spectres, avant que « R. III » ne devienne « FIN ». Ostermeier lui, pousse à son comble la désertisation du corps de Richard, au cours d'une mise à mort triviale où le cadavre de Richard se trouve soulevé et suspendu, déniait dès lors toute dimension glorieuse à ce personnage hors norme. Ce choix de mise en scène n'est pas sans rappeler, par ailleurs, la fin de Richard III, qui selon les *Chroniques* de Holinshed, aurait été vaincu puis « dévêtu jusqu'à laisser la peau entièrement dénudée, [...] sa tête et ses bras pendant d'un côté, ses jambes de l'autre, puis tout maculé de boue et de sang, il fut [...] laissé là en spectacle misérable³⁹ ». Dans les deux mises en scène, la fin de Richard et la prompt succession de Richmond guident le spectateur vers un retour au sein du cycle des tragédies élisabéthaines, où l'ordre reprend sa place par l'élimination des accidents de la nature. Richard est né inapte et hors norme, il sera pourtant au centre. Il apparaît effroyable et fourbe mais parvient à nous séduire. Sa langue habile et son esprit machiavélique amadouent ses proies et ses ennemis les plus farouches. Ainsi, Thomas Jolly et Ostermeier, font de Richard III un être qui joue des apparences, à la fois répugnant et fascinant, jouant de la succession des masques, de la virtuosité du jeu des acteurs, pour proposer un langage tant sur le corps que sur la voix, jouant sur les apparences, la question de la manipulation, et faisant de la tragédie shakespearienne une méditation sur les pouvoirs du théâtre et la mise en scène du monstrueux comme révélateur d'une part de l'humanité. Dans un principe mythologique, les monstres étaient un moyen d'expliquer les incohérences de notre univers, d'exorciser et d'apprivoiser nos peurs. Pour Ostermeier, « l'art de Shakespeare nous fait sentir la pente qui mène à ces abîmes. Comment comprendre la troublante séduction du mal à moins d'y aller voir nous-mêmes – et en nous-mêmes ? Nous nous retrouvons alors au théâtre, dans un espace libre où la catharsis est possible, où l'on peut jouer avec nos instincts les plus sombres pour, peut-être, nous purifier, nous libérer⁴⁰ ».

Émilie COMBES

Docteur en Littérature française

Membre associée au LIRA

Chargée d'enseignement en LGC et en Études théâtrales

Sorbonne Nouvelle

³⁹ Holinshed, *Chroniques*, t. III, 1587, p. 760.

⁴⁰ Thomas Ostermeier, Entretien avec Eric Vautrin, 2015.

Bibliographie :

* Bourhis, Morgane, *Richard III : un modèle de monstre*, sous la direction de Daniel Lemahieu, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1999.

* *Le Tyran : Shakespeare contre Richard III*, sous la direction de Dominique Goy-Blanquet et Richard Marienstras, Centre d'étude et de recherche sur les littératures anglophones, Amiens, Presses de l'Université de Picardie, 1990.

* Biot, Dominique, « Le Richard III d'Ostermeier : Apogée de la décadence », Shakespeare en devenir [En ligne], *L'Oeil du Spectateur*, N°10 - Saison 2017-2018, mis à jour le : 02/03/2018, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=1185>

* Turban, Manon, « "O monstrous ! O strange !" : Le monstrueux dans le théâtre de Shakespeare », Actes des congrès de la Société française Shakespeare [En ligne], Resources and M.A. prize, Prix du mémoire de la Société Française Shakespeare, 03 June 2017, URL: <http://journals.openedition.org/shakespeare/5335>

LES « LAZZI » DANS LA MISE EN SCÈNE DE DENIS PODALYDÈS DES *FOURBERIES DE SCAPIN* DE MOLIÈRE (COMÉDIE-FRANÇAISE, 2017)

Introduction

« Cette pièce de Molière qui fait partie du patrimoine théâtral français, chacun croit la connaître depuis le collège. Mais, la mise en scène de Denis Podalydès, la scénographie d'Eric Ruf et le talent des acteurs de la Troupe [de la Comédie-Française] en donnent une nouvelle dimension¹² ». *Les Fourberies de Scapin* de Molière, un des classiques du répertoire français est présenté à la Salle Richelieu de la Comédie-Française et connaît, depuis sa création le 20 septembre 2017, un succès triomphal. *Les Fourberies de Scapin*, c'est une pièce d'acteurs. Scapin, le rôle principal, a été incarné par de grands noms tels que Daniel Auteuil ou Philippe Torreton. Denis Podalydès, metteur en scène du spectacle, a d'ailleurs joué le rôle d'Octave aux côtés de Philippe Torreton, en 1997, à la Comédie-Française dans une mise en scène de Jean-Louis Benoît. Dès lors, il lui a fallu se défaire de ses idées préalables pour pouvoir réinventer librement avec les acteurs au premier rang desquels Benjamin Lavernhe, interprète de Scapin. La question se posait : comment s'y prennent-ils ? Quels sont les partis pris choisis et adoptés pour traiter les différents *lazzi* présents dans cette pièce ? Qu'est-ce qu'un *lazzo*, précisément ? C'est à toutes ces questions que nous entendons répondre par le biais de cet article divisé en deux parties.

Les *lazzi* : définition, enjeux et implications

Selon Emanuele De Luca, les *lazzi* constituent un cas unique dans le théâtre européen, car ils s'avèrent, à proprement parler, intraduisibles. « Leur dénomination même est toujours peu explicite, parfois même carrément cryptique³ ». À en croire le comédien Evaristo Gherardi cité par Emanuele De Luca, cette notion désigne à la fois un « tour » et le « jeu » proprement « italien⁴ ». En effet, le *lazzo* est un « tour », car il fait référence aux capacités acrobatiques des acteurs (exemple : Arlequin). C'est un terme qui concerne, non seulement, le mouvement, autrement dit l'aspect visuel, lequel engendre les notions de répétition, de circularité et d'habileté physique, mais aussi la ruse, la parole et le jeu verbal. Le *lazzo* est également un concept intimement lié au « jeu italien », car il est inséparable de

¹ Propos de Jean-François Cadet. *Vous m'en direz des nouvelles*. 2017. Émission radio. Animée par Jean-François Cadet. Diffusée le 18 décembre 2017.

² *Ibid.*

³ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne : le lazzo dans la création moliéresque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 17-18.

⁴ Emanuele De Luca, « *Lazzo* », in Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin (dirs.), *Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne : XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Droz, 2018, p. 460.

l'action, qu'elle soit verbale ou gestuelle. Les Italiens jouent ainsi à partir d'un scénario⁵ et n'apprennent rien par cœur. Les scènes s'apparentent dès lors à des didascalies que les acteurs-créateurs sont libres de représenter sur le plateau. Tout dépend des capacités, de la virtuosité et de l'imagination des Comédiens Italiens. Les *lazzi* sont donc « mobiles⁶ » et résultent du jeu scénique d'un acteur singulier. Le lemme proprement italien « *lazzo* » est dès lors un mot technique qui appartient au métier, à l'art et à l'artisanat italien. Ce terme appartient intégralement aux acteurs et relève du langage technique propre aux comédiens⁷. Avant d'être utilisé dans le texte littéraire, ce mot vient de l'art vivant, de la scène et de la matérialité du spectacle. Les *lazzi* conviennent ainsi parfaitement aux rôles comiques, lesquels font la part belle à l'invention et à la (semi-)improvisation : ils peuvent se définir comme « digressifs⁸ » et interrompre le fil conducteur de l'intrigue.

En l'occurrence, Molière rédige *Les Fourberies de Scapin* en 1671, soit deux ans avant de mourir. Cette pièce paraît dès lors fortement autobiographique. En raison de travaux d'envergure au Théâtre du Palais-Royal pour cause de transformations et d'accès aux machineries, Molière ressent vraisemblablement le besoin d'écrire, en un temps record, un spectacle léger, de tréteaux à destination de ses acteurs, spectacle bien différent des pièces de cour, des pièces dites « à machines » ou des « comédies-ballets ». Le dramaturge se trouve désormais loin de Versailles et de la cour. Il est à Paris et son esprit peut vagabonder à sa guise. C'est la raison pour laquelle l'action de sa nouvelle pièce se situe à Naples, terre natale de l'acteur Tiberio Fiorilli – interprète phare du rôle de Scaramouche – qu'il admire beaucoup et avec qui il co-dirige le Théâtre du Palais-Royal. Molière est donc grandement influencé par la *commedia dell'arte*⁹. Le XVII^e siècle constitue précisément « l'âge d'or » de la *commedia dell'arte*¹⁰. Scapin, issu du verbe italien *scappare* (s'échapper¹¹), apparaît comme un autoportrait de l'homme libre qu'est Scaramouche. En cela, cet acteur représente tout ce que Molière n'est pas. Le dramaturge revient ainsi aux fondamentaux de la farce qu'il a d'ailleurs pratiquée à

⁵ Un scénario est un résumé de répliques composé uniquement de didascalies, divisé en scènes et en actes et qui concerne de l'action à interpréter. Les acteurs improvisent sur cette base et ajoutent « leurs partitions gestuelles ».

Emanuele De Luca, « *Lazzo* : enjeux poétiques et esthétiques d'un intraduisible italien au XVII^e siècle français », in Anne Cayuela et Marc Vuillermoz (dirs.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, p. 188.

⁶ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Pathé Live, « Dossier pédagogique. Les Fourberies de Scapin », <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/fourberies-document-pedagogique-pathelive.pdf> (page consultée le 12 mars 2020).

ses débuts¹². Il reprend des schémas caractéristiques des comédies italiennes, des farces médiévales et recycle même ses propres pièces¹³. Le titre même de cette pièce renvoie à un contenu italianisant et s'établit sur le « principe de la série¹⁴ ». Soit le *pitch* suivant : Scapin, valet habile et rusé, vient en aide à deux jeunes premiers (Octave et Léandre) à la fois soumis à leur père respectif (Argante et Géronte) et amoureux (Hyacinthe et Zerbinette).

Afin de faire rire le public, Molière se sert de différents registres comiques : * le comique de geste : la « scène du sac » où le vieillard Géronte se fait battre par Scapin qui l'a convaincu de se cacher dans un sac pour éviter des ennuis imaginaires, énoncés en gascon¹⁵ (acte III, scène 2) ; * le comique de situation : les aveux de Scapin à Argante (acte II, scène 5) et à Géronte (acte II, scène 7) participent au « comique d'accumulation¹⁶ » ; * le comique de répétition : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » (acte II, scène 7).

Molière utilise aussi des apartés pour rompre l'illusion théâtrale, briser le quatrième mur et abolir la frontière entre la scène et la salle. Cette pièce atteste également de la mécanique de la mise en scène et du jeu grâce au personnage de Scapin, « homme-orchestre qui joue une multitude de rôles pour parvenir à ses fins¹⁷ ».

Preuve s'il en est que la « création moliéresque » est une « œuvre hybride », laquelle oscille entre « texte et action scénique » et repose sur la « représentation théâtrale¹⁸ ». Au vu de ce qui vient d'être énoncé, le *lazzo* en témoigne pleinement. En effet, ce concept se trouve aux confins de la « littérature », de par son hybridité intrinsèquement liée au jeu scénique, tant gestuel que verbal. En lui-même parole performative et parole sonore et rythmique, le *lazzo* a maille à parta-

¹² « Molière avait d'ailleurs à ses débuts une farce à son répertoire, dont seul le titre nous est resté : *Gorgibus dans le sac* ». Pathé Live, doc.cit.

¹³ « Molière complexifie le personnage en le dotant d'une imagination vengeresse et burlesque qui hérite à la fois du théâtre antique (le *Phormion* de Terence) et d'une tradition farcesque française (*Le Pédant* joué de Cyrano de Bergerac, *les Farces tabariniques*, courtes pièces du théâtre de foire du début du XVII^e siècle que l'on doit au bateleur et comédien Antoine Girard dit Tabarin) ». Pathé Live, doc.cit.

¹⁴ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 136 et 162.

Dans sa mise en scène, Denis Podalydès a souhaité que le sac dans cette scène emblématique soit considéré comme un « défouloir » ou un « punching-ball ».

Reprise des propos de Denis Podalydès dans : Pathé Live, doc.cit.

¹⁵ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 115.

« selon Georges Couton, on trouve souvent dans les farces tabariniques, la scène du sac ». Pathé Live, doc.cit.

¹⁶ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ Propos de Stéphane Cornic. *Cette farce nous attrape*. 2017. Reportage télévisé. Stéphane Cornic (réal.). France. France Télévisions. Diffusé le 2 novembre 2017 dans le cadre de l'émission *Entrée Libre*. Animée par Claire Chazal. Paris. France 5.

¹⁸ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, quatrième de couverture.

ger avec le corps, et le geste qui le structure et l'accompagne. Le geste demeure donc indissociable de la parole. Dès lors, pratiquer les *lazzi* revient à pratiquer la rhétorique, art verbal intimement lié à l'*actio*. Voyons maintenant ce qu'il en est dans la mise en scène de Denis Podalydès à la Comédie-Française des *Fourberies de Scapin* de Molière.

La mise en scène de Denis Podalydès des *Fourberies de Scapin* de Molière

Aux côtés de ses collaborateurs habituels, en l'occurrence Christian Lacroix aux costumes et Éric Ruf à la scénographie, Denis Podalydès propose, avec succès, depuis le 20 septembre 2017, à la salle Richelieu de la Comédie-Française, une mise en scène des *Fourberies de Scapin* de Molière qui allie « énergie », « virtuosité » et « profondeur derrière la farce¹⁹ ». Repris chaque saison, diffusé dans les cinémas Pathé Live²⁰ et ayant bénéficié d'une tournée, ce spectacle connaît, depuis sa création, un véritable triomphe. Selon Éric Ruf, administrateur général de la Comédie-Française depuis 2014, ce grand succès peut s'expliquer ainsi :

[...] il y a un acteur exceptionnel qui s'appelle Benjamin Lavernhe. [...] On le savait talentueux, on le savait extrêmement maîtrisant et extrêmement solide ce garçon-là. Mais tout d'un coup, il rencontre LE rôle. [...] On a tous le bonheur de voir une espèce de feu d'artifice de talent, d'énergie, de maîtrise. Il est exceptionnel dans le rôle. C'est énorme. Et puis alors *Scapin*, pourquoi ? [...] Les spectacles doivent [...] rencontrer l'adhésion d'un public et le temps dans lequel ils sont créés. [...] Est-ce que la période est tellement anxiogène que tout d'un coup les gens ont envie d'une bonne rigolade, pourtant sur des choses extrêmement anxiogènes, parce qu'il [Molière] a écrit cela deux ans avant sa mort. C'est l'histoire d'un mec qui est tabassé dans un sac. Cela fait partie de nos fantasmes et de nos peurs les plus grandes, mais cela fait beaucoup rire. Ou alors, peut-être que dans la programmation que je fais, entre *Les Damnés* [de Luchino Visconti, mise en scène d'Ivo Van Hove] et *Poussière* de Lars Noren qui arrive bientôt, peut-être que les gens se précipitent sur la cerise confite qui est au milieu. C'est peut-être une explication²¹.

Dans cette mise en scène, Scapin est un héros rusé, habile, noir et profondément solitaire. Ce rôle est donc interprété par Benjamin Lavernhe, lequel succède à Patrick Chesnais, à Daniel Auteuil et à Philippe Torreton²². Benjamin La-

¹⁹ Propos de Claire Chazal. *Cette farce nous attrape*. 2017, émission citée.

²⁰ Pathé Live, doc.cit.

²¹ Propos d'Éric Ruf. *C'est arrivé demain*. 2017. Émission radio. Animée par David Abiker. Diffusée le 12 novembre 2017. Europe 1.

²² Patrick Chesnais incarne le rôle de Scapin, en 1973, dans une mise en scène de Jacques Weber à la Maison de la Culture André Malraux à Reims. Daniel Auteuil interprète à son tour Scapin, en 1990, dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent présentée au 43^e festi-

vernhe incarne un Scapin jeune, dynamique, énergique et lumineux, soit, tout le contraire du Scapin crépusculaire interprété par Philippe Torreton²³.

À quatre jours de la première, Denis Podalydès a décidé de diriger Benjamin Lavernhe de telle façon que Scapin apparaisse comme un joueur d'échecs qui a toujours un coup d'avance sur les autres et qui se doit de rentrer dans la tête des deux pères (Géronte et Argante). Scapin paraît être dès lors un chirurgien qui tricote les pensées par ses seuls regards. C'est aussi un fin stratège qui manie la parole, comme il manipule ses pions. Selon Didier Sandre, interprète de Géronte, Denis Podalydès les

[...] a conduits vers ce plaisir du jeu, c'est-à-dire que, dès qu'on lève un petit doigt [...], il est preneur, il achète, il s'émerveille, donc c'est extrêmement stimulant [...]. Il nous conduit vers cette immense liberté qui fait que le théâtre s'invente sur le plateau avec les partenaires et c'est là où la jubilation des *Fourberies de Scapin* [...] prend corps, prend forme, prend réalité²⁴.

Benjamin Lavernhe explique pour sa part qu'au début des répétitions, Denis Podalydès entendait conserver le quatrième mur et ne souhaitait pas établir de ponts entre les comédiens et le public. Or, la nécessité de ces apartés a fini, au fur et à mesure, par s'imposer. « C'est très agréable de casser ce quatrième mur et les gens nous en parlent beaucoup à la fin de se sentir très concernés et pris à tie²⁵ ». Preuve que les répétitions constituent un laboratoire, Éric Ruf rappelle :

Je me souviens très bien que je lui avais dit, quelques jours avant la première : « Benjamin, tu devrais faire participer les gens au moment où Géronte est dans le sac et [...] inventer qu'il y a plein de Spadassins qui arrivent, fais participer le public, sors une baguette et demande aux gens d'être les ténors et les basses. Organise la chose ». Il ne faut pas dire ça à Benjamin, il l'a fait immédiatement et ça a très bien marché²⁶.

Denis Podalydès, quant à lui, insiste sur le fait que Molière définit l'acteur comme quelqu'un qui entend se faire aimer, qui parvient à faire vaciller les identités et qui

val d'Avignon. Quant à Philippe Torreton, il endosse ce rôle en 1997, dans une mise en scène de Jean-Louis Benoît à la Comédie-Française.

Propos de Stéphan Cornic. *Cette farce nous attrape*. 2017, émission citée.

²³ Marie-Françoise Hamard, « S'échapper avec Scapin. Une mise en scène de Denis Podalydès », in Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, « Bienséance et malséance. Décence et indécence au théâtre », *Théâtres du Monde*, n° 29, 2019, p. 414.

²⁴ Propos de Didier Sandre. *Cette farce nous attrape*. 2017, émission citée.

²⁵ Propos de Benjamin Lavernhe. *Cette farce nous attrape*, émission citée.

²⁶ Propos d'Éric Ruf.

Cité de la Réussite, « Cité de la réussite 2017 – 38 – Art, éducation, entreprise... », <https://www.youtube.com/watch?v=ZJb723yBfUk> (page consultée le 10 mars 2020).

manie l'illusion de manière hors pair. À l'instar de Cyrano de Bergerac, Scapin en est l'exemple prototypique²⁷ :

Benjamin Lavernhe, du fait de « sa jeunesse, sa fougue, son humour, sa folie » (entretien au *Figaro* du 29 septembre 2017) s'est naturellement présenté aux yeux de Denis Podalydès comme un nouveau Scapin renouvelant le rôle par son jeu moderne, à la fois ironique et physique, d'une grande vélocité, et dont la palette semble illimitée (voir la scène du sac et les différents accents imités de façon bouffonne par l'acteur). De même que pour Denis Podalydès, Michel Vuillermoz était et est toujours Cyrano, Benjamin Lavernhe est Scapin, c'est-à-dire avant tout un acteur qui joue à l'acteur, qui déploie la virtuosité de son jeu et à travers qui le théâtre se met lui-même en scène, avec une jubilation folle parfois mêlée d'inquiétude²⁸.

Dès lors, le metteur en scène dit que *Les Fourberies de Scapin*, c'est, non seulement une pièce comique, mais c'est aussi une pièce qui interroge le genre même de la comédie et qui met en scène les mécaniques du comique. En cela, cette pièce est vertigineuse²⁹.

La mise en scène, elle-même, est tout aussi vertigineuse. En effet, l'action se passe dans un bas-fonds marin et portuaire à Naples avec des mâts et des voiles. Scapin est le dieu de cet endroit, entre terre et mer. C'est son repaire et son terrain. Ce lieu est synonyme de départs et fait écho à l'Orient et à l'exotisme. Scapin apparaît inopinément sur scène par le biais d'une trappe. Personne ne vient le solliciter. C'est lui qui prend les rênes, directement. La seule qui, outre Scapin, se sent connectée à ce lieu interlope est Zerbinette, incarnée par Adeline d'Hermey. Comparable à un « feu follet » sensuel, dansant et virevoltant³⁰, cette jeune femme est égyptienne, étrangère et marginale. Elle a beau être considérée comme un personnage secondaire, il n'en demeure pas moins que c'est un rôle difficile, notamment pour la célèbre « scène du rire » (acte III, scène 3)³¹ : « quand Zerbinette voit sur

²⁷ Adeline d'Hermey, interprète de Zerbinette et Benjamin Lavernhe postulent un parallèle entre la façon dont Denis Podalydès a mis en scène *Cyrano de Bergerac* et *Les Fourberies de Scapin*. Dans ces deux pièces, Benjamin Lavernhe rappelle également qu'il y est question de panache et d'héroïsme.

Propos d'Adeline d'Hermey et de Benjamin Lavernhe. *Vous m'en direz des nouvelles*. 2017, émission citée.

²⁸ Pathé Live, doc.cité.

²⁹ Propos de Denis Podalydès. *Cette farce nous attrape*. 2017, émission citée.

³⁰ Propos de Jean-François Cadet. *Vous m'en direz des nouvelles*. 2017, émission citée.

³¹ Propos d'Éric Ruf lors de notre premier entretien en face à face. Entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

Claude Bourqui et Claudio Vinti insistent, quant à eux, sur le fait que le rire de La Nicole, interprète originelle du rôle de Zerbinette, a vraisemblablement favorisé le « *lazzo* de rire inextinguible ». In Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 74.

son texte : “Ah ah ah”, ensuite “hi hi hi”, ensuite “oh oh”, si elle suit comme si c’était la Bible, elle est morte ! Donc ce sont des didascalies pures et simples, ça signifie simplement que Molière te dit : “là, il faut rire³²”. En l’occurrence, Adeline d’Hermy interprète Zerbinette comme quelqu’un qui « a le diable au corps » - pour reprendre les propos de la comédienne³³ – et qui est fascinée par Scapin. La manière dont Benjamin Lavernhe interprète ce rôle démontre que Scapin est un « loup dans la bergerie³⁴ » comparable à Alceste (*Le Misanthrope*). Il est aussi donjuanesque, sexué, dangereux, mystérieux, complexe, séducteur et sensible au charme féminin.

En tant que scénographe, Éric Ruf se devait de traduire l’intuition de Denis Podalydès selon laquelle solliciter l’aide de Scapin demande de se rendre dans un endroit interlope et marginal. Dès lors, les personnages se retrouvent coincés au fond d’une cale et sont contraints de devoir descendre des échelles pour pouvoir accéder au plateau. Éric Ruf insiste également sur le fait que le décor n’a cessé d’évoluer en fonction des répétitions et des besoins des acteurs. Tout se détermine donc avec les comédiens³⁵.

Gaël Kamilindi, interprète de Léandre, définit ce rôle comme celui d’un jeune garçon à la fois soumis à son père et à l’écoute de ses désirs. C’est la raison pour laquelle ce protagoniste emploie la violence pour convaincre Scapin de servir sa cause³⁶. Il s’agit donc d’un conflit de générations et d’une lutte des classes. Cette pièce s’avère dès lors politique³⁷. « Les fourberies engendrent ainsi une forme d’anarchie destructrice, un renversement carnavalesque de l’ordre établi, et libèrent l’énergie transgressive du comique burlesque, en vue d’un apaisement³⁸ ». C’est pourquoi, selon Marie-Françoise Hamard, Denis Podalydès a vraisemblablement cherché à mettre en scène « un “théâtre de la cruauté”, au sens propre : on y verse le sang (*cruor*), la violence s’y exerce avec force, le spectaculaire se perçoit, placé au service de la démonstration³⁹ ». C’est un théâtre primitif qui met l’enfance au premier plan. En ce qui concerne la scénographie, Gaël Kamilindi affirme que le décor est devenu un partenaire de jeu et qu’il a permis de trouver aisément des moments de tension⁴⁰.

Quant aux costumes, Christian Lacroix a proposé un dossier liminaire à Denis Podalydès en lui disant bien que rien n’était définitif. Initialement contemporains, les costumes ont, *in fine*, été réalisés et les tissus fabriqués à partir des santons napolitains visibles dans les années 70 en Italie. La gestuelle des acteurs est

³² Propos d’Éric Ruf. Cité de la Réussite, doc. cit.

³³ Propos d’Adeline d’Hermy, *Vous m’en direz des nouvelles*. 2017, émission citée.

³⁴ Propos de Benjamin Lavernhe, *Vous m’en direz des nouvelles*. 2017, émission citée.

³⁵ Propos de Denis Podalydès et d’Éric Ruf. In Pathé Live, doc. cit.

³⁶ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 83.

³⁷ Marie-Françoise Hamard, *op. cit.*, p. 419.

³⁸ Pathé Live, doc.cit.

³⁹ Marie-Françoise Hamard, *op. cit.*, p. 419.

⁴⁰ Propos de Gaël Kamilindi. *Vous m’en direz des nouvelles*. 2017, émission citée.

aussi d'importance. Dès lors, les costumes peuvent également évoluer en fonction de ce paramètre-là. Pour le rôle de Scapin, Christian Lacroix avait initialement pensé à quatre costumes. Finalement, d'un commun accord avec Denis Podalydès, Benjamin Lavernhe ne porte qu'une chemise et une culotte bouffante pour insister sur le côté « caméléon » de Scapin et sa capacité à s'adapter à tous les milieux. Preuve s'il en est à nouveau que tout se vérifie avec les acteurs et que le théâtre a besoin du passage au plateau avec les comédiens pour exister et laisser une trace indélébile dans la mémoire des gens.

Conclusion

Tout au long de cet article, nous nous sommes focalisée sur la mise en scène de Denis Podalydès des *Fourberies de Scapin* de Molière à la Comédie-Française. Nous avons analysé la façon dont ce metteur en scène traite les *lazzi* prégnants dans cette comédie moliéresque. Un *lazzo* est un mot intraduisible en français, tant il est intimement lié aux Comédiens Italiens. C'est une notion technique qui appartient au métier, à l'art et à l'artisanat italiens. Ce terme appartient intégralement aux acteurs et relève d'un langage technique propre aux comédiens. Avant d'être utilisé dans le texte littéraire, ce concept a trait à l'art vivant, à la scène et à la matérialité du spectacle. En ce qui concerne la mise en scène qui nous préoccupe, nous nous plaisons à citer à nouveau Didier Sandre, interprète de Géronte. « Denis nous a conduits vers ce plaisir du jeu, c'est-à-dire que, dès qu'on lève un petit doigt [...], il est preneur, il achète, il s'émerveille, donc c'est extrêmement stimulant [...]. Il nous conduit vers cette immense liberté qui fait que le théâtre s'invente sur le plateau avec les partenaires et c'est là où la jubilation des *Fourberies de Scapin* [...] prend corps, prend forme, prend réalité⁴¹ ». Cette liberté de jeu ne sied-elle pas parfaitement et n'est-elle pas définitoire des *lazzi* !? La boucle est ainsi bouclée.

Marine DEREGNONCOURT

Docteure

Université du Luxembourg – Université de Lorraine (Metz)

⁴¹ Propos de Didier Sandre. *Cette farce nous attrape*. 2017, émission citée.

Bibliographie

- * Bourqui, Claude, et Vinti, Claudio, *Molière à l'école italienne : le lazzo dans la création moliéresque*, Torino, L'Harmattan, 2003.
- * *C'est arrivé demain*. 2017. Émission radio. Animée par David Abiker. Diffusée le 12 novembre 2017. Europe 1.
- * *Cette farce nous attrape*. 2017. Reportage télévisé. Stéphan Cornic (réal.). France. France Télévisions. Diffusé le 2 novembre 2017 dans le cadre de l'émission *Entrée Libre*. Animée par Claire Chazal. Paris. France 5.
- * Cité de la Réussite, « Cité de la réussite 2017 – 38 – Art, éducation, entreprise... », <https://www.youtube.com/watch?v=ZJb723yBfUk> (page consultée le 10 mars 2020).
- * De Luca, Emanuele, « *Lazzo* : enjeux poétiques et esthétiques d'un intraduisible italien au XVII^e siècle français », in Anne Cayuela et Marc Vuillermoz (dirs.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, p. 175-191.
- * De Luca, Emanuele, « *Lazzo* », in Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin (dirs.), *Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Droz, 2018, p. 459-466.
- * Hamard, Marie-Françoise, « S'échapper avec Scapin. Une mise en scène de Denis Podalydès », in Maurice Abiteboul et Marc Lachenay, « Bienséance et mal-séance. Décence et indécence au théâtre », *Théâtres du Monde*, n°29, 2019, p. 413-421.
- * Pathé Live, « Les Fourberies de Scapin I Les coulisses d'une création », <https://www.youtube.com/watch?v=5h8GM2h96bw> (page consultée le 10 mars 2020).
- * « Dossier pédagogique. Les Fourberies de Scapin », <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/fourberies-document-pedagogique-pathelive.pdf> (page consultée le 12 mars 2020).
- * *Vous m'en direz des nouvelles*. 2017. Émission radio. Animée par Jean-François Cadet. Diffusée le 18 décembre 2017.

ÉVOCATIONS

PORTRAITS

ENTRETIENS

LE CORPS-ACTEUR DANS LE TRAVAIL DE KRYSTIAN LUPA : DIALOGUE ENTRE IZABELLA PLUTA ET CAMILLE PROTAR

Camille Protar : Krystian Lupa, en novembre 2021, a fêté ses soixante-dix-huit ans. En 2018, l'École nationale supérieure de Théâtre de Cracovie (PWST) en Pologne, où il enseigne, a organisé un colloque international dédié à son travail artistique et pédagogique, faisant ainsi un bilan du parcours et de l'influence de cet artiste unique¹.

Izabella Pluta : En effet, il s'agit d'un événement important qui a rassemblé les artistes qu'il a formés, des élèves, des chercheurs, des collaborateurs. La professeure Beata Guzalska, vice-rectrice de cette école, a réuni ces interventions dans un ouvrage intitulé *Krystian Lupa : artysta i pedagog* [Krystian Lupa : artiste et pédagogue], publié en 2021.

Au fond, le parcours professionnel et le parcours de vie de cet artiste peuvent être retracés à partir de textes en polonais qu'il signe lui-même. Ils témoignent d'une évolution profonde d'un travail théâtral, d'une véritable recherche de mise en scène et de direction d'acteur ainsi que de présentation de multiples dessins et œuvres graphiques. N'oublions pas sa réflexion, écrite sur les pages de *Utopia i jej mieszkańcy* [L'Utopie et ses habitants], de *Labirynt* [Le Labyrinthe], de *Podglądania* [Le voyeurisme] et de *Utopia 2. Penetracje* [L'Utopie 2. Les Pénétrations] (**Fig. 1**).



Fig. 1. Krystian Lupa pendant les répétitions pour le spectacle *Salle d'attente* (2011). Phot. Elisabeth Carecchio©

¹ Beata Guzalska (dir.), *Krystian Lupa. artysta i pedagog*, Kraków, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, 2021.

CP : C'est également un pédagogue remarquable qui a formé plusieurs générations de metteurs en scène polonais au sein de l'École nationale supérieure de Théâtre de Cracovie (PWST)². Citons seulement Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Anna Augustynowicz ou des plus jeunes, comme Jan Klata, Maja Kleczewska... Lupa a vécu également de multiples changements politiques et culturels en Pologne liés à la fin du régime communiste en 1989 ou encore actuellement à l'arrivée au pouvoir du parti Droit et Justice (Prawo i Sprawiedliwość – PiS).

IP : Il vient au théâtre assez tardivement, ce qui provoquera chez lui « une distance » par rapport à cette discipline artistique, comme le remarque Grzegorz Niziołek³. Il s'agit d'une distance face aux modes théâtrales mais également des « limitations du langage scénique », attribuées d'habitude à cet art. Rappelons que la peinture est sa formation de base, accomplie à l'École des Beaux-Arts. Défini comme « trop littéraire » et « trop symbolique », il sort néanmoins diplômé du Département des arts graphiques en 1969⁴. Avant, il devient étudiant en physique à l'Université Jagellon, études qu'il abandonne assez vite. Il convient de préciser que Lupa a fait deux ans à la prestigieuse École du cinéma de Łódź, une période pas spécialement glorieuse pour lui car il s'est fait renvoyer en raison du « manque de talent » dont se souvient Andrzej Barański, étudiant la même année, devenu réalisateur⁵.

CP : Oui, c'est vrai, mais cette période ne reste peut-être pas anodine pour son approche de l'image vidéo et pour son travail avec la caméra au théâtre qu'il a initié en 2008 avec *Factory 2*. En 1973, il revient à Cracovie et s'inscrit au Département de Mise en scène de l'École nationale supérieure de Théâtre, formation qu'il achève en 1977. Il débute en tant que metteur en scène et signe *L'Abattoir (Rzeźnia)* de Sławomir Mrożek, montée au Théâtre de Juliusz Słowacki à Cracovie.

IP : Le spectacle est reçu de manière contrastée, mais globalement négative. Józef Opalski s'oppose aux critiques et souligne les valeurs scénographiques, apprécie la manière d'analyser et de transposer le texte de Mrożek ainsi que la place remarquable de la musique⁶.

CP : Après sa formation en mise en scène à Cracovie, Lupa s'installe pendant neuf ans au Théâtre de C. K. Norwid à Jelenia Góra, une petite ville des Sudètes (1977-1986).

IP : En effet, il y rassemble une équipe qui souhaite expérimenter avec lui. L'acteur Piotr Skiba rencontre Lupa à ce moment-là, et sa collaboration perdure jusqu'à aujourd'hui, au point que celui-ci devient vite le comédien emblématique de ce metteur en scène (**Fig. 2**).

² *Ibid.*

³ Andrzej Barański, « Nasze Kręte ścieżki », cité dans Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków, Universitas, 1997, p. 12.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Józef Opalski, « Mrożek i Eurypides w *Miniaturze* », cité dans Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, op. cit., p. 18.



Fig. 2. Piotr Skiba dans le rôle de l'Avocat dans le spectacle *Le Procès* (2018).
Phot. Magda Hueckel© DR

Il se rappelle ainsi cette période :

La partie analytique du travail était très développée. Nous approchions patiemment et subtilement les méandres des événements et des personnages, découvrant peu à peu leur vérité. C'était comme travailler dans les fouilles, une aventure fantastique. J'étais très content déjà à cette étape de l'analyse ; jouer à "l'archéologue" me faisait grand plaisir. Et c'était une expérience professionnelle toute nouvelle. D'un coup, j'ai commencé à comprendre différemment le statut d'acteur, j'avais l'impression d'être utile, d'être un outil important pour découvrir, déterrer, exhumer, aller au fond de mon personnage. [...] à Jelenia Góra, Krystian était encore un metteur en scène qui dominait la troupe, mais il y a renoncé peu à peu, pour devenir un metteur en scène-voyeur, qui s'intéresse à ce qui peut résulter d'un événement. [...].⁷

Le spectacle qui clôtura cette période fut la mise en scène de *Les Grâces et les épouvantails* (*Nadobnisie i koczodany*). Elle fut réalisée avec les étudiants de l'École nationale supérieure de Théâtre et reçue avec enthousiasme car la mise en scène proposait une vision radicale de cette pièce de Witkacy, sans « feux d'artifices », dans une forme quasi ascétique. Dans la distribution, on retrouve entre autres Alicja Bieniewicz et Andrzej Hudziak, deux acteurs qui vont souvent travailler ensuite avec Lupa au Théâtre Stary de Cracovie. Hudziak, aujourd'hui disparu, a développé au cours du temps une approche remarquable dans son travail de comédien. Dans *Les Frères Karamazov*, par exemple, que Lupa monte en 1990, il joue le vieillard Zossima, rôle qui est considéré par la critique comme étant « d'une transparence quasi idéale »⁸. Le plus abouti est néanmoins le personnage

⁷ Piotr Skiba, « L'acteur conscient. Entretien par Waldemar Wasztyl », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, op. cit., p. 191 et 193.

⁸ *Encyklopedia teatru polskiego*, Entrée « Andrzej Hudziak », <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/30224/poczec-aktorow-krakowskich-andrzej-hudziak> consulté le 14 mai 2019.

de Konrad qu'il crée dans *La Plâtrière* (*Kalkwerk*, 1992) et pour lequel il obtint plusieurs récompenses d'interprétation. Lupa disait à propos de cet acteur :

Il travaillait lentement, avec humilité face aux mystères inscrits dans le personnage et dans les événements. Ce qui est fascinant en lui, c'est son imagination sur ce qui se passe dans un être humain et comment ceci peut s'exprimer, et sur la manière dont l'homme cache ses sentiments. C'est un acteur formidablement discret [...] ⁹.

Ils collaborent alors beaucoup à Cracovie dans des mises en scène telles que *Les Rêveurs* (*Marzyciele*, 1988) ou *Malte* (1991). Précisons qu'au milieu des années 1980, Lupa devient un collaborateur permanent du Théâtre Stary, ce qui représente un changement considérable dans son travail artistique, notamment à partir de la mise en scène *Cité de rêve* (1985). À la fin de cette décennie, la critique porte beaucoup d'intérêt à son théâtre qui continue d'évoluer avec des mises en scène telles que *Les Rêveurs* (*Marzyciele*), *Les Frères Karamazov*, *Malte* et enfin *La Plâtrière* (*Kalkwerk*), considéré comme un chef-d'œuvre théâtral et comme le spectacle le plus réussi que Lupa ait jamais signé.

CP : Pourquoi avons-nous affaire à un théâtre qui restait loin de la politique ?

IP : Grzegorz Niziołek, spécialiste du travail de Lupa, souligne que ce metteur en scène s'intéresse à la condition humaine particulière où l'être humain est dénudé de tout ce qui peut le rassurer sur l'avenir du monde et sur lui-même et qui vit dans une réalité qui l'entoure avec sa richesse et son chaos. Il a su se couper des questions politiques de son pays et partir vers les champs philosophiques qui abordent la condition humaine. Cette vision résonnait beaucoup avec les attentes et les expériences du public de ce moment-là et lui accorde la position de metteur en scène le plus important du théâtre polonais à cette période.

CP : Une problématique qui résonne universellement : son théâtre parle aux spectateurs à l'étranger. Lupa vient pour la première fois à Paris avec *Les Somnambules* (*Lunatycy*), *Esch ou l'anarchie* (*Esch czy li anarchia*, 1995) et *Huguenau ou le réalisme* (*Huguenau czy li Rzeczywistość*, 1998) au Théâtre de l'Odéon en décembre 1998. Après, ses passages au Festival d'automne ou au Festival d'Avignon se font d'une manière plus régulière.

IP : En effet, je suis curieuse : quelle était votre première expérience avec la mise en scène de cet artiste, vu votre jeune âge ?

CP : J'ai d'abord connu la pensée théâtrale de Krystian Lupa avant de découvrir sa mise en scène en tant que spectatrice. J'avais découvert avec un très vif intérêt l'interview qu'il avait faite avec Jean-Pierre Thibaudat et qui avait été publiée chez Actes Sud. À cette époque, je commençais mon Master d'études théâtrales et je devais trouver un sujet de recherche, or c'était précisément l'année où allait être montée *Salle d'attente* au Théâtre de la Colline. Je ne savais donc pas encore ce que j'allais voir... mais ses réflexions sur l'acteur et le personnage dans cet inter-

⁹ *Ibid.*

view m'avaient tellement interpellée que j'ai décidé d'en faire le centre de ma re

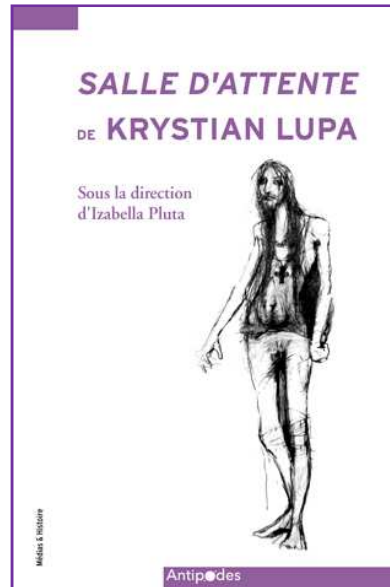


Fig. 3. 'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission.

cherche et de partir pour cela d'une analyse de *Salle d'attente* et des témoignages des comédiens qui avaient participé à cette aventure. Je n'ai pas regretté mon choix. Et, en parlant de ce spectacle, vous venez de publier l'ouvrage collectif intitulé '*Salle d'attente*' de Krystian Lupa. Création et transmission. Pouvez-vous nous décrire les circonstances qui furent à l'origine de ce projet éditorial ?

IP : J'ai conçu ce livre suite au spectacle *Salle d'attente* ayant sa première en juin 2011 au Théâtre de Vidy à Lausanne. Le recueil est composé de divers témoignages et textes critiques et dévoile les étapes de la création de cette pièce emblématique car créée avec de jeunes comédiens à peine sortis de leurs formations professionnelles. J'ai composé l'ouvrage en trois parties : la première partie contient des critiques et analyses du spectacle (**Fig. 3**) ; la deuxième partie rassemble des témoignages et la troisième est consacrée au contexte plus général qui entoure le travail de Krystian Lupa. Cette dernière partie est éclairée par des réflexions signées par des chercheurs polonais et accompagnées d'un entretien avec Piotr Skiba, l'acteur fétiche de Lupa, ainsi que de deux textes de Lupa jamais publiés. Il y a ensuite vingt textes écrits par les artistes de cette équipe de création (assistant à la mise en scène, comédiens, interprète, metteur en scène) et quelques critiques et spécialistes du théâtre français et polonais, précédés par une préface de Georges Banu. L'ensemble de ce recueil est accompagné de onze photos, d'un dessin original de Lupa placé sur la couverture et des matériaux vidéo de trente minutes consultables sur YouTube et sur le site d'Antipodes, l'éditeur lausannois de ce livre.

CP : Le spectacle *Salle d'attente* est le premier projet que Krystian Lupa a réalisé avec des acteurs français. Vous-même avez été présente aux premières étapes de cette collaboration inédite.

IP : Il a travaillé également avec des acteurs suisses. L'aventure a commencé avec la collaboration au sein de la Manufacture Haute école des arts de la scène dirigée à ce moment-là par Jean-Yves Ruf, qui connaissait le travail de Lupa (**Fig. 4**).



Fig. 4. Spectacle *Salle d'attente* avec tous les comédiens (2011).
Phot. Elisabeth Carecchio©

Il a suivi précédemment un cours dans le cadre de l'Unité nomade conçue et dirigée par Josyane Horville et qui fut organisé avec l'École nationale supérieure de Théâtre de Cracovie. J'enseignais à cette époque à la Manufacture et, lors d'une pause-café à l'école, Jean-Yves m'a dit : « Je voudrais inviter Lupa à l'école mais il ne répond pas à mes mails ». J'ai promis de renforcer la prise de contact, ce qui me semblait peut-être plus facile vu mes origines polonaises et mes connaissances dans le milieu théâtral polonais. En effet, le contact s'est établi rapidement et nous avons pu parler plus précisément de l'arrivée de cet artiste à Lausanne, de son travail avec les étudiants de la Promotion C et de sa conférence publique à l'école qui clôturerait son séjour. Stéphane Cancelli, directeur administratif de la Manufacture à l'époque, s'est chargé de l'organisation administrative et financière de ce projet. Quant à moi, je devais organiser la conférence et faire un cours d'introduction aux étudiants sur l'approche de la mise en scène propre à cet artiste polonais. Je tiens à préciser que Lupa n'est jamais venu avant en Suisse et que ses spectacles n'ont jamais été présentés dans ce pays. Le pari était alors plutôt difficile, notamment au niveau de la présence du public durant cette conférence qui est tombée en pleine relâche scolaire du Canton de Vaud en février 2009. La conférence a dépassé toutes nos attentes et a rassemblé une salle pleine à la Manufacture. Animée par Jean-Pierre Thibaudat et traduite simultanément par Michel Lisowski, elle a duré deux

heures et aurait pu durer plus longtemps encore. René Gonzalez, le directeur du Théâtre Vidy de Lausanne à ce moment-là, comptait parmi les spectateurs et s'est laissé emporter par cette parole authentique, forte, peut-être différente de ce qu'on entendait des artistes français ou suisses. Il a ensuite montré à Lupa le théâtre au bord du Lac Léman. C'est ainsi qu'a émergé l'idée de faire un spectacle avec les jeunes acteurs francophones. Et Lupa a accepté cette proposition. Le processus de création a commencé en hiver 2011. J'ai suivi quelques répétitions et vu le spectacle.

CP : Dans l'ouvrage que vous avez dirigé sur *Salle d'attente*, vous avez fait le choix d'intégrer un certain nombre de témoignages d'acteurs, retranscrits très simplement. Qu'est-ce qui ressort de ces partages d'expériences ? Cette collaboration a-t-elle modifié en profondeur leur manière d'appréhender un rôle, ou plus généralement leur approche du jeu ?

IP : J'ai contacté les quinze comédiens de ce projet scénique, mais seulement cinq m'ont répondu et ont élaboré leurs textes-témoignages. Il s'agit de Lola Riccaboni, Claire Deutsch, Audrey Cavelius, Alexandre Ruby et Thibaut Évrard. Il est un peu dommage que les autres n'aient pas accepté cette participation, je le regrette. Je suis partie donc de ces témoignages que nous avons pu travailler et ajuster ensemble.



Fig. 5. Répétitions pour le spectacle *Salle d'attente* (2011). Sur la photo, à gauche : Thibaut Évrard, Krystian Lupa, Mélodie Richard ; sur la table : Matthieu Sampeur.

Ces textes contiennent des notes des acteurs durant le processus de création ou juste après la création, mais ils intègrent parfois des extraits de monologues intérieurs qu'ils ont dû écrire lors du processus de recherche sur leurs personnages, comme c'est le cas du texte de Thibaut Évrard intitulé '*Postac*' = *Personnage*. Le

*Chômeur/Bruno*¹⁰. Selon moi, les textes des comédiens étaient fondamentaux pour ce livre. Je me suis dit que, sans ce type d'écriture, cet ouvrage n'avait pas trop de sens car son objectif est de montrer cette expérience de première main, donc le point de vue des comédiens.

Il est vrai que ces textes démontrent le parcours que chacun d'eux a suivi dans la recherche de son personnage, de sa construction, de son ressenti en tant que comédien marqué par des découvertes, des difficultés, des combats multiples. Lupa a demandé à ses comédiens de travailler à la maison. Thibaut Évrard souligne qu'il ne s'agit pas simplement d'apprendre le texte de son personnage mais de réaliser des exercices, d'écrire des textes. Ces derniers n'étaient pas destinés à une lecture à haute voix devant le groupe mais visaient un travail de l'acteur avec lui-même. Il s'agit d'une écriture quasi automatique, d'une rêverie à l'état de veille qui faisait couler un flux de phrases, de parole (**Fig. 5**). L'exercice du monologue intérieur jouait un rôle important dans le processus de création. Cet exercice, développé par Lupa depuis plusieurs années avec ses acteurs polonais mais également avec ses étudiants de l'École de théâtre de Cracovie et de différents stages, a introduit une sorte de test du miroir pour les jeunes comédiens francophones. Alexandre Ruby souligne qu'un monologue intérieur représente un fleuve de pensées qui traverse le personnage et que l'acteur peut alors, grâce à cela, donner naissance à une parole très authentique qui peut nourrir le travail de l'interprète : « Tu exprimes tes peurs, tes doutes, un désir. Tu es au plus proche de comment ça se passe en toi à l'instant de l'écriture ou du dire, tu écoutes une voix intérieure pour atteindre une frénésie de l'écriture »¹¹. Audrey Cavelius, qui jouait le rôle du Directeur, parle de la disparition progressive de la frontière entre son monologue intérieur et ses propres pensées : « Je vais tester mon rôle en rue »¹², « Je prends un caddie et je marche. Je vais me poser dans un parc. J'attends. Je regarde les gens. Je cherche à comprendre ce que veut dire jouer. Je me dis que je ne joue pas et que c'est ça mon problème. Sans m'en rendre compte, je me fais habiter par le Directeur qui n'est pas si loin de mes démons », raconte Audrey dans son texte¹³ (**Fig. 6**).

Jean-Yves Ruf observait tout ce processus de création en tant que metteur en scène et pédagogue car il a formé quelques comédiens qui ont été choisis pour ce projet. Il témoigne ainsi dans cet ouvrage :

Je sens que certains ont vraiment fait ce travail de monologue intérieur et deviennent profondément justes, toujours dans une sorte de liberté d'invention. C'est le corps qui écrit, les gestes sont inscrits non dans une re-

¹⁰ Thibaut Évrard, « *Postać = Personnage. Le Chômeur/Bruno* », dans Izabella Pluta (dir.), '*Salle d'attente*' de Krzysztof Lupa. *Création et transmission*, op. cit., p. 99-102.

¹¹ Alexandre Ruby, « De la table à la scène. Anarchie intérieure », dans Izabella Pluta (dir.), '*Salle d'attente*' de Krzysztof Lupa. *Création et transmission*, op. cit., p. 97.

¹² Audrey Cavelius, « Crises », dans Izabella Pluta (dir.), '*Salle d'attente*' de Krzysztof Lupa. *Création et transmission*, op. cit., p. 104.

¹³ *Ibid.*

dondance de la pensée ou du verbe, mais dans une écoute physique de l'espace, du partenaire. Le corps rêve ». ¹⁴

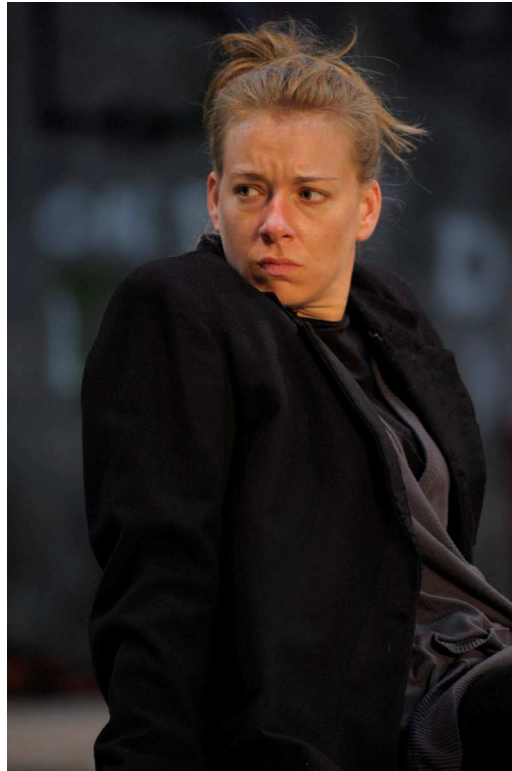


Fig. 6. Audrey Cavelius comme Directeur. Répétitions pour le spectacle *Salle d'attente* (2011). Phot. Elisabeth Carecchio©

Claire Deutsch, par exemple, souligne l'importance de cette expérience pour sa propre approche du rôle. Elle précise à ce propos :

Le travail avec Lupa m'a donné le courage d'y aller avec moi, avec mes accidents, mon paysage intérieur, mes délires, mes décalages, mes monstres, mon idiotie. Et c'est bon. Ce courage, l'envie d'oser me laisser traverser par ce qui arrive en jeu, n'est pas venu d'emblée. Longtemps dans le processus, je me suis contenue, retenue. J'avais peur de me laisser aller à ce que Lupa proposait, m'incitait à faire. J'ai l'impression de continuer à m'approprier sa façon de procéder aujourd'hui : ça se passe à force d'y penser ! ¹⁵

¹⁴ Jean-Yves Ruf, « Mes répétitions avec Lupa », dans Izabella Pluta [dir.], '*Salle d'attente*' de Krystian Lupa. *Création et transmission*, op. cit., p. 91.

¹⁵ Claire Deutsch, « L'œil renversé », dans Izabella Pluta (dir.), '*Salle d'attente*' de Krystian Lupa. *Création et transmission*, op. cit., p. 94.

Alexandre Ruby avoue que, depuis sa rencontre avec Krystian Lupa sur *Salle d'attente*, il croit « en cette utopie du personnage ». Il est persuadé qu'il s'agit d'une véritable « quête du personnage » car, indépendamment des esthétiques rencontrées avec des metteurs en scène différents, il y a toujours un paysage à concevoir, un paysage de personnage¹⁶.

CP : Inversement, en quoi cette équipe singulière de jeunes acteurs français a-t-elle pu modifier/faire évoluer selon vous la manière de travailler de Krystian Lupa ?

IP : Ce projet de création était une proposition inédite pour Lupa. Il n'a jamais travaillé en langue française, donc il avait ici deux traductrices-interprètes qui ne quittaient pas le plateau. Il a été invité à travailler avec de très jeunes acteurs, à peine sortis de l'école, donc n'ayant que très peu d'expérience professionnelle. Soulignons que, d'habitude, il travaille avec son équipe, composée des acteurs qu'il connaît de la scène ou de l'école et qui, eux-mêmes, le connaissent. La troisième nouveauté était le temps de travail limité, réduit à deux mois (**Fig. 7**).



**Fig. 7. Claire Deutsch pendant les lectures à la table (2011).
Phot. Elisabeth Carecchio©**

¹⁶ Alexandre Ruby, « De la table à la scène. Anarchie intérieure », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission, op. cit.*, p. 98.

Dans le contexte français ou suisse, cette durée n'a rien de choquant mais pour Lupa c'était une durée de travail inédite. Jean-Pierre Thibaudat souligne que *Les Somnambules* (*Lunatycy*) de Hermann Broch, le premier spectacle de Lupa qui fut joué à Paris, durait 8 heures et qu'il l'avait travaillé plusieurs mois. En effet, la norme pour cet artiste est de travailler à une mise en scène pendant de longues semaines et en vase clos, en communauté avec les comédiens. L'importance accordée au temps de création et à la constitution d'un groupe est partie prenante de sa démarche scénique et de sa conception de la mise en scène. L'équipe vit le processus de création, tout simplement.

CP : Quelle place, selon vous, occupe ce spectacle dans le parcours du metteur en scène ? Quels points de rupture/de continuité présente-t-il avec ses spectacles précédents ?

IP : Le processus de création a commencé dans le cas de *Salle d'attente* par un stage qui a eu lieu au CENTQUATRE-PARIS. Il n'y avait pas encore de distribution, le groupe ne se connaissait pas. Lupa dit à propos de son travail avec ces jeunes acteurs :

D'habitude, je m'arrange pour travailler avec la même troupe, tout simplement pour ne pas devoir chaque fois les introduire de nouveau dans ma vision du théâtre et mes rituels de metteur en scène. En revanche, en préparant le spectacle à Lausanne avec un groupe de jeunes gens, j'ai constaté que cela valait la peine de commencer par la technique du travail de l'acteur, tout en prenant le risque d'avoir peu de temps après pour préparer le spectacle. Toute la période parisienne qui a pris la moitié du temps consacré à la création du spectacle était un atelier sur la condition des "marginaux" dont parle Norén. Les jeunes acteurs ne savaient alors pas encore quels seraient leurs rôles. C'étaient plutôt des essayages et des essais pour tomber amoureux de personnages particuliers et de ce texte, car je ne l'appelle pas pièce de théâtre¹⁷.

Jean-Pierre Thibaudat compare cette période de travail au commencement de la carrière de Lupa au Théâtre de Jelenia Góra dont j'ai parlé au début de cet entretien. Il y avait rassemblé une équipe fidèle, particulièrement unie, pour qui il s'agissait non seulement d'une longue expérimentation avec ce jeune metteur en scène à l'époque, mais aussi d'une nouvelle façon de vivre. L'expérimentation dépassait les limites de la scène¹⁸. Lupa montait, durant cette période, des auteurs polonais, notamment Gombrowicz et Witkiewicz. Son travail était marqué par de multiples exercices sur le plateau et en dehors de celui-ci. L'équipe testait ensemble différents états-limites en s'aidant notamment de la musique pour ensuite écrire des textes qui décrivaient les sensations qu'ils avaient vécues. La comé-

¹⁷ Krystian Lupa, « L'acteur est un expérimentateur de son être propre. Entretien par Izabella Pluta », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, op. cit., p. 125.

¹⁸ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupa*, op. cit., p. 24.

dienne Irmina Babińska se rappelle que Lupa invitait l'équipe dans sa loge au Théâtre de C.K.Norwid pour discuter ou écouter de la musique, ou encore qu'il les encourageait tous à faire des sorties collectives : aller à la montagne, aller voir un concert, passer une nuit dans un refuge¹⁹ : « Il nous menait comme une poule que ses poussins suivent », dit-elle²⁰. Maria Maj, comédienne et sa collaboratrice à cette période, raconte qu'en automne les répétitions avaient lieu en plein air, sur une colline, l'endroit préféré de Lupa d'où l'on voyait les toits rouges des maisons, les tours des églises de Jelenia Góra, des arbres, des hêtres dans toute leur splendeur rouge²¹. Cette approche inhabituelle et cet « être ensemble » ont été perçus par les uns comme une « communauté théâtrale » et par les autres comme une « secte ». Lupa l'a défini lui comme un « monastère de ceux qui écoutent » (*klasztór nasłuchujących*)²². Lui-même était loin de se considérer comme un maître spirituel et il se plaçait aux antipodes de la posture autoritaire qui fut celle de Grotowski ou de Kantor. Il préférait dire qu'il était un « séducteur », tout en restant très critique vis-à-vis de ses propres méthodes de travail²³.

J.-P. Thibaudat évoque que le fait de travailler avec les comédiens en stage à Paris a permis de créer également une communauté, de partager les interrogations liées à la future création, mais également de poser la question du « comment être ensemble ? »²⁴. À ce niveau-là, on peut parler de rupture si l'on considère les contraintes imposées par ce projet scénique, mais également de continuité car, si l'on admet l'hypothèse de J.-P. Thibaudat, Lupa revient à ses origines dans sa manière d'aborder le processus de création.

Nous pouvons repérer une autre forme de continuité qui se situe au niveau du travail avec le monologue intérieur, que j'ai évoqué précédemment, mais également avec les *screen tests*. Rappelons qu'il s'agit d'un procédé de filmage que Lupa propose à ses acteurs à partir de 2008. Il met en scène, à ce moment-là, le spectacle *Factory 2* qui aborde la Fabrique d'Andy Warhol²⁵. Initialement, les *screen tests* étaient des essais captés par la caméra Bolex 16 mm que Warhol proposait à chaque personne qui était invitée à la Fabrique, à son atelier new-yorkais mais également en des lieux de rencontres artistiques. Aujourd'hui, nous connaissons les *screen tests* d'Ivy Nichols filmés en plan américain, des gros plans de George Millaway et d'Ed Hood, par exemple, ou encore le plan détail de l'œil de

¹⁹ Irmina Babińska, « 16 lat temu », *Notatnik Teatralny* n°s 18-19 (1999), p. 72-73.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Maria Maj, « *** », *Notatnik Teatralny* n°s 18-19 (1999), p. 70.

²² Joanna Wichowska, « Krystian Lupa. Notatki do biografii w 12 punktach », dans *Krystian Lupa, Rysunki teatralne*, Jelenia Góra, Wydawnictwo Galeria Sztuki BWA w Jeleniej Górze, 2008, p. 17.

²³ *Ibid.*

²⁴ Jean-Pierre Thibaudat, « Genèse », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, op. cit., p. 19-24.

²⁵ Lupa l'introduit déjà dans le spectacle *Zarathustra* en 2004 ; *Factory 2*, mise en scène : Krystian Lupa, Théâtre Stary à Cracovie, première : 2008.

Lou Reed²⁶. Lupa aura ensuite recours aux enregistrements et aux captations d'images dans ses travaux qui suivront *Factory 2 : Persona. Corps de Simone* (*Persona. Ciało Simone*, 2010), *Salle d'attente* (2011), *Salle d'attente. 0* (*Poczekalnia. 0*, 2011), *La Cité du rêve* (*Miastoseny*, 2012), *La Piscine* (*Pływalnia*, 2013), *Perturbation* (2013), *Le Procès* (2017), entre autres.

En ce qui concerne *Salle d'attente*, les premiers monologues intérieurs et les premiers *screen tests* voient le jour durant le stage à Paris. Les comédiens sont invités devant la caméra à improviser pendant 30 à 60 minutes. La deuxième étape concerne le travail sur les personnages du texte, phase durant laquelle les acteurs écrivent les monologues intérieurs, en s'inspirant cette fois du texte de Norén. Lupa leur demande de se filmer avec un téléphone portable. Les résultats sont fascinants.

CP : Mais pour revenir sur le travail entre le metteur en scène polonais et les jeunes acteurs français, au-delà des différences de système, ce projet a-t-il selon vous mis au jour des différences culturelles profondes qui se sont manifestées dans le rapport au texte, au corps... ? Qu'y avait-il de véritablement nouveau pour les acteurs français qui ont découvert la manière de travailler de Lupa ? Quels furent à ce niveau les problèmes ou les difficultés rencontrés ? Ou, au contraire, cette collaboration a-t-elle mis en valeur des points de jonction qui pourraient définir une forme de théâtre « européen » ?

IP : La notion de « théâtre européen » n'a pas été vraiment évoquée dans le projet *Salle d'attente*. J'ai commencé à le penser en concevant le livre '*Salle d'attente*' de Krzysztof Lupa. *Création et transmission*. J'ai ensuite discuté cet aspect avec Mariola Odzimekowska, qui a souhaité l'aborder dans son texte (publié dans le livre cité ci-dessus) intitulé « Le travail de l'acteur dans l'espace européen ». Elle se pose plusieurs questions au début de son texte : « La rencontre artistique entre Lars Norén, Krzysztof Lupa et les comédiens français et suisses apporte-t-elle des transferts artistiques durables ? Ce type d'échange permet-il d'identifier certains problèmes communs dont se compose le théâtre européen aujourd'hui ? »²⁷ Elle explicite cette idée à travers le concept de « croisement de chemins artistiques » tel qu'il a été développé par Patrice Pavis. Pour ce dernier, le théâtre contemporain dit « européen » est interdisciplinaire et interculturel.

Lupa a confronté l'équipe de *Salle d'attente* à une approche de la mise en scène et du travail avec l'acteur qui s'enracine à la fois dans la tradition de l'école polonaise mais aussi dans sa propre démarche, qu'il a développée pendant des années (**Fig. 8**).

²⁶ Callie Angell, « Introduction », dans Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, vol. 1 : « The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné », New York, H. N. Abrams, 2006.

²⁷ Mariola Odzimekowska, « Le travail de l'acteur dans l'espace européen », dans Izabella Pluta (dir.), '*Salle d'attente*' de Krzysztof Lupa. *Création et transmission*, op. cit., p. 59.



Fig. 8. Répétitions pour le spectacle *Salle d'attente* (2011). Sur la photo (à gauche) : Lola Riccaboni, Alex Ruby et Krystian Lupa. Phot. Elisabeth Carecchio©

M. Odzimkowska explique que c'est une approche qui diffère de ce que les acteurs apprennent en France ou en Suisse. Il s'agit des quelques notions que Lupa a conquises et qu'il a consolidées dans son travail, notamment « le monologue intérieur », « l'installation dans le personnage », « la danse avec le personnage », « l'acteur ivre », « l'idiot intérieur ». Je ne vais pas les développer ici, le lecteur en trouvera l'explication dans le livre '*Salle d'attente*' de Krystian Lupa. Le metteur en scène polonais souligne que le théâtre français est resté longtemps centré sur le texte et qu'il a cultivé la tradition du théâtre de l'absurde. Néanmoins, avec la jeune génération d'acteurs français, ce constat n'est pas si évident que cela. Il dit à ce propos :

J'ai dirigé des stages de théâtre à Lausanne et à Strasbourg avec de jeunes artistes et je ne voyais pas de différence culturelle dans le travail avec eux. Ils affrontaient et réalisaient les défis, les improvisations, et ils étaient capables de le faire même si, dans chaque pays, les artistes le réalisent à leur manière. [...] Penser qu'à cause de la tradition, je tombe ici sur un fossé culturel est trompeur s'il s'agit de la jeune génération.²⁸

Odzimkowska souligne que le spectacle a été réalisé dans un espace européen qui est un « espace transnational ». La circulation des artistes ici est relativement facile et les expériences se mélangent. Il ne s'agissait donc pas d'un choc culturel. La plupart des acteurs de cette équipe ont pratiqué l'exercice du monologue intérieur, ce que l'on peut considérer comme un transfert artistique durable.

²⁸ Mariola Odzimkowska, *La réception du théâtre polonais en France de 1989 à nos jours*, Sarrebruck, Presses académiques francophones, 2014.

Je voudrais poursuivre sur une grande constante qui traverse tout le travail du metteur en scène polonais et qui a sa place dans le spectacle *Salle d'attente* : le rapport singulier au spectateur. Je pense que vous pouvez en dire quelque chose car vous avez consacré un chapitre de votre travail de mémoire à ce sujet.

CP : C'est un élément qui revenait souvent dans les témoignages des comédiens : la forme d'extrême liberté que leur travail sur ces personnages de *Salle d'attente* leur donnait par rapport au public. Ce rapport est singulier en effet car, malgré l'extrême réalisme apparent du jeu et du décor, les spectateurs n'étaient pas ignorés. Les gradins étaient régulièrement éclairés, les acteurs les regardaient, parfois les prenaient à partie un bref instant, se livraient plus longuement ou plus violemment suivant le personnage qu'ils incarnaient, s'exhibaient de manière provocante (c'était le cas pour Thibault Évrard qui jouait le Chômeur). En fait, chaque acteur semblait avoir construit son propre rapport, très personnel, au public, en accord avec son personnage. Et c'est finalement la recherche approfondie faite sur son personnage en amont qui lui donnait cette forme de liberté car, en laissant libre cours ensuite à son « monologue intérieur » sur le plateau, chacun faisait le choix, au fil de la représentation, d'intégrer ou non ces personnes, assises là pour les voir, à son « paysage » intérieur. Le public rejoignait leur installation imaginaire. Et plus cette installation était solide, plus l'acteur s'écarterait de tout risque de complaisance vis-à-vis du public. Et c'est peut-être cela qui peut paraître troublant en tant que spectateur lorsqu'on se sent regardé, interpellé – non plus par l'acteur qui joue, mais réellement par le personnage qui nous a intégrés à sa rêverie intérieure. Ce rapport singulier s'inscrit donc pleinement dans la continuité du travail en profondeur sur les personnages que Lupa exige de ses acteurs. Mais le dispositif scénique que lui-même crée scénographiquement dit aussi quelque chose de cette singularité et du caractère ambigu de ce rapport scène/salle. Une constante dans les scénographies de Lupa – et que l'on retrouve dans *Salle d'attente* – est cette ligne rouge qui encadre le plateau et matérialise une sorte de frontière entre les deux espaces, une frontière qui ne demande qu'à être franchie, nous l'avons vu, puisque le quatrième mur est rapidement brisé dans le spectacle. Mais cette ligne rappelle que la frontière entre ces deux zones distinctes existe bel et bien. Elle rend alors la rencontre entre acteurs et spectateurs plus difficile mais d'autant plus forte, si elle a lieu. Lupa lui-même compare cette frontière à une membrane destinée à être brisée progressivement, après ce qu'il appelle une phase d'initiation du spectateur, une initiation à un autre univers, un autre temps, plus dilaté, une étrangeté avec laquelle il faut se familiariser petit à petit. Or, cette possible rencontre avec l'étrange résonne de manière plus singulière encore dans le cas de *Salle d'attente* puisque les figures que nous voyons évoluer devant nous ont été rejetées par la société. Le spectacle, de cette manière, pose la question d'une possible compréhension de cet univers des laissés-pour-compte, tout en affirmant la difficulté initiale de cette rencontre. C'est cette ambiguïté qui fait pour moi la force et la singularité du rapport au public dans les spectacles de Krystian Lupa. Cette proximité avec la salle qui doit s'établir avec une grande délicatesse était d'ailleurs perceptible dans la scène finale de *Salle d'attente* : on voyait les acteurs s'approcher, un à un, silencieux, au bord du pla-

teau, puis s'asseoir et confronter leurs regards aux nôtres, tandis que commençaient à retentir doucement les premières notes d'une chanson de Lhassa. On ne savait plus qui regardait qui. Dans la durée de cet instant d'une grande simplicité, le spectateur pouvait projeter sur ces visages devenus familiers tout ce qu'il venait de voir et, accompagné par la douceur de la chanson en arrière-fond, se laisser toucher par ces visages venus à lui, de l'autre côté de la ligne rouge...

Au cœur de *Salle d'attente*, il y a aussi un texte, celui du dramaturge suédois Lars Norén, *Catégorie 3.1.*, une pièce très singulière où se croisent dans une sorte de non-lieu des déclassés de la société, des chômeurs, des junkies..., dont la parole est retranscrite souvent de manière très brute. Pourquoi, selon vous, le choix s'est-il porté sur cette pièce et sur cet auteur que Krystian Lupa n'avait auparavant jamais monté ? Quelle importance a pris ce texte au sein de son travail ? Était-il seulement un point de départ, voire un prétexte, ou bien plus que cela ?

IP : Norén écrit *Catégorie 3.1.* (dans sa version originale intitulée *Personkrets 3:1*) en 1997. La pièce est le fruit d'un long travail composé de la phase de documentation, de recherche, de rencontre avec les personnes vivant à la marge à Stockholm. Précisons que le titre est une désignation attribuée par l'administration de cette ville à ceux qui vivent « en dehors » de la société. À Stockholm, ils se rassemblent Place Sergel, un endroit assez surprenant car c'est un point de départ de multiples manifestations : il rassemble quelques monuments de forme typiquement phallique, on y trouve une fontaine, un centre culturel et il est le lieu de rassemblement des *dealers*. Norén, dans sa pièce, y ajoute des alcooliques, des drogués, des prostitués, des SDF et les met en situation de dialogue qui, dans de nombreux cas, prend la forme d'un long monologue. Cette pièce propose une forme éclatée et para-documentaire minutieusement construite.

Lupa, quant à lui, cherchait pour ce projet un texte à travailler sur le plateau qui ne soit pas seulement une pièce prête à être jouée. Il cherchait « une sorte de magma : quelque chose de plus ouvert où les choses se passent en dehors des dialogues »²⁹. Il précise encore par rapport au texte *Catégorie 3.1.* :

Ce qui m'a le plus fasciné dans le texte de Norén, c'est de constater à quel point beaucoup de ces personnages sont désintégrés. Leurs mécanismes sont en panne. Chacun est en panne d'une autre manière. D'ailleurs, ce qui m'ennuie un peu, c'est que le fait d'être en panne se répète de façon un peu trop systématique. D'un autre côté, c'est bien sûr une vérité de cette réalité. Ici, aucune intrigue ne se développe. Si jamais une graine commence à germer, elle est aussitôt détruite. Ces personnages commencent souvent quelque chose, mais le perdent aussitôt. Ils ont d'énormes difficultés à s'appuyer sur leur logique propre. Un peu comme si la réalité était un acide qui dépersonnalise chacun. Tout ce qui est logique arrive d'ailleurs. Des familles, par exemple. C'est comme si l'on venait dans ce lieu pour se dissoudre, pour

²⁹ Krystian Lupa, « Sans perspective établie. Entretien par Piotr Olkusz », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, p. 73.

s'oublier. La question est : cette action de dissoudre est-elle davantage un secours ou une catastrophe ?³⁰

Il est vrai que Lupa travaille de moins en moins avec des textes purement dramatiques. Après avoir monté des spectacles comme *Factory 2*, *Persona*, *Marylin* ou *Cité de rêves*, il lui a été difficile de revenir à la dramaturgie théâtrale. Puis, il fut attiré par l'écriture de Norén qui l'a presque séduit. Il précise que l'auteur suédois a pénétré très profondément les états de conscience de ses personnages. Il a su également toucher cet espace de l'exclusion qui n'est pas seulement physique, urbain, mais également langagier. Lupa explique ainsi ce phénomène : « Cela donne des résultats très intéressants : on libère le langage de toutes les règles de la logique ou de la responsabilité, et on le laisse entrer dans des régions primaires, comme ce que l'on observe dans le langage des enfants ou dans le dialogue du Moi avec les créations extralinguistiques du Soi. On assiste à une sorte de transfusion linguistique du contenu d'une tête vers une autre et certains mots ou motifs dépassent l'espace de la communication et les règles informatives ou logiques du dialogue. Tout cela mène à des créations inimaginables et, en fin de compte, à des séances spiritiques »³¹.

Norén propose au lecteur un état d'errance et le spectateur n'arrive pas à saisir le « pourquoi » de ces situations, de ces états, de ce somnambulisme et de cette attente. Lupa explique que le texte a pris une véritable consistance lorsque les comédiens sont passés au plateau. Pour lui, il y a une différence fondamentale dans la perception de ce texte comme lecteur et comme spectateur (**Fig. 9**).



**Fig. 9. Krystian Lupa pendant les répétitions du spectacle *Salle d'attente* (2011).
Phot. Elisabeth Carecchio©**

³⁰ Krystian Lupa, « Entretien par René Zahnd », dans *Dossier de presse 'Salle d'attente'*, février, Wrocław, 2011.

³¹ Krystian Lupa, « Sans perspective établie. Entretien par Piotr Olkusz », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, op. cit., p. 74.

C'est la scène qui met en lumière la complexité de cette écriture marquée par des flux « souterrains », des non-dits³². Piotr Olkusz souligne que cette mise en scène se rapproche du théâtre documentaire³³. Par là, il fait référence à la fois à la spécificité du texte lui-même et à la construction du spectacle. À plusieurs reprises, le comédien s'adresse directement à la caméra et il raconte simplement ce qui se passe ou ce qui s'est passé dans sa vie. Il explore le non-jeu. La narration est ainsi introduite et son aspect documentaire est renforcé par le filmage en gros plan. Ajoutons qu'il s'agit ici d'une rencontre entre un procédé purement cinématographique (qu'il s'agisse du cinéma de fiction ou documentaire) et une démarche propre à l'art vidéo des années 1970, notamment de l'autofilmage, sans oublier la pratique du *selfie* contemporain.

CP : Deux ans après *Salle d'attente*, Lupa s'attaquait à une deuxième création avec des acteurs français, mais, cette fois-ci, d'âges et d'expériences plus variés. Il s'agissait de *Perturbation*, une adaptation du roman de Thomas Bernhard. Ainsi Lupa, pour cette seconde collaboration française, retournait-il à son auteur de prédilection. Tant au niveau des acteurs qu'au niveau du texte, le metteur en scène semblait donc s'avancer sur un terrain plus familier, d'autant que quatre acteurs de *Salle d'attente* participèrent à cette aventure : Pierre-François Garel, Lola Ricciaboni, Mélodie Richard et Matthieu Sampeur.

IP : Oui, on peut dire qu'il place *Perturbation* au croisement de son expérience polonaise et internationale car d'une part il retourne à Thomas Bernhard, d'autre part il travaille avec des acteurs francophones.

CP : Ça a été l'occasion d'une nouvelle rencontre entre des acteurs plus aguerris, comme Thierry Bosc ou Valérie Dréville. Il semble que, pour ce second projet français, Lupa a consacré moins de temps à initier les acteurs à sa manière de travailler, l'aspect « Master Class » que pouvait revêtir *Salle d'attente* a disparu dans *Perturbation*, notamment parce que les conditions dans lesquelles ce projet a vu le jour s'inscrivaient dans une démarche plus conventionnelle. La fascination que pouvaient avoir les jeunes acteurs sortis d'écoles a laissé cette fois la place à une admiration plus lucide chez Thierry Bosc, par exemple, pour qui le monologue intérieur n'est « qu'une autre façon de désigner le travail intérieur que l'acteur effectue, le cheminement de la pensée »³⁴, tout en reconnaissant l'exigence étonnante que le metteur en scène polonais réclame pour que l'acteur ne s'arrête jamais de produire de la pensée, ne se répète jamais – une exigence qui s'ajoute à la longueur d'un soliloque quasi hypnotique que son personnage devait dérouler dans la deuxième partie du spectacle.

IP : De *Salle d'attente* à *Perturbation*, nous retrouvons l'introduction de la vidéo...

CP : Oui, mais son usage était bien différent, moins expérimental peut-être. Pour ce qui est de la vidéo, *Salle d'attente* s'inscrivait beaucoup plus dans la continuité de *Factory 2* que *Perturbation*, mais cela est certainement dû en grande partie au

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Entretien avec Thierry Bosc, novembre 2013, non publié.

fait qu'il s'agissait pour ce dernier d'une adaptation de roman. Les vidéos nous faisaient beaucoup moins accéder au processus créateur de l'acteur et à l'intériorité des personnages mais semblaient plutôt servir le déroulement de l'intrigue et résoudre les problématiques de changements spatio-temporels propres à l'adaptation romanesque. À ce titre, il était intéressant de remarquer que, dans le spectacle suivant que Lupa a créé en Pologne, *Des Arbres à abattre*, une nouvelle adaptation de Bernhard, la vidéo semblait avoir trouvé un équilibre entre ces deux pôles qu'il avait pu expérimenter tour à tour dans ses deux projets français. Aujourd'hui que la recherche de Lupa a encore évolué, et suite à son départ forcé du Théâtre Polski à Wrocław à cause d'une situation politique de plus en plus nuisible à la création théâtrale en Pologne, on ne peut qu'espérer que de nouvelles collaborations franco-polonaises voient le jour³⁵.

Izabella PLUTA,
Chercheuse associée au CTL (Université de Lausanne)
et Camille PROTAR,
*Metteuse en scène et comédienne*³⁶

BIBLIOGRAPHIE

- * Angell, Callie, « Introduction », dans Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, vol. 1 : « The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné », New York, H. N. Abrams, 2006.
- * Barbińska, Imina, « 16 lat temu », *Notatnik Teatralny* n°s 18-19 (1999).
- * Bosc, Thierry, « Entretien », novembre 2013, non publié.
- * Cavelius, Audrey, « Crises », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krzysztof Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Deutsch, Claire, « L'œil renversé », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krzysztof Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * *Encyklopediateatru polskiego*, Entrée « Andrzej Hudziak », <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/30224/poczec-aktorow-krakowskich-andrzej-hudziak> consulté le 14 mai 2019.

³⁵ La nouvelle création polonaise de Lupa est intitulée *Imagine*, dont la première est prévue pour le 7 mai 2022 au Théâtre Powszechny à Varsovie.

³⁶ Transcription : Camille Protar. Relue par Izabella Pluta. Entretien composé de multiples échanges à distance, réalisé entre Lausanne et Paris (2020-2021). Nous remercions Mme Elisabeth Carecchio pour son aimable autorisation à publier ses photos.

- * Évrard, Thibaut, « *Postać* = Personnage. Le Chômeur/Bruno », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Lupa, Krystian, « L'acteur est un expérimentateur de son être propre. Entretien par Izabella Pluta », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Lupa, Krystian, « Entretien par René Zahnd », dans *Dossier de presse 'Salle d'attente'*, février, Wrocław, 2011.
- * Lupa, Krystian, « Sans perspective établie. Entretien par Piotr Olkusz », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Maj, Maria, « *** », *Notatnik Teatralny* n^{os} 18-19 (1999).
- * Niziolek, Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupa*, Kraków, Universitas, 1997.
- * Odzimekowska, Mariola, « Le travail de l'acteur dans l'espace européen », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Odzimekowska, Mariola, *La réception du théâtre polonais en France de 1989 à nos jours*, Sarrebruck, Presses académiques francophones, 2014.
- * Ruby, Alexandre, « De la table à la scène. Anarchie intérieure », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Ruf, Jean-Yves, « Mes répétitions avec Lupa », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Skiba, Piotr, « L'acteur conscient. Entretien par Waldemar Wasztyl », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Thibaudat, Jean-Pierre, « Genèse », dans Izabella Pluta (dir.), *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- * Wichowska, Joanna, « Krystian Lupa. Notatki do biografii w 12 punktach », dans *Krystian Lupa, Rysunki teatralne*, Jelenia Góra, Wydawnictwo Galeria Sztuki BWA w Jeleniej Górze, 2008.

MIMÉSIS ET RÉSONANCE CHEZ JACQUES LECOQ ET JOS HOUBEN

Tout théâtre est physique et physiologie. Nous sommes, sans doute, peu nombreux à avoir vu « un comédien qui a laissé son corps dans sa loge » avant d'entrer en scène comme le formule Jos Houben durant sa conférence-spectacle *L'Art du rire*¹. En effet, il est engageant de chercher les origines du plaisir théâtral dans ces corps humains singuliers, celui qui mime et celui qui regarde et écoute. Mais pourquoi éprouve-t-on parfois une sensation d'inertie pénible en assistant à certains spectacles ? Que manque-t-il ? Est-ce en raison des textes, de leurs fables ou de leur mise en scène que nous ne sommes émus, ni emportés par un rire ? Aristote observe que la prestation des comédiens peut lasser un public et augmenter son désir de manger des friandises². L'ennui aurait-il donc des origines physiologiques ? *L'Art du rire* de Jos Houben est riche en pistes de réflexion sur la mimésis³, le corps du comédien et les réactions du public, car son développement est nourri des savoirs et savoir-faire que véhicule la pédagogie théâtrale de Jacques Lecoq (1921-1999). Né en 1959 en Belgique, Jos Houben a été élève au début des années 1980 dans cette école internationale de théâtre et de mime ; depuis la mort de Jacques Lecoq, il fait partie de l'équipe pédagogique. Houben enseigne le burlesque et le clown, entre autres, aux conservatoires de Stuttgart et de Salzbourg. À travers cette contribution, il s'agit de discuter les aspects physiques, notamment l'essence mimétique et les phénomènes de résonance qui marquent l'œuvre pédagogique de Jacques Lecoq et Jos Houben. La ressource première est le livre *Le Corps poétique*⁴ qui décrit les objectifs de cette école de théâtre où l'observation

¹ *L'Art du rire* a été créé en 2007 au Samovar à Bagnolet, une école-théâtre qui forme des futurs artistes clowns, puis a été présenté aux Bouffes du Nord chez Peter Brook et au Théâtre du Rond-Point où il a été capté en mars 2011. Le DVD du spectacle est accompagné d'un entretien avec Jos Houben (Paris, COPAT, 2011, 91 minutes). Après avoir parcouru le monde durant une quinzaine d'années, la conférence-spectacle a été, en 2022, à l'affiche de la Scala Paris et Scala Provence durant le Festival d'Avignon.

² « [...] quand une occupation ne nous intéresse que faiblement, il nous est loisible d'en faire une autre ; c'est le cas des gens qui mangent des friandises au théâtre et qui, pour le faire, profitent surtout du moment où les acteurs sont mauvais sur scène ». Aristote, *L'Éthique de Nicomaque*, traduit par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 271 [1175 a 6 -13].

³ « La mimésis, pensée par Aristote, est le contraire d'une imitation reproductive ; c'est bien une production, une création qui transcrit en un visible et mouvant diagramme les forces qui nous animent et peut évoquer, par la mécanique du corps, l'image de notre univers. » Alain Rey, « Au cœur du mime, la mimésis », in Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, p. 11.

⁴ Jacques Lecoq, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016 [1997].

attentive, le jeu et le rire ont une place fondamentale. Nous relèverons plusieurs questions abordées dans ce livre pour mieux comprendre ensuite *L'Art du rire* et le livre *Le chien de Bergson*⁵, dialogue entre le philosophe Christophe Schaeffer et Jos Houben qui a eu l'amabilité de nous accorder deux conversations⁶ pour approfondir la réflexion sur le corps au théâtre. Entamons donc cette revue d'expériences, oscillant entre corps et esprit, peut-être moins paradoxale qu'il n'y paraît.

Approche humaniste de Jacques Lecoq

L'école internationale de Jacques Lecoq, fondée à Paris en décembre 1956, est un lieu singulier dans le monde du théâtre. Il s'agit d'une école qui encourage la création. Parmi ses élèves, on compte Ariane Mnouchkine⁷, les Mummenschanz, Luc Bondy, Christophe Marthaler, Yasmina Reza ou William Kentridge. Le corps et le mouvement sont au cœur de cette institution, située aujourd'hui au 57 rue du Faubourg-Saint-Denis à Paris dans les murs du Central, anciennement gymnase et salle de boxe. « Ce n'est pas une école d'interprétation », souligne Jos Houben⁸. Pour mieux connaître ce lieu singulier de formation en art dramatique, il convient de se pencher sur le parcours de Jacques Lecoq, les sources de son approche humaniste⁹ et certains de ses enseignements et les multiples intervenant(e)s.

En 1941, sous l'Occupation, Jacques Lecoq est élève à l'école d'éducation physique de Bagatelle et découvre le théâtre en assistant aux démonstrations de Jean-Louis Barrault mimant un cheval. Pour lui, c'est une expérience extraordinaire car liée à « une très grande émotion »¹⁰. Il travaille comme moniteur sportif, puis en tant que kinésithérapeute dans un service de chirurgie¹¹. Lecoq rencontre Jean Dasté après la Libération et rejoint sa compagnie des Comédiens de Grenoble¹².

C'est par Dasté qu'il découvre le jeu masqué, le nô japonais, deux influences profondément marquantes, mais aussi l'esprit des « Copiaux », qui consiste en une volonté « d'aller vers un public populaire avec un théâtre simple et

⁵ Jos Houben et Christophe Schaeffer, *Le chien de Bergson. Dialogue autour de l'art du rire*, dessins de Marie-Élisabeth Cornet, Paris, Premier Parallèle, 2022.

⁶ Entretiens téléphoniques avec Jos Houben, 15 et 23 décembre 2022.

⁷ Cf. Guy Freixe, *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine : une lignée du jeu de l'acteur*, Laverune, L'Entretemps, 2014.

⁸ Entretien téléphonique avec Jos Houben, 15 décembre 2022.

⁹ Cf. Mark Evans et Rick Kemp (éd.), *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, New York, Routledge, 2016.

¹⁰ *Le Corps poétique*, p. 18.

¹¹ Cf. Patrick Lecoq, *Jacques Lecoq : un point fixe en mouvement*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 23-39.

¹² *Ibid.*, p. 64-72.

direct »¹³. Il est donc peu étonnant que son école vise à réaliser « un jeune théâtre de création, porteur de langages où le jeu physique du comédien soit présent »¹⁴.

Lecoq précise :

En vérité, j'ai toujours conçu mon travail avec un double objectif : une partie de mon intérêt va au théâtre, l'autre va à la vie. J'ai toujours essayé de former des gens qui soient bien dans les deux. Peut-être est-ce une utopie, mais je souhaite que l'élève soit un vivant dans la vie et un artiste sur le plateau. De plus, il ne s'agit pas seulement de former des comédiens mais de préparer tous les artistes du théâtre : auteurs, metteurs en scène, scénographes et comédiens¹⁵.

Cette vision pédagogique est aussi partagée par Dario Fo¹⁶ dont Jacques Lecoq fait la connaissance en Italie quand il travaille avec l'acteur Franco Parenti. Ils créent ensemble deux revues satiriques *Le Doigt dans l'œil* et *Les Saints à lier*. Pourtant, en 1948, Jacques Lecoq est parti en Italie pour dix mois afin d'œuvrer pour le théâtre de l'université de Padoue¹⁷. Avec une parenthèse scandinave, il restera huit ans en Italie jusqu'en 1956 et y rencontrera Amleto Sartori, fabricant des masques de la *commedia dell'arte*. C'est cet artisan qui lui fait découvrir les faubourgs de Padoue avec ses « voleurs de chevaux »¹⁸. Puis, invité au Piccolo Teatro de Giorgio Strehler et Paolo Grassi, il participe à la conception d'une école d'art dramatique à Milan. Lecoq note que cette fondation suscite une question fondamentale : « La création d'une école au sein d'un théâtre pose d'emblée la grande question : comment faire pour qu'elle ne soit pas l'école d'un théâtre mais l'école de tous les théâtres ? »¹⁹ Les dernières pièces créées en Italie sont « un fiasco fi-

¹³ *Le Corps poétique*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pour Dario Fo, il faut connaître tous les métiers au théâtre et se nourrir de l'observation attentive et régulière du jeu des autres pour se parfaire : « Enfin, la pratique est le meilleur moyen d'apprendre à lire n'importe quel texte théâtral. [...] Je m'adresse surtout aux jeunes acteurs : apprenez en lorgnant au besoin par la coulisse, même si le directeur de scène s'énerve, même s'il vous éjecte. Restez là, observez l'acteur le plus professionnel, le vieux routier. Tâchez de découvrir comment il se sort des difficultés, comment il se démène, comment il « arrange » le texte selon la réponse du public, comment il impose les rythmes, comment il place les pauses et les contretemps. Croyez-moi, c'est la plus grande école de théâtre qu'on puisse fréquenter. » Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, traduit de l'italien par Valeria Tasca, Paris, L'Arche, 1997, p. 121.

¹⁷ *Jacques Lecoq : un point fixe en mouvement*, p. 95.

¹⁸ *Le Corps poétique*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*

nancier »²⁰. Dans ses valises, Lecoq ramène à Paris la mémoire de « deux découvertes fondamentales », à savoir : « d'une part cette comédie italienne retrouvée, d'autre part la tragédie grecque et son chœur » et, bien sûr, les masques en cuir offerts par Sartori. De retour en France, il travaille avec Jacques Fabbri et Claude Santelli, introduit le jeu masqué ; puis, Jean Vilar fait appel à lui pour « régler les scènes de mouvement dans les spectacles » au Théâtre national populaire²¹. Partagé entre enseignement et travaux de création, Lecoq optera pour l'enseignement. Un des premiers prospectus de l'école en 1960 invoque les objectifs des cours liant le travail de comédien et celui de mime :

Il s'agit pour le Comédien d'avoir la liberté de son corps, de manière que celui-ci ne soit pas un obstacle à son expression. Qu'il sache marcher, respirer, se retourner, s'arrêter... avec aisance.

Il s'agit, pour le mime, de s'exprimer dans le silence, sans que sa technique soit extérieure à son sentiment et qu'il nous donne l'illusion de la vie dans la solitude de son corps, sans jamais devenir un démonstrateur, un virtuose, ni un maniéré.

Il s'agit de créer un théâtre d'action [...].²²

Le voyage constitue le grand thème de l'école. En deux années, « un double chemin est poursuivi : d'une part, la piste du jeu, de l'improvisation et de ses règles, d'autre part, la technique des mouvements et leur analyse. Ces deux pistes sont complétées par les auto-cours où s'élabore le théâtre des élèves. »²³ Le pédagogue exhorte à commencer par l'expérience corporelle, puis à l'approfondir, éventuellement, par des lectures. Avant de lire Bachelard, il vaut mieux avoir éprouvé les possibilités de représenter les éléments de la nature. La première année est consacrée au jeu silencieux pour trouver calme et curiosité, puis les élèves sont amenés à découvrir les processus dynamiques de la nature et expérimenter divers masques, dont le masque neutre : « Les éléments, matières, animaux, couleurs, lumières, sons et mots sont reconnus dans *le corps mimeur* et servent au jeu des personnages²⁴. » La deuxième année parcourt cinq univers dramatiques et corporels :

Ce voyage *géodramatique* est en trois dimensions : étendue, élévation, profondeur. Il se base sur cinq territoires principaux qui en génèrent d'autres, nommés dans l'histoire du théâtre et reconnus dans la vie actuelle : le mélodrame (les grands sentiments), la *commedia dell'arte* (comédie humaine), les

²⁰ Jacques Lecoq : *un point fixe en mouvement*, p. 145.

²¹ *Le Corps poétique*, p. 23.

²² Jacques Lecoq : *un point fixe en mouvement*, p. 170.

²³ *Le Corps poétique*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

bouffons (du grotesque au mystère), la tragédie (le chœur et le héros), le clown (le burlesque et l'absurde), auxquels s'ajoutent les variétés comiques.²⁵

D'après Jos Houben, le programme, dont les séquences sont constamment revues par Jacques Lecoq, est très ordonné. Cette minutie décharge justement les élèves, évite des enseignements ballast : « Quatre heures d'enseignements, cinq jours par semaine pendant deux ans sont suffisants. Il ne faut pas encombrer et vouloir tout contrôler. »²⁶ La création nécessite des espaces de liberté.

Le spectateur²⁷ est présent et pensé dans les exercices, car le théâtre ne fonctionne que par le partage entre acteur et public. Lecoq regarde « toujours si l'acteur rayonne, s'il développe autour de lui un espace dans lequel les spectateurs sont présents. »²⁸ Pour lui, la formation du comédien n'est pas une introspection, une recherche dans ses souvenirs psychologiques. Mais il est conscient des troubles que peuvent susciter les textes littéraires sur lesquels ses élèves travaillent.

Je préfère cette distance du jeu entre moi et le personnage, qui permet de mieux le jouer. Les comédiens jouent mal des textes qui les concernent trop. Ils ont une sorte de voix blanche, parce qu'ils prennent une partie du texte pour eux, sans pouvoir le donner au public. Croire ou s'identifier n'est pas suffisant, il faut jouer.²⁹

Arrêtons-nous un moment sur cette voix blanche. Effet notable, elle signifie donc qu'un texte peut accaparer un comédien. Les notions de sensibilité et de vulnérabilité aident à comprendre la perte d'énergie vocale, énergie mesurable qui est absorbée mentalement et corporellement. Chez Diderot et des neurologues, nous trouvons des explications utiles. Denis Diderot montre qu'une certaine distance est bénéfique dans le jeu dramatique, incontournable et salvatrice pour les artistes de scène censés reproduire des parcours émotionnels à chaque représentation. Pour lui, « [l]e grand comédien observe les phénomènes ; l'homme sensible lui sert de modèle, il le médite, et trouve, de réflexion, ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux. »³⁰ Esquissant le travail qu'accomplit le comédien qui se

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Entretien téléphonique avec Jos Houben, 23 décembre 2022.

²⁷ Notons que nous utilisons dans cet article les termes « spectateur », « acteur » ou « comédien » pour désigner des êtres de sexe féminin, masculin et non-binaire ; et citons, au passage, les contributions autour d'un public féminin théâtral réunies dans Véronique Lochert et al. (dir.), *Spectatrices ! De l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2022.

²⁸ *Le Corps poétique*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

³⁰ Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le Comédien*, Paris, Flammarion, 1981, p. 151.

prépare, il s'interroge sur la perfection dans le jeu qui résulte d'une grande constance. Jouer, c'est raisonner pour faire vivre émotions et passions au public. Diderot défend la composition éclairée :

À quel âge est-on grand comédien ? Est-ce à l'âge où l'on est plein de feu, où le sang bouillonne dans les veines, où le choc le plus léger porte le trouble au fond des entrailles, où l'esprit s'enflamme à la moindre étincelle ? Il me semble que non. Celui que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède. Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente ; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux.³¹

Après avoir retracé succinctement les idées de Diderot, tournons-nous vers la physiologie du spectateur et les processus cognitifs qu'implique le phénomène de voir un comédien agir. Le neuropsychiatre Boris Cyrulnik note que la réception des gestes proposés par un autre est individuelle, car chaque spectateur regarde avec sa vulnérabilité façonnée par son propre vécu.

Depuis quelques décennies les neurologues expliquent cette étonnante imitation émotionnelle et comportementale grâce à la découverte des neurones miroirs. Le simple fait de voir quelqu'un effectuer un geste intéressant prépare notre cerveau à effectuer le même geste. Lorsqu'on a faim et qu'on voit une personne tendre la main vers un sandwich, les neurones qui stimulent les muscles de notre bras droit dégagent de l'énergie en envoyant des influx vers cette région du corps.³²

Les neurones miroirs ont une fonction importante au théâtre où la mimésis corporelle influence profondément le spectateur qui vient, normalement, assister à un spectacle de sa propre volonté.

Le pouvoir des neurones miroirs de nous faire faire les mêmes gestes et ressentir les mêmes émotions que notre voisin inducteur explique comment un psychisme peut gouverner un autre psychisme par séduction, par suggestion, par ascendance, par emprise ou par production artistique. C'est ainsi que fonctionnent les neurones miroirs quand on va au théâtre : on paie, on s'assoit dans un espace décoré de façon à créer une attente d'événement. Avant même que les comédiens n'entrent en scène, on se met en disposition mentale pour que nos neurones miroirs accueillent les artistes. Parfois les

³¹ *Ibid.*, p. 140.

³² Boris Cyrulnik, *Le laboureur et les mangeurs du vent: Liberté intérieure et confortable servitude*, Paris, Odile Jacob, 2022, p. 172.

circonstances de l'existence, les malheurs, les inquiétudes nous ont rendu vulnérable et offrent nos neurones miroirs à ceux qui sauront les allumer.³³

Dans la salle de cours chez Lecoq, il s'agit d'approcher connaissance et conscience, il ne s'agit pas de plaire, faire aimer au spectateur le jeu proposé. L'observation du mouvement et des expressions corporelles doit être la plus factuelle possible. Lecoq explique comment il souhaite revenir sur les propositions scéniques des élèves :

Chacun peut aimer ou ne pas aimer ce qu'il a vu [...]. Le constat est le regard que l'on porte sur la chose vivante, en essayant d'être aussi objectif que possible. La critique que l'on émet sur le travail n'est pas une critique du bien ou du mal, c'est une critique du *juste*, du *trop long*, du *trop court*, de *l'intéressant*, du *pas intéressant*. Cela peut paraître prétentieux, mais ne nous intéresse que ce qui est *juste* : une dimension artistique, une émotion, un angle, un rapport de couleur. Tout cela existe dans chaque œuvre qui dure, indépendamment de la dimension historique. Chacun peut ressentir cela et le public sait parfaitement quand c'est *juste*.³⁴

Certainement, cette justesse permet de comprendre la durabilité de grands textes de théâtre qui conservent la trace des mouvements humains. Pour Lecoq, il importe d'analyser les mouvements, sachant que le mouvement s'inscrit dans le corps de l'acteur comme dans celui du spectateur : « Les lois du mouvement organisent toutes les situations théâtrales. Une écriture est une structure en mouvement. »³⁵ La mimésis permet de comprendre le monde. Jacques Lecoq déploie son agencement pédagogique : « [...] l'acte de mimer est un grand acte, un acte d'enfance : l'enfant mime le monde pour le reconnaître et se préparer à le vivre. Le théâtre est un jeu qui continue cet événement. [...] Mimer, c'est faire *corps avec* et donc comprendre mieux. »³⁶

L'horlogerie clownesque selon Jos Houben

Ce n'est pas par le sport, comme Jacques Lecoq, que Jos Houben arrive au théâtre. Originaire de Peer, ville belge dans la province de Limbourg, aux confins

³³ *Ibid.*, p. 173-174.

³⁴ *Le Corps poétique*, p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 39. Le renvoi à l'enfance par Jacques Lecoq nous rappelle la fin du discours que le metteur en scène Max Reinhardt donne sur le comédien. Reinhardt estime que l'essence du comédien se trouve chez les enfants dotés d'un élan primaire et indomptable de création. Max Reinhardt, « Rede über den Schauspieler » [1928], in *Max Reinhardt: Bildnis eines Theatermannes*, Rowohlt, Hamburg 1953, p. 93-98.

des Pays-Bas, une terre des sables arides et des bases aériennes, il entame à Louvain ses études en philosophie, russe et études orientalistes.

Il commence à faire du théâtre et, parfois, va à Wuppertal pour voir les spectacles de Pina Bausch. Mais l'ennui de la province et sur les bancs de l'université est fort³⁷. Hanté par l'impatience d'agglutiner les impressions de la grande ville, il va à Paris, « avec une lettre de recommandation »³⁸, pour suivre les enseignements à l'école Jacques Lecoq. Avec des camarades de l'école, il rejoint ensuite la Grande-Bretagne et participe aux créations du Théâtre de Complicité. Avec Simon Mc Burney et Marcello Magni, il joue notamment dans *A minute too late*, un spectacle sur la mort et le deuil qui utilise les voies du clown et du bouffon³⁹.

Longtemps, il évolue outre-Manche et outre-Atlantique. Durant une douzaine d'années, Jos Houben met en scène le duo burlesque The Right Size (1988-2006) formé par Sean Foley et Hamish McColl. En 1997, ils créent le spectacle *Do You Come Here Often?* présenté au Edimbourg Fringe Festival et récompensé, en 1999, par le Olivier Award, prestigieux prix de théâtre britannique, dans la catégorie du meilleur divertissement (« *best entertainment* »). Ce spectacle est à l'affiche du West End à Londres et sur Broadway à New York. Pour le critique John Daniel, le duo burlesque The Right Size et leur spectacle *Do You Comme Here Often ?* s'inscrivent parfaitement dans la tradition anglaise d'un bon comique astiqué, amenant le spectateur dans un univers inconnu en disant adieu à la raison⁴⁰. Pour la télévision britannique, Jos Houben a joué et co-produit programmes et séries burlesques. En France, il a travaillé avec Georges Aperghis, compositeur de musique contemporaine, et a été l'un des interprètes de *Fragments* d'après Samuel Beckett mis en scène par Peter Brook.

³⁷ Au conservatoire de Stuttgart, Pierre Byland a été en charge des cours sur le clown avant Jos Houben ; les parcours de deux enseignants du burlesque affichent quelques similitudes. Pierre Byland, « Der Clown. Es war ein Unfall, es war so nicht vorgesehen », in Richard Weihe (éd.), *Über den Clown*, Bielefeld, transcript, 2016, p. 77-94.

³⁸ Entretien téléphonique avec Jos Houben, 23 décembre 2022.

³⁹ À propos de *A minute too late*, spectacle créé en 1984, Richard Cuming écrit dans un article sur l'œuvre du Théâtre de Complicité, une compagnie de théâtre fort inventive : « This inventiveness was further developed in their next show *A Minute Too Late* in 1984, which again toured small arts centres. This show about death with its three actors, McBurney and Magni, plus Belgian Jos Houben, was painful, funny, tragic, and exhilarating, sometimes all of these at once, as in the scene where Simon attempts to fit the oblong photo of his deceased wife into an oval frame, trimming it with scissors until eventually it is too small to fit. Hilarious, tragic and touching, the characters mixed the practices and the appearance of the bouffon and the clown. » Richard Cuming, « A personal view on the works of Complicite », *total theatre*, vol. 22, issue 4, winter 2010, p. 20-24, ici p. 22.

⁴⁰ « The joy for the audience is of travelling into an unknown world and waving goodbye to reason for an hour. [...] The Right Size are a worthy addition to the good clean English comic tradition. » *total theatre*, vol. 9, issue 1, spring 1997, p. 26.

Depuis 2000, il enseigne à l'école Jacques Lecoq, appelé à continuer les enseignements de son maître. Il est bien apparent que sa formation chez Lecoq, son travail avec des artistes anglo-saxons⁴¹ mais aussi la connaissance des méthodes thérapeutiques de Moshe Feldenkrais et Milton Erickson imprègnent fortement son jeu et ses enseignements.

L'Art du rire, est-il une conférence savante sur l'envoûtement qu'exerce le comique sur nous ? Interviewé par Stéphanie Bocart pour le journal *La Libre Belgique*, Jos Houben précise : « Je dois néanmoins être honnête : le sujet de ce spectacle est le corps et son comportement, et je ne sors jamais de ce propos. Mais, si je l'avais appelé comme ça personne ne serait venu le voir »⁴². Houben a justement créé le spectacle à Bagnolet au Samovar, une école-théâtre dédiée au clown. Il est avant tout conçu comme une expérience pour le spectateur et une transmission des savoirs. Créé en langue française et élaboré dans une version anglophone, *L'Art du rire* a été donné en version bilingue avec une interprète italienne assise sur un tabouret. La contrainte technique de devoir attendre la traduction est source de vie pour le comédien. Le rythme différé par la traduction sur scène crée « de l'esprit, de l'anarchie, du jeu », se souvient Jos Houben⁴³.

Et bien évidemment, la conférence-spectacle traite, avec minutie, les rapports entre l'artiste sur scène et le spectateur assis dans la salle. Pour Houben, un public assis est un être qu'il importe d'apprivoiser. Il faut rassurer le spectateur, lui laisser le temps de regarder les corps sur scène. Au début du spectacle, qu'il appelle également une « masterclass » pour celui qui veut bien utiliser cette étiquette, il explique la difficulté de ne pas rire, car le rire est une réaction corporelle face à une proposition corporelle. « Tout commence par le corps et revient au corps », notera Jos Houben⁴⁴.

Car, au théâtre, il faut partager quelque chose avec le public: le corps est une source infinie. Et comme dans un cours de médecine ou de criminologie, il cite la taille de son propre corps : « 1 mètre 87 ». Et précise ensuite l'origine de ce corps : « belge ». Il ne surprend guère que cette présentation soit retenue par de nombreux journalistes⁴⁵. En 2008, René Solis, critique au quotidien *Libéra-*

⁴¹ En cartographiant les parcours des élèves sortant de l'école Jacques Lecoq, on observe que ses enseignements ont laissé des traces considérables au théâtre outre-Manche. Cf. Franc Chamberlain et Ralph Yarrow (éd.), *Jacques Lecoq and the British theatre*, London, Routledge, 2002 ; Mark Evans et Rick Kemp (éd.), *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, New York, Routledge, 2016.

⁴² « Jos Houben, le pédagogue du rire », in *La Libre Belgique*, 8 décembre 2022, p. 37.

⁴³ Entretien téléphonique avec Jos Houben, 15 décembre 2022.

⁴⁴ *Le chien de Bergson*, p. 142.

⁴⁵ Citons, par exemple, Arnaud Laporte qui s'est entretenu avec Jos Houben sur *France Culture*, 28 avril 2022.

tion, consacre quelques lignes à l'apparence physique pour parler de la performance avenante d'un maître en gestuelle :

Sur scène, l'image de Houben est bien celle du relâchement, un grand type aux pieds ailés, un dégingandé tout en souplesse, moins danseur ou acrobate qu'homme caoutchouc. [...] Plus pédagogue que bateleur, il ne joue surtout pas à l'amuseur professionnel. Et même lorsqu'il pousse à l'extrême certaines de ses théories, ainsi mimer un camembert, il a l'élégance de rester dans son sujet : le corps et sa tenue.⁴⁶

En exposant une théorie de la verticalité, repère des valeurs morales et esthétiques, Houben illustre et explique que chaque genre dramatique peut être localisé sur une échelle corporelle.

Si la tragédie dépasse les têtes, drame et mélodrame gravitent autour de la poitrine. La comédie, elle, se trouve au niveau du bassin, articulation centrale du corps et, par ailleurs, espace où se concentrent les organes du métabolisme et de la reproduction. C'est également à ce niveau corporel que nous pouvons distinguer postures et attitudes qui renvoient au pays d'origine d'un être humain. L'inclinaison et la mobilité du bassin montrent notre rapport au monde et aux autres. Houben exemplifie en mimant des attitudes « méditerranéennes, généreuses » qu'il oppose aux retraits du bassin quand deux personnes se saluent en Grande-Bretagne.

Robert Cuming, éditeur au magazine *total theatre*, note que *L'Art du rire* porte sur la physiologie du corps humain, la manière dont il est construit et sonde le potentiel comique des différentes parties du corps. Jos Houben révèle également la façon dont les individus mettent en valeur certaines parties du corps et tentent de cacher ou de protéger d'autres parties, avec le résultat paradoxal que cela attire l'attention sur ce qui est caché.⁴⁷ La physiologie est évidemment une étape vers la sagesse, la connaissance du comédien en particulier et de l'être humain en général.⁴⁸

Regarder et travailler sur les personnages d'un théâtre populaire, comme la *commedia dell'arte* ou le théâtre de foire, apporte des éclairages utiles. Jos Houben s'explique :

⁴⁶ René Solis, « *L'Art du rire*, pièce de haute retenue », in *Libération*, 10 décembre 2008, p. 32.

⁴⁷ « In addition, drawing on his training with Lecoq and in Feldenkrais technique, Jos discusses the physiology of the human body, the way in which it is constructed, and the comic potential of different parts of the body. He further reveals the ways in which individuals emphasise certain parts of the body, and attempt to hide or protect other areas, with the paradoxical result that this draws attention to the hidden. » Richard Cuming, "The Art of Laughter", in *total theatre*, vol. 19, issue 2 summer 2007, p. 20.

⁴⁸ Cf. André Villiers, *L'acteur comique*, Paris, PUF, 1987, p. 7.

La *commedia dell'arte* est un théâtre qui vient de loin, un théâtre qui représente la misère et le désir de survie. Ce théâtre cherche à racoler son public, donc il faut donner au public un jeu et des thématiques proches de ses réalités. Quand on survit, on a peur de tout, peur de tout perdre, on esquive et manipule l'autre. Tout est action-réaction. On retrouve cette urgence également dans les pièces de Hanswurst à Vienne.⁴⁹

La *commedia dell'arte* est un théâtre des corps. Chaque personnage peut être décrit par sa posture physique et ses mouvements. Les bassins sont tournés en avant parce qu'il faut changer rapidement d'attitude, il convient d'être mobile et agile : « Brighella cogne avant d'être roué des coups. Pantalone est le vieux qui coupe. Il a peur de mourir, peur de perdre tout, il cherche son érection. Même aujourd'hui nous trouvons ces types visuels dans les dessins animés ou les bandes dessinées dont Astérix. Gaston La Gaffe, c'est l'accident perpétuel. »⁵⁰

L'être humain est un être s'exprimant par gestes et paroles, il est mécanique osseuse et musculaire et producteur linguistique. Il est sûrement utile de revenir sur un malentendu concernant la pédagogie de Lecoq. Malentendu que Dario Fo résume, avec un clin d'œil bienveillant, assis à côté de Jacques Lecoq dans un documentaire, en ironisant sur son confrère qui aurait ouvert une école de théâtre « pour sourds-muets ». Jos Houben connaît ce préjugé. Il place la parole comme couronnement d'un chemin de création artistique : « La parole n'est pas interdite à l'école de Jacques Lecoq, elle accompagne, couronne le geste. »⁵¹ Ancien professeur de sport, bavard parfois lui-même, Jacques Lecoq connaît la valeur du silence qui borde l'événement physique qu'est la parole. Il rapproche mouvement et langage, formule deux lois fondamentales au théâtre : « [...] c'est du silence que naît le verbe. [...] le mouvement ne peut naître, pour sa part, que de l'immobilité. »⁵² Le masque neutre et le travail sur les identifications aident à enrichir la mémoire sensorielle des élèves. Ces souvenirs peuvent être réveillés au moment d'interprétation sur scène. Pour jouer un arbre, ou un autre être vivant, il faut passer par une série des transferts. Jacques Lecoq explique :

Ce type de transfert permet de découvrir qu'au théâtre la parole elle-même, comme les gestes du corps, doit atteindre un certain niveau de transposition. [...] Le principal résultat du travail d'identification, ce sont les traces qui s'inscrivent dans le corps de chacun, les circuits physiques déposés dans le corps, dans lesquels circulent parallèlement des émotions dramatiques qui

⁴⁹ Entretien avec Jos Houben, 23 décembre 2022.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Entretien avec Jos Houben, 15 décembre 2022.

⁵² *Le Corps poétique*, p. 56.

trouvent ainsi leur chemin pour s'exprimer. [...] Car, en vérité, la nature est notre premier langage. Et le corps se souvient.⁵³

Par ailleurs, les élèves en première année de l'école travaillent sur la poésie. Dans cette école internationale, les élèves viennent de différents pays et le programme tient compte de la richesse des langues. On est très attentif aux rapports entre mots, phonétique et signification. Les mots ont un corps auquel il faut donner un espace.

Considérant le mot comme un organisme vivant, nous recherchons *le corps des mots*. Il faut, pour cela, choisir ceux qui offrent une réelle dynamique corporelle. Les verbes s'y prêtent plus facilement : prendre, lever, casser, scier sont autant d'actions qui nourrissent le verbe lui-même. « Je scie » porte en soi la dynamique du mouvement. En français, le « beurre » est déjà étalé, alors qu'en anglais *the butter* est toujours en paquet ! Selon la langue utilisée, les mots ne sont pas en adhérence identique avec le corps.⁵⁴

Favorisant un plurilinguisme attentif, Lecoq enrichit le programme pour faire sentir ces différences phonétiques et corporelles qui reflètent des façons d'être en rapport avec le monde. On travaille poèmes et mots à partir des langues parlées à l'école, le français reste, jusqu'à ce jour, langue de travail commune. La phonétique peut relever les images liées au signifiant, le modifier. Jacques Lecoq observe et illustre :

Pour le verbe « prendre », par exemple, les élèves français font corps avec la chose qu'ils prennent, fermant les bras sur le haut du corps. Il ne s'agit pas de prendre tel ou tel objet, mais bien de prendre en général, prendre tout, de se prendre soi-même ! Sur le même mot, les Allemands, *Ich nehme*, ramassent. Et les Anglais, *I take*, arrachent ! Ceci pose évidemment le problème de la traduction dans le domaine poétique. « Je prends ma mère par le bras » ne peut se traduire par « je ramasse ma mère par le bras », ni par « j'arrache ma mère par le bras ». La meilleure traduction d'un poème me semble donc être la mimodynamique, la mise en mouvement véritable de ce poème, que la traduction par les mots ne peut pratiquement jamais atteindre.⁵⁵

Nous remarquons que cette voie de théâtre se rapproche davantage des sciences physiques.

⁵³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁵⁴ *Le Corps poétique*, p. 74-75.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

Le théâtre, art mécanique ?

Un regard sur la dimension mécanique et la philosophie de l'art théâtral offre le livre *Le chien de Bergson*⁵⁶. Paru en 2022, ce dialogue rhizomique, agrémenté des dessins de Marie-Élisabeth Cornet, dégraissé par l'éditrice et mis en page par des typographes joueurs, a été mené entre le comédien Jos Houben et le philosophe Christophe Schaeffer qui se sont entretenus chaque semaine pendant les multiples confinements instaurés durant l'épidémie du Covid, confinements qui ont suspendu la vie publique et notamment les sorties théâtrales. Tandis que Jos Houben décrit et nuance ses expériences de la pratique scénique et en pédagogie théâtrale, Christophe Schaeffer, philosophe qui crée depuis longtemps des lumières au théâtre, apporte des références dont Hobbes et Nietzsche, et surtout l'essai *Le Rire* d'Henri Bergson publié en 1900. Bergson étudie les mécaniques qui font rire sur scène, en littérature mais aussi dans le dessin satirique ; plus un dessin nous montre l'homme tel « un pantin articulé », plus il sera comique. Bergson constate : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. »⁵⁷ Or, la mécanique implique une dimension sensorielle et intellectuelle ; elle est importante pour comprendre l'art du clown qui consiste en une recherche de la justesse, de la précision du geste pour jouer un ratage ou un accident dû à un déséquilibre. Cet art, que le clown Dimitri définit comme l'art le plus dénué⁵⁸, exige une extrême précision, résume Jos Houben :

Le clown joue avec les maladresses, les décalages et les contretemps que l'on rencontre dans la vie et, en même temps, le public sent la virtuosité de l'exécution. Il goutte la forme, la proportion... [...] Un clown, enfin quand il est bon, sait exactement être juste dans le geste pas juste. On célèbre le fait qu'il maîtrise à la perfection le ratage. C'est un paradoxe très intéressant. Mais le clown, c'est aussi une mécanique ! [...] On pourrait même dire que c'est la mécanique la plus sophistiquée de tout le jeu du théâtre. Pour faire rire, le bon *timing* se situe au niveau du centième de seconde. Avant et après ce centième, ça ne rit pas !⁵⁹

⁵⁶ Jos Houben et Christophe Schaeffer, *Le chien de Bergson. Dialogue autour de l'art du rire*, Paris, Premier Parallèle, 2022.

⁵⁷ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF 1947 [1900], p. 22-23. Mise en relief dans le texte de la quatre-vingt-dixième édition que nous citons.

⁵⁸ « Je ne joue pas un rôle : je suis nu ; le clown est le plus nu de tous les artistes parce qu'il met en jeu tout lui-même, sans pouvoir tricher. Pour ne pas décevoir le public, il a le devoir d'être authentique, de ressentir l'impression d'offrir toujours trop peu. C'est mon idéal de clown. » Dimitri, « Le plus nu des artistes », in Jacques Fabbri et André Sallée (dir.), *Clowns & Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 37.

⁵⁹ *Le chien de Bergson*, p. 34 et p. 44.

En décembre 2019, l'opéra de Rennes fait appel à Jos Houben et sa femme Emily Wilson pour mettre en scène *La Petite Messe solennelle de Rossini*. Mélangeant « opéra et burlesque », il s'agit d'un spectacle musical dans lequel le spectateur peut perdre ses repères, constate Christophe Schaeffer qui demande alors ce que Jos Houben cherche à « déclencher » chez le spectateur. Faisant référence au psychiatre américain Milton Erickson (1901-1980), Houben répond en rapprochant l'art scénique des techniques de l'hypnose :

Ce qui m'intéresse, c'est de mettre le public dans une certaine tension et confusion. C'est d'ailleurs une des grandes stratégies de l'hypnose : donner à la personne des instructions paradoxales. [...] Pour suspendre la vigilance et le sens critique de quelqu'un, on occupe son esprit. Et durant tout ce temps, la personne entre en transe parce qu'elle va chercher le sens de ce qu'on lui demande. On joue sur la confusion mentale et sensorielle.⁶⁰

Tout artiste de scène, qui passe également par divers degrés de transe, doit prendre soin du public, le rassurer et adoucir sa vigilance.

Il y a toujours une manipulation à opérer pour entrer dans un monde imaginaire. C'est même tout un art. Neutraliser les réflexes d'opinion, oublier la salle, la lumière, les gens qui sont à côté de moi... Mais je ne force pas un état hypnotique sur quelqu'un, je l'induis en créant de la confusion. Petit à petit, la personne se trouve dans un ailleurs, et cet ailleurs doit évidemment être agréable. [...] Le spectateur doit sentir qu'il est entre de bonnes mains, qu'il n'est pas otage d'une expérimentation. Il faut le rendre curieux, le rendre complice de ce qu'on est en train de faire. On ne peut pas danser avec quelqu'un si on ne l'invite pas à se déplacer, à prendre le risque de se lever, de faire un pas, de basculer le poids d'une jambe sur l'autre... Bref, de vivre un certain état de déséquilibre.⁶¹

Il convient de distinguer le mouvement de la vie et le mouvement comme « un signe, style ou registre théâtral », rappelle Jos Houben. « Sur un grand plateau, devant 700 spectateurs, on est dans l'artifice ».

Pour paraître, il faut maîtriser le corps. L'acteur veille au rythme, aux placements. Son tonus et sa respiration influencent le spectateur qui veut sentir. Tout est transe, on peut observer ses gammes entre « je deviens le personnage » et l'ultime « je suis Hamlet ». Cette dimension physique et imminente au théâtre est fragile : « Le spectateur qui se lève au théâtre est plus perturbant que dans une salle de cinéma. »⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶² Notre entretien avec Jos Houben du 23 décembre 2022.

Réconcilier corps et esprit

Pour conclure cette contribution et apporter une ouverture fructueuse, revenons au cintre sur lequel aucun comédien ne laisse apparemment son corps pour entrer en scène. Nous avons constaté que, comme au cirque⁶³, le corps est capital au théâtre. Le comédien maîtrise son corps et guide le spectateur qui désire être embrasé. Nous sommes dans les phénomènes de résonance. Anouk Grinberg remarque que les gestes et mimiques sont, pourtant, sujets à troubles : « [...] quand on est acteur, on sait quand c'est du toc, et on n'est pas content. On fait très bien la différence entre les faux-semblants et ce qui vaut mieux que ça. On fait très bien la différence entre un faux sourire et un vrai sourire. On connaît les petits muscles de nos visages et des vôtres. »⁶⁴ Au cinéma, la logistique et la ritualisation pour capter les tranches de vie exigent un autre contrôle du corps. Le lien entre l'artiste et le personnage qu'il joue peut épuiser.

La folie dans ce métier, ce n'est pas d'être deux, c'est d'être un. Sans doute qu'au cinéma, on peut aller beaucoup plus loin dans l'enfoncement d'une autre identité, dans une plus grande « amnésie » de soi [...] L'acteur n'est pas responsable du récit. C'est une immersion dans quelques secondes de vie. Il faut beaucoup d'abandon pour dépasser toute la technique. Au théâtre, tout est plus artisanal : les textes sont moins naturalistes, les artifices plus importants, ça demande plus de maîtrise et d'imagination.⁶⁵

Acte charnel et sensuel, le jeu dramatique implique toujours le corps. Le comédien met en œuvre des processus organiques et émotionnels. Par son travail assidu, il a accumulé les vécus sensoriels, emmagasiné les expériences, s'est constitué des souvenirs corporels et psychiques. S'inscrivant dans la lignée de Constantin Stanislavski et de Lee Strasberg, le metteur en scène et dramaturge George Tabori note que le comédien, contrairement à l'écrivain, possède une présence double, qu'il est à la fois producteur et produit de son art⁶⁶. Son corps est assujéti à son environnement et à son histoire intime personnelle. Selon Tabori, un rôle sans acteur est une fiction ou un fragment – une carte géographique sans pays réel⁶⁷. Cette comparaison ressemble fortement au cintre accroché aux loges. Jos Houben et Jacques Lecoq, enseignants et créateurs, montrent gracieusement les potentiels du

⁶³ Cf. Philippe Goudard, « Poétique du corps au cirque », in Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, p. 72-80.

⁶⁴ Anouk Grinberg, *Dans le cerveau des comédiens : rencontres avec des acteurs et des scientifiques*, Paris, Odile Jacob, 2021, p. 164.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁶ George Tabori, « Hamlet in Blue », in *Theatre quarterly*, 20, 1975, p. 125.

⁶⁷ George Tabori, *An die Schauspieler*, Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1674.

corps humain, ce corps, qui par la justesse émeut et perpétue le mouvement. En liberté et en parfaite tenue. Et en connaissance du lien, Jos Houben conclut : « Charlot, c'est le triomphe de l'esprit... par le corps. »⁶⁸

Andreas HÄCKER
Université de Strasbourg

⁶⁸ Notre entretien avec Jos Houben du 23 décembre 2022.

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

TROIS DONNÉES DE LA CORPORÉITÉ DANS LE KANTISME : SENSATION, SENSIBILITÉ ET SENTIMENT

Corporéité et sensibilité

Au théâtre, lors de la représentation, et pour que le spectacle ne soit pas réduit à une simple « production commerciale », l'acteur a pour mission de faire passer le courant – et la quintessence du projet théâtral – jusqu'au spectateur. Il doit, grâce à une *sensibilité* particulièrement aiguë, transmettre cette riche réserve de *sensations* dont son corps est porteur ; par l'alchimie des métamorphoses sensorielles, le spectateur sera alors en mesure de les capter, sous une forme nouvelle : ce sera le moment de la riche moisson du *sentiment*.

Penser le corps, c'est, fondamentalement, penser le sensible. De prime abord, le concept de sensibilité est proche du concept de sensation : s'ils ne sont pas synonymes, du moins désignent-ils un même domaine ; dans la sensation, comme dans la sensibilité, il est toujours question du sensible. Pourtant, à y regarder de plus près, la notion de sensibilité peut s'écarter de celle de sensation. Le paradoxe de la sensibilité, en effet, c'est qu'elle est à la fois la faculté des sensations et la faculté des sentiments. Si bien que, suivant que l'on considère la sensation comme objet de la sensibilité et la sensibilité comme faculté des sensations ou bien la sensation comme objet de la sensibilité et la sensibilité comme faculté des sentiments, les rapports de la sensation et de la sensibilité se découvrent à nous sous un jour différent.

Nous analyserons donc d'abord l'interdépendance de la sensation et de la sensibilité. Puis nous examinerons l'opposition des deux concepts à travers l'opposition entre sensation et sensibilité d'une part, sensation et sentiment d'autre part. Enfin nous verrons si derrière la sensibilité il n'est pas en fait toujours question de la subjectivité de la sensation comme du sentiment.

La sensibilité dans le kantisme

Dans la *Critique de la Raison pure*, Kant définit la sensibilité en fonction de la sensation et la sensation en fonction de la sensibilité. Ainsi la sensibilité est « la réceptivité des impressions », c'est-à-dire des sensations, et la sensation est « l'impression d'un objet sur la sensibilité ». Ce qui fait le lien entre la sensation et la sensibilité, c'est leur commun rapport à l'objet. De ce que la sensibilité est réceptivité, il s'ensuit en effet qu'elle donne des objets, qu'elle est donc une faculté d'intuition, mais il s'ensuit aussi qu'elle n'a pour objet que les phénomènes et qu'elle est subjective. Il n'est cependant pas facile d'apercevoir le lien que Kant introduit entre l'affection de la sensibilité par un objet et le don d'un objet par la

sensibilité. L'objet qui affecte est-il identique à l'objet qui est donné ? L'objet de la sensation est-il l'objet de la sensibilité ? À première vue, on croirait bien que c'est nécessaire, et pourtant c'est impossible. Le terme d'objet est équivoque : l'objet qui affecte est une chose en soi, ou si l'on préfère un objet transcendant ; l'objet qui est donné est un phénomène, ou un objet immanent. Nous devons prendre parti entre deux interprétations générales du kantisme, l'une, qu'on peut appeler réaliste et qui admet des choses en soi comme causes de nos impressions sensibles, de nos sensations, l'autre, qu'on peut appeler idéaliste et qui évacue les choses en soi. Du vivant de Kant, la première a été soutenue par son ami fidèle J. Schultz, la seconde par des disciples brillants comme S. Beck et Fichte. Or du point de vue historique, le débat est tranché par les déclarations de Kant. En 1797, il désigne Schultz comme son interprète autorisé et, en 1799, il proteste contre la prétention de Fichte de dégager l'esprit critique de la lettre du kantisme. Ainsi la chose en soi est la cause inconnue de nos sensations. Elle donne l'objet, mais elle n'est pas l'objet donné. L'objet donné par la sensibilité, ou plus simplement l'objet de la sensibilité, c'est le phénomène. Ainsi l'objet de la sensation – la chose en soi – n'est en relation avec la sensibilité qu'indirectement. La sensibilité est en relation avec la sensation qui est en relation avec l'objet transcendant. Mais la sensibilité est en relation avec le phénomène ou objet immanent directement. Or le phénomène n'existe pas en soi, mais seulement en nous comme modification de la sensibilité. La *Dissertation de 1770* le prouve par l'argument de la « relativité » des sensations, entendons leur relativité par rapport au sujet, à sa constitution, à des dispositions. De plus, la sensation est « la matière du phénomène ». Donc la sensibilité a pour objet la sensation. Quelle est donc la nature de cet objet de la sensibilité qui n'est pas l'objet de la sensation ? À la fois en rapport avec le sujet de la sensibilité et l'objet de la sensation, il est ce que Kant appelle une représentation. Les phénomènes sont « de simples représentations », dit Kant. C'est qu'il y a chez Kant une double affection de la sensibilité : une affection indirecte par la chose en soi, qui engendre une représentation dans la sensibilité, et une affection directe par la représentation même qui est ainsi engendrée. L'objet de la sensibilité n'est donc pas un objet, au sens où il n'est pas objectif. On sait que les données sensibles ne deviennent des objets que quand elles sont subsumées sous les concepts purs de l'entendement. C'est donc en un sens large et faible qu'on doit prendre le terme d'objet au niveau de la sensibilité. L'objet de la sensibilité est une représentation qui n'est pas encore douée d'objectivité ; le phénomène n'est pas encore détaché du sujet, tout comme la sensation : la sensibilité a un objet – la sensation – qui la rend subjective.

Une analyse de la sensation

Si l'on peut définir la sensibilité par la sensation, en revanche, il ne suffit pas de dire que la sensation est l'objet de la sensibilité pour définir la sensation, sous peine de cercle. Aussi faut-il définir à son tour la sensation. Ainsi Maurice Pradines, dans sa *Philosophie de la sensation II, La sensibilité élémentaire*, tout en

rattachant la sensation à la sensibilité, l'analyse dans son rapport aux sens – « primaires », par opposition aux « sens supérieurs » – c'est-à-dire aux « sens du besoin » et aux « sens de la défense ». Ainsi il semble que, en ce qui concerne ces derniers, il nous faille donner au tact le primat épistémologique à l'égard de tous les autres sens, parce que ses connaissances ont le caractère de réalité le plus accentué, une importance bien plus grande pour le développement de la foi en la réalité du monde extérieur que les autres sens. Il est certain que c'est dans nos actions et nos passions que nous trouvons le plus haut caractère de réalité immédiate, et que les choses extérieures elles-mêmes ne nous sont connues que parce qu'elles y sont liées d'une manière intime. Or, le tact est, de tous nos sens – par sa double affectivité hédonique et dolorifique –, celui dont les racines descendent le plus profondément jusqu'à la source même de nos besoins et de nos passions. C'est par là qu'il nous fournit le type d'une certitude de chair et de sang, dont il faut bien partir, quoi qu'on en ait. Pradines rapporte là la théorie de David Katz. Mais pour lui, le tact ne représente pas le plus haut degré de la connaissance sensorielle. Il n'en est même que la première étape. Cela ne veut pas dire qu'il en tire, par rapport aux autres sens, une situation d'infériorité. L'ouïe et la vue dépasseront le tact, mais elles ne pourront construire que sur lui. Elles ne sont supérieures au tact que parce qu'elles le développent. La notion d'une ouïe et d'une vue réduites à des sons et à des couleurs ne correspond qu'à un état « sursensoriel » de ces sens, et, eu égard à leur condition naturelle, n'expriment qu'un produit d'abstraction et une sorte de monstre biologique. Les sons et les couleurs ne tirent leur existence même que de l'objet qu'ils désignent, et qui est le même que celui du sens tactile. La sensorialité est un tout, une unité. Avec la sensation définie par les sens et la sensibilité définie par la sensation, on peut alors saisir l'unité de la relation entre sensation et sensibilité.

La sensibilité comme faculté des sentiments : l'affectivité dans le kantisme

Mais si l'on considère à présent la sensibilité comme faculté des sentiments, alors il n'y a plus interdépendance mais opposition entre sensation et sensibilité. C'est que la sensibilité, au sens où nous l'avons définie jusqu'ici, comme faculté des sensations, s'oppose au sentiment. Ainsi dans la *Critique de la Raison pure*, Kant n'étudie pas directement la différence qu'il peut y avoir entre la sensibilité et le sentiment. Mais le thème apparaît à deux reprises, et l'idée est très simple : la sensibilité est une faculté de connaissance, alors que le sentiment ne l'est pas. Cependant, comme la critique de la raison pure spéculative touche en quelques endroits à la raison pratique, Kant traite tout de même, au moins sommairement, de ce qu'on pourrait appeler en termes modernes l'affectivité. Et dans ces occasions, l'affectivité est intégrée à la sensibilité, de sorte que le terme devient équivoque, ce qu'il est d'ailleurs dans le langage courant. Dans les œuvres morales, le sens affectif de la sensibilité est le plus courant : « Ici, dit Kant, la sensibilité n'est pas du tout considérée comme capacité d'intuition, mais simplement comme sentiment

(pouvant être un principe subjectif du désir) ». Le mot « ici » doit être entendu largement. D'après le contexte, il signifie cette partie de l'Analytique de la raison pure pratique que Kant appelle avec beaucoup de réserves « esthétique ». Mais l'ensemble des textes autorise à l'étendre à toute la philosophie pratique. Ce qui revient à dire que partout, dans la philosophie pratique, sensibilité signifie principalement sentiment. C'est ainsi qu'en parcourant la *Critique de la Raison pratique*, nous apprenons que le sentiment est une réceptivité appartenant au sens interne, qu'il est toujours sensible, qu'il est le fondement de tous nos penchants, que si la loi morale prend chez l'homme la forme d'un impératif, c'est parce que l'homme est soumis à des besoins et des causes sensibles de mouvement, que la raison doit s'occuper des intérêts de la sensibilité, que le sentiment de respect n'est pas pathologique parce qu'il n'est pas un sentiment de plaisir fondé sur le sens interne, que le sentiment de respect est cependant un sentiment sensible parce qu'un sentiment intellectuel serait une contradiction. Reste donc à chercher ce qui distingue le sentiment de la sensibilité. Certes le sentiment est subjectif, mais la sensibilité l'est aussi. Ce qui caractérise le sentiment, c'est qu'il n'est aucunement une faculté de connaissance. C'est ce que disait la première *Critique*, et il suffit de développer cette indication. On pourra dire que le sentiment est « purement subjectif », comme fait une note des *Prolégomènes*, « et par conséquent ne doit jamais être attribué à l'objet ». La sensation est subjective, mais elle peut devenir objective quand elle est subsumée avec d'autres sous un concept pur de l'entendement. Le sentiment est subjectif et ne peut pas devenir objectif. L'ennui, c'est que Kant mêle sans scrupule, dans ses exemples, les sensations et les sentiments. Or il y a une grande différence entre, par exemple, le caractère agréable du goût du vin et sa couleur rouge : c'est que le premier « dépend des goûts », comme on dit, tandis que le second peut, sous certaines conditions, être attribué au vin (phénoménal). Mais si les exemples sont confus, le principe est très clair. La *Critique du jugement* pose fermement que le sentiment est l'élément purement subjectif d'une représentation, c'est-à-dire ce qui en elle ne peut pas devenir une connaissance. La sensation est objective, au moins en puissance, le sentiment ne l'est pas : la couleur verte des prés est une sensation, son agrément un sentiment. L'exemple est clair : « La couleur verte des prés est une sensation objective en tant que perception d'un objet des sens, mais son agrément est une sensation subjective qui ne représente aucun objet, c'est-à-dire un sentiment ». À vrai dire, la sensation n'est pas objective, elle ne se rapporte pas d'elle-même à un objet ; elle est subjective, au contraire. Mais elle peut devenir objective, elle est donc objective en puissance, et cela suffit à la distinguer du sentiment. On le voit, la sensation s'oppose à la sensibilité comme la sensibilité s'oppose au sentiment.

Réfutation du sensualisme et sentiment intérieur

Ce qui peut « opposer » cette opposition générale de la sensation à la sensibilité, c'est l'opposition particulière entre la sensation et le sentiment. C'est ce

qu'implique la théorie kantienne du sensible. C'est ce qu'explique le rapport d'un Rousseau au sensualisme. Chez Rousseau, en effet, l'expérience de la sensation m'atteste que j'existe : « J'existe, et j'ai des sens par lesquels je suis affecté. Voilà la première vérité qui me frappe et à laquelle je suis forcé d'acquiescer » (*Profession de foi du vicaire savoyard*). Seulement l'être qui juge est distinct de l'être qui sent. Il faut à Rousseau réfuter le sensualisme s'il veut pouvoir soutenir, en s'appuyant sur l'expérience morale, la dualité de la nature humaine. Condillac, dans son *Traité des sensations*, s'applique à montrer que toutes nos idées viennent des sens et que toutes nos facultés ne sont que la sensation transformée. Rousseau, dans l'*Émile*, souscrit à la première de ces thèses ; il admet que « tout ce qui entre dans l'entendement humain y vient par les sens » (Liv. II) ; et dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, on lit une déclaration qui impliquerait adhésion à la seconde : « Tout animal a des idées, puisqu'il a des sens ». En fait, la sensation, c'est l'objet même imprimé en nous ; la connaissance suppose une activité qui la détache de nous. Les objets de la sensation se présentent à nous dans une extériorité réciproque ; dans la connaissance, les objets sont reliés les uns aux autres. C'est cette opposition du juger et du sentir qui fonde le dépassement du sensualisme. En effet, si la connaissance se réduisait à la réceptivité des sens, l'erreur serait inexplicable. La sensation est infaillible, l'erreur ne se trouve que dans le jugement. Ce que je sens n'est jamais faux. Cette manière de réfuter le sensualisme est paradoxale ; pour mettre en relief l'activité du jugement dans la connaissance, elle dénonce son infirmité. C'est que cette défiance à l'égard du jugement justifie la confiance dans le sentiment intérieur. Le sentiment intérieur n'est pas, en effet, comme l'impression sensible, la sensation, une modification subjective et variable ; ce qu'il découvre, ce sont les certitudes immédiates sans lesquelles il n'y aurait pas de vie spirituelle. Il ne se confond pas avec les illusions subjectives, les préférences du cœur. Il ne se réduit pas à une illusion affective ; autant que du préjugé, il se distingue de l'inclination, de la prévention sentimentale. L'appel au sentiment, au cœur, ne signifie pas une évasion dans l'irrationnel, un repli dans le subjectivisme ; il invite au recueillement, dans une intériorité purifiée des affections sensibles, des sensations ; la voix qui se fait entendre à chacun dans le sentiment, c'est celle de la raison. La sensation n'a rien à voir avec le sentiment car la faculté des sensations s'oppose à celle des sentiments : la sensibilité s'oppose à la sensation.

Sens et sentiment : l'essentielle subjectivité de la corporéité

Comment donc peut-on comprendre que la sensibilité soit à la fois en relation d'interdépendance avec la sensation, en tant qu'elle est la faculté des sensations, et en relation d'opposition avec la sensation, en tant qu'elle est faculté des sentiments ? C'est que, semble-t-il, il y a une unité de l'interdépendance et de l'opposition, donc de la sensation et du sentiment. Si l'on ne prend en considération que la *Critique de la Raison pure*, le terme de sensibilité est univoque et parfaitement défini, car il désigne une faculté de connaissance, et Kant prend soin de

distinguer la sensibilité du sentiment. Mais si l'on étend son regard aux œuvres morales, le terme devient équivoque, car il désigne alors le sentiment qui n'est pas une faculté de connaissance. De sorte que Kant est amené, à la fin de sa vie, à élaborer un concept nouveau, capable d'englober les deux facultés subsidiaires, le sens et le sentiment. Comment alors cette sensibilité est-elle définie ? Par la subjectivité. La sensation est une subjectivité qui peut devenir objective quand elle est pensée par l'entendement ; le sentiment est une subjectivité qui ne peut pas devenir objective. Dans une note de l'*Introduction de la Doctrine du droit*, Kant écrit : « On peut définir en général la sensibilité par le subjectif de nos représentations [...]. Mais le subjectif de notre représentation peut être soit d'une espèce telle qu'il peut aussi être rapporté à un objet pour la connaissance de celui-ci [...]. Dans ce cas, la sensibilité comme réceptivité de la représentation pensée est le sens. Ou bien le subjectif de la représentation ne peut pas devenir un élément de la connaissance [...] et alors la réceptivité de la représentation s'appelle sentiment. Celui-ci contient l'effet de la représentation [...] sur le sujet et appartient à la sensibilité [...]. » Il est difficile de ne pas voir dans cette note une conséquence de la controverse avec Beck. En 1792, Kant écrivait à Beck : « Vous pouvez peut-être éviter de définir en commençant la sensibilité par la réceptivité et la définir par la subjectivité ». Or c'est exactement ce que fait Kant maintenant. Mais dans sa lettre à Beck, Kant ajoutait : « Cette subjectivité marque la manière dont le sujet est affecté par les représentations, et par conséquent sa réceptivité ». Et de même, ici, sous ses deux formes, sens et sentiment, la sensibilité est « réceptivité de la représentation ». Il reste malgré tout une équivoque, dans le terme de réceptivité, car la réceptivité du sens n'est pas la même que celle du sentiment. Le sens reçoit une représentation ; on peut penser, quoique ce ne soit pas dit, que la représentation est l'effet d'une chose en soi. Le sentiment, lui, est « l'effet de la représentation ». Cela implique manifestement que la représentation existe déjà et qu'elle a été reçue à un stade (logique) antérieur. Il y a donc deux degrés de subjectivité dans la sensibilité, parce qu'il y a en elle deux moments de réceptivité. Mais la sensibilité est toujours la subjectivité de la sensation comme du sentiment. Elle désigne l'essentielle subjectivité de la corporéité.

La réflexion de Kant, nous le voyons, nous aide à mieux comprendre l'itinéraire qui mène de l'acteur au spectateur. Elle s'applique en effet avec bonheur au monde du théâtre où la *sensation* que peut transmettre le corps de l'acteur parcourt le chemin qui va de la *sensibilité*, à laquelle il a immanquablement recours pour être en mesure de s'exprimer, au *sentiment* perçu et recueilli, au dernier stade de cette alchimie, par le spectateur.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherche
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris Nanterre,
Nice

QUAND LA PIÈCE PREND CORPS...

(note sur une mise en scène*)

Partir d'un texte mort, écrit et parfois, qui plus est, « classique », ce qui est une sorte « d'embaumement »... Imaginer le décor le plus convenable à l'atmosphère de l'action, identifier par la pensée les personnages de la pièce à tel de vos amis, le décider à accepter le rôle, l'amener peu à peu à s'y reconnaître, donner par son truchement vie et couleur et densité au personnage, voir peu à peu la pièce prendre corps (littéralement), c'est, croyez-moi, exaltant pour l'animateur d'une troupe d'amateurs. Au début, un schéma du jeu, toute une chorégraphie notée en regard du texte, chaque mouvement défini strictement sur les répliques qui entraînent la mobilité du comédien, une sorte de partie d'échecs dont les pièces sont les acteurs, les entrées, les sorties, les déplacements, le jeu strictement prévu sur le papier, fidèlement matérialisé sur le plateau... La partie jouée d'avance... Et puis, bientôt, l'acteur, au début renâclant, accepte de se plier à cette discipline de carrousel. Il la digère, lui donne vie, la déborde au point que le canevas primitif cesse d'être visible tout en maintenant cette structure (qui, si elle ne se voit pas, en réalité ordonne tout), lignes de force de l'œuvre sans lesquelles, même pour le spectateur le moins averti, la pièce laisse une impression de flou et de chanceuse improvisation.

La découverte progressive, par l'acteur, des intentions les plus secrètes de l'auteur. La qualité de nos joies quand nous répétons *La guerre de Troie* [La guerre de Troie n'aura pas lieu, pièce de Jean Giraudoux].

L'acteur engageant dans le jeu, d'abord son intelligence et sa sensibilité et puis sa personnalité tout entière y passe. Le personnage le « possède », se mêle à lui... Renée, Jacqueline, après que la pièce eut été jouée : sentiment d'être « vidée »... Les répétitions, une lente possession ; la représentation, un exorcisme, une catharsis – schizophrénie volontairement et systématiquement acquise – puis transfère violent vers le public.

Robert GUILBAUD

« animateur d'une troupe d'amateurs », vers 1960

* Cette « note sur une mise en scène » [...] est de Robert Guilbaud, qui mit notamment en scène *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Jean Giraudoux, très vraisemblablement à L'Alliance française de Fort-Lamy, capitale du Tchad, autour de l'année 1960. Robert Guilbaud est un des amis d'Ibis longuement cité dans l'article dont il a été rendu compte dans *Théâtres du monde*, n° 32, p. 412.

Jacques PLAINEMAISON

ATELIER D'ÉCRITURE

CALLAS-MACHINE*
(Partition pour actrice)

Pénombre.

Minuit.

*La silhouette de C. se tient immobile au centre de la scène, de dos.
Le Metteur en scène (M. e. s.) vient réajuster très légèrement sa position en lui touchant les épaules.*

Dans un coin obscur de la scène il s'assoit à une table, devant un ordinateur.

Voix off d'E. D. K.¹

Cecilasophiaannamariakalogueropoulos Maryann MaryAnn Marianna Annamaria
Maria Maria

Maria

J'ai choisi

On part pour la Grèce

Quand ?

Dès que possible demain tout de suite on rentre disons je – rentre

Tu n'y as jamais été

Tu es une vraie fille de Manhattan

Projection de chiffres à la bourse de NY.

C. danse mécaniquement sur les notes de New York New York

Voix off d'E.

Oui mais j'en ai marre de Manhattan du Queens de Brooklyn

Marre des Cadillacs des gratte-ciel du krach de 1929 absolument marre de ton père

petit pharmacien sans ambition paysan parvenu Don Juan de village

Espèce de cochon

C. se retourne soudainement

Du coup

Je te quitte New York

See you soon

Parfois l'impression que tout n'a été qu'un rêve

Une autre femme qui est née ici

Qui préparait des confitures à la cerise avec maman

* Cette pièce, montée et présentée au Festival Off d'Avignon 2022, a été publiée en 2021 en Italie aux Éditions Colibris de Ferrare avec le titre *Kallasmachine*.

¹ Evangelia Dimitriadu Kalogeropoulos était la mère de Maria Callas.

Qui écoutait les premières du Metropolitan allongée comme une chatte sur le tapis
du salon
Est-ce moi Est-ce moi Est-ce moi
Qui chante sous le nom de
Nina Foresti ?

*Extrait d'une émission radiophonique où Nina Foresti, peut-être un pseudonyme
de Callas à douze ans, chante **Un bel dì vedremo***

C. parle à sa droite

Qu'est-ce que vous dites infirmière la Callas est morte
Quand
Cette nuit ?
Quel est votre nom infirmière
Come vi chiamate infermiera ?
Yvonne
Bien Yvonne
Sachez que moi je suis la Callas

Cette dame qui habite à Paris est une doublure elle n'est planquée là-bas que pour
défendre ma réputation pour que les gens ne me voient pas dans cet état.
Et pour
À un moment donné
Mourir effacer mes traces
Pour qu'on me fiche la paix
Vous ne pouvez pas croire sincèrement que je suis la femme qui apparaît sur ces
photos

Geste de C ouvrant les bras vers le ciel

Oui
Pour qu'on me fiche la paix
Les journalistes certes mais pas que
Beaucoup d'autres
Dont je ne dirai pas le nom
Vaut mieux ne pas le dire
Des proches
Intimes
Même trop

Mais à présent je veux sortir retourner dehors en plein air respirer voir les visages
des passants qui se retournent pour me regarder mais cette femme est

laaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Surtout je veux me remettre à chanter
À maîtriser les notes
À créer des rôles
En rêve, j'ai vu Karajan
Bernstein
Carlos Kleyber frappe toutes les nuits à ma fenêtre
Oui
Pour que je chante en allemand
Oui
Kundry

En s'adressant extasiée au vide devant elle :

Vous le voyez là-bas Kleiber dans la nuit ?
Il m'appelle me dit viens Kundry
Viens
Viens
Viens

Ensuite je serai Carmen.
Vous la connaissez n'est-ce pas Carmen ?
Jusque-là je l'ai simplement chantée mais cette fois on va lui donner un corps avec
costumes castagnettes couteaux tout
Carmen est un homme
N'est pas moi
Elle baise les hommes
Vous comprenez ?
C'est pour ça que je veux la chanter
Pour être une autre
Pour cesser d'être moi
Avant de planer comme un héron du Pont Mirabeau

*Elle ouvre le bras, ferme les yeux et se penche en avant jusqu'à ce qu'elle semble
perdre l'équilibre.
Voix de E.*

Kita i María kíta !²

C. ouvre les yeux

² « Regarde, Maria, regarde ! »

Sur le pont du navire ma mère m'appela près d'elle
Regarde Maria
Regarde
Voilà la Grèce
Ses montagnes arides ses maisons toutes blaaaaaaaaaaaaaaaaaanches
Prépare-toi à sauter
Voilà Maria maintenant
Saute Mary
Saute !

C. fait un pas en avant.

Nous vivions toutes les trois dans un petit appartement de la rue Patission moi
Maman et ma soeur Jackie
Est-ce que j'étais heureuse je ne me souviens pas
Ce dont je me souviens
C'est que ma voix a commencé
À s'épanouir
À enchanter
À effrayer

Cependant au conservatoire on ne voulait pas de moi
Trop jeune trop antipathique trop américaine
Non ils ne voulaient pas de moi
Mon grec était abominable disaient-ils
Oui
Plein de consonances américaines
Poio tropo na to Odeïo ?³
Vraiment abominable
Caractère insupportable
Disaient-ils
Trop jeune
Disaient-ils
Laide
Disaient-ils

En fait j'étais très belle
Tout simplement ma mère m'habillait de façon horrible pour que les hommes ne
papillonnent
pas autour de moi

³ « Excusez-moi, où est le conservatoire ? »

Pour que je me concentre sur le chant

C'est ma sœur Jackie qui s'occupait des hommes

C parle à sa gauche.

N'est-ce pas, Jackie?

N'est-ce pas vrai que les hommes t'intéressaient plus que le chant

Les hommes riches n'est-ce pas Jackie

Qu'est-ce que tu racontes sans eux on serait crevé de faim

Sans cet argent j'en serai à beugler dans les bordels d'Athènes ?

Rire (off)

Foutaises

Dont j'ai marre

Marre

De toutes les façons je serai devenue une grande chanteuse

C'était maman qui voulait que je chante dans les night-clubs grouillants
d'industriels et de kolonels !

Cette chienne

Cette folle

Elle casse des assiettes imaginaires. Bruit d'assiettes cassées.

Tu te souviens ?

Je m'emparais des assiettes et je les cassais comme ça comme ça et comme ça

Bruit d'assiettes cassées.

Qu'est-ce que vous dites Yvonne Onassis ?

Mon infirmière devrait connaître mon histoire

Devrait

Devrait

Non Onassis vient après à présent je suis une jeune fille une adolescente les
hommes ne m'intéressent pas

Ce qui m'intéresse c'est de travailler ma voix

Travailler travailler travailler

Je travaille

Donc

Je suis

Il n'y a que mon père qui me manque

Le seul gentil de la famille

Moustache grisonnante grand et sentant si bon le parfum
Mais il s'approchait trop de cette Papajohn sur le gazon
Je ne l'aime pas Papa cette Papajohn
Je ne l'aime pas
Maman finira par te traiter comme une merde
Comme un petit émigrant de merde sans ambition

Bruit d'assiettes cassées.

Et puis tu t'es marié avec Papajohn
Et puis tu es mort
Papa
Te marier avec Papajohn ne t'a pas sauvé de la mort Papa
Alors pourquoi te marier ?

Bref extrait de Babbino caro.

C. l'arrête d'un geste impéieux de la main comme si elle attrapait une mouche

Certes la Grèce la dark age
Mais dark seulement pour ceux qui croient que la Callas était surgie de nulle part
Qu'elle était venue au monde avec un physique à la Audrey Hepburn
Loges de la Scala en arrière-fond sourire bouquet de roses

Vous ne trouvez pas Yvonne que le moment est venu de rétablir la vérité
Yvonne ?
Yvonne !
Oui vous jouerez le rôle du journaliste vous me poserez des questions
C'est vrai je déteste les questions
Mais lorsque vous avez l'habitude d'en recevoir elles finissent par vous manquer
Comme les pilules
Je suis un corps truffé de réponses
Avortées

S'il vous plaît ?

Je n'ai pas compris le nom de votre journal
Répétez je vous prie
Mise en quarantaine parce que j'ai chanté tandis que les SS ratissaient les rues
Quelqu'un a même insinué que j'avais fatto all'amore avec un officier allemand
Non vous confondez c'est ma sœur qui couchait avec les hommes
Qui était très belle et qui était majeure
Anyway the truth is
Ne m'interrompez pas !
Anyway the truth is the truth is is is
La vérité est que dehors il y avait la guerre

Ils tiraient
Nous jouions les cibles
Nous avons peur
Tout est tellement simple tellement simple tellement simple
Vous imaginez ?
J'aurais pu mourir à cause d'une balle perdue
Balle perdue
Tête de Maria Cecilia Kalogueropoulos
Pas de Callas

*Elle tombe au sol.
Ton d'un discours politique*

Non
Vous ne vous trompez pas
Vous ne vous trompez pas
À la fin de la guerre
Les autres chanteurs voulaient m'exclure
M'ostraciser
Pourquoi j'ai chanté des opéras en allemand pourquoi Tiefland et Fidelio
Pour chanter
Pour commencer à chanter
Pour faire entendre
Ma voix

*Extrait de Ambizioso spirito!
Se relevant*

L'entendez-vous
Presque trois octaves du fa dièse grave au contre-mi
Et même au contre-fa
Au fa
Au fa !
Tellement précise en incarnant les notes
L'une après l'autre jusqu'aux aigus
En dessinant les notes les unes après les autres toutes les syllabes les unes après les autres et pourtant si puissante une vague de son noir presque viril
Magnifiquement tragique
Vous savez ce que le public ressent
Non oubliez les rêves l'art
Bla bla bla
Les gens ressentent du plaisir

Leur corps se tend vers quelque chose qui les pique qui les dépasse qui les submerge
Ils jouissent
Oui
Ils
Jouissent

Qu'est-ce que vous dites ?
À cette époque j'étais laide et disgracieuse et je ne plaisais pas aux hommes ?
Vous vous n'avez jamais rien compris surtout aux hommes:

C. Chante

Non si picca se sia ricca
se sia brutta se sia bella !

En Grèce j'ai eu un tas d'hommes
Oui même lorsque je frôlais les quatre-vingt-dix kilos les hommes me poursuivaient comme des bourdons
Malgré les horribles vêtements que ma mère m'achetait pour que les hommes ne me poursuivent pas
Pour que je me concentre sur le chant
Pour que je ramène l'argent à la maison
Le ramener grâce aux hommes c'était la tâche de Jackie
N'est-ce pas Jackie ?

Ce n'est pas nécessaire que tu me dises de me concentrer sur le chant mummy j'y pense toute seule

Elle chuchote de manière presque inaudible aux spectateurs

Etudier dix heures par jour
Apprendre le duo de Butterfly en une nuit
Un opéra entier en une semaine

Encore maestro
Parakalò
Je sens que je n'ai pas fini
Il y a encore ce maudit vibrato l'entendez-vous
Le vibrato dans les notes les plus aiguës dans les harmoniques
L'entendez-vous
Pourquoi ?

Et maintenant assez de questions
Fatiguée

C'est l'heure de ma pilule
Infirmière
Je veux ma pilule
(Chanté)
Ma pi-luuu-leeeeeeeeeeeeeee
Pi-luuuuuu-leeeeeeeeeeeeeee
Pilll- luuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu

Arrêtée par le bruit d'une page qui tourne.

Non je ne me suis pas échappée parce que quelqu'un m'accusait d'être la chanteuse
des nazis
La Grèce était simplement trop étouffante trop trop
Toute petite minuscule
Et je connaissais mon pouvoir cette voix qui pouvait dominer
Athènes
L'Europe
Le monde
Voilà donc ce que je pensais sur le pont du navire qui me ramenait en Amérique
lorsque seule sans maman ni Jackie je m'apprêtais à parcourir 8.000 km de mer à
fendre
Un milliardcinqcentmillionstroiscentdouzemilledeuxcentdouze
Vaaaaaaaaaagues
En regardant à travers mon hublot de troisième classe
Un jour
Je serai célèbre
Plus célèbre que Lily Pons

Lilly Pons : coloratura de la Reine de la nuit

Mais en Amérique je ne suis pas devenue plus célèbre que Lily Pons pas devenue célèbre du tout
Même si dans les registres du Met après mon audition on trouve écrit
Exceptional voice
Pour vivre je travaillais dans un restaurant musical
L'Asti
Je servais la Bagna Cauda à coup de roulades
Would you like a little bit of Baroooooooooooo ?
Would you like a little bit of Barberaaaaaaaaa ?

Du coup adieu New York je ne veux pas être
A part
Of you

Petite danse nonchalante sur les notes de New York New York

L'Italie
L'Italie est un drôle de pays
Avez-vous jamais été en Italie Yvonne
Non
Che bestia Yvonne che bestia
La première fois j'ai débarqué à Naples après mon habituel voyage en troisième
classe
Nous voilà au port
On est sur le point d'accoster
Voilà saute
Oui
Saute !
Saute !

*Elle fait un pas en avant.
Scandé comme un alexandrin classique*

Laisse-moi te poser misérable valise.

Pantomime

*C. pose une valise imaginaire au sol et regarde le paysage, émerveillée. Quelqu'un
lui vole sa valise.*

Elle marmonne

My suitcase mia valitsa⁴

Elle crie

Karamene klefti psofimi dolofone bastarde karioli pusti na pethanis !⁵

Elle baisse la tête avant de la relever

Muori !

Muori !

Savez-vous Yvonne

Que l'italien est peut-être la langue que je parle le mieux

Je suis une A P A T R I D E

Qui parle la langue du chant du B E L C A N T O

Et je parle bien aussi le dialecte de la Vénétie car j'ai vécu longtemps à Vérone

Et j'ai vécu aussi à Venise

Où je suis allée à toute une série de bals masqués avec les

⁴ « Valise »

⁵ « Maudit, voleur, salaud, assassin, bâtard, enculé, fils de pute, crève ! »

Celebrities

Et on peut me voir sur beaucoup de photos habillée de façon bizarre parlant dansant m'amusant

Surtout avec

Elsa Maxwell

Le M. e. s. secoue un objet dont le son rappelle celui d'un collier de perles

C. chante

Stormyweather

Il m'est arrivé la même chose

Des années plus tard

Croire qu'un pédé

Excusez-moi

Croire qu'il puisse

J'ai dit

Excusez-moi excusez-moi excusez-moi

Cela est arrivé des années plus tard quand je n'étais plus mariée quand j'étais seule

Très seule

Quand je ne chantais plus

Silence

Certes Yvonne mon mari était italien

De Vérone

Celui qui est devenu mon mari

Quand je suis arrivée en Italie il n'était qu'un A D M I R A T E U R

Jamais compris

Si c'était de moi

Ou de ma voix

Et je n'ai jamais compris si je l'aimais ou si je l'admirais car je lui écrivais

Je t'aime et surtout je t'admire

Tu es mon chauffage

Qu'est-ce que tu dis chéri si j'ai eu d'autres hommes

Si je les ai eus je ne m'en souviens pas

Et ce dont on ne se souvient pas ça n'existe pas

Donc non

Même si à Athènes les hommes me poursuivaient comme des bourdons bourdons
bourdons bourdons bourdons

Malgré mes quatre-vingt-dix kilos et les horribles vêtements que ma mère
m'achetait

Je n'ai jamais eu d'autres hommes

Ni grecs
Ni gaulois
Ni allemands
(voix off) Are you from Wales ?
C'était toi, Jackie, qui t'occupais des hommes
Is it not Jackie
Is it not
You are a bitch
Jackie (Kay)
A bitch
Moi par contre
Je suis une dame respectable une femme mariée

Pantomime dans le style de la commedia dell'arte

Sono una moglie che prepara dei bei pranzetti
Che pulisce casa
Pota e rose in giardino
Ah ke xe bee belle !⁶

Et je suis très heureuse parce que
Dans cette maison il y a tout
Mixeur réfrigérateur téléviseur aspirateur autocuiseur radiateur chauffeur
Domestique nommée Matilde
Tout
Je rentre de mes tournées et chaque chose est bien propre
Oubliée la nostalgie de ces voyages de plus en plus longs
De plus en plus de roses
De plus en plus d'applaudissements
Parce que j'avais de plus en plus de succès
À Florence
À Naples
À Turin

Les notes enjouées du thème de Rosina (Barbier de Séville) accompagnent les dernières phrases.

Je chantais
Et une fois sans un seul jour de repos je suis passée de Brunhilde à Elvira
Personne
Jamais

⁶ « Je suis une épouse qui prépare de délicieux petits repas, qui fait le ménage, qui soigne les roses du jardin - ah qu'elles sont belles ! »

Ma voix de caméléon Elle
Mes trois maudits registres Eux
Vouloir
Pouvoir
À la fois chanter la Walkyrie rebelle
Et la petite fiancée au bord de la folie

Elle salue.
Sous d'applaudissements.

Le M. e. s. bondit pour crier

Brava ! brava ! brava !

C.
Seule ma mère n'applaudissait pas bien au contraire elle m'insultait
Bravo Maria vautre-toi dans l'argent et mène la belle vie avec les Italiens chienne

Voix off d'E.

C'est moi la vieille folle à être sincère ton père est un hypocrite une flotte
Là j'espère que tu auras un cancer à la gorge Maria
Ainsi tu finiras comme moi dans la misère seule abandonnée je ne t'ai pas mise au monde pour rien

C.
Tu me dois tout tout 100 dollars 1000 drachmes une garde-robe une suite
Prends-toi un amant Maria
Ton mari est vieux
Prends-toi un amant un amant

Du coup je lui ai dit bye bye à l'aéroport de Mexico City
Annus domini 1950
Jamais revue
Jusqu'à la mort
Fini
Qu'elle paye son billet
Si elle voulait m'écouter
Comme tous les autres
Si elle voulait écouter la Callas
Qu'elle prenne l'avion pour la Scala
Oui
Qu'elle paye son billet
Ma chère maman

Qu'elle vienne à la Scala écouter la Callas chanter son grand morceau de bravoure
L'air qui l'a rendue célèbre
Qu'elle vienne écouter
Mon triomphe

Rosa Ponselle : premières mesures de Casta Diva

Ça vous plaît Yvonne
Sublime n'est-ce pas
Tout bas.
Idiote
Vraiment ça vous a plu
J'en suis ravie
Tout bas
Idiote idiote
Yvonne
Ce n'est pas la Callas
Non c'est Rosa Ponselle
Non je l'ai juste écoutée mais assez tard
Non je n'ai pas copié Ponselle je vous ai dit
Découverte assez tard
J'étais déjà une chanteuse formée
Même s'il n'y a pas d'enregistrement
Même si je servais la bagna cauda en roucoulant baroli barola.
Je suis née adulte comme Athéna
Savez-vous qu'à ma naissance je pesais cinq kilos et demi ?
Pauvre maman
Je dois lui avoir fait très mal
Quelle idée
La déchirer comme un vieux tissu

Cri de la comtesse Geschwitz dans le final de Lulu

En tout cas cela ne change pas grand chose parce que je ne suis pas la Callas
La Callas est à Paris
Elle est morte il y a quelques heures
Cachant à jamais mon existence
Et je ne suis pas non plus sa mère ni sa sœur
Personne
Morte
Le 16 septembre 1977 36 Avenue Georges Mandel
Le 16 septembre Avenue 1977 Mandel Georges 36
Le Georges avenue 1977 septembre
Le Mandel 16 Georges septembre Avenue

Le 16 1977 36 Avenue Septembre.

Elle regarde hors-scène comme si quelqu'un lui soufflait.

XVI^e arrondissement
Apple 2 présenté à la computer fair
Mort Charlie Chaplin
Mort Elvis Presley
Dernière tête coupée
Thatcher calls Saatchi & Saatchi
Borg déserte Roland Garros Argentine quinze mille morts et six mille exécutions
Bientôt ce sera l'automne
Et les feuilles mortes forment déjà deux petits monceaux marron près de la grille
Savez-vous Yvonne
Le jour après mon trépas l'Europe a été balayée par l'anticyclone le plus froid du
XX^e siècle
La température est descendue de manière vertigineuse,
On a effleuré les zéro degrés
Ma mort a apporté le gel
Dans le monde

Les premières notes sombres et métalliques de Turandot accompagnent les dernières phrases.

Un mois plus tôt
C'était encore l'été
Je suis sortie de chez moi
C'est-à-dire de chez la Callas
Avec l'idée de marcher le plus longtemps possible
Je n'avais rien à faire juste m'ennuyer m'ennuyer
Et repenser au passé

C. ouvre une ombrelle imaginaire.

Tirade finale du Torquato Tasso de Goethe telle qu'on l'entend dans L'année des treize lunes de R.W. Fassbinder:

So seh' ich mich am Ende denn verbannt,
Verstoßen und verbannt als Bettler hier?
So hat man mich bekränzt, um mich geschmückt
Als Opferthier vor den Altar zu führen!
So lockte man mir noch am letzten Tage
Mein einzig Eigenthum, mir mein Gedicht
Mit glatten Worten ab, und hielt es fest!
Mein einzig Gut ist nun in euren Händen,

Das mich an jedem Ort empfohlen hätte:
Das mir noch blieb vom Hunger mich zu retten!
Jetzt seh' ich wohl, warum ich feiern soll.
Es ist Verschwörung, und du bist das Haupt.
Damit mein Lied nur nicht vollkommner werde,
Daß nur mein Name sich nicht mehr verbreite,
Daß meine Neider tausend Schwächen finden,
Daß man am Ende meiner gar vergesse;
Drum soll ich mich zum Müßiggang gewöhnen,
Drum soll ich mich und meine Sinne schonen.
O werthe Freundschaft, teure Sorglichkeit!
Abscheulich dacht' ich die Verschwörung mir,
Die unsichtbar und rastlos mich umspann,
Allein abscheulicher ist es geworden.⁷

Ce sont les moments où je repense à ce que j'ai écrit à ma mère
J'aboie pour vivre
Si tu n'arrives pas à trouver un boulot jette-toi par la fenêtre

Bruit d'assiettes cassées.

La fenêtre
Ou le Pont Mirabeau
Ou la pilule
(*Chanté*)
C'est l'heure de la pi-lu-leeeeeeeeeeee!
Pi-lu-leeeeeeeeeeee !
Pi-llllllllllllllllllll – (*parlé*) Y-vonne ?
Yvonne !
Ah votre nom n'est pas Yvonne ?
Vous vous appelez Yvette
Il me semblait que
Je croyais

⁷ Je me vois donc enfin banni, rejeté et banni comme un mendiant ! On m'a donc couronné pour me conduire à l'autel, paré comme une victime ! On m'a donc, au dernier jour, soustrait mon unique bien, mon poème, par de flatteuses paroles, et on l'a gardé pour jamais ! Il est à présent dans vos mains, mon unique trésor, qui m'aurait recommandé en tout lieu ; qui me restait encore pour me sauver de la faim. Je vois bien maintenant pourquoi on veut que je me livre au repos. C'est une conjuration et tu en es le chef. Afin que mon poème ne puisse être porté à sa perfection ; que mon nom ne se répande pas davantage ; que mes envieux trouvent mille endroits faibles ; qu'on m'oublie enfin tout à fait : il faut que je m'accoutume à l'oisiveté ; il faut que je ménage ma personne et mes facultés. O digne amitié ! chère sollicitude ! Je me la figurais affreuse, la conjuration, qui, invisiblement et sans relâche, m'enveloppait de ses trames, mais elle s'est montrée plus affreuse encore.

J'avais eu l'impression
Je vous prie Yvette
Apportez-moi la pilule
Je vous prie
Vite
Je puis entendre des grincements des stylos
Des mains moites
Des bouches qui rampent
De plus en plus proches
De plus en plus
Yvonne !
Yvette !

C. parle avec un journaliste imaginaire

– Est-il exact que vous avez heurté le Président Pompidou sans même le saluer ?
(*mime une gifle*) Je suis myope monsieur le journaliste Beethoven était sourd moi
je suis myope

– Madame Callas comme la Tosca avez-vous vécu *d'arte et d'amore* ? (*mime une gifle*)
Je n'aime pas la Tosca et je n'aime pas cet air il brise le flux dramatique.

– C'est vous qui avez choisi...
(*mime une gifle*)

Et pas de questions sur Onassis
Et je ne chanterai pas Casta Diva
Ni Onassis ni Casta Diva
Ni castonassiiis ni divaristoteles
Je n'ai rien à dire rien
Bien que
Malgré
Malgré le fait d'avoir révolutionné l'opéra
D'avoir utilisé cette
Sale voix
Pour purifier la tradition de tous ces chanteurs mielleux
Même sans la voix de Ponselle
J'ai fait de l'opéra autre chose
J'ai fait renaître Spontini Bellini, Donizetti, Rossini
(*Registre grave*) Gioconda, Santuzza, Turandot
(*Aigu*) Fiorilla, Dinorah, Lakmé
(*Medium*) Médée, Norma, Violetta !

*Son dernier aigu est complètement étranglé. Après quelques secondes, elle re-
trouve son souffle*

J'ai chanté Wagner aussi
En italien
Mais Kleiber a dit qu'on le ferait en allemand
Je serai Kundry
Corromprai Parsifal
Je chercherai à le baiser
À ne plus être moi-même
Une fois pour toutes

C. chante

Nur eine Stunde mein!
Nur eine Stunde dein!

Qu'est-ce que vous croyez Yvette
C'est pour ça que je suis venue à Paris
Pas pour être la grande dame de la musique française mais pour
R E C I T A R C A N T A N D O
D'autres choses
Pas toujours les mêmes
Moins d'aigus
Pour être Orphée, Alceste, Ximène

Les mots sinueux Divinités du Styx, ministre de la mort accompagnent les dernières phrases.

Non pas de grande dame et pas de mythe kitsch la déesse la diva
(*M. e. s*) La divine.
Je suis une prima donna car je suis le premier instrument de l'orchestre
Je ne chante pas Yvette
Je sculpte
Des drames dans l'air
Je joue avec la musique
Dans le vide sans filet
Même au risque de me blesser de m'écraser au sol
En tendant la corde à l'extrême même au risque de

Elle tend une corde imaginaire avant de la lâcher soudainement et la regarder disparaître.

Puis les journalistes ont commencé à me poser moins de questions sur la musique
Et trop de questions sur le mariage, les enfants l'amour
Les yachts
Non je ne parlerai pas d'Aristoteteles Sokrates Homer Onassis

Surnommé Aristo
Ni chanterai castadivacheinargentiquestesacre
Pas de croisière sur l'Égée
Marches de l'amphithéâtre
Lunettes foncées
Cette main trapue tendue vers la mienne hésitante
Photo célèbre
Cliché
Une cabine qui n'est pas la mienne
Il y avait aussi Churchill adipeux et blasé avec son gros cigare
Un lit qui n'était pas le mien
C'est absurde l'homme qui avait gagné la guerre
Passant d'île en île
Cette bouche tendue vers la mienne
Son visage à la place de celui de Hitler
Souriant
Cette bouche pleine de dents de requin
À côté du nombre des morts
Au milieu des vagues
Comment vous sentez-vous aujourd'hui
Tandis que le requin cahin-queuca,
Sir
Un corps qui n'était pas le mien
Sir How are you today ? Better ?
Une bouchequeuequeuequeue (Haletante et transfigurée) Sir sir sir sir sir sir
sir sir sir sir
sir sir

Le M. e. s chante

Carmen !
Carmen !

C.
Tu es mon geôlier
Tu ne me laisses jamais seule
Pendant toutes ces années tu m'a toujours tenue en laisse
J'en ai marre
Tu n'es pas sportif Tu ne connais pas les langues Tes cheveux ne restent jamais à
leur place Je suis restée douze ans avec toi
Ça suffit

Assiettes qui se brisent.

Du coup assez de cette horrible maison de Vérone
Assez de la machine à laver de l'aspirateur le mixeur l'autocuiseur le vibromasseur
le chauffeur
la bien nommée
Mathilde domestique
Pour mon mari je n'étais plus qu'une machine à sous
Macchina da soldi ha capito Yvette?⁸
Io cantavo come un usignolo
Io facevo uscire le note
E lui faceva entrare gli schei 8
L'argent ma chère Yvette le fric the money

C. danse d'abord lentement puis frénétiquement sur la chanson Money Money

L'argent Yvette certes
Mais pour moi l'important était de
M'enflammer m'enflammer m'enflammer
De la première à la dernière note
Rossignol ?
Quel rossignol idiote
Ma voix était celle d'un aigle
Féroce
Vous avez compris
Une fois pour toutes
Avez-vous compris ?

Bruit de boîtes en carton qui tombent. C. regarde autour d'elle

Vous vous trompez
À part ça il n'existe aucune vérité
Que les orgasmes de la bourse
Tout autour
Les sables
Qui vont bientôt envahir le dernier monument érodé
Aucun secret vous dis-je
Dernière maison
Dernière bouche
Plus rien
Pas d'amour
Moi même
Ma mémoire je vous avoue

⁸ « Machine à sous, vous comprenez, Yvette ? Je chantais comme un rossignol : je sortais les notes, et lui faisait rentrer le pognon ».

ahimé ahimé ahimé ahimé ahimé mé ahi h m i e h

Elle s'endort. Son de boîtes en carton qui tombent. C. se réveille en sursaut.

Qu'est-ce que vous dites
Maria en scène ?
C'est mon tour
Je dois y aller ?
Non ce n'est pas mon tour c'est le tour de Callas qui est à Paris
Je crois qu'elle est morte
Qui n'est pas moi
Non
Non
Non
Non je ne veux plus chanter
Ou plutôt je ne veux chanter que de temps en temps c'étaient ça les accords
Sauf que le vibrato
Ce foutu vibrato
Registres séparés
À la dérive
Pourquoi ?
Ce n'est qu'une question de larynx de diaphragme de formation du palais ?
On est des machines des machines assemblées par le hasard ?
Où est le fil
Yvette
Le

Elle cherche à saisir un fil imaginaire suspendu dans l'air.

(voix off)

TIROIDE
CRICOTIROIDE
ARITOTIROIDE

Je veux finir en beauté
C'est tout ce que je demande
Je veux être à nouveau Maria Callas
Jackie tais-toi
Jackie !
Je suis en train de répéter
C'est mon tour
Vous faites trop de bruit
Too fucking noise
Jackie

You're fucking noisy when you're fucking

C. mime un geste de rire enfantin.

Crescendo du Psaume 130 de la messe orthodoxe grecque

Être ou ne pas être
Non pas une question
Pas un choix
Soit on est soi-même
Soit on ne l'est pas
Moi je ne veux plus être moi-même
Pas comme ça
Peut-être je crois en chantant
Je peu (pense) pour moi soit exultante la fin de ma vie pas de félicité d'amis de la
drogue
In questi fieri momenti
La voix transportée par le souffle
Being no poet having no name
Contrôle de la projection vocale
Just permit to sign my name
Tis alizias⁹
Très très long
Krik Krik
Je sers l'intangible c'est mon devoir
C'est normal que le public me le demande
Je fais ce que je peux
Ce que je peux
Ce que je peux
Que je peux
Que je peux
Que je peux
Que e e e e e

Fin du Psaume 130. Le M. e. s passe l'une après l'autre des feuilles à C.

Première feuille

C.

La chose la plus importante pour une femme, c'est d'avoir un homme et de le rendre heureux. Je veux un homme entièrement à moi

⁹ « De la vérité ». !

Deuxième feuille.

M. e. s.

Assez des hommes. Assez. Je ne crois pas au mariage. Les hommes ont détruit ma voix ils ont

Troisième feuille

C.

Entre Tebaldi et moi il y a eu d'emblée une sympathie fraîche immédiate rarissime

Quatrième feuille.

M. e. s.

Tebaldi n'est qu'une guimauve

Cinquième feuille

C.

Je suis américaine, grecque.

M. e. s

Je suis américaine, grecque, française.

C.

Je suis américaine, grecque, française, malienne, australienne, chilienne, tunisienne, chinoise, russe, saoudienne, suédoise, kirghize, azérie, colombienne, espagnole, bengalaise, malgache, brésilienne, timoraise

C. laisse tomber la dernière feuille.

Tout

N'importe quoi

Cette femme est une folle

Faudrait l'enfermer dans une clinique à double tour dans cette pièce

Tu parles monter sur scène

Tu parles

Télévision

Nausée quotidienne

Télévision

Projection d'un écran télé sans signal. Le M. e. s. se lève et s'approche de C. après avoir éteint la lampe du bureau. Il défait les cheveux de C. et les fait tomber devant ses yeux. Il baisse la tête de C., puis s'écarte.

M. e. s.

Lucia paraît, vêtue d'une simple robe blanche.

Les cheveux épars, le visage d'une pâleur de mort qui la fait ressembler à un fantôme

Son regard est fixe et des mouvements convulsifs l'agitent.

Un sourire amer prouve non seulement la folie mais l'approche de la mort.

Filippo BRUSCHI
Université de Paris X-Nanterre

NOTES DE LECTURE

Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE (traduction et édition critique) – *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2022, 462 pages.

Dans cet ouvrage très soigneusement édité, Catherine Mazellier-Lajarrige, maître de conférences en études germaniques à l'Université Toulouse – Jean-Jaurès, traductrice littéraire, spécialiste du théâtre de langue allemande de la fin du XIX^e au XXI^e siècle et codirectrice aux PUM de la collection « Nouvelles Scènes – Allemand », nous offre ici la première anthologie de référence en langue française sur les pantomimes qui ont vu le jour dans l'espace germanophone au tournant du XX^e siècle.

La vaste et docte introduction (p. 7-54) rappelle l'intérêt récent de la recherche francophone pour la pantomime, longtemps considérée comme un art mineur. La présente anthologie rend pour sa part justice à l'espace germanophone, souvent délaissé, alors que la pantomime, issue de la tradition du théâtre populaire viennois, a pourtant connu une authentique renaissance à Vienne, puis à Berlin et Munich à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Après avoir rappelé la position centrale de Vienne comme berceau de la pantomime et de sa renaissance dans l'espace germanophone, Catherine Mazellier-Lajarrige souligne à juste titre le rôle central joué par Hermann Bahr entre Paris et Vienne ainsi que l'intérêt des auteurs de la « Jeune Vienne » (Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Schnitzler) pour la pantomime. L'une des caractéristiques de la pantomime germanophone fin de siècle est, on l'aura compris, sa capacité de « métamorphose » entre les aires culturelles autrichienne, allemande, italienne et française, éloquemment démontrée ici à l'exemple des transformations de la figure de Pierrot (p. 22-25). Catherine Mazellier-Lajarrige nous rappelle également fort à propos que la renaissance de la pantomime dans l'espace germanophone va de pair avec la crise du langage, caractéristique de la modernité viennoise, comme en témoigne la célèbre *Lettre de Lord Chandos* (1902) de Hofmannsthal qui va précisément chercher dans la danse et la pantomime, le jeu muet et le langage du corps d'autres modes d'expression artistique que l'écriture poétique. On ne s'étonnera donc guère que ce même Hofmannsthal réclame une pantomime « nouvelle » (cf. son essai *Sur la pantomime* de 1911) sous la forme d'une « danse-pantomime » authentique incarnée par Grete Wiesenthal. On retrouve la figure de Bahr dans le transfert de la pantomime de Vienne à Berlin (Max Reinhardt), où sa renaissance coïncide avec « l'avènement du metteur en scène » (Marielle Silhouette) et l'exacerbation de la dimension visuelle du théâtre. Au langage corporel s'ajoutent le langage musical et le rythme, en particulier dans la mise en scène du *Miracle* de Vollmoeller par Reinhardt. Les lieux de la pantomime se caractérisent, quant à eux, par leur polyvalence et leur diversité (cabarets, spectacles en plein air, cirques – comme chez Wedekind –, arènes), illustrant « l'intermédialité consubstantielle à la pantomime au tournant du siècle, à la croisée des arts (théâtre, danse, cirque, variété), et son statut hybride, entre texte littéraire et performance. » (p. 49 *sq.*) En lien avec les travaux de Hartmut Vollmer (*Die literarische Pantomime*, 2011), qui a élevé la pantomime autour de 1900 au rang de forme littéraire à part entière, l'introduction se clôt sur d'utiles remarques

relatives à la littérarité de la pantomime fin de siècle : remplacement des masques par les dialogues et le discours indirect libre, approfondissement de la dimension psychologique, enrichissement des indications scéniques, usage de figures de style variées.

L'anthologie établie par Catherine Mazellier-Lajarrige offre un choix largement représentatif des pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne, de *La Pantomime du brave homme* de Hermann Bahr et du *Pierrot hypnotiseur* (1892) de Richard Beer-Hofmann au *Miracle* (1911) de Karl Vollmoeller, date à partir de laquelle l'intérêt pour la pantomime retombe pour céder la place au cinéma muet et à la danse. Les textes de l'anthologie sont donnés dans l'ordre chronologique de leur rédaction, systématiquement précédés d'une présentation critique précise qui les situent à la fois dans le parcours propre à chaque auteur et dans le contexte littéraire et théâtral au tournant du siècle.

La première pantomime du volume est *La Pantomime du brave homme* (1892) de Hermann Bahr, dans laquelle ce dernier tâche de mettre en application les préconisations qu'il a formulées dans son essai *Pantomime* de 1890 : si cette pantomime, que son auteur juge lui-même avec sévérité « très, très mauvaise », reste dans une large mesure tributaire de la comédie italienne tout en empruntant à la pantomime française (reprise du motif de Pierrot pendu), elle a pour mérite d'ouvrir la voie à la pantomime de langue allemande autour de 1900, au même titre que le *Pierrot hypnotiseur* de Beer-Hofmann, pantomime en quatre actes qui complète l'héritage de la *commedia dell'arte* par l'intégration de questionnements contemporains tels que l'hypnose ; en outre, l'Arlequin italien (ou sa variante viennoise, Hanswurst) se voit remplacé par Pierrot, et une place centrale est accordée à la perception sensible (cf. p. 87 *sqq.*) et au tragi-comique. La pantomime suivante, *Le Voile de Pierrette* d'Arthur Schnitzler, qui s'inspire précisément de celle de Beer-Hofmann, a obtenu un succès considérable à travers l'Europe, intéressant notamment les réformateurs russes Meyerhold et Taïrov. Schnitzler joue ici avec les codes et les types de la *commedia dell'arte* qu'il expose et, ainsi, met à distance tout en recourant à l'héritage du théâtre populaire viennois et au *Singspiel* (*La Flûte enchantée*). La noirceur (la mort de Pierrot par empoisonnement, p. 142 *sq.*) de cette pantomime relie Schnitzler à la fin tragique du *Pierrot hypnotiseur* de Beer-Hofmann, même si les deux pantomimes conservent également, à la fin, une lueur d'espoir (« L'aube a paru. Le soleil commence à se lever. », p. 151).

Frank Wedekind se frotte lui aussi au genre dans *L'Impératrice de Terre-Neuve* (1897), pantomime en trois tableaux dans laquelle l'auteur combine une mise en avant de la grivoiserie et de la vigueur sexuelle (dans le personnage de Holthoff) et une charge politique sévère contre l'Empereur Guillaume II. Avec *Le Disciple* (1901), courte pantomime en un acte, Hugo von Hofmannsthal associe le travail sur la langue caractéristique de son œuvre et l'intérêt fin de siècle pour les pulsions et la découverte de l'inconscient (Freud), sans oublier l'apport majeur de la danse. Le baron Karl von Levetzow s'inspire, dans *Les Deux Pierrots* (1901), non pas du modèle de la comédie italienne (dont il retient toutefois la « joyeuse sensualité », p. 218), mais du modèle français contemporain, sombre et mélanco-

lique, parvenant à un équilibre entre éléments sensuels/heureux et éléments sérieux (p. 237) et à cette synthèse des arts à laquelle il aspire.

Après sa première pantomime décevante, Hermann Bahr revient à la pantomime avec *La Jolie Fille* en 1902, qui place en son centre le thème de la séduction et du désir sexuel. Avec sa « pantomime astrale en deux actes » *Danse des comètes*, Paul Scheerbart propose une œuvre avant-gardiste, expérimentale, puisant largement dans le féerique et accordant à la musique et à la danse une place de choix. Quant à *La Danseuse et la Marionnette* (1907) de Max Mell, elle renoue avec l'héritage du théâtre populaire viennois en opposant la vitalité de la sphère paysanne (Hanswurst) au statisme de la société courtoise. Dans *Les Métamorphoses de Pierrot* (1908), « pantomime en un prologue et six tableaux », Schnitzler aborde ses thèmes phares, l'amour et le mensonge, proposant à l'inverse de Hofmannsthal « une subversion parodique du langage corporel comme miroir de l'âme, une métamorphose de la pantomime fin de siècle, à laquelle Schnitzler dénie une valeur de rédemption théâtrale. » (p. 307). Avec *Le Sphinx* (1910), Levetzow réaffirme quant à lui son ambition de faire de la pantomime un art noble et sérieux, loin de toute forme de pantalonnade, et constitue le dernier avatar d'une filiation d'inspiration faustienne de la pantomime, à la suite de Hofmannsthal et Beer-Hofmann.

Contrairement au *Sphinx* de Levetzow, la pantomime orientale en neuf tableaux *Sumurûn* (1910) de Friedrich Freksa a remporté un immense succès sur les scènes allemandes et européennes – sauf auprès du public français, resté sourd à une création qui plaçait en son centre l'art des acteurs/actrices et des danseuses. C'est à Hugo von Hofmannsthal que l'on doit les deux pantomimes suivantes. Dans la première, assurément sa meilleure, *Amour et Psyché* (1911), l'auteur autrichien tend à une épure absolue du « geste » et à une réduction du texte au strict nécessaire (syntaxe, expression, termes choisis, attention portée au rythme), comme en témoigne la fin de sa pantomime : « Amour recule, ouvre ses bras telles des ailes pour l'accueillir ; elle avance – ailée, elle aussi –, se presse contre lui, ils sortent d'un pas dansant vers l'éternité, disparaissent » (p. 392). Dans la seconde pantomime, *La Jeune Fille étrangère* (1909), proche du genre narratif, Hofmannsthal poursuit sa collaboration avec Grete Wiesenthal, à qui il offre le rôle-titre : sa danse prolonge le texte, fondant la « nouvelle pantomime » sur une gestuelle authentique « afin de rendre les mouvements de l'âme et de faire percevoir l'invisible » (p. 396).

La dernière pantomime du volume, *Le Miracle* (1911-1912) de Karl Vollmoeller (et Max Reinhardt), connut un énorme succès international pendant plus de deux décennies. Tous les miracles situés au cœur de la pièce se prêtent au spectaculaire et à l'émerveillement souhaités : le dispositif immersif retenu vise à instaurer « une communion entre la scène et la salle » (p. 416), la parole étant ici supplantée par la toute-puissance de l'image, comme souvent dans les productions monumentales de Reinhardt.

L'ouvrage de Catherine Mazellier-Lajarrige, qui s'achève par une bibliographie et un index des noms d'une grande utilité, vient ainsi non seulement com-

bler une grande lacune de la recherche mais il met aussi à la disposition du public francophone un vaste choix de textes représentatifs des pantomimes en langue allemande au tournant du XX^e siècle, situées dans le contexte des débats esthétiques et philosophiques de la modernité. Cet ouvrage est incontestablement appelé à devenir une référence incontournable pour qui souhaite comprendre la quête de renouvellement des formes spectaculaires dans l'espace germanophone autour de 1900.

Marc LACHENY

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON, *À travers la poésie italienne (XIII^e-XXI^e siècle)*, Paris, Édilivre, 2022, 2 vol., 420 p. et 176 p.

Notre collègue, Jean-Pierre Mouchon, angliciste, italianiste et musicologue, a énormément écrit dans les domaines respectifs de la littérature anglophone, de la langue italienne, de l'histoire de l'enseignement de l'anglais en France et de l'opéra. Il nous propose aujourd'hui, en deux volumes d'un total d'environ 600 pages, une anthologie bilingue couvrant huit siècles (plus le début du XXI^e siècle) de la poésie italienne.

Il convient de souligner, dans ce travail magistral, le large éventail de ce choix qui nous conduit de Dante Alighieri et de François Pétrarque, aux XIII^e et XIV^e siècles, à Gabriele d'Annunzio, au XX^e siècle, et entreprend de présenter quelques poètes appartenant à la jeune génération actuelle. Ce « choix de poèmes traduits », comme l'annonce Jean-Pierre Mouchon dans son Introduction, « ne saurait toutefois rendre compte, pour chaque siècle, de toute la production poétique italienne » et, ajoute-t-il en privé, « après tout, chaque lecteur a bien le droit de verser un pleur pour l'absence de tel ou tel poète dans l'anthologie » : d'où en effet, par exemple, l'absence d'un Giorgio Bassani au XX^e siècle – dont la production romanesque, il est vrai, a sans doute éclipsé son œuvre poétique. Notons que si les textes présentés concernent, pour une grande part, la poésie qui va du XIII^e au XIX^e siècle (environ 300 pages), cette anthologie fait cependant la part belle à la poésie des XX^e et XXI^e siècles (environ 230 pages).

Par ailleurs, on ne peut qu'admirer la qualité de la traduction – appréciation qui, certes, est surtout affaire de spécialistes –, traduction qui, il faut le préciser, a su mettre à contribution – et Jean-Pierre Mouchon s'en réclame – l'histoire, la critique littéraire, la traductologie et l'esthétique. Le grand mérite de cette anthologie demeure, en fait, d'avoir rendu bien des textes accessibles au lecteur et de constituer ainsi pour lui (grâce notamment à des traductions particulièrement soignées et à de très nombreuses notes explicatives) une invitation à découvrir tout un trésor de textes qu'il aura plaisir à savourer, au gré de son humeur ou de sa fantaisie.

Maurice ABITEBOUL

Jean-Pierre MOUCHON, *Chanteurs et Art du chant en France au XVIII^e siècle*, Marseille, Association Internationale de Chant Lyrique Titta Ruffo, 2023, 283 p.

Jean-Pierre Mouchon nous offre, en ce début d'année 2023, son dernier opus, *Chanteurs et Art du chant en France au XVIII^e siècle*, un ouvrage richement illustré de près de 300 pages qui, après une vue d'ensemble sur le chant en France des origines jusqu'au XVIII^e siècle et après avoir évoqué les chansons anonymes d'alors, passe méthodiquement en revue – leur consacrant une centaine de pages – les chanteuses et chanteurs de renom de l'époque. Puis il examine l'art vocal au XVIII^e siècle : les écoles de chant, les théâtres lyriques, les catégories vocales et les techniques vocales. Pour finir, il fait le point sur les controverses sur le chant au XVIII^e siècle, examinant successivement la querelle des Lullistes et des Ramistes puis celle des Glückistes et des Puccinistes, la guerre des bouffons, enfin donnant un compte rendu des concerts de l'époque.

L'ouvrage se conclut sur une Table des matières détaillée, plusieurs Annexes concernant la distribution de la première de certaines grandes œuvres, une Bibliographie abondante et un Index des noms et des œuvres.

Jean-Pierre Mouchon, avec cet ouvrage d'une érudition incontestable, ajoute une pierre à l'édifice que constituent les nombreuses études qu'il a déjà consacrées à l'art lyrique. Nul doute que nombre de lecteurs, savants ou profanes, sauront apprécier la finesse d'analyse et la clarté d'exposé qui se manifestent dans cette nouvelle publication.

Maurice ABITEBOUL

René AGOSTINI, traduction anglaise de : Michel AFFORTIT, *Je l'écris à l'ocre rouge*, Cagnes-sur-Mer, Éditions Sydney Laurent, 2022, 268 p.

Ce recueil de poèmes a pour contexte le Rwanda, « *société qui a fait et subi le génocide sans en posséder le concept* ». L'auteur s'attache à montrer l'horreur du phénomène, « *les profondeurs de l'abominable* », mais tout en ouvrant des perspectives sur l'amour, la beauté vivifiante de la Terre et le pouvoir de l'espérance, de la réconciliation et de la paix. Les poèmes sont écrits en une langue simple, élégante et qui résonne, « *pensée qui se déploie au carrefour de l'expérience extrême et de l'impossible symbolisation* », tentative de « *communiquer sur l'indicible* » (les citations entre guillemets sont extraites de l'introduction de Naasson Munyandamutsa, psychiatre et écrivain).

L'originalité de ce recueil est d'être publié en trois langues : français, kinyarwanda (traduction de Jacqueline Uwimana et Jean-Pierre Hitababyaye) et anglais (traduction de René Agostini). Il est aussi illustré par des dessins et peintures d'artistes rwandais et de l'auteur.

Michel Affortit a été menuisier puis éducateur. Il est maintenant peintre et sculpteur (sur bois). Il est parti au Rwanda en 1995 pour aider à la reconstruction de cette société. Il a intégré une association rwandaise (*Umuseke*) pour l'*Éducation à la Paix*. Il se rend régulièrement au Rwanda pour collaborer à divers projets. Il a

déjà publié aux Éditions Sydney Laurent, en collaboration avec Edith Nzayibara, *Celle qui racontera ce qui s'est passé*.

René AGOSTINI

Olivier ABITEBOUL, *Paradoxical Freedom* (Cambridge Scholars Publishing, 2022, 101 p.)

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie et sciences humaines avec une thèse portant sur *Présence du paradoxe en philosophie* (Aix-Marseille I, direction Paule-Monique Vernes, 1996), notre collègue Olivier Abiteboul a beaucoup écrit. Dans ce volume, divisé en trois parties, il consacre quatre chapitres aux problèmes de la liberté (Première partie), cinq chapitres à la conception de la liberté chez un certain nombre de philosophes (Deuxième partie) et quatre chapitres aux paradoxes de la liberté (Troisième partie). Une conclusion synthétise, comme il se doit, cette étude dense, rédigée en un anglais de bon aloi, ce qui lui permettra de toucher un plus large public que ne l'aurait fait un travail écrit en français.

Dans sa thèse, Olivier Abiteboul montrait que la philosophie était une rationalité complètement paradoxale et concluait que, de toute manière, le paradoxe constituait une aporie de la pensée. Dans *Paradoxical Freedom*, qui fait suite à trois ouvrages antérieurs dédiés au même thème (*Le paradoxe apprivoisé*, Flammarion, 1998 ; *Présence du paradoxe en philosophie*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998 ; *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe*, Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), il soulève les problèmes qui se rattachent à la notion de liberté et les examine à la lumière des définitions apportées, à travers les siècles, par des philosophes et écrivains comme Aristote, Platon, Épicure, Lucrèce, Saint Augustin, Descartes, Leibniz, Spinoza, Kant, Camus et Sartre. Il s'efforce de définir ce concept (« Freedom is indeed the vanishing point where power and will, the time of a spark, coincide », p. 14) et insiste sur l'idée que seul le déterminisme permet à l'homme de se rendre maître de sa destinée. Comme l'avaient dit Montaigne et, plus tard, Kant et Sartre, c'est le propre de l'homme, par son choix de faire un choix ou de marquer son indifférence (chapitre I), de transformer son « *fatum* » en sa destinée grâce à sa volonté de puissance. Cependant, de même qu'il avait montré que le paradoxe constituait une contradiction insurmontable, Olivier Abiteboul remarque que le problème de la liberté rend paradoxale la condition humaine. En effet, la liberté ne peut s'affranchir de la nécessité, présente sous des formes diverses. Elle n'est donc pas libre dans l'absolu. Ce paradoxe de la liberté apparaît donc comme celui de la condition humaine. De même que la condition humaine est inévitable, de même la liberté est relative. « Human freedom is as paradoxical as the human condition is incomprehensible » (p. 101).

Jean-Pierre MOUCHON

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^e siècle et de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance. Il a publié *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (1993), *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (2005). Autres ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (2007), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (2008), *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (2013) et *Être ou ne pas être Hamlet ?* (2017 ; deuxième édition revue et augmentée : 2018).

Il a coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des œuvres de Shakespeare (Éditions du Temps). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde*.

Membre cofondateur de la Société Française Shakespeare (SFS) en 1977.

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » (EA 3931) de l'Université Paris-Nanterre, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde*.

Il est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (1997 ; 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (1998), *Crépuscule des préjugés* (2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (2003), *Fragments d'un discours philosophique* (2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (2006) [et al./dir. C. Dumoulié], *Une brève histoire de la philosophie à travers les textes* (2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (2008), Francis Hutcheson. *Épistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (2011) [et al./dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (2012), *Petite philosophie de la littérature* (2012), *Pulsations. Essai sur l'intelligence du cœur* (2013), *Le paradoxe du paradoxe : 1. L'aporétique du paradoxe* (2015), *Le paradoxe du paradoxe : 2. Le sens du paradoxe* (2017), *Essays on English and American Literature* (2018), *Le paradoxe du paradoxe : 3. Le paradoxe impensé* (2019), *J'aurais voulu être un artiste : paroles de philosophe* (2021), *La marquise grise* (2021), *Paradoxical Freedom* (2022).

Christian ANDRÈS

Professeur émérite des Universités (langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or), Université de Picardie Jules Verne, Amiens.

Agrégé d'espagnol, Doctorat d'État, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega* (1987), d'une dizaine d'ouvrages sur le Siècle d'Or, de trois éditions critiques (*Entremeses de Luis Quiñones de Benavente*; *La bella malmaridada o la cortesana*; *La malcasada*), d'un petit manuel sur le théâtre classique espagnol, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol...* (2004). Il a publié une centaine d'articles dans des revues françaises, espagnoles et américaines, participé à une trentaine de Colloques et Congrès tant en France qu'à l'étranger (Espagne, Angleterre, Allemagne, Italie, Norvège), avec des contributions sur des auteurs comme Lope de Vega, Cervantès, Quiñones de Benavente, Tirso de Molina, Quevedo, Juan Pérez de Montalbán,

Monteser). Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La Dragontea*, 2005), coordonné et dirigé la publication de trois ouvrages collectifs (Actes de colloques tenus à Amiens). Auteur de nombreuses recensions critiques d'ouvrages espagnols du XVI^e siècle pour la collection *Bibliothèque Humanisme et Renaissance* des Éditions Droz à Genève. Critique littéraire en poésie espagnole contemporaine (études sur Luis Antonio de Villena, Francisco Ferrer Lerín).

Poète lui-même, il est l'auteur de quelques ouvrages parfois bilingues, ou en français, dont le dernier est *Cent onze haïkunfinés*, Éditions Stellamaris, Brest, 2021.

Aïcha AYOUB

Comédienne, metteuse en scène et chercheuse en Arts du Spectacle, Aïcha Ayoub a suivi une formation de théâtre en parallèle à des études de Littérature entre l'Université Tunis I et l'Université Paris VII. La découverte des textes de Le Clézio l'a amenée à entamer des recherches sur l'œuvre de l'auteur et à partir au Maroc sur les traces de *Désert* et de *Gens de Nuages*. En 2003, elle s'installe au Maroc et fonde sa compagnie de théâtre, Kaktus (www.aichaayoub.com/ www.compagniekaktus.com), où l'œuvre de Le Clézio est au centre de ses créations et recherches artistiques. En 2016, elles'installe en France, commence des recherches sur le corps et la voix dans les mises en scène de textes de J.M.G. Le Clézio et décide de faire porter l'essentiel de son travail d'artiste sur la question du corps, de son exploration et de son déploiement sur scène. À travers des articles publiés et des participations à des colloques, elle s'investit, depuis 2018, dans un travail où dialoguent recherche universitaire et pratique artistique.

Joseph BRICHET

Élève de l'École Normale Supérieure de Paris (promotion A/L 2017), agrégé d'allemand (2021) et lecteur de français au Collegium József Eötvös ELTE de Budapest, il prépare présentement un projet de doctorat en études germaniques sur la poétique des émotions dans la littérature spirituelle de langue allemande (1620-1695).

Filippo BRUSCHI

Dramaturge (Prix Fersen 2015), Docteur en Études Théâtrales à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, il a été chargé de cours à l'Académie des Beaux Arts et au IUAV de Venise (2012 et 2014), ainsi qu'aux départements des Arts du spectacle de l'Université Paul Valéry de Montpellier (2015-16), de Lille 3 (2016-17) et de Strasbourg (2019-20). Depuis 2019, il enseigne à l'Université de Paris X - Nanterre.

Il a écrit des articles sur le théâtre de Mérimée, de Mallarmé, de P.-N. Roinard Koltès et d'autres auteurs. En 2013, son premier livre est sorti aux Éditions Honoré Champion : *Personnage collectif, personnage individuel au théâtre : tableaux d'un parcours dialectique (1830-1930)* avec une préface de Jean-Pierre Sarrazac. Ses recherches tournent autour de la relation entre les formes dramatiques, esthétique et le contexte historico-idéologique.

Charlotte CLEMENTI

A obtenu un double diplôme avec les universités de Milan (Università degli Studi di Milano) et d'Avignon (Université d'Avignon) en Lingue e letteratura europea ed extraeuropea et Langues et société. Elle a travaillé sur la relation entre la danse et la littérature et sur la possibilité qu'offre la transposition gestuelle d'un texte littéraire d'intensifier le potentiel communicatif de l'œuvre (2022). Avant cela, elle a mené des études professionnelles de danse classique et contemporaine ainsi que d'histoire de la danse, d'abord auprès de l'Accademia Nazionale di Danza di Roma, où elle obtient son diplôme de Baccalauréat (2016), puis auprès du Conservatoire de Danse Victor Ullate de Madrid, où elle obtient un diplôme en technique de la danse classique, contemporaine, musicologie et histoire de la danse. Parallèlement, elle mène des études en littérature française à l'Université Paul Valéry III de Montpellier où elle obtient sa licence (2020). Elle a travaillé en tant que danseuse de corps de ballet et demi-soliste dans la compagnie de danse du théâtre DJKT de Pilsen, en République tchèque (2018/2020), à la suite d'une audition. Elle envisage de poursuivre ses études avec un doctorat.

Marjorie COLIN

Agrégée de lettres modernes et docteure en littérature, Marjorie Colin enseigne à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle.

En 2021, elle a soutenu une thèse intitulée « De la pesanteur à la grâce : les “clowneries métaphysiques” dans le théâtre de Beckett » sous la direction de Jeanyves Guérin. En 2019, elle a co-organisé avec Yannick Hoffert un colloque « Culture Godot » (Université Sorbonne Nouvelle et Université de Lorraine). Elle a aussi publié plusieurs articles : sur « Le silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », *Quêtes littéraires*, n° 7 (2018) ; « Poétique du corps minoré dans le théâtre de Samuel Beckett », *Ad Hoc* n° 7 (2018) ; « Clowneries métaphysiques dans le théâtre de Beckett », *Samuel Beckett, Littérature et traduction*, Bern, Peter Lang Éditions (2020) ; « La rupture dans le théâtre de Beckett : un processus de contamination du corps au genre », *Penser la rupture - Définitions et représentations*, CHIRILLA n°47 et « Le cirque Beckett : pour un théâtre hybride et populaire », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* (2022).

Émilie COMBES

Docteure en Littératures françaises

Chargée d'enseignement en LGC et en Études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle –

Membre associée au LIRA (Laboratoire International de Recherches en Arts – EA-7343)

Marine DEREGNONCOURT

Diplômée de l'UCL (Université Catholique de Louvain), Louvain-la-Neuve en Belgique) depuis 2016 d'un double master en *Latin-Français* et en *Musicologie* et agrégée depuis 2018 en *Latin-Français*, Marine Deregnoncourt a débuté, en 2018, sa thèse de doctorat, sous la double direction de Madame Sylvie Freyermuth (Université du Luxembourg) et de Monsieur Pierre Degott (Université de Lorraine, Metz), intitulée : « Marina Hands et Éric Ruf face à *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel ».

A rédigé de nombreux articles scientifiques et participé à différents congrès scientifiques. Créatrice d'un « carnet de thèse » sous forme de Blog : *Hypothèses* (<https://mhermd.hypotheses.org/>), elle est devenue, en 2020, assistante-doctorante de sa directrice de thèse.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Henri DETCHESSAHAR

Professeur certifié de Lettres/Théâtre à Bordeaux. Il a travaillé régulièrement avec le Théâtre National Bordeaux Aquitaine et divers acteurs et artistes du spectacle vivant à Bordeaux et dans la Région bordelaise. Intervenant sur les problématiques du théâtre à l'Université et en formation pour les enseignants.

Son parcours de réflexion et de recherche s'intéresse à différents axes de la littérature : la notion de spectre et de hantise au théâtre, ainsi que les nouvelles formes d'écriture de plateau ; les rapports entre littérature, cinéma et philosophie ou bien la définition d'une littérature politique. Après des travaux sur Koltès, Gabilly, Müller, il vient de terminer un essai de poétique du haïku.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il a exercé les fonctions de maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon entre 1988 et 2019. Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université Stendhal-Grenoble III, obtenue en 2002. Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels, notamment dans le théâtre italien du XX^e siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo). Il a écrit une soixantaine d'articles scientifiques sur la littérature, la civilisation et le théâtre italiens (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) des XIX^e et XX^e siècles ainsi que deux monographies sur la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry

NOTICES SUR LES AUTEURS

Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004). Il est également l'éditeur de l'ouvrage *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Membre du comité de rédaction de la revue depuis le début, il est secrétaire-trésorier de *Théâtres du Monde* depuis février 2022.

Michèle FORNHOFF-LEVITT

Doctorante en Arts du Spectacle Vivant, elle détient un diplôme de Master en Langues et Lettres Romanes, en Journalisme et en Musicologie de l'Université libre de Bruxelles.

En cours d'élaboration, sa thèse, programmée pour 2023 et effectuée en cotutelle avec l'ULB et Sorbonne Université (Faculté des Lettres/Paris IV), étudie, sous un angle ethnoscéologique, le nomadisme transnational et diasporique de l'identité juive (*yiddishkayt*) véhiculée par la circulation occidentale du théâtre yiddish de l'entre-deux-guerres.

Saloua HACHANI

Saloua Hachani a soutenu son mémoire de mastère de recherche en Littérature française moderne, à l'Institut Supérieur des Langues de Tunis (ISLT, Université de Carthage), en 2021, sous la direction de Monsieur Salah Degani. Son sujet était « Paroles solitaires et hybridité dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès ». En ce moment, elle prépare une thèse intitulée « La valeur du jeu scénique sur la représentation de l'Autre dans l'œuvre théâtrale de Koltès ».

Andreas HÄCKER

Agrégé d'allemand et docteur en lettres et arts, il enseigne à l'Université de Strasbourg. Il est membre de l'Unité de recherche 1341 Mondes germaniques et nord-européens et de l'Institut interdisciplinaire thématique LETHICA (<https://lethica.unistra.fr>).

Après sa thèse sur le théâtre mémoriel et sensuel de George Tabori, ses recherches portent sur le théâtre des XX^e et XXI^e siècles, notamment les formes mineures telles que le cabaret politique et les spectacles seuls en scène, ainsi que les phénomènes d'intermédialité dans les arts.

Marc LACHENY

Professeur de classe exceptionnelle en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz.

Agrégé d'allemand, docteur (2006) et habilité à diriger des recherches en études germaniques (2013), il a coordonné de nombreux ouvrages collectifs et il est l'auteur d'une centaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages et des revues en France et à l'étranger (Allemagne, Autriche, Italie).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées et des représentations en Autriche du XVIII^e au XXI^e siècle, en particulier sur le théâtre autrichien (Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy), sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche (traduction, réception, discours croisés sur la culture de l'autre), ainsi que sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes (notamment dans l'œuvre de Karl Kraus).

Membre du comité de rédaction ou de lecture de plusieurs revues (*Austriaca*, *Germanica*, *Nestroyana*), il est par ailleurs membre élu des comités directeurs de la Société Internationale Nestroy (Vienne) et de la Société Goethe de France (Strasbourg), ainsi que directeur du collégium Arts, Lettres et Langues à l'Université de Lorraine.

Il est également membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde* dont il est, depuis 2016, rédacteur en chef.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature germaniques à l'Université de Limoges, elle est titulaire de l'agrégation d'allemand, d'un doctorat d'Études germaniques et de l'Habilitation à Diriger des Recherches. Ses recherches portent sur la littérature germanique, plus précisément le romantisme et le théâtre du XVIII^e et du XIX^e siècle. Elle a publié entre autres : *Altérité et monstruosité. Les figures hors norme dans les contes d'E. T. A. Hoffmann*, L'Harmattan, 2021, *Le théâtre allemand. Société, mythes*

NOTICES SUR LES AUTEURS

et démythification, Préface de Maurice Abiteboul, L'Harmattan, 2015 et *Actualité du médiévalisme. La réception du Moyen Âge germanique dans la France contemporaine* (en co-direction avec Florent Gabaude, Andrea Schindler), PULIM, col. Espaces Humains, 2020.

Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du monde*.

Michael LIOI

Il a récemment obtenu un double diplôme de Master, mention Langues et Sociétés, Master International à Avignon Université et à l'Université de Milan, où il avait obtenu également une Licence en langues et littératures étrangères (anglais et français). Le projet de recherche qu'il a présenté au jury lors de sa soutenance portait sur les études théâtrales françaises contemporaines. Son mémoire, « Céline dramaturge ? Écritures de l'entre-deux-guerres au service du théâtre classique », a intéressé la production dramatique d'un auteur majeur du XX^e siècle, Louis-Ferdinand Céline (deux pièces à son nom, datant de 1927, *L'Église* et *Progrès*). Céline y est étudié en tant que dramaturge, au travers d'une analyse littéraire de ses œuvres pour le théâtre et d'une étude du rôle que la scène a joué dans son esthétique. Ce mémoire aura certainement une suite et un approfondissement en une thèse de doctorat.

Jean-Pierre MOUCHON

Agrégé d'anglais, docteur de 3^e cycle en musicologie et en anglais, docteur ès lettres, aujourd'hui professeur retraité, a fait une partie de sa carrière dans l'enseignement secondaire (Lycée Diderot à Langres, Lycée de jeunes filles Anatole France et Lycée d'État Montgrand à Marseille) et dans l'enseignement supérieur (IUFM de Marseille, CNED de Vanves et Aix-Marseille Université). Il est membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (Université d'Avignon) et de la *Biostudies Society* (Université d'Aix-en-Provence). Depuis 1964, il est l'auteur de nombreux ouvrages dans le domaine de la littérature anglaise, de la pédagogie, de l'opéra, de la biographie et d'articles parus dans des revues pédagogiques et universitaires (*Le Bloc-Notes des Professeurs de Langues Vivantes*, *Présence Linguistique*, *Notules*, Éditions Ophrys; *Le Carnet des études anglo-saxonnes et nord-américaines* et *Le Carnet des études gréco-latines et des langues romanes*, Marseille; *Modèles Linguistiques*, Université du Sud Toulon-Var; *Théâtres du Monde*, Université d'Avignon).

Auteur de nombreux ouvrages sur l'opéra, il a publié récemment *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014); *Lina, historiettes et portraits* (2015); *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, 2 vol. (2015); *Le Ténor Enrico Caruso. (La voix et l'art, les enregistrements). Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, 2 vol. [Vol. I, *La voix et l'art*; Vol. II, *Les enregistrements*] (2016); *Charles Rousselière : ténor de l'Opéra et de l'Opéra-Comique* (2017); *Cette année-là*, roman (2017). *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique*, 2 vol. (2018). *Chronologie de la carrière du ténor Léon Escalaïs* (2020,); *À travers la poésie italienne (XIII-XXI siècle). Choix de poèmes traduits* (Édition bilingue). Volume I, 419 p., ill., volume II, 175 p., ill. (2022).

Théa PICQUET

<https://caer.univ-amu.fr/wp-content/uploads/2022-fevrier-fiche-CAER-PICQUET-V2.pdf>

Professeur Émérite de classe exceptionnelle - Aix-Marseille Université. Commandeur dans l'ordre des Palmes Académiques. Membre de l'Académie de Nîmes « <http://academiedenimes.org> ». Elle est aussi membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Agrégée d'italien, élève de Christian Bec à Paris IV Sorbonne, elle a soutenu sa thèse à Paris IV-Sorbonne (Grand Palais) et une Habilitation à diriger les recherches à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance.

Spécialiste de littérature et de civilisation de la Renaissance, elle a orienté ses travaux vers l'histoire des mentalités au XVI^e siècle. Elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, Donato Giannotti, '*Della Repubblica fiorentina*', Rome, Aracne, 2011, *Les mots du politique*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Florence berceau de la Renaissance*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Le peuple, théories, discours et représentations*, PUP,

2017, *La comédie italienne de la Renaissance miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018. Elle est aussi l'auteur d'une centaine d'articles portant sur des textes rares ou inédits.

Izabella PLUTA

Docteure ès lettres, critique de théâtre et traductrice.

Actuellement, elle est chercheuse associée au Centre d'études théâtrales et intervient à la Section du cinéma (Université de Lausanne). Lauréate de plusieurs bourses, notamment de la Confédération suisse (2002-2004) et de *Fernand Braudel IFER - Marie Curie Fellowships* (2013-2014).

Auteur de l'ouvrage *L'Acteur et l'intermédialité* (L'Âge d'homme, 2011), elle a co-dirigé avec Mireille Losco-Lena le numéro de « Ligeia » intitulé *Théâtres Laboratoires. Recherche-crédation et technologies dans le théâtre aujourd'hui* (2015). Elle a publié le collectif *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question ?* (en collaboration avec G. Girot, 2017) et *'Salle d'attente' de Krystian Lupa* (Antipodes, 2019). Elle prépare actuellement *Scènes numériques/Digital Stages* (2022) et *Qu'est-ce qu'un spectateur aujourd'hui ?* co-écrit avec Simon Hagemann (2023). Elle a co-dirigé un colloque international *Limits of the Human, Machines without limits ?* (2021) et *Live Performance and Video Games* (2022). Elle est fondatrice et co-responsable de la plateforme « CRI-TIQUES. Regard sur la technologie dans le spectacle vivant » et fondatrice de l'Association suisse *Theatre in Progress* dont elle gère le bureau.

Camille PROTAR

Metteuse en scène et comédienne, elle dirige depuis deux ans la compagnie Ulysse Kaldor avec laquelle elle a monté, notamment, des textes d'Howard Barker et de Fernando Arrabal. Diplômée d'un Master d'études théâtrales à l'université Paris III, elle a consacré sa recherche au théâtre de Krystian Lupa puis, au cours d'une année d'échange effectuée en Pologne avec l'Université Adam Mickiewicz de Poznań, à la question des communautés sur la scène polonaise contemporaine. Elle a participé à des colloques organisés par l'Université Paris III (« Corps en scène : l'acteur face aux écrans », en juin 2015, et « Expériences intimes du politique », en décembre 2016) et a contribué à la rédaction de l'ouvrage collectif dirigé par Izabella Pluta, *Metteur en scène aujourd'hui – Identité artistique en question ?*

Jean-Pierre RICHARD

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, Jean-Pierre Richard est licencié de Lettres Classiques et agrégé d'Anglais.

Maître de conférences, il a longtemps dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de Paris VII. Lauréat en 2020 du Grand Prix national de Traduction (SGDL/ministère de la Culture), il a traduit une soixantaine d'ouvrages, dont vingt-cinq pièces de théâtre, et dirigé le n° 44 des *Cahiers Charles V* sur « La Traduction littéraire ou la remise en jeu du sens », ainsi que les n°s 253 et 255 de la revue *Missives* sur les « Littératures d'Afrique australe ». Il a collaboré à l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de Shakespeare, en huit volumes (2002-2021), dans la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Son essai, *Shakespeare pornographie. Un théâtre à double fond*, a paru en 2019 aux Éditions Rue d'Ulm.

Marion SAUTEREAU

Doctorante en littérature française – Aix-Marseille Université

Agrégée de Lettres modernes (Académie d'Aix-Marseille),

Chargée de cours à l'Université d'Avignon, elle travaille sur les quêtes identitaires, les masques et les démasquements dans le théâtre d'Edmond Rostand. Sa thèse s'inscrit dans la lignée de ses recherches de master (son mémoire portait sur les jeux de masques dans le théâtre de Rostand).

Jean-François SENÉ

Agrégé de l'Université (HC). Professeur honoraire au lycée Henri-IV (Paris-Ve).

Chevalier des Palmes académiques. Traducteur dans diverses maisons d'édition (dont Gallimard, Le Seuil, Calmann-Lévy, Albin Michel). Essayiste, poète et nouvelliste. A obtenu plusieurs

NOTICES SUR LES AUTEURS

prix de poésie dont, en 2006, le Prix de la Découverte poétique de la Fondation Simone de Carfort (sous l'égide de la Fondation de France).

Publications récentes : *Paysages avec figures–Landscapes with Figures*, recueil de poèmes bilingues franco-anglais (Paris, L'Harmattan, 2017). *De l'œuvre de Shakespeare et de La Tragique Histoire du Prince de Danemark–Essai d'analyse politique* (Paris, L'Harmattan, 2018). Parution en chinois (China Encyclopedia Publishing House Co., Ltd., 2019) de *La Lecture* (Paris, Desclée de Brouwer, 2012), ouvrage en deux parties, dont celle de Jin Siyan, professeur à l'université d'Arras.

Henri SUHAMY

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université de Paris X Nanterre. Chevalier des Palmes Académiques.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Agrégé d'anglais et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Le vers de Shakespeare* (1984). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont : *Sir Walter Scott* (1993), Grand Prix du Romantisme 1993 (Jury Chateaubriand de la Vallée aux Loups) et Grand Prix de l'Académie Française 1994, catégorie biographie littéraire.

Auteur aussi notamment de *Stylistique anglaise* (1994) [Il a été le fondateur et président de la Société de Stylistique anglaise de 1977 à 1992], de *Henri VIII* (1998) et, parmi ses ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (2008), de *Shakespeare* (2018) et *Le Vers de Shakespeare* (2021).

Il est aussi l'auteur d'une centaine d'articles sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain ainsi que sur divers autres auteurs anglais. Il a édité et/ou traduit notamment Shakespeare, Emily Brontë, Walter Scott – en particulier pour le Livre de Poche et pour la Bibliothèque de la Pléiade. Il a aussi participé à de nombreux ouvrages collectifs et en a dirigé plusieurs dont le *Dictionnaire Shakespeare* (2005). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Hélène SUQUET

Agrégée de Lettres Modernes et actuellement doctorante en deuxième année d'études théâtrales, à l'Université Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Catherine Naugrette, elle mène un travail de recherches portant sur « Les nouvelles formes d'organisation du travail à l'épreuve de la scène contemporaine européenne : 2000-2020 ».

Cécile VIDAL-OBERLÉ

Cécile Vidal-Oberlé est germaniste, maîtresse de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est membre de l'UMR SIRICE (Paris 1) et membre associée au CEGIL (Université de Lorraine). Ses travaux de recherches en littérature sont centrés sur les questions d'écriture dramatique et d'intertextualité dans le théâtre d'Arthur Schnitzler.

Ses autres champs de recherche sont les mutations urbaines, démographie et société, et les tensions transfrontalières autour de questions écologiques / énergétiques

Claude VILARS

Son mémoire de Maîtrise sur plusieurs pièces de Sam Shepard, soutenu à l'université d'Avignon, et suivi de celui du DEA, l'a amenée à approfondir sa recherche sur cet auteur dans une thèse de Doctorat intitulée *Théâtre et Identité dans le Théâtre de Sam Shepard*, thèse soutenue à l'université de Montpellier III. Elle a eu l'occasion d'écrire quelques articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue *Théâtres du Monde*, éditée par l'université d'Avignon, entre 1997 et 2001, soit cinq articles, puis trois autres depuis 2010.

Cet auteur américain, méconnu en France et pourtant le plus grand actuellement aux États-Unis, est joué sur de nombreuses scènes en permanence et continue à produire des pièces dont les « premières » sont souvent jouées à Dublin : ces œuvres cernent toujours de plus près l'objet d'une de ses obsessions. Un projet d'écriture lié à son œuvre – qui concerne la mémoire, sa transmission et, d'une certaine façon, l'immortalité que permet la mémoire, projet mis en place dans ses grandes lignes – devrait se concrétiser dans le courant de cette année.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Thèmes traités dans *THÉÂTRES DU MONDE* (numéros 1-33 et numéros hors-série)

Numéros 1 à 33 :

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p.).
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n° 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p.).
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.).
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.).
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.).
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.).
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.).
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (472 p.).
*n° 29 (2019)	Bienséance et malséance au théâtre (457 p.).
*n° 30 (2020)	Le bruit et la fureur au théâtre (haine, violence et guerre) (503 p.).
*n° 31 (2021)	Présence et absence au théâtre (503 p.).
*n° 32 (2022)	L'arrière-scène du théâtre : simulation et dissimulation (441 p.).
*n° 33 (2023)	Le corps au théâtre (514 p.).

Numéros hors-série :

*n° 1 (2001)	Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul (Ouvr. collectif) (275 p.).
*n° 2 (2017)	Théâtre et parodie (Actes de colloque) (395 p.).
*n° 3 (2018)	Le théâtre des romanciers (Actes de colloque) (343 p.).
*n° 4 (2020)	Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de <i>Théâtres du Monde</i> (ouvrage collectif) (385 p.).
*n° 5 (2020)	La comédie et l'étranger (237 p.).
*n° 6 (2021)	Marivaux sur les scènes étrangères : heurs et malheurs d'un classique hors norme (235 p.).

Les numéros 1-32 sont téléchargeables gratuitement sur le site de *Théâtres du Monde*
http://www.theatresdumonde.com/mn_accueil.html
