



## **RÉSUMÉ :**

Cette thèse porte sur les caractéristiques du théâtre du monde telles qu'elles se manifestent dans différentes œuvres dramatiques contemporaines francophones. Il s'agit d'envisager sept pièces de ce répertoire comme autant d'images du monde, dans la mesure où elles convoquent les emblèmes de la vie terrestre : humaine, animale, végétale, et problématisent leurs interactions dans un espace-temps universel. Dans une partie introductive, on rassemble et commente les principales contributions universitaires à la réflexion sur la notion historique de théâtre du monde. Dans la partie principale, on observe les prolongements contemporains de la métaphore à travers l'étude des pièces du corpus. Une présentation générale des moteurs et motifs d'écriture des dramaturges introduit chaque analyse de texte, basée sur une grille de lecture calquée sur les catégories constitutives du drame : personnages, espace et temps, actions, didascalies. Le corps de la thèse est ainsi conçu comme l'exploration de sept déclinaisons du théâtre du monde, partant de la représentation la plus abstraite pour aboutir à la plus organique. Une synthèse boucle ce parcours en soulignant que les pièces dépendent de trois modèles de composition, déterminant autant de combinaisons des catégories dramatiques. Cette classification dévoile enfin l'ambition qui génère chaque projet d'écriture. En conclusion, il apparaît que le théâtre du monde dont on s'accorde généralement à penser qu'il est un *topos* daté évoquant la théâtralité de la vie humaine, est un cadre générique assez fort pour résister à la poétique du drame contemporain, assez vaste pour accueillir les inventions dramaturgiques les plus singulières.

## **TITRE EN ANGLAIS**

Theatre of the world in plays by french-speaking contemporary authors.

Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis.

## **RÉSUMÉ EN ANGLAIS**

This thesis deals with the characteristics of the theatre of the world metaphor, as they appear in several contemporary french-speaking plays. Seven plays have been selected as images of the world, since they summon various emblematic elements of life on earth: humans, animals and flora, and emphasize their interaction in a universal surroundings. Firstly, the principal academic contributions concerning the historical notion of theatre of the world are gathered and commented. The main part of the research consists of the demonstration of the metaphor's contemporary extensions, through the study of the corpus. The analysis of each play is preceded by a presentation of its author's writing motivations and motives. Then, the play itself is examined carefully with the help of a reading grid which focuses successively on the dramatic categories : characters, space and time, actions, stage directions. Thus, the thesis's body is built as an exploration of seven variations of the theatre of the world, beginning with the most abstract one and leading to the most organic one. A synthesis ends this journey, pointing out that the plays match three composition patterns, which induces many combinations of the dramatic categories. This classification unveils the ambition at the origin of each writing project. In conclusion, it appears that the theatre of the world, generally considered as an old *topos* which refers to the theatricality of human life, is a framework strong enough to stand up to the poetics of contemporary drama, and vast enough to house the most singular dramaturgic inventions.

**MOTS-CLÉS :**

- |                              |               |
|------------------------------|---------------|
| 1- THEATRUM MUNDI            | 5- MÉTAPHORE  |
| 2- POÉTIQUE DU DRAME         | 6- FABLE      |
| 3- DRAMATURGIE CONTEMPORAINE | 7- PERSONNAGE |
| 4- DRAME UNIVERSEL           | 8- RHAPSODIE  |

**MOTS-CLÉS EN ANGLAIS :**

- |                            |              |
|----------------------------|--------------|
| 1- THEATRUM MUNDI          | 5- METAPHOR  |
| 2- POETICS OF DRAMA        | 6- TALE      |
| 3- CONTEMPORARY DRAMATURGY | 7- CHARACTER |
| 4- UNIVERSAL DRAMA         | 8- RHAPSODY  |

---

**RIRRA 21.**

**Représenter, inventer la réalité du romantisme à l'aube du xxi<sup>e</sup> siècle.**

ÉQUIPE D'ACCUEIL 4209  
Université Paul Valéry - Montpellier III

## REMERCIEMENTS.

Je remercie mon entourage intime, proche et plus lointain pour son affection, son amitié et sa considération. Je le remercie pour avoir canalisé mes emportements, accepté mes incertitudes et conforté mes intuitions. Je le remercie pour sa confiance, son soutien et son intérêt. Je le remercie enfin pour ses encouragements constants et connais sa part capitale dans l'élaboration de ce travail.

Ceux qui sont concernés par ces mots sont nombreux. Ils savent que c'est à eux que je pense, avec une infinie reconnaissance !



## SOMMAIRE.

PRÉAMBULE. .... p. 9

### 1<sup>ère</sup> PARTIE : REGARDS CRITIQUES.

ENTRÉE EN MATIÈRE. .... p. 17

#### CHAPITRE I. ORIGINES, DÉVELOPPEMENTS ET VARIATIONS HISTORIQUES.

##### 1. Le foyer européen du théâtre du monde.

Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1948. .... p. 19

##### 2. La *vida-comedia* dans le théâtre du monde.

Antonio Vilanova, « El tema del gran teatro del mundo », 1950. .... p. 28

##### 3. La comédie ou le songe de la vie : un combat dans le théâtre du monde.

Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », 1957. .... p. 34

##### 4. Théâtres de la mémoire et Globe Theatre : théâtres du monde.

Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire* et *Theatre of the World*, 1966 et 1969. .. p. 41

##### 5. Horizons baroques : l'image, la tendance ou la question du théâtre du monde.

Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*  
et *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, 1988 et 1992. .... p. 50

##### 6. Expressions du lieu et du jeu : deux versants du théâtre du monde.

Anne Larue, « Le Théâtre du Monde: du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », 1994. p. 59

LA PERSPECTIVE D'UNE DÉFINITION. .... p. 69

### 2<sup>ème</sup> PARTIE : SEPT IMAGES DU MONDE.

#### L'INVITATION AUX VOYAGES.

Notice introductive. .... p. 77

MÉTHODOLOGIE. .... p. 77

CONDUITE POÉTIQUE. .... p. 83

#### CHAPITRE I. *L'Animal du temps*, VALÈRE NOVARINA.

Introduction. .... p. 87

1. MOTEURS. .... p. 89

2. MOTIFS. .... p. 94

### **3. *L'Animal du temps, un sermon joyeux.***

RÉSUMÉ. ....	p. 106
COMPOSITION. ....	p. 106
« UN HOMME MARCHE PARMIL LES TOMBES. » .....	p. 108
PRODUIRE OU REPRODUIRE L'ESPACE ET LE TEMPS. ....	p. 117
SERMONNER LES ANIMAUX : LA PAROLE EST ACTION. ....	p. 128
SYNTHÈSE. ....	p. 133

## **CHAPITRE II. *Bivouac*, PIERRE GUYOTAT.**

Introduction. ....	p. 135
<b>1. MOTEURS.</b> .....	p. 137
<b>2. MOTIFS.</b> .....	p. 140
<b>3. <i>Bivouac</i>, un drame sacré.</b>	
RÉSUMÉ. ....	p. 146
COMPOSITION. ....	p. 146
PEUPLEMENT. ....	p. 150
L'EXPOSITION DU MONDE. ....	p. 153
LE RITE ET SON COMMENTAIRE. ....	p. 157
SYNTHÈSE. ....	p. 160

## **CHAPITRE III. *Violences et Gibiers du temps*, DIDIER-GEORGES GABILY.**

Introduction. ....	p. 163
<b>1. MOTEURS.</b> .....	p. 165
<b>2. MOTIFS.</b> .....	p. 169
<b>3. <i>Violences</i>, un fait divers universel.</b>	
RÉSUMÉ. ....	p. 191
COMPOSITION. ....	p. 192
FAMILLE, TÉMOINS, GARDIENS. ....	p. 193
CE QUE CHACUN SAIT DU MONDE, CE QUE CHACUN COMPREND DU TEMPS. ....	p. 198
ACTIONS. ....	p. 218
DIDASCALIES. ....	p. 227
SYNTHÈSE. ....	p. 235
<b>4. <i>Gibiers du temps</i>, les voix de la cité.</b>	
RÉSUMÉ. ....	p. 237
COMPOSITION. ....	p. 238
LA GALERIE DES GIBIERS DU TEMPS. ....	p. 240
ESPACE-TEMPS DRAMATIQUE, ESPACE-TEMPS SYMBOLIQUE. ....	p. 260
ACTIONS, RÉACTIONS. ....	p. 273
DIDASCALIES. ....	p. 275
SYNTHÈSE. ....	p. 281

#### **CHAPITRE IV. *Les Vainqueurs*, OLIVIER PY.**

Introduction. ....	p. 283
<b>1. MOTEURS.</b> .....	p. 285
<b>2. MOTIFS.</b> .....	p. 288
<b>3. <i>Les Vainqueurs</i>, l’Arcadie détournée.</b>	
RÉSUMÉ. ....	p. 297
COMPOSITION. ....	p. 298
PERSONNEL DRAMATIQUE. ....	p. 299
<i>FIGURES.</i> .....	p. 300
<i>DOUBLURES ET FIGURANTS.</i> .....	p. 306
<i>L’APPRENTI.</i> .....	p. 320
<i>ACTEURS. Les performances aux trois visages de Ferrare et du Garçon.</i> .....	p. 326
ESPACE, HÉRITAGE, IMAGINAIRE. ....	p. 336
JOUER. ....	p. 349
SYNTHÈSE. ....	p. 355

#### **CHAPITRE V. *Au monde*, JOËL POMMERAT.**

Introduction. ....	p. 357
<b>1. MOTEURS.</b> .....	p. 361
<b>2. MOTIFS.</b> .....	p. 365
<b>3. <i>Au monde</i>, l’humain pris de vertiges.</b>	
RÉSUMÉ. ....	p. 374
COMPOSITION. ....	p. 374
PORTRAIT DE FAMILLE. ....	p. 376
L’ESPACE ET LE TEMPS. ....	p. 386
AGIR. ....	p. 395
SYNTHÈSE. ....	p. 403

#### **CHAPITRE VI. *e*, DANIEL DANIS.**

Introduction. ....	p. 407
<b>1. MOTEURS.</b> .....	p. 410
<b>2. MOTIFS.</b> .....	p. 414
<b>3. <i>e</i>, rêver le monde.</b>	
RÉSUMÉ. ....	p. 418
COMPOSITION. ....	p. 419
GÉNÉRATIONS. ....	p. 423
DIMENSIONS DU MACROCOSME, ÉVOLUTION DES MICROCOSMES. ..	p. 436
« GO ! » .....	p. 455
SYNTHÈSE. ....	p. 458

<b>MODÈLES ET COMBINAISONS DES IMAGES DU MONDE.</b>	
<b>Synthèse finale des analyses. ....</b>	<b>p. 461</b>
<b>MODÈLES DE COMPOSITION. ....</b>	<b>p. 461</b>
<b>COMBINAISONS DES CATÉGORIES DRAMATIQUES. ....</b>	<b>p. 465</b>
<b>CONCLUSION. ....</b>	<b>p. 471</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE. ....</b>	<b>p. 483</b>
<b>ANNEXES. ....</b>	<b>p. 517</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES. ....</b>	<b>p. 599</b>

## PRÉAMBULE.

*L'ANNONCIER. – Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux sur ce point de l'Océan Atlantique qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent. On a parfaitement bien représenté ici l'épave d'un navire démâté qui flotte au gré des courants. Toutes les grandes constellations de l'un et de l'autre hémisphères, la Grande Ourse, la Petite Ourse, Cassiopée, Orion, la Croix du Sud, sont suspendues en bon ordre comme d'énormes girandoles et comme de gigantesques panoplies autour du ciel. Je pourrais les toucher avec ma canne.*

Paul Claudel, *Le soulier de satin. Première journée, scène première.*

Gageons que l'ambition dramaturgique la plus largement répandue au sein du paysage théâtral actuel est aussi la plus fondamentale : dire le monde. En écriture comme dans les autres domaines dramatiques et plus généralement dans tout le champ artistique, les hommes s'efforcent de témoigner de tout ou partie de leur vision et de leur réflexion sur le monde. Pour eux, ce terme générique désigne ensemble ou séparément les origines, les conditions ainsi que l'avenir de l'humanité, du vivant et de l'environnement. Concrétisée dans des perspectives et selon des moyens très variés, leur intention a moins souvent pour but de refléter l'entière du globe que d'aboutir au traitement sélectif de quelques aspects du réel, susceptibles de toucher le public. Cependant, on constate que certains artistes désirent parfois montrer le monde dans sa globalité et produire ainsi une ou plusieurs sommes, où tous les éléments emblématiques du réel sont signifiés par un vocabulaire et des techniques spécifiques à la discipline pratiquée. Mais toute entrée du vaste monde à l'intérieur d'une forme artistique est utopique, les dimensions de la Terre n'étant pas compressibles au format d'un bâtiment, d'une scène, d'un cadre, d'un écran ou d'un bloc de matériau, d'une partition musicale, textuelle ou bien chorégraphique. On hésite alors à dissocier la démarche de ceux qui ont pleinement conscience de cette incompatibilité et s'en accommodent en ciblant leurs sujets de création, de la démarche de ceux qui pensent s'en affranchir au moins une fois, en produisant une totalité métaphorique forcément incomplète d'un point de vue objectif.

Pourtant, il faut bien distinguer le regard que la plupart des artistes portent sur le monde et les aspirations, même fugaces, d'une poignée d'ambitieux. Aucun ne présume des capacités de l'œuvre ni ne les sous-estime. Toutefois, quand les premiers partent du général pour atteindre le particulier afin de cerner précisément une question, une situation ou des détails éloquentes de nos vies, les seconds sont fermement déterminés à embrasser le monde entier, malgré

l'impossibilité matérielle de trouver des équivalents artistiques pour l'ensemble des composantes de l'univers. Commence alors pour ces derniers une audacieuse entreprise de transposition du monde, à travers laquelle s'expriment nécessairement des choix thématiques et formels ainsi qu'un discours subjectif sur le sens et les mécanismes de l'existence. Ces données partielles et arbitraires accèdent au statut d'observations abondantes et impartiales grâce à un accord tacite passé avec le public, enclin à considérer l'œuvre comme un macrocosme à part entière.

Dans l'écriture théâtrale contemporaine, ce projet totalisant tranche avec les travaux qui privilégient le fragment, l'effritement du sens, la dislocation de l'intrigue et l'entremêlement de plusieurs fils narratifs sans relation directe. Si les discours, les inventions poétiques et les recherches formelles apparemment les plus adaptés à la mise en scène de la mosaïque planétaire se situent près du pôle de la déconstruction, les artisans de la construction d'un univers dramatique complet intègrent la réflexion sur le morcellement du monde à l'intérieur d'une version fabulaire et unifiée du globe. À l'occasion d'une ou plusieurs pièces, ils cherchent le juste équilibre entre le déploiement de leur imaginaire, leur désir d'exhaustivité et leurs préoccupations esthétiques.

Pour ce faire, ils doivent composer avec les inconvénients et les avantages de la représentation dramaturgique du monde entier. Premièrement, ils se heurtent au problème de la quantité d'êtres vivants, d'éléments naturels, de phénomènes et d'espaces, requis pour suggérer la multitude. Ils se heurtent également aux problèmes de la durée et du renouvellement des êtres, des choses et des faits, requis pour figurer le cycle universel. Viennent ensuite les difficultés liées à la conservation du sens de chaque composante dramatique et à la cohérence de l'ensemble, fils rouges de plus en plus délicats à discerner à mesure que la mise en scène du monde s'étoffe. À l'inverse, les procédés d'écriture trop linéaires et synthétiques peuvent conduire à l'écueil de la facticité, en traçant les contours d'un univers par trop sommaire et figé. Ces obstacles sont toutefois sources de créativité. Le plus souvent, ils sont contournés grâce à un jeu de contrastes et de paradoxes. Le très grand entre dans le très petit, l'infini dans le fini, l'authentique dans l'artificiel, l'innommable dans le dit, l'imprévisible dans le préparé et l'incommensurable dans ce qui peut être cerné, mesuré, évalué. Plutôt qu'un fac-similé ou un calque, les contraintes théâtrales conditionnent ainsi l'élaboration d'une image du monde, plus sûr moyen de remplir l'objectif de l'universalité en matière d'art. Parmi les avantages dont disposent les dramaturges, on remarque le pouvoir évocateur des mots rehaussés par les procédés de narration. Propre à la littérature, ce potentiel va de pair avec les niveaux d'expression supplémentaires promis par la mise en scène. La totalité dramatique s'affirme en

tant qu'objet réflexif car elle est conçue pour un espace dédié à la représentation du vivant ainsi qu'à la répétition des actions. Face au public, elle prend valeur de témoignage singulier, problématisé et partagé dans un esprit civique. Enfin, elle est assumée en tant que projet ludique. Elle expose sa démesure et la contrebalance par l'anticipation des artifices du spectacle et de la légèreté du divertissement.

Ce survol donne à penser que la représentation du monde entier trouve dans la littérature dramatique un écho particulièrement heureux, grâce aux qualités jumelées de l'imagination, de l'énonciation et de la narration littéraires, de la figuration, de l'animation et de la réflexivité scéniques, de l'intensité, de l'instantanéité et de la distraction spectaculaires. Un champ d'étude passionnant se dessine. Il consiste à explorer plusieurs totalités élaborées par quelques fortes personnalités de la dramaturgie contemporaine francophone, pour appréhender différentes modalités de la représentation du monde au sein du paysage théâtral qui nous est le plus familier. Parmi l'ensemble des pièces écrites en langue française durant les trois dernières décennies, sept images du monde seront examinées. Il s'agit de *L'Animal du temps*<sup>1</sup> de Valère Novarina, *Bivouac*<sup>2</sup> de Pierre Guyotat, *Violences*<sup>3</sup> et *Gibiers du temps*<sup>4</sup> de Didier-Georges Gabily, *Les Vainqueurs*<sup>5</sup> d'Olivier Py, *Au monde*<sup>6</sup> de Joël Pommerat et pour finir, *e*<sup>7</sup> de Daniel Danis.

Afin de préparer l'analyse de ce corpus, il faut d'abord réfléchir aux origines de la projection du monde sur la scène. À plusieurs égards, la démarche totalisante, réflexive, populaire et divertissante des auteurs d'aujourd'hui évoque la notion de théâtre du monde, lieu commun des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La volonté de représenter le monde entier est propre à tous les arts et court au long des siècles. Mais historiquement, le théâtre a l'avantage d'avoir fait l'objet d'une métaphore du monde particulièrement relayée et appréciée. Employée pour décrire la disposition et le fonctionnement de l'univers et plus encore pour en justifier l'ordre, l'image du théâtre a nourri bien des discours où elle intervenait surtout à titre d'exemple. Mise en abyme à l'intérieur du bâtiment théâtral, l'idée du monde semblable à un grand spectacle a permis de jouer simultanément sur le tableau de la théâtralité, ce qui paraît sur la scène n'étant pas naturel, et sur le tableau de l'analogie entre le grand et le petit, ce qui compose la

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1993.

<sup>2</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit*, achevée le 12 août 1987, 109 feuillets + 2 pages de titre, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>3</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1991.

<sup>4</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1995.

<sup>5</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2005.

<sup>6</sup> Joël Pommerat, *Au monde*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2004.

<sup>7</sup> Daniel Danis, *e*, Paris, L'Arche, 2005.

représentation passant pour la miniaturisation de tout ce qui se déroule à l'extérieur de l'enceinte du théâtre. Considéré comme un *topos* ou plus radicalement comme un cliché de la fin de la Renaissance, copieusement exploité tout au long de la période baroque, le théâtre du monde ou *theatrum mundi* a été largement utilisé par les auteurs dramatiques européens et totalement intégré par les spectateurs, au point de ne surprendre personne. Si le concept était habituel voire convenu, son emploi dramaturgique ne fut jamais simpliste. Au contraire, le succès du théâtre du monde a dû dépendre de l'adresse de ses utilisateurs, qui exerçaient leur esprit aux intrigues métaphoriques ainsi qu'aux discours équivoques en se délectant des comparaisons plaisantes entre le monde et le théâtre, la vie humaine et le jeu de l'acteur.

Le projet universel des dramaturges contemporains se rapporte-t-il encore à la notion de théâtre du monde ? Pour le savoir, il est nécessaire d'étudier les fondements, les développements et les variations historiques de cette ancienne métaphore. Mentionnée dans plusieurs dictionnaires de la langue française comme une expression figurée de la théâtralité du monde<sup>8</sup>, elle est beaucoup plus précisément commentée dans des publications universitaires. Parmi les recherches littéraires menées en Europe durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs contributions à son analyse offrent un très bon aperçu de ses différentes acceptions, malgré l'absence de définition stricte. Pour établir un panorama complet de ses significations et de ses usages dramatiques, nous aborderons les pensées d'Ernst Robert Curtius, Antonio Vilanova, Jean Jacquot, Frances Amelia Yates, Didier Souiller et Anne Larue. Suite à cet inventaire, toutes les réflexions collectées seront synthétisées afin d'élaborer une définition composite, représentative des différentes facettes du théâtre du monde. Ainsi découverte, clarifiée et considérée dans une perspective essentiellement dramaturgique, la métaphore se donnera à voir sous tous ses aspects historiques et, plus encore, sous un jour contemporain parfaitement envisageable. De fait, nous soutiendrons qu'elle englobe la représentation du monde visée par les dramaturges de notre corpus.

Pour sillonner les drames contemporains après cette mission archéologique, il faut changer de méthode et s'équiper de nouveaux outils. Tout d'abord, on pense à situer les œuvres du corpus

---

<sup>8</sup> Cf. Pierre Richelet, *Dictionnaire françois* (1680), Genève, Éditions Slatkine, 1994 ; Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel* (1690), Genève, Éditions Slatkine, 1970 ; *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Collection privée, 1694 in *Dictionnaires des 16e et 17e siècles*, édition électronique réalisée par Claude Blum, Classiques Garnier Numérique, 2007, [en ligne : <http://www.classiques-garnier.com>.[www.ezp.biu-montpellier.fr/numerique-bases/index.php](http://www.ezp.biu-montpellier.fr/numerique-bases/index.php)], documentation numérique consultée le 10 août 2011. Cf. également Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* (1863-1877), tome 6, Paris, Encyclopaedia Britannica, 1996.

parmi l'ensemble de la production de leurs auteurs. Cette première étape offrira de précieux indices pour cerner la personnalité des artistes et pour éclairer leur parcours d'écriture à la lumière du théâtre du monde. Ensuite, on souhaite analyser les sept pièces avec la plus grande attention. Chaque texte sera sondé comme s'il s'agissait d'un macrocosme encore vierge de toute exploration. L'étude s'appuiera sur la description de son apparence générale, de ses habitants, de ses reliefs, de sa temporalité et de ses activités. La signification, la dynamique et la portée métaphorique de ces données seront saisies grâce au repérage de leur articulation et de leur évolution. Les procédés rhétoriques et poétiques employés pour figurer le monde entier par l'entremise des catégories dramatiques des personnages, de l'espace et du temps, des actions et enfin des didascalies seront identifiés et commentés. L'interprétation des paradoxes de l'univers dramatique favorisera la perception et la compréhension des dimensions symboliques de la fable. La fréquence et l'importance des jeux de répétition et de symétrie entre le réel et sa représentation indiqueront son degré de théâtralité. D'autre part, sa capacité à s'inscrire dans l'espace public et à partager un témoignage avec la communauté des spectateurs sera appréciée en fonction des liens qui la rattachent au monde.

Dans une procédure d'analyse que nous définirons ultérieurement, ces différents points permettront d'appréhender les stratégies adoptées par chaque auteur pour contourner les obstacles de la représentation dramaturgique du monde et pour profiter de ses atouts. Tout en dégagant les potentialités contemporaines du théâtre du monde, ce travail doit souligner l'engagement artistique des auteurs. Pour atteindre l'objectif de la totalité, constituer un macrocosme cohérent, présenter des qualités thématiques et poétiques originales, tirer parti de la question du jeu théâtral et proposer un discours pertinent sur la réalité, on verra que la création d'une image du monde nécessite l'alliance d'un imaginaire débridé et d'une construction rigoureuse. Ce faisant, nous démontrerons que les sinuosités, les ambiguïtés et les mystères de chaque univers dramatique ne traduisent en aucun cas des facilités et des faiblesses d'écriture mais signalent au contraire l'attachement des auteurs à la complexité du monde, qu'ils s'évertuent à restituer dans un registre théâtral. En prenant soin de distinguer les spécificités des sept pièces, nous concluons les analyses dramaturgiques avec la mise au point d'une classification. Cela afin de repérer quelques tendances communes parmi les formes et les structures des pièces du corpus, et d'envisager les ambitions des auteurs qui œuvrent actuellement à la mise en scène du globe.

Pour terminer, nous mettrons en évidence les liens qui unissent les deux axes de cette recherche partagée entre hier et aujourd'hui, contributions universitaires et découvertes dramaturgiques. Confronté aux analyses minutieuses de sept pièces contemporaines, notre

coup de projecteur sur la notion de théâtre du monde doit souligner à quel point la métaphore s'applique avec ingéniosité, vigueur et subtilité aux projets des auteurs du corpus. Parfaitement assimilé par ces derniers, l'héritage des grands auteurs du répertoire historique du théâtre du monde s'invite dans leurs créations, sans les étouffer. On suppose aussi que la notion sous-tend leur hommage au patrimoine spirituel, philosophique et poétique européen, leur invention de procédés d'écriture aptes à convoquer le grand dans le petit et à confronter le théâtre et la vie, ainsi que leur perception dramatique de l'univers. S'ils ne formulent pas explicitement leur désir de faire théâtre du monde, nous aurons enfin la certitude que nos auteurs concourent en tous points à son élaboration.

En quelques paragraphes, voici le programme que nous développerons, suivant une méthodologie présentée dans l'introduction de chaque partie de la thèse.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**REGARDS CRITIQUES.**



## ENTRÉE EN MATIÈRE.

En guise d'ouverture, exposons les choix relatifs à la sélection et à la présentation de six regards sur la notion de théâtre du monde. Dans ce bref inventaire, on se familiarisera avec les règles méthodologiques qui donnent à cette partie liminaire la forme d'un éventail de réflexions.

La notion de théâtre du monde fait l'objet d'enquêtes approfondies, souvent menées dans des essais et revues de littérature comparée. Elle recouvre plusieurs réalités philosophiques, religieuses, artistiques, culturelles et historiques, que les chercheurs mettent généralement en perspective en proposant une synthèse chronologique et/ou thématique. Tous entreprennent de valoriser sa richesse, sa complexité et en même temps de dégager ses axes constants, à travers l'espace et le temps, dans les domaines de la pensée, de la religion et de l'esthétique. Deux constats émanent de la lecture de ces écrits académiques : l'essence du théâtre du monde transparait dans la confrontation de ses différentes acceptions et on la saisit mieux en tenant compte des nombreux commentaires élaborés sur la question. Restituer les points forts de ces contributions semble ainsi le moyen le plus opportun pour établir les caractéristiques et les expressions majeures de la notion, au fil de l'histoire du théâtre occidental. Mais ce travail documentaire ne doit pas occulter la spécificité de chaque regard critique.

Si l'inventaire de plusieurs articles et ouvrages est nécessaire pour envisager différentes facettes du théâtre du monde, une sélection s'impose pour privilégier l'examen et la confrontation des raisonnements plutôt que leur compilation. Pour refléter l'ensemble des recherches effectuées sur la notion, cette sélection concerne l'Europe et débute avec la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle réserve une place conséquente aux contributions citées à de multiples reprises par les auteurs qui s'intéressent au sujet et se focalise sur celles qui concernent l'art dramatique. Elle privilégie la variété des exemples théâtraux ainsi que la nuance des hypothèses et des conclusions universitaires. Étant donné que les publications témoignent fréquemment d'une pensée en cours d'élaboration, plusieurs textes d'un même auteur peuvent être pris en compte. Sur ces bases, on s'intéresse aux réflexions développées par Ernst Robert Curtius<sup>1</sup>, Antonio Vilanova<sup>2</sup>, Jean Jacquot<sup>3</sup>, Frances Amelia Yates<sup>4</sup>, Didier Souiller<sup>5</sup> et Anne Larue<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. Jean Bréjoux (1956), Paris, Presses pocket, coll. « Agora », 1991.

Les points de vue de ces personnalités sont présentés chronologiquement, à travers les six analyses consécutives d'un ou plusieurs de leurs articles, chapitres et livres complets. Le plan de l'auteur est brièvement introduit. Puis, son discours est étudié suivant un programme arbitraire, conçu par souci de clarté et d'efficacité. Les redondances avec les autres textes choisis sont supprimées et les considérations théâtrales sont privilégiées. Les exemples dramaturgiques sont mis en valeur par le report de citations originales et l'insertion d'extraits, auxquels les auteurs font simplement allusion. Cela dit, chaque analyse traite les propos universitaires avec fidélité, en reprenant entre guillemets les termes employés pour qualifier le théâtre du monde, en utilisant le conditionnel pour appuyer le caractère hypothétique des intuitions énoncées avec prudence et en soulignant toutes les convictions assumées sans détour. Enfin, la conclusion met en exergue les éléments les plus représentatifs et pertinents de la notion, tels qu'ils sont relevés et commentés par l'auteur. Cette partie finale est l'occasion de formuler quelques remarques personnelles. Parce que les analyses sont construites de manière à promouvoir une pensée, leur conclusion donne la part belle aux atouts des textes.

De fait, cette revue met l'accent sur la complémentarité des regards critiques. On postule ainsi que le théâtre du monde, au centre de toutes les attentions, ne se situe pas tant dans les contrées qu'un seul observe mais plutôt à l'intersection de six champs de vision.

---

<sup>2</sup> Antonio Vilanova, « El tema del gran teatro del mundo », *Boletín de la real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXIII, 1950, double pagination, p. 153-188 et p. 1-36.

<sup>3</sup> Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *Revue de littérature comparée*, n°31, 1957, p. 341-372.

<sup>4</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire* (1966), trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975; Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (1969), Londres, Routledge and Kegan Paul, 1987.

<sup>5</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988 ; Didier Souiller, *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1992.

<sup>6</sup> Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *L'information littéraire*, n°2, 46<sup>e</sup> année, mars-avril 1994, p. 12-26.

# CHAPITRE I

## ORIGINES, DÉVELOPPEMENTS ET VARIATIONS HISTORIQUES.

### 1. Le foyer européen du théâtre du monde.

Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1948.

Publié pour la première fois en Suisse en 1948, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* prend la forme d'un grand catalogue composé d'entrées critiques où sont inventoriés les périodes, genres et tendances littéraires en Europe, de l'Antiquité jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À travers cette colossale entreprise, Ernst Robert Curtius expose l'héritage classique des auteurs modernes et définit l'identité poétique d'un continent entier. Il aborde la notion de théâtre du monde dans le chapitre *Métaphores relatives au théâtre*<sup>1</sup>. D'après lui, celles-ci apparaissent dans les textes philosophiques. Elles seront par la suite employées dans les écrits religieux et politiques avant d'alimenter les récits, la poésie et le théâtre.

Ernst Robert Curtius relève différentes métaphores évoquant la théâtralité du monde et de la vie humaine dans les textes grecs et latins. D'une civilisation à l'autre et du monde païen au monde chrétien, chacun propose des analogies entre théâtre et monde pour développer des raisonnements variés. C'est dans les *Lois*<sup>2</sup> de Platon qu'il faudrait repérer leur première occurrence.

« Représentons-nous chacun des êtres vivants que nous sommes comme une marionnette fabriquée par les Dieux ; était-ce amusement de leur part, était-ce dans un but sérieux ? Cela nous ne pouvons le savoir. »

« L'homme n'est qu'un jouet entre les mains de Dieu, et c'est cela qui est en vérité le meilleur de lui-même. »<sup>3</sup>

Pour Ernst Robert Curtius, ces deux citations contiennent implicitement l'idée d'un monde semblable à une scène où l'homme, « marionnette » agie par les dieux, joue sa vie pour leur

---

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius, « Métaphores relatives au théâtre », trad. Jean Bréjoux, in *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 235-244.

<sup>2</sup> L'édition française de *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* emploie la traduction des *Lois* de Platon effectuée par Édouard des Places et Auguste Diès : Platon, *Les Lois* (V<sup>e</sup>- IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), livres I-XII, textes établis et traduits par Édouard des Places et Auguste Diès, in *Œuvres complètes*, tomes XI-XII, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1951-1956.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 644 d; VII, 803 c ; fragments cités par Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, op. cit., p. 235.

seul plaisir. Il relève par ailleurs deux expressions du *Philèbe*<sup>4</sup> où Platon évoque la « tragédie » et la « comédie »<sup>5</sup> de la vie. Cette dernière référence entre en résonance avec l'activité des dieux marionnettistes, qui peut être ludique ou grave, ce qui reste une énigme pour l'homme. La vie sur terre a-t-elle un sens et ce sens est-il dérisoire ou au contraire des plus nobles ? De quelle marge de manœuvre l'être dispose-t-il par rapport à la fonction que les dieux lui ont assignée ? Le sens des métaphores du monde relatives au théâtre dépend du positionnement que leurs auteurs choisissent d'adopter par rapport à ces questionnements. Les propos imagés de Platon génèrent de nombreuses pistes d'interprétation de la condition humaine et de son rapport à l'univers, que les penseurs et poètes de l'Antiquité explorent de façon ponctuelle et partielle. Jusqu'au Moyen Âge, ces métaphores désignent le monde en tant que « théâtre universel »<sup>6</sup> sans développer précisément le paradigme esquissé dans *Les Lois*. Relevées notamment dans le discours des cyniques, des stoïciens et des Pères de l'Église, elles témoignent par leur fréquence, si ce n'est toujours de la popularité, du moins de l'audience d'un art dont chacun est apte à reconnaître les grandes caractéristiques. À des périodes et dans des cultures diverses, philosophes et religieux misent sur la reconnaissance, de la part des auditeurs et lecteurs, des éléments théâtraux susceptibles d'illustrer leurs considérations sur le monde. Pour interpréter ces figures de rhétorique, il est donc nécessaire de tenir compte de la place et de la fonction du théâtre dans les lieux et aux époques où elles sont énoncées. Quelques références aux conceptions du théâtre en Grèce et Rome antiques et dans le premier monde chrétien pourraient préciser le sens des exemples cités par Ernst Robert Curtius, mais ce n'est pas l'objet de son chapitre. Il consacre son développement à la métaphore plus récente du théâtre du monde, qui rassemble toutes les correspondances du théâtre et du monde et s'épanouit tout particulièrement dans le champ de la littérature dramatique.

D'après lui, il faut attendre la parution du *Policraticus*<sup>7</sup> de Jean de Salisbury en 1159 pour conjuguer les différents aspects d'une réflexion sur le monde en tant que théâtre universel afin d'aboutir au *theatrum mundi*. Considéré comme le premier traité politique conséquent du

---

<sup>4</sup> Platon, *Philèbe* (V<sup>e</sup>- IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), texte établi et traduit par Auguste Diès, in *Œuvres complètes*, tome IX, 2<sup>e</sup> partie, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1941.

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, 50 b, p. 66 :

« SOCRATE : [...] dans les chants de deuil, les tragédies et les comédies, non seulement au théâtre mais dans toute la tragédie et comédie de la vie et dans une multitude d'autres occasions, les douleurs se mélangent au plaisir. »

<sup>6</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 234. L'expression est entre guillemets dans le texte.

<sup>7</sup> John of Salisbury, *Policraticus* (1159), *books I-VIII, edited and translated by Cary Joseph Nederman*, Cambridge, Cambridge university press, coll. « Cambridge texts in the history of political thought », 1990.

Moyen Âge, le *Policraticus* met en perspective des analogies entre macrocosme et microcosme. L'analogie la plus célèbre demeure celle qui associe le corps social au corps humain, pour désigner littéralement le roi comme la tête de l'état. Dans la même optique, Jean de Salisbury désigne le monde entier comme un théâtre où l'homme joue un rôle aux côtés de ses semblables dans la représentation unique de la vie. Le spectacle mondial est surplombé par un dieu spectateur, aux côtés duquel trônent les anges et les héros vertueux. Le raisonnement inauguré par Platon dans de courts fragments philosophiques est ici développé sur plusieurs pages où l'auteur insiste sur la dimension planétaire du théâtre, englobant le ciel comme espace dédié aux spectateurs et considérant chaque composante du monde comme un élément de la représentation. L'assimilation de la vie à un spectacle et du monde à une scène prend de l'ampleur et en quelque sorte du volume. Elle intervient dans un théâtre en trois dimensions qui monte jusqu'au ciel et relie Dieu aux hommes. En inscrivant la séance dramatique de la vie sur la scène du monde à l'intérieur du bâtiment théâtral composé de la Terre et du ciel, où siègent des spectateurs d'essence supérieure, le *theatrum mundi* de Jean de Salisbury parachève le « *mimus vitae* »<sup>8</sup> et la « *scena vitae* »<sup>9</sup> figurés par les plus anciennes métaphores. Pour Ernst Robert Curtius, la très large diffusion du *Policraticus* depuis le XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> expliquerait le recours au *theatrum mundi* dans différents textes européens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et plus particulièrement dans les œuvres dramatiques britanniques et espagnoles. Sur scène, la métaphore est pour ainsi dire redoublée, puisque la représentation du monde en tant que théâtre est propulsée dans un bâtiment théâtral qui propose justement de représenter le monde. Deux images symétriques entrent en collision pour aboutir à un jeu troublant de mises en abyme, largement exploité par les dramaturges.

L'universitaire nous conduit d'abord à Londres pour l'inauguration du Globe Theatre en 1599, au fronton duquel a été inscrit : *Totus mundus agit histrionem*. D'après lui, cette phrase est issue du *Policraticus*. Elle peut se traduire de la façon suivante : « Tout homme agit en acteur » et paraphrase une sentence du *Satiricon*<sup>10</sup> de Pétrone. La référence se rapporte en premier lieu à l'idée d'un homme semblable à un acteur et non explicitement au *theatrum mundi*. Mais si l'on admet que la formule latine fait directement allusion aux réflexions développées par Jean de Salisbury dans le *Policraticus*, celle-ci peut-être considérée comme un emblème, choisi pour affirmer d'une part la filiation des artistes britanniques avec le monde romain et d'autre part une conception du monde héritée du Moyen Âge. En affichant

<sup>8</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 235.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>10</sup> Pétrone, *Le Satiricon* (I<sup>er</sup> siècle), texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1922.

*Totus mundus agit histrionem* au fronton du Globe, les élisabéthains invitent à réfléchir à la ressemblance du monde avec un théâtre. Ils suggèrent aussi que le théâtre est le lieu idéal de la représentation imagée du monde. C'est un espace clos où l'on peut cerner les sujets et les questions abordés, si universels soient-ils, durant le temps limité d'une séance. C'est aussi le lieu privilégié pour réfléchir à la nature dramatique de la vie ainsi qu'au fonctionnement théâtral du monde. La métaphore du *theatrum mundi* telle qu'elle apparaît sur la scène élisabéthaine soutient simultanément ces deux assertions. Ernst Robert Curtius ajoute que la comédie *Comme il vous plaira*<sup>11</sup> de William Shakespeare est l'une des premières œuvres jouées dans le nouveau théâtre. Cette pièce renferme un fameux discours sur les similarités du monde et de la scène, de la vie et d'une représentation en sept actes. Le brillant monologue du personnage Jacques a la même portée que la devise latine de l'édifice londonien. Il montre que le *theatrum mundi* offre une structure poétique pour représenter vie et monde selon le modèle du théâtre, tout en affirmant que la nature même de l'existence est théâtrale. Il est ainsi fait écho au spectacle mondial, constitutif du *theatrum mundi* selon Jean de Salisbury. Ces exemples suggèrent que les artisans du théâtre élisabéthain procèdent à la matérialisation du *theatrum mundi*, notamment sous la forme d'un bâtiment théâtral au nom éminemment symbolique. Ils indiquent par ailleurs que ces derniers exploitent toutes les ressources littéraires de la métaphore, qui peut simultanément commander la structure d'un texte et déterminer son propos.

Nous quittons l'Angleterre élisabéthaine pour l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, où l'on s'attarde principalement sur la place de la métaphore du théâtre du monde dans l'œuvre de Pedro Calderón de la Barca. L'assimilation du monde à un théâtre se généralise au Siècle d'Or. Mais Ernst Robert Curtius soutient que le dramaturge explore les potentialités thématiques et formelles du *theatrum mundi* avec une originalité et une inspiration sans pareilles. Grâce à la beauté de la langue et à la qualité des raisonnements qu'il prête à ses personnages, Pedro Calderón de la Barca ne se contente pas de mentionner le théâtre du monde pour donner un écho anecdotique au lieu commun de son époque. Dans son répertoire, l'expression désigne la surface planétaire en faisant référence à son animation perpétuelle, ainsi qu'à sa disposition semblable à une scène dédiée aux cheminements humains. La métaphore peut également constituer le sujet global d'une pièce, comme c'est le cas dans *Le grand théâtre du monde*<sup>12</sup>, où les vertus et les faiblesses de l'humanité participent d'un drame sacré que l'Auteur,

---

<sup>11</sup> William Shakespeare, *Comme il vous plaira* (1623), trad. Jules Supervielle, in *Œuvres complètes*, tome II, présentations par Henri Fluchère, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

<sup>12</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Le grand théâtre du monde* (1655), trad. Claude Murcia, Paris, Éditions théâtrales / Montpellier, Maison Antoine Vitez, coll. « Des classiques », 2005.

allégorie divine, commande au Monde. La métaphore illustre ici une conception « théocentrique »<sup>13</sup> de l'univers. Dieu appelle de ses vœux la représentation puis l'observe en silence pour évaluer ensuite chacun de ses interprètes. Dans cet *auto sacramental*, Pedro Calderón de la Barca exprime littéralement la conception de l'être au monde qui structure l'ensemble de ses œuvres religieuses et traverse dans un plus grand tumulte ses œuvres profanes. Conformément aux dogmes catholiques qui régissent alors l'Espagne, *Le grand théâtre du monde* soutient la comparaison de la vie humaine avec la performance d'un acteur, offerte à Dieu. Chaque homme vit pour le Père éternel et se présente à lui quand il meurt, pour rendre compte de ses actes et recevoir son jugement. Quel que soit le costume endossé, l'homme doit bien agir, c'est à dire en connaissance de la fin certaine qui l'attend, couronnée ou fustigée par la sentence divine. L'entité supérieure occupe une place culminante, depuis laquelle elle peut surveiller le théâtre du monde. La métaphore figure un théâtre pyramidal, composé d'une scène représentant le monde, surplombée par un spectateur suprême. Pour Pedro Calderón de la Barca comme pour l'ensemble de ses compatriotes, cette version dramatique du *theatrum mundi* illustre un mode de pensée souverain, qui justifie la place de chaque chose et de tout être en ce monde. À l'instar d'autres artistes espagnols, Pedro Calderón de la Barca s'empare de l'idéologie dominante pour mettre en scène l'aventure humaine avec panache. Mais la particularité de son œuvre et, selon Ernst Robert Curtius, son génie, résident dans la transposition d'une métaphore essentiellement philosophique et religieuse en termes théâtraux. Le *theatrum mundi* est non seulement brillamment exprimé dans le discours des personnages mais il est aussi signifié par un recours à divers éléments qui représentent symboliquement le monde.

« Toute l'œuvre de Calderón a les dimensions d'un théâtre universel, en ce sens que les personnages jouent leur rôle devant un arrière-plan cosmique. »<sup>14</sup>

En dépit de ses qualités artistiques, le *theatrum mundi* peut être considéré comme l'outil théologique et politique le plus populaire et aussi le plus efficace pour préserver l'ordre monarchique espagnol, lorsque sa suprématie sur l'Occident décline. Pour Ernst Robert Curtius, les autres expressions européennes du *theatrum mundi* ne nourrissent pas la même foi en un système planétaire initié et contrôlé par Dieu.

Cependant que le théâtre du Siècle d'Or espagnol revendique ses racines médiévales, la dramaturgie française se dégage progressivement de cet héritage pour restaurer les supposés canons de l'âge classique grec. Ce postulat donne naissance à la tragédie classique, qui

---

<sup>13</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 241.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 240.

abandonne le sujet religieux du mystère et se focalise sur les questionnements intimes de l'être humain. C'est du moins de cette façon qu'Ernst Robert Curtius la définit et souligne ses limites. Il considère ce cadre comme une cellule dont le personnage ne peut s'échapper, demeurant prisonnier de ses tourments intérieurs jusqu'à l'issue funèbre du drame. Il soutient que le théâtre du Siècle d'Or espagnol, et plus particulièrement celui de Pedro Calderón de la Barca, permet tout au contraire de mettre un terme aux angoisses et aux colères de l'homme en lui offrant la perspective d'un avenir juste et serein, fruit de sa foi en Dieu et du respect des préceptes catholiques. Cependant, ce n'est pas tant la dimension religieuse de ce théâtre que le critique semble apprécier que l'optimisme et le dénouement salutaire des nœuds les plus serrés qui y transparaissent. L'exemple classique lui permet de préciser en creux sa définition du *theatrum mundi*. Sur le théâtre du monde, les protagonistes des *autos sacramentales* et plus encore ceux des *comedias* engagent un combat contre leurs propres pulsions pour parvenir à concilier intérêts personnels, collectifs et divins. L'enjeu du drame consiste à interpréter un rôle en usant de son libre arbitre, tout en respectant les consignes divines. Il est donc impossible de conclure que l'on est l'esclave de ses passions, le bouc émissaire de ses puissants ennemis politiques, des dieux ou encore le jouet du destin. L'intuition d'une combinaison planétaire offrant à la communauté des êtres vivants l'équité des biens et des valeurs donne un horizon utopique aux personnages qui tendent vers l'harmonie du monde, l'agencement idéal du *theatrum mundi*. Évoluant au sein d'un univers complexe, les personnages sont sans cesse rappelés à leur nature d'êtres vulnérables et mortels. Dans cette mesure, leurs passions sont tantôt considérées comme un sujet de premier ordre et tantôt reléguées parmi les sujets les plus insignifiants, loin derrière les questions du statut de l'humanité, de la vie sur terre, de la création du monde et du divin. Dans un premier temps, cette oscillation entre le moi et le monde est source de souffrance et de frustration. Mais elle offre par la suite un précieux équilibre aux personnages et les dégage d'un questionnement introspectif paralysant. Paradoxalement, le respect de l'humain, du globe terrestre et du divin prôné par le *theatrum mundi* des œuvres espagnoles donne à l'homme une moindre importance par rapport à l'anthropocentrisme de la tragédie classique, mais lui permet d'accéder à une sérénité incompatible avec les responsabilités des héros classiques.

La concurrence instaurée par Ernst Robert Curtius entre deux traditions majeures de l'histoire dramatique suggère que ce dernier donne plus de crédit aux démarches littéraires qui n'ont pas rompu avec le Moyen Âge latin et qui, au contraire, ont su l'honorer en développant ses thèmes de prédilection. C'est dans cette optique que l'étude des métaphores du monde relatives au théâtre s'achève sur la présentation de l'œuvre et des aspirations d'Hugo von

Hofmannsthal. Le critique salue l'entreprise du dramaturge qui a su s'imprégner des croyances et de l'esthétique médiévale pour ressusciter un Moyen Âge « intemporel »<sup>15</sup>. L'intérêt d'Hugo von Hofmannsthal pour les figures allégoriques, les pièces religieuses, et son intime conviction d'une paix à rechercher dans la conscience collective de la puissance de Dieu, garant de l'ordre du monde, conduisent naturellement le dramaturge vers l'univers dramatique de Pedro Calderón de la Barca. Il compose notamment *Le Grand théâtre du monde de Salzbourg*<sup>16</sup> et *La Tour*<sup>17</sup>, en référence au *Grand théâtre du monde* ainsi qu'à *La vie est un songe*<sup>18</sup>. Fervent admirateur du Siècle d'Or espagnol, Hugo von Hofmannsthal s'inspire des dogmes chrétiens pour résoudre les conflits dramatiques élaborés dans ses œuvres. Mais ce qui pouvait être considéré au XVII<sup>e</sup> siècle comme la célébration à peine dissimulée des pouvoirs politiques et religieux en exercice, s'impose au XX<sup>e</sup> siècle comme une tentative pour fédérer une humanité divisée par les conflits mondiaux.

Sous couvert de considérations élogieuses et générales sur l'œuvre du dramaturge, Ernst Robert Curtius pose des jalons essentiels à l'analyse de la métaphore du théâtre du monde appliquée au champ de la littérature dramatique. Il en propose une définition, puis il identifie les moyens de sa diffusion et de son actualisation à travers l'histoire de la littérature européenne. Le théâtre du monde aurait pour fonction de « représenter l'existence dans ses rapports avec l'ensemble de l'univers »<sup>19</sup>. Cette représentation se renouvellerait au fil du temps, sans renier un fond séculaire, grâce à « l'imagination "intégrante" »<sup>20</sup> des auteurs qui se nourrissent des pensées et formes élaborées depuis l'Antiquité, pour formuler des propositions singulières, qui s'inscrivent dans un temps, un espace, une culture. Enfin, Ernst Robert Curtius met à jour l'objectif de la métaphore, qui serait de produire une image du monde unifié. Si cette vocation rassemble les artisans du théâtre élisabéthain, du Siècle d'Or espagnol et un auteur moderne comme Hugo von Hofmannsthal, le spécialiste souligne qu'elle ne revêt pas le même enjeu selon les époques. Pour Hugo von Hofmannsthal, cela implique, « au sein d'un monde décomposé »<sup>21</sup>, « d'aller chercher les trésors de la tradition

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>16</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Das Salzburger grosse welttheater*, Leipzig, Insel Verlag, 1922.

En français, ce titre original est également traduit par « Le Grand théâtre du monde salzbourgeois ».

<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal, *La Tour* (1927), trad. Henri Thomas, in *Le Chevalier à la rose et autres pièces*, trad. Colette Rousselle, Henri Thomas, Jacqueline Verdeaux *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979.

<sup>18</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La vie est un songe* (1636), trad. Antoine de Latour revue et corrigée par Didier Souiller, introduction et commentaires de Didier Souiller, Paris, Librairie générale française, coll. « classiques de poche », 1996.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 242. Ernst Robert Curtius attribue le terme « intégrante », entre guillemets dans le texte, à Hugo von Hofmannsthal.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 243.

enfouis sous les décombres des forces vives et régénératrices, et de remettre enfin debout les images d'un monde restauré »<sup>22</sup>. Par ces remarques, Ernst Robert Curtius suggère que l'entreprise dramatique induite par la métaphore du théâtre du monde est un véritable projet poétique dont les éventuels successeurs d'Hugo von Hofmannsthal pourraient parfaitement s'emparer, à condition d'assumer démesure et utopie.

Si le théâtre du monde fait l'objet d'un court développement dans le très massif *Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, il est important de souligner que le spécialiste entrevoit, dans l'esprit élisabéthain, dans certaines pièces de William Shakespeare, dans les œuvres complètes de Pedro Calderón de la Barca et finalement dans la démarche d'Hugo von Hofmannsthal, le geste exemplaire de ce qu'il recherche obstinément à travers toute la littérature. Sa lecture privilégie la synthèse des propositions philosophiques et religieuses, qui sont à l'origine du théâtre du monde, et reconnaît l'alliance fertile de la tradition et de la modernité poétiques, qui assurent sa continuité. Au théâtre, la métaphore favoriserait le rassemblement sur la scène de tous les éléments emblématiques de l'univers, non pas dans une perspective muséale mais avec la volonté de revendiquer un héritage intellectuel et artistique pour déterminer une conduite poétique personnelle et contemporaine. Ernst Robert Curtius ne donne pas les détails de cette synthèse. Il n'évoque pas les conflits entre tradition et modernité et ne montre pas non plus comment les œuvres dramatiques aboutissent à l'image d'un monde unifié après la mise en scène de terribles secousses planétaires. Mais son étude a l'avantage d'exposer les grandes lignes du théâtre du monde. Il envisage ainsi la fonction de cette métaphore, justifie sa pérennité et commente sa finalité. La dernière partie de l'analyse, plus allusive, incite à prolonger les raisonnements de l'universitaire en transposant sa réflexion à la fin du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Puisque le monde décomposé au sein duquel évoluait Hugo von Hofmannsthal reste aujourd'hui familier, pourquoi ne pas envisager le théâtre du monde comme une solution dramatique au morcellement, sans renoncer aux refontes esthétiques des dernières décennies mais au contraire, en les intégrant au projet poétique de la synthèse théâtrale universelle ?

En précisant que le sens des métaphores du monde relatives au théâtre varie sensiblement en fonction des époques et des intentions philosophiques, religieuses et poétiques de leurs auteurs, Ernst Robert Curtius analyse la genèse du *theatrum mundi*. Plus encore, il souligne que la postérité de cette notion dépend des cultures, des périodes et des œuvres. La métaphore

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

peut, *a minima*, être employée comme un bon mot sans conséquence pour qualifier le monde, *a maxima*, constituer l'emblème d'un mode de pensée du monde. Dans le champ de la littérature et plus particulièrement dans la littérature dramatique, elle peut faire une brève apparition dans le discours d'un personnage. Mais, elle peut aussi bien déterminer la composition d'une œuvre, de manière à ce que celle-ci représente « l'existence dans ses rapports avec l'ensemble de l'univers ». Si le théâtre du monde s'invite parfois de manière anecdotique dans quelques répliques allusives destinées à colorer le verbe, il peut donc également favoriser la représentation globale du monde, offrir un cadre au déploiement d'une esthétique et structurer une fable.

On peut désormais évoquer les autres contributions à l'étude du théâtre du monde pour les confronter à ce fragment de *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, qu'il faut considérer comme un point de repère.

## 2. La *vida-comedia* dans le théâtre du monde.

Antonio Vilanova, « El tema del gran teatro del mundo », 1950.

Antonio Vilanova intitule son article *El tema del gran teatro del mundo*, mais se focalise plus précisément sur les origines et les expressions de la « *vida-comedia* »<sup>23</sup> dans la littérature hispanique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Corollaire de la comparaison de l'homme à un acteur, la formule espagnole *vida-comedia* désigne la vie humaine en tant que comédie. Elle prend sa source dans les écrits moralistes et satiriques de l'Antiquité gréco-latine et se répand en Espagne durant la Renaissance, avec plusieurs traductions de ces textes et des écrits du philosophe humaniste Érasme. Antonio Vilanova commente d'abord ces influences avant de disserter sur l'écho favorable qu'elles rencontrent dans les sphères religieuse et littéraire.

Les premiers exemples donnés sont relatifs au stoïcisme. Dans les *Lettres à Lucilius*<sup>24</sup>, Sénèque compare la vie à une comédie pour souligner la fragilité et la vanité de l'existence humaine. L'ouvrage comporte aussi une critique des richesses dont l'homme veut se parer et qui n'ont pourtant pas plus de valeur que des accessoires de théâtre. Pour Sénèque, les signes extérieurs d'abondance et de gloire sont aussi éphémères que la stature dont bénéficie le comédien lorsqu'il joue le rôle d'un personnage puissant. Quand le spectacle s'achève, l'homme retrouve les vêtements de son humble condition. Dans son *Manuel*<sup>25</sup>, Épictète insiste quant à lui sur la nécessité humaine de se référer au rôle que chacun reçoit lorsqu'il naît, de même que l'acteur doit respecter le sien quand il entre en scène. La figure de la Fortune ordonne cette comédie universelle, sans que les hommes ne puissent la remettre en cause. Il faut accepter sa condition et s'efforcer d'en tirer le meilleur parti en jouant le plus raisonnablement possible. En complément de ces méditations qui exigent de l'homme son humilité, son honnêteté, sa rigueur et sa docilité, Antonio Vilanova cite plusieurs dialogues<sup>26</sup> de Lucien de Samosate. Dans ces satires merveilleuses, l'auteur prolonge les précédentes pensées sur un mode sarcastique. Il se rit du paradoxe de l'humanité, profondément divisée durant la vie et cependant égale devant la mort. Il multiplie les critiques de la société en puisant notamment dans les registres de la nature, de l'art, de la philosophie et de la religion,

---

<sup>23</sup> Antonio Vilanova, « El tema del gran teatro del mundo », *loc. cit.*, p. 1, par exemple.

<sup>24</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius* (I<sup>er</sup> siècle), livres I-XX, textes établis par François Préchac et traduits par Henri Noblot, tomes I-V, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1945.

<sup>25</sup> Épictète, *Manuel d'Épictète. Recueilli par Arrien* (II<sup>e</sup> siècle), traduction inédite et notes par Emmanuel Cattin, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 1997.

<sup>26</sup> Cf. Lucien de Samosate, *Œuvres* (II<sup>e</sup> siècle), trad. Jacques Bompaire, tomes I-IV, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1993-2008.

attentif à toutes les images susceptibles de figurer le désordre, le ridicule et la servilité, entre autres défauts humains. *Icaroménippe ou l'homme qui va au-dessus des nuages*<sup>27</sup> met en scène Ménippe, un philosophe cynique que Lucien de Samosate emploie souvent comme avatar littéraire, dans une expédition lunaire puis sur les hauteurs de l'Olympe. Depuis la Lune, il constate que la Terre est de taille infime et la Grèce de taille microscopique. Il relativise considérablement les conflits de biens et de territoires qui opposent les individus et les peuples. Il compare l'humanité à plusieurs groupes de choreutes mal assortis et mal dirigés, dont les interventions dissonantes sont aussi risibles qu'insupportables. Au sommet du monde, sur le mont divin, il observe aussi les ressemblances troublantes du spectacle des hommes avec celui d'une fourmilière. Dans *Ménippe ou la consultation des morts*<sup>28</sup>, le personnage descend aux enfers où les défunts sont jugés, traités et regroupés en conséquence. Cette visite macabre inspire au voyageur une autre réflexion sur la comédie de la vie, longue « procession »<sup>29</sup> à laquelle on participe orné de parures et de titres prêtés par la Fortune, qui peut à tout moment les récupérer et redistribuer arbitrairement les rôles.

En attribuant à Sénèque, Épictète et Lucien de Samosate ces différentes comparaisons de l'existence au jeu théâtral, Antonio Vilanova souligne que l'idée est composite, en raison de ses multiples sources, et plurielle, car sa signification varie selon que l'on s'attache, par exemple, à la dimension ludique, statutaire ou collective de l'artisanat de l'acteur. Si les fondements moraux de la *vida-comedia* sont exprimés dans les textes stoïciens, l'apport de Lucien de Samosate est essentiel à la transmission de l'idée en Espagne renaissante. Ses dialogues explorent les potentialités tant fabulaires que réflexives de l'image de la comédie appliquée à échelle universelle, dans un cadre planétaire. Augmentée d'autres comparaisons relatives aux phénomènes de groupe, l'analogie du spectacle et de la vie stimule ici l'imaginaire tout en structurant une réflexion globale sur l'être au monde. Déclinée à l'envie, en fonction des parallèles effectués entre la vie humaine, le jeu théâtral et tout autre élément, cette réflexion globale se renouvelle constamment mais conserve aussi sa cohérence. Voici probablement le principal enseignement que l'Espagne reçoit du satirique Lucien.

Outre l'intérêt des Espagnols pour ces trois auteurs durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Antonio Vilanova explique la divulgation et l'actualisation de leurs idées par la contribution d'Érasme,

---

<sup>27</sup> Lucien de Samosate, *Icaroménippe ou l'homme qui va au-dessus des nuages* (II<sup>e</sup> siècle), in *Voyages extraordinaires*, trad. Jacques Bompain et Anne-Marie Ozanam, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2009, p. 185-237.

<sup>28</sup> Lucien de Samosate, *Ménippe ou la consultation des morts* (II<sup>e</sup> siècle), *ibid.*, p. 289-319.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 309.

dont *L'Éloge de la folie*<sup>30</sup> rencontre en 1508 un franc succès parmi les lecteurs savants et dont les *Colloques*<sup>31</sup> seront traduits en 1532 et plus largement diffusés. Diverses traductions des textes stoïciens, satiriques et humanistes mettent en relief l'idée de *vida-comedia*. Bientôt, les expressions qui se rapportent aux similitudes du théâtre et du monde deviennent légion. Elles témoignent de la relecture contemporaine de pensées antiques sur le cheminement de l'homme sur la Terre, filtrées par une perception profondément religieuse de l'organisation du monde. Elles permettent de s'inscrire dans un courant de pensée critique à l'égard des fastes, des affectations et des manigances qui encombrant l'existence, sans désespérer de l'homme ni de sa capacité à jouer dignement son rôle, en bonne intelligence avec ses partenaires et dans le plus grand respect de la volonté divine. Désormais capitale, cette dimension sacrée est largement exploitée par l'Église, pour développer un discours subtil sur l'ordre monarchique, lui-même soumis à l'ordre divin. Dans cette perspective, Fray Alonso de Cabrera prononce en 1598 l'oraison funèbre du roi d'Espagne Philippe II<sup>32</sup>, au monastère *Santo Domingo el Real* de Madrid. Le prédicateur dominicain évoque les générations humaines qui se succèdent dans le théâtre planétaire, comme autant de compagnies d'acteurs. Plus loin, il définit la vie humaine comme un « jeu d'échec »<sup>33</sup>. À l'instar de Lucien de Samosate, il enchaîne les comparaisons pour multiplier les images dans l'esprit de l'auditoire, sans perdre de vue le propos initial. Il s'agit de situer le roi parmi ses sujets et dans le monde, d'envisager le caractère cyclique et harmonieux de l'histoire pour relativiser le rôle de l'individu, qui prend nécessairement part à un jeu collectif sous le regard de Dieu. Pour Antonio Vilanova, ce célèbre sermon œuvre à la démocratisation de la métaphore du théâtre du monde et plus particulièrement à la compréhension de l'idée de *vida-comedia*, que les érudits ne sont plus seuls à employer et qui fédèrent à présent le peuple grâce à un vocabulaire simple et éloquent. Dans le champ littéraire, le recours aux analogies complémentaires de la vie et de la comédie et du théâtre et du monde consiste alors à revendiquer un héritage philosophique et satirique, à véhiculer la pensée politique et religieuse du moment ainsi qu'à remporter l'adhésion populaire tout en développant une approche poétique originale des lieux communs.

Parmi les exemples utilisés, Antonio Vilanova distingue quatre figures de la littérature baroque espagnole, pour indiquer autant de variations sur la *vida-comedia* et plus

<sup>30</sup> Érasme, *L'Éloge de la folie* (1508), trad. Claude Barousse, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994.

<sup>31</sup> Érasme, *Colloques* (1526), trad. Étienne Wolff, vol. 1-2, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1992.

<sup>32</sup> Padre Fray Alonso de Cabrera, « A las honras de nuestro señor el serenísimo y católico Rey Philipo Segundo, que está en el cielo, que hizo la villa de Madrid, en Santo Domingo el Real, último de Octubre de 1598 », in *Sermones del Padre Fray Alonso de Cabrera, con un discurso preliminar de Don Miguel Mir*, Madrid, Bailly, Bailliére é hijos, coll. « Nueva biblioteca de autores españoles », 1906, p. 693-709.

<sup>33</sup> Cf. *ibid.*, p. 695 a. L'expression originale est « juego de ajedrez ».

généralement sur le théâtre du monde, dont l'emploi oscille au fil du XVII<sup>e</sup> siècle entre allusions parodiques, transpositions moralistes et métaphores de l'existence et de l'univers développées d'un bout à l'autre de la fiction.

Au chapitre XII de la seconde partie<sup>34</sup> de *Don Quichotte*, parue en 1615, Miguel de Cervantes file la métaphore de la vie semblable à une comédie et lui adjoint celle du jeu d'échec, employée et popularisée par Fray Alonso de Cabrera. Développées au fil d'un entretien du chevalier errant avec son fidèle écuyer, ces images font habilement référence à la *vida-comedia*. Elles conservent néanmoins une distance humoristique par rapport au cliché littéraire, moqué par Sancho Pansa. Dans l'adaptation versifiée *Epicteto y Phocilides en español con consonantes*<sup>35</sup> parue en 1635, Francisco de Quevedo assume la christianisation de la pensée stoïcienne relative à la comédie humaine en attribuant à Épictète et Phocylide des mots et des raisonnements anachroniques, qui témoignent plutôt de sa verve et de ses convictions personnelles que de celles de ses modèles antiques.

Parue en 1621, la *comedia* de Felix Lope de Vega Carpio sur l'acteur et martyr Saint Genest, *Lo fingido verdadero*<sup>36</sup>, croise continuellement des réflexions sur le jeu du comédien avec des réflexions plus universelles sur les devoirs de l'homme. Ce traitement ambitieux de la *vida-comedia* désigne conjointement la qualité de l'acteur et l'enjeu primordial de la vie humaine, exercice sincère d'un rôle décrété par Dieu. Le miroitement de l'existence à travers l'art dramatique permet certes de dénoncer les attitudes feintes, mais plus encore de célébrer les vertus comparables d'une performance théâtrale et d'une activité humaine physiquement et moralement engagées. Les pratiques mensongères et superficielles du jeu du théâtre et/ou de la vie sont susceptibles de causer la perte de l'individu. Par contre, les pratiques authentiques et désintéressées garantissent le salut de l'âme ainsi que le contentement du public et plus particulièrement celui du Père créateur. Ici, la confusion du théâtre et du monde n'oppose pas la fiction à la réalité mais l'être au paraître, l'intégrité à la ruse. Dans l'*auto sacramental Le grand théâtre du monde*, Pedro Calderón de la Barca explore à son tour ces distinctions et leurs conséquences en ordonnant le drame de la vie exactement comme s'il s'agissait d'une représentation, projetée dans le théâtre du monde. Pour Antonio Vilanova, la *vida-comedia* en tant que composante du théâtre du monde trouve ici son expression la plus aboutie. Sans

---

<sup>34</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, « De l'étrange aventure qui survint au valeureux don Quichotte avec le brave chevalier des miroirs », in *Don Quichotte* (1605-1615), trad. Jean Cassou, César Oudin et François Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 600-606.

<sup>35</sup> Francisco de Quevedo Villegas, Épictète et Phocylide, *Epicteto y Phocilides en español con consonantes. Con el origen de los Estoicos, y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro, contra la comun opinion*, Madrid, Maria de Quiñones / Pedro Coello, 1635.

<sup>36</sup> Felix Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero* (1621), in *Comedias de vidas dos santos, Obras de Lope de Vega, tomo IX*, Madrid, Atlas, coll. « Biblioteca de autores españoles », 1964, p. 55-107.

doute représentée à Madrid en 1649, l'œuvre se compose de trois parties, que sont la commande du spectacle et la distribution des rôles allégoriques aux êtres sollicités, la représentation sous le contrôle du Monde, régisseur, et de l'Auteur, spectateur, et pour finir le Jugement dernier suivi d'un repas offert aux bons acteurs en guise de récompense. Ces trois séquences montrent que les exigences divines, assez capricieuses, doivent immédiatement être comblées par la production mondiale d'une prestation humaine satisfaisante. D'abord autorisés à émettre des réserves quant aux rôles décernés, les hommes doivent jouer avec adresse mais sans malice. La séance est de courte durée et le traitement que l'Auteur inflige ensuite aux acteurs fait amèrement regretter les écarts commis durant l'interprétation, facteurs d'une jouissance aussi éphémère que la comédie. Plus qu'une mise en garde, Pedro Calderón de la Barca met concrètement en scène les graves répercussions d'un jeu inconséquent, qui déstabilise profondément l'équilibre de tous les acteurs au cours de la représentation et condamne éternellement l'être, bien au-delà du spectacle de la vie terrestre. En explorant tous les rapports du théâtre et du monde, de la vie et de la comédie, de Dieu et de l'auteur, le dramaturge ne se contente pas de mettre en actes une doctrine autoritaire à destination des sujets de l'Espagne catholique, ni non plus de calquer sa fable sur une métaphore à la mode, il donne aussi et surtout des dimensions planétaires au dispositif scénique mobile qui accueille l'*auto sacramental* en place publique, à l'occasion de la Fête-Dieu. Enfin, il rend tout à la fois hommage au théâtre et au monde, en énumérant les principaux éléments qui les composent tous deux, pour indiquer comment les uns sont au service des autres.

Le tour d'horizon des déclinaisons littéraires de la *vida-comedia* et du théâtre du monde proposé par Antonio Vilanova excède ces quatre exemples. Cependant, le spécialiste soutient que leurs premières occurrences romanesques sont souvent anecdotiques, que leur destin poétique se borne aux citations antiques et que leur vie dramatique culmine dans le théâtre de Pedro Calderón de la Barca, pour s'éteindre avec le XVII<sup>e</sup>.

Plus ciblée que la réflexion d'Ernst Robert Curtius, la démonstration d'Antonio Vilanova s'inscrit toutefois dans sa continuité. La démarche anthologique et la vision globale de l'auteur de *La littérature et le Moyen Âge latin* ne sont pas remises en question mais révisées et modérées, pour convenir au format de l'article. Le spécialiste adopte un plan de travail comparable à celui d'Ernst Robert Curtius en proposant un bref historique de la notion, suivi d'une analyse chronologique comparative de plusieurs propositions littéraires. En revanche, il limite son champ d'étude à l'Espagne renaissante pour se focaliser sur le traitement de la *vida-comedia* dans la littérature baroque. Sélectif dans ses angles d'approche, Antonio

Vilanova l'est aussi dans ses choix de textes, déterminés par la présence factuelle d'expressions relatives à la *vida-comedia* et/ou au théâtre du monde. Dans ces conditions, les œuvres qui se déploient sur un fond « cosmique »<sup>37</sup> sans user explicitement des termes étudiés restent secondaires dans le raisonnement du spécialiste hispanique. Ce postulat limite les perspectives de la réflexion sur le théâtre du monde aux seuls exemples retenus, en fixant la métaphore sur quelques pages illustres du Siècle d'Or, après avoir pourtant souligné que sa formation fut longue et multiculturelle. L'article d'Antonio Vilanova n'encourage pas la transposition de l'argumentaire dans d'autres époques et vis à vis d'autres textes que ceux qui sont traités. Mais le sens de la décomposition et de la précision qui le caractérisent sont précieux pour appréhender les subtilités de la *vida-comedia*, ici considérée comme un aspect majeur du théâtre du monde.

Sous couvert de simplicité, l'idée de *vida-comedia* appliquée à toute l'humanité peut générer maintes images, relatives à ses aspects, ses comportements, ses fonctions, ses devoirs et ses aspirations. Ceux qui l'emploient peuvent combiner plusieurs de ses significations ou privilégier l'une d'entre elles, exploitant le tout à différents niveaux de lecture. Un premier niveau permet de comparer ponctuellement la vie à un jeu pour produire une remarque plaisante, compréhensible du plus grand nombre. Un second niveau met en parallèle les obligations de l'acteur avec celles de l'homme afin de soutenir leurs responsabilités communes, à l'égard de leurs partenaires et de leurs spectateurs. Un troisième niveau désigne la vie comme un drame irréversible, qu'il faut absolument jouer correctement pour préserver l'harmonie de la communauté humaine et garantir la paix de son âme après la mort. À ce dernier niveau de lecture, les éléments du monde entier sont considérés comme les supports et les accessoires du spectacle universel. Le bon déroulement de la représentation dépend alors de la conscience de tous les paramètres planétaires, avec lesquels l'être doit savoir composer et jouer. La généralisation des correspondances entre l'homme et l'acteur décuple l'ampleur de l'analogie entre théâtre et monde, favorisant simultanément la maturation d'une réflexion sur la vie sur Terre et l'enrichissement de l'univers dramatique.

Pour Antonio Vilanova, la *vida-comedia* est donc partie intégrante de la métaphore du théâtre du monde. Elle constitue l'instrument idéal de la représentation universelle et du perfectionnement du poème dramatique.

---

<sup>37</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 240.

### 3. La comédie ou le songe de la vie : un combat dans le théâtre du monde.

Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », 1957.

Dans un va-et-vient entre Renaissance et Antiquité, Jean Jacquot introduit son article *Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón* par divers exemples issus de la poésie et du théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup>. Sans prétendre à l'exhaustivité, il expose ensuite les origines païennes et chrétiennes du « thème »<sup>38</sup>. Fort de ces références, il poursuit l'analyse des dramaturgies baroques anglaises, espagnoles et françaises en pointant l'étroite relation « des thèmes de la vie comme fiction dramatique et comme songe »<sup>39</sup> avec celui du théâtre du monde.

En guise d'historique, Jean Jacquot propose un parcours à travers la littérature philosophique et religieuse très proche de la synthèse présentée par Ernst Robert Curtius et révisée par Antonio Vilanova. La particularité de ce nouveau panorama réside dans quelques libertés chronologiques et dans la mise en regard de plusieurs textes. Ces partis pris démontrent que la complexité du théâtre du monde découle de diverses conceptions de la vie sur Terre, que chaque auteur s'efforce d'incorporer à sa propre réflexion en dépit de divergences culturelles, spirituelles et politiques. L'inventaire débute par un fragment du philosophe présocratique Démocrite d'Abdère, transcrit en grec par Jean Jacquot et généralement traduit par :

« Le monde est un théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors. »<sup>40</sup>

Cet aphorisme sec préfigurerait la rudesse morale des stoïciens Sénèque et Épictète, qui dénoncent le caractère illusoire de la comédie humaine pour exhorter l'homme à jouer son rôle avec application en se conformant aux règles instruites par la Fortune. D'autre part, la comparaison de l'homme avec une marionnette, dotée d'une « commande d'or » ou « commande de la raison »<sup>41</sup>, développée dans le premier livre des *Lois* de Platon, constituerait une importante matrice du traité *De la providence*<sup>42</sup> du philosophe néo-

<sup>38</sup> Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *loc. cit.*, p. 341, par exemple.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>40</sup> Démocrite, *Fragments* (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), trad. Jean-Paul Dumont in *Les présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont, avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 873.

<sup>41</sup> Platon, *Les Lois*, livres I, 644 e - 645 a, textes établis et traduits par Édouard des Places et Auguste Diès, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 29-30 :

« Il faut, déclare le raisonnement, que chacun obéisse constamment à une seule des tractions et ne la lâche en aucune circonstance, en résistant à la traction des autres nerfs ; celle-là, c'est la commande d'or, la sainte commande de la raison que l'on nomme loi commune de la cité et qui, tandis que les autres sont de fer, raides et semblables à des modèles de toute sorte, est souple parce qu'elle est d'or. »

<sup>42</sup> Plotin, *De la providence* (III<sup>e</sup> siècle), in *Ennéades*, tome III, livre 2, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1925.

platonicien Plotin. D'après Jean Jacquot, ces résonances se manifestent par la responsabilité de chacun dans le théâtre du monde, plutôt invoquée par Platon pour ordonner la vie de la cité, et par Plotin pour structurer l'individu. Au propos principalement éthique du premier philosophe, attaché à penser l'harmonie de la communauté, répondrait la conception plus esthétique du second, fondée sur l'harmonie du spectacle donné sous le contrôle du « poète de l'univers »<sup>43</sup> sur « ce théâtre à scènes multiples qui est la terre entière »<sup>44</sup>. Les Pères de l'Église prolongent ces diverses pistes de réflexion, qui s'intègrent sans mal à la théologie chrétienne et font d'excellents outils de persuasion, voire d'intimidation. Saint Augustin développe d'élégantes méditations sur les âges de la vie comparables aux actes d'une pièce, que les générations humaines jouent en se relayant sur la scène du monde<sup>45</sup>. Saint Jean Chrysostome se réfère avec minutie aux éléments scéniques et dramatiques ainsi qu'à la condition sociale de l'acteur pour étayer la *Deuxième homélie sur Lazare*<sup>46</sup>. En l'occurrence, le théâtre du monde constitue moins une image qu'une définition littéraire. Alimentée par une confusion de la vie, de la comédie et du songe, cette définition du monde nécessite une distance constante à l'égard du spectacle planétaire, auquel il faut participer en ayant conscience de l'imminence et de l'intransigeance du Jugement dernier. Selon Jean Jacquot, les contributions ultérieures au développement du théâtre du monde ne révèlent aucune dimension que les Anciens n'aient déjà traitée. Elles sont par contre indispensables à sa transmission, sa diffusion et sa popularisation. Le cas du *Policraticus* de Jean de Salisbury est envisagé de façon plus modérée que dans l'étude d'Ernst Robert Curtius, comme un emploi notable de la thématique au Moyen Âge mais non plus comme l'aboutissement du *theatrum mundi*. L'apport des humanistes commenté par Antonio Vilanova est confirmé et généralisé à l'ensemble de l'Europe. Par exemple, les travaux de Marcile Ficin et d'Érasme illustrent deux voies d'accès au théâtre du monde. Le premier traduit en latin les *Ennéades*, ensemble des traités philosophiques de Plotin. Le second rend hommage à Démocrite d'Abdère et paraphrase les stoïciens dans *L'Éloge de la folie*.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, III, 2, 17, p. 47.

<sup>44</sup> *Ibid.*, III, 2, 15, p. 43.

<sup>45</sup> Cf. Saint Augustin, *Ennaratio in Psalmum 127* (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles), in *Sancti Aurelii Augustini hipponensis episcopi Opera omnia, tomus quartus*, Paris, Jacques-Paul Migne, coll. « *Patrologia latina* », 1841-1842. Ce « commentaire du psaume 127 » est cité en latin et commenté par Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *loc. cit.*, p. 352.

<sup>46</sup> Saint Jean Chrysostome, *De Lazaro concio II* (IV<sup>e</sup> siècle), in *Sancti Johannis Chrysostomi, Archiepiscopi Constantinopolitani, opera omnia quae exstant vel quae ejus nomine circumferuntur, tomus primus*, Paris, Jacques-Paul Migne, coll. « *Patrologia graeca* », 1858-1860 ; cité en latin et commenté par Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *loc. cit.*, p. 353.

À la fin de la Renaissance, la multiplication des citations, des allusions et des variations, d'abord en langue latine puis vulgaire, explique la familiarité des hommes de lettres et de théâtre avec les comparaisons du théâtre et du monde, et de la vie, de la comédie et du songe. Ces images sont alors au carrefour de la pensée antique et contemporaine, de la philosophie, de la littérature d'édification et de la littérature de fiction, de l'érudition et de la culture populaire. Les angles d'approche du théâtre du monde et les perspectives esthétiques, poétiques et idéologiques de son traitement dramatique sont donc multiples. Ils dépendent notamment de la culture, des convictions et des intentions des auteurs qui s'en emparent. Jean Jacquot envisage ces nuances en comparant différentes déclinaisons de la vie semblable à la comédie ou bien au songe, idées phare du théâtre du monde héritées de la philosophie antique et de la chrétienté.

Les rapports établis entre la vie et le jeu théâtral sont généralement favorables à l'art dramatique, vanté par les auteurs pour ses capacités d'éclaircissement du monde et des questionnements humains. Le temps d'une réflexion métaphorique, comme souvent dans les œuvres shakespeariennes, ou bien d'un bout à l'autre de la fable comme dans *Le grand théâtre du monde* de Pedro Calderón de la Barca, les références aux divers aspects du théâtre explicitent l'existence. Sur scène, le fait qu'elles soient énoncées par un acteur véritable dédouble nécessairement les niveaux de lecture du drame. Cette mise en abyme systématique encourage la multiplication des « jeux de miroir »<sup>47</sup>, dont l'instrument le plus évident est le recours à des personnages qui exercent la fonction d'acteur. *Lo fingido verdadero* de Felix Lope de Vega Carpio, *Le Véritable Saint Genest*<sup>48</sup> de Jean de Rotrou et, dans une moindre mesure, *L'acteur romain*<sup>49</sup> de Philip Massinger traitent des ambiguïtés de la fonction du comédien pour assimiler progressivement la pièce à la quête d'une vérité universelle, applicable aux personnages, aux interprètes et aux spectateurs.

Attentif aux images profanes de la production et de la réception du spectacle du monde, Pierre Corneille échafaude *L'illusion comique*<sup>50</sup> autour des prodiges du magicien Alcandre, qui prétend informer Pridamant des revers de fortune endurés par son fils Clindor. La découverte des « spectres parlants »<sup>51</sup> projetés sur la paroi d'une grotte donne à Pridamant le sentiment de pouvoir voyager dans l'espace et dans le temps, afin d'explorer la réalité. Pensant qu'il

---

<sup>47</sup> Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *loc. cit.*, p. 372.

<sup>48</sup> Jean de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1647), in *Théâtre choisi*, textes établis et présentés par Marianne Béthery, Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, Paris, Société des textes français modernes, 2007.

<sup>49</sup> Philip Massinger, *L'acteur romain* (1629), trad. Yves Peyré, in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

<sup>50</sup> Pierre Corneille, *L'illusion comique* (1639), préface, dossier et notes par Georges Forestier, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 32.

demeure le témoin des aventures de Clindor, comme aux actes II, III et IV, le père devient à son insu spectateur de la tragédie jouée par le fils en qualité d'acteur, lors du cinquième acte. Pridamant ne peut saisir la signification profonde de ses visions spectaculaires que lorsqu'Alcandre lui révèle la teneur des scènes observées. Finalement, sa réaction enthousiaste confirme les vertus de l'illusion théâtrale, qui offre la possibilité de se passionner pour la fiction sans perdre de vue la réalité, à condition que les jeux de miroirs entre les différents degrés du théâtre et du monde s'exercent consciemment, tant pour les artisans de la représentation que pour son public.

La frontière entre l'illusion et la manipulation est mince, c'est pourquoi Jean Jacquot voit dans les rapports entre le songe et la vie une association plus équivoque. La comparaison désigne le rêve dans un sens large, relatif aux divagations de l'esprit éveillé ou assoupi. Symétrique à l'image de la comédie, qui confère à l'homme un rôle actif sur le théâtre du monde, elle véhicule une conception de l'existence plus trouble, partagée entre pulsions et raison, désirs et capacités, extravagances et normalité. Elle ne remet pas en question l'organisation théâtrale du globe mais instille un doute quant à la distinction des plages spatiales et temporelles qui appartiennent à la réalité, et de celles qui sont le fruit de l'imaginaire d'un dormeur ou d'un enchanteur.

Sur l'île merveilleuse de *la Tempête*<sup>52</sup>, l'imagination créatrice et les pouvoirs extraordinaires de Prospéro concourent au développement d'une œuvre métaphorique. L'espace dramatique figure alternativement la scène, l'ancre des créatures et des esprits ainsi qu'une miniature insulaire du monde réel, dont le magicien est tour à tour auteur, régisseur et démiurge. Prospéro ourdit des plans célestes pour réparer les injustices de la Fortune et les injures de ses pairs. Sa grotte n'est pas un lieu de confinement comme celle d'Alcandre, mais le foyer sombre où ses tours s'élaborent avec la complicité des éléments naturels et des entités surnaturelles, pour enchaîner le destin des uns et briser celui des autres. Le mage compare explicitement la vie à un songe durant l'acte IV, en conclusion d'un divertissement prodigieux, ordonné pour sa fille Miranda et son prétendant, Ferdinand.

« PROSPÉRO. Vous semblez ému, mon fils, et comme frappé d'égarement. Remettez-vous, monsieur ; notre divertissement est terminé. Ces acteurs, je vous l'ai dit déjà, étaient tous des esprits ; ils se sont fondus en air, en air impalpable. Pareillement à l'édifice sans base de cette vision, les tours coiffées de nuages, les palais fastueux, les temples solennels, le grand globe lui-même avec tous ceux qui en ont la jouissance se dissoudront, comme ce cortège insubstantiel s'est évanoui, sans laisser derrière eux la

---

<sup>52</sup> William Shakespeare, *la Tempête* (1623), trad. Pierre Leyris et Élisabeth Holland, in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*

moindre vapeur. Nous sommes faits de la même étoffe que les songes et notre petite vie, un somme la parachève... »<sup>53</sup>

Jean Jacquot s'appuie sur ces répliques pour analyser *la Tempête* en tant que représentation binaire du monde, théâtre d'enchantements éphémères dont l'évaporation laisse entrevoir des êtres désemparés, égarés sur une scène vide. L'image est d'autant plus sombre qu'elle séduit initialement par sa beauté et sa fantaisie. Le monde extraordinaire que régit Prospéro donne à ses acteurs-spectateurs le goût amer de la désillusion sitôt que les artifices se dissipent.

L'intrigue de *La vie est un songe* découle également de la fascination d'un personnage puissant pour les sciences occultes. Elle débouche sur la création d'illusions plus pragmatiques, obtenues grâce à la manipulation d'un individu dont on confond la veille et le sommeil. Soucieux de réhabiliter son fils après l'avoir retranché du monde, de peur que les mauvais présages de sa naissance déterminent un caractère tyrannique, le roi Basilio organise une expérience folle. On extirpe Sigismond de sa tour et l'installe au palais, afin d'observer ses capacités d'adaptation et de gestion du pouvoir, tout en lui faisant croire qu'il s'agit d'un rêve. En cas d'échec, le subterfuge doit permettre d'écarter définitivement le butor de la couronne. Rêves, réalités feinte et authentique se télescopent pour faire tournoyer les sens de l'impétueux Sigismond. Projeté dans une situation fantasque où il troque ses peaux de bête pour un habit royal, l'« animal humain »<sup>54</sup> nourrit logiquement de forts ressentiments à l'égard de la société. De manière prévisible, il profite outrageusement de son nouveau rôle. Dépassés par la fougue du jeune prince, les autres protagonistes s'efforcent de lui enseigner les relations du songe, de la vie et de la comédie, afin de le convaincre que les actes conservent leur importance quelle que soit leur nature. Dans le grand théâtre du monde, l'homme doit rester maître de lui-même en toute circonstance et se saisir de ses rêves comme d'une occasion supplémentaire pour jouer honnêtement sa partition.

De même que la comparaison relative à la comédie a pour fonction principale de légitimer l'organisation du théâtre du monde, la seconde comparaison figure une tension planétaire entre les domaines du réel et de l'irréel, pour mieux clamer la nécessité d'une communauté humaine soudée, apte à concilier intérêts personnel et général. Continuellement en proie à l'inquiétude de ne pas vivre réellement mais seulement en songe, Sigismond fait le pari de bien se comporter en permanence, afin de préserver tant que faire se peut une situation précaire. Il révèle un cœur pur, une morale infaillible et prend l'étoffe d'un roi, dans la joie

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 1514-1516.

<sup>54</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, trad. Antoine de Latour revue et corrigée par Didier Souiller, *op. cit.*, p. 73.

partagée de Basilio, de la cour et du peuple. Dans une moindre mesure, l'issue favorable des intrigues de *la Tempête* conduit Prospéro à renoncer à la magie en même temps qu'à son île, pour recouvrer son duché de Milan et prendre à nouveau part à la vie de la cité, dans le respect des droits et des devoirs humains.

Dénominateur commun des comparaisons étudiées par Jean Jacquot, le dépassement des contradictions constitue le mouvement dialectique qui mobilise les êtres disposés dans le théâtre du monde et leur permet d'en comprendre le sens et la finalité, au-delà des apparences comiques, magiques et oniriques. Pour nommer ce processus expérimenté mentalement et physiquement par les protagonistes, le spécialiste propose une troisième comparaison qui englobe les précédentes et peut être considérée comme une constante du théâtre du monde : l'assimilation de la vie à un combat. Cette dernière image illustre particulièrement bien les transports antagonistes qui animent les personnages des pièces baroques, pris entre les feux de la société et leur volonté d'émancipation. Mais de façon plus générale, elle convient aussi aux autres époques et à toutes les formes d'expressions citées par Jean Jacquot, car elle désigne une lutte intestine, à laquelle chaque être se livre pour échafauder une représentation du monde qui n'accable pas l'individu sous le poids des interdictions, des obligations et des désillusions mais le responsabilise et le civilise en procédant au savant dosage des lois, des croyances et des intuitions.

Jean Jacquot se montre très attaché à la complémentarité des premières expressions philosophiques et religieuses du théâtre du monde ainsi qu'à la palette de nuances établie par les penseurs de la Renaissance, empruntée par les dramaturges baroques pour composer librement autour du thème dans le respect de leurs prédécesseurs. De fait, il rend hommage au principe d'« imagination "intégrante" »<sup>55</sup> proposé par Ernst Robert Curtius, en l'appliquant à l'ensemble des auteurs étudiés, tous domaines et périodes confondus. Finalement, l'image du combat se profile dans toutes les variations. Assez allusive pour que chacun l'adapte à sa guise, elle sous-tendrait toutes les représentations intellectuelles, spirituelles et poétiques du monde. En pointant ce phénomène, Jean Jacquot apporte une explication probante à l'étonnante longévité du « lieu commun de l'humanisme »<sup>56</sup>. Le combat serait la métaphore du cheminement effectué par l'individu pour comprendre sa propre finalité, celle de ses pairs et plus globalement celle du macrocosme. Action emblématique du théâtre du monde, il

---

<sup>55</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 242. L'auteur attribue le terme « intégrante », entre guillemets dans le texte, à Hugo von Hofmannsthal.

<sup>56</sup> Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *loc. cit.*, p. 341.

révélerait par sa forme et son issue l'orientation de la fiction. Vecteur d'intensité et de suspens, il tiendrait en haleine lecteurs et spectateurs. Grâce au jeu des correspondances entre les éléments du théâtre et ceux du monde, il trouverait son expression la plus aboutie sur la scène, donnant aux agissements des personnages une dimension capitale, susceptible d'éclairer la condition et le sort de l'humain, sans sacrifier les ressorts divertissants de la comédie et du songe.

Tout comme Antonio Vilanova, Jean Jacquot focalise son étude sur la représentation de la vie humaine au sein du théâtre du monde. Culturellement et thématiquement plus fournie, son enquête a l'avantage de mettre en perspective des pièces de plusieurs nationalités européennes. De plus, elle met en lumière l'inspiration poétique et la vitalité qui se dégagent des œuvres où « ce qui se passe sur la petite scène ne fait que reproduire ce qui se passe dans la grande »<sup>57</sup>. Cette approche positive est modérée dans la conclusion, pour évoquer le crépuscule du théâtre baroque. Longtemps jugulée par le recours au thème du théâtre du monde, la tension entre illusion et réalité donne une place croissante au doute, proclamant la victoire d'un pur théâtre d'apparences sur la scène authentique du monde. Pour Jean Jacquot, cette décadence coïncide avec le détronement du drame au profit des machines et des effets chatoyants employés dans les spectacles de cour. Il n'est pas question pour le spécialiste de réfléchir aux éventuelles réapparitions du théâtre du monde, car son étude concerne l'emploi du thème « de Shakespeare à Calderón ». En considérant l'équilibre comme la clé du théâtre du monde et l'image du combat comme la synthèse des efforts humains mis en œuvre pour atteindre l'harmonie tant intérieure que planétaire, il décrit toutefois une mécanique universelle dont l'efficacité dramatique paraît atemporelle.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 372.

#### 4. Théâtres de la mémoire et Globe Theatre : théâtres du monde.

Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire* et *Theatre of the World*, 1966 et 1969.

Dans *L'art de la mémoire*, Frances Amelia Yates présente les origines grecques de la « mnémonique », « écriture intérieure » basée « sur des lieux et des images » censés rappeler « les mots » et « les choses »<sup>58</sup> traités dans le discours. Elle commente les utilisations latines puis médiévales de cette technique relative à la rhétorique et présente enfin plusieurs systèmes de mémoire renaissants, imprégnés des traditions hermétique et cabalistique. À l'occasion de cet exposé européen, l'historienne étudie deux formes en relation avec le bâtiment théâtral, dans les chapitres *La mémoire de la Renaissance : le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo*<sup>59</sup> et *Le système du Théâtre de Mémoire de Robert Fludd*<sup>60</sup>. En considérant ces dispositifs très sophistiqués comme des moyens de représentation du monde entier, elle aborde la notion de théâtre du monde sous les angles graphique, architectural et spatial. Elle souligne que l'ambition totalisante caractéristique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sied particulièrement aux proportions et prérogatives du théâtre, entendu comme édifice public conçu pour rassembler le peuple autour du spectacle du monde. Elle prolonge cette réflexion dans un dernier chapitre intitulé *Le Théâtre de Mémoire de Fludd et le Globe Theatre*<sup>61</sup>. Si le théâtre du monde n'est pas précisément étudié du point de vue de la littérature dramatique, l'adéquation notifiée entre le drame et l'édifice souligne que la volonté d'embrasser le monde est, dans l'un comme dans l'autre, en tous points présente en Angleterre durant la période étudiée. Frances Amelia Yates réaffirme cette conviction dans *Theatre of the world*, ouvrage consacré aux influences, propriétés et significations de l'architecture théâtrale élisabéthaine et jacobéenne.

Le début du chapitre *La mémoire de la Renaissance : le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo* est romanesque. En 1530, Giulio Camillo présente à François I<sup>er</sup> l'avancement des travaux portant sur son Théâtre de la Mémoire, établi à Venise. Après avoir consacré la majeure partie de son existence à la conception de ce volume « de bois empli d'images »<sup>62</sup>, dont la capacité d'accueil est au moins égale à deux places debout, il cherche quelque

---

<sup>58</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 18.

<sup>59</sup> Frances Amelia Yates, « La mémoire de la Renaissance : le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo », trad. Daniel Arasse, *in ibid.*, p. 144-174.

<sup>60</sup> Frances Amelia Yates, « Le système du Théâtre de Mémoire de Robert Fludd », trad. Daniel Arasse, *in ibid.*, p. 344-366.

<sup>61</sup> Frances Amelia Yates, « Le Théâtre de Mémoire de Fludd et le Globe Theatre », trad. Daniel Arasse, *in ibid.*, p. 367-394.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 144.

financement pour en achever la construction et publier ses écrits sur la question. Récompensé par le roi et sûr de recevoir de plus amples rétributions après l'aboutissement du projet, Giulio Camillo destine à la cour de France une copie du théâtre et réserve au roi l'exclusivité de la méthode de déchiffrement de son système de mémoire. Malgré ces promesses, Giulio Camillo ne reçoit pas l'argent escompté. Il offre donc le théâtre et ses significations occultes au gouverneur de Milan, Alfonso Davalos, en l'échange de sa protection. Probablement inachevé mais bel et bien visible, l'objet bénéficie d'une grande réputation en France comme en Italie. Son existence matérielle n'est plus garantie à partir de 1550 mais sa description, dictée par Giulio Camillo et publiée la même année, assure sa renommée. Frances Amelia Yates s'appuie sur le livre intitulé *L'Idea del Theatro*<sup>63</sup> pour établir le plan du théâtre et son étude.

« Le Théâtre s'élève sur sept degrés ou gradins, séparés par sept allées représentant les sept planètes. Celui qui l'étudie doit être, pour ainsi dire, un spectateur devant lequel sont disposées les sept mesures du monde " *in spettacolo* ", ou au théâtre. Et, puisque dans les théâtres antiques les personnes de plus haut rang prenaient les places les moins élevées, de même, dans ce Théâtre, les choses les plus grandes et les plus importantes occuperont le lieu le plus bas. »<sup>64</sup>

D'après l'historienne, la hiérarchisation des niveaux, leur division en sept allées et le recours au terme « *auditorium* » pour définir la partie semi-circulaire qui borne la scène font explicitement référence aux préceptes définis par Vitruve dans le traité *De architectura*<sup>65</sup>, réhabilité et très largement exploité par les architectes de la Renaissance italienne.

« Le Théâtre de la Mémoire de Camillo constitue cependant une déformation du théâtre réel de Vitruve. À chacune des sept allées il y a sept portes. Elles sont décorées par de nombreuses images. [...] Il n'y avait pas de place pour faire s'asseoir un public entre ces portes énormes et abondamment décorées ; mais cela n'a pas d'importance. Car le Théâtre de Camillo renverse la fonction normale du théâtre. [...] Le "spectateur" solitaire du Théâtre se tient debout là où devrait se trouver la scène et il regarde vers l'*auditorium*, contemplant les images qui se trouvent sur les portes – sept fois sept – disposées sur les sept volées de gradins. »<sup>66</sup>

Les portes peintes ne sont certainement pas conçues pour être ouvertes, mais plusieurs images amovibles renfermeraient des « réceptacles »<sup>67</sup>, pour consigner une synthèse de l'œuvre de Cicéron, grande figure latine de l'enseignement et de la pratique de l'art classique de la mémoire. À travers ces textes et des déclinaisons d'image des planètes, de la nature et de la mythologie méticuleusement ordonnés sur les sept degrés du théâtre, Giulio Camillo combine

---

<sup>63</sup> Giulio Camillo, *L'Idea del theatro*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.

<sup>64</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 150-151.

<sup>65</sup> Vitruve, *De architectura libri decem* (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), Rome, Johannes Sulpitius Verulanus, 1486.

<sup>66</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 151.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 159.

une mnémotechnique traditionnelle avec la pensée cabalistique interprétée et diffusée par Pic de la Mirandole, la philosophie platonicienne revisitée par Marsile Ficin et la conception chrétienne de la création du monde. Durant l'Antiquité gréco-latine, l'art de la mémoire permet de mémoriser des éléments de discours énoncés par le passé, sous la forme d'images impressionnantes agencées dans une image globale, représentation mentale d'un « bâtiment »<sup>68</sup> compartimenté en plusieurs lieux. Le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo emploie cette technique dans une perspective générique. Il est conçu pour rassembler, structurer, classifier et dominer l'ensemble des éléments qui pourraient faire l'objet d'un discours, autrement dit la totalité des composantes naturelles, surnaturelles et spirituelles du monde.

« Cette disposition profonde et incomparable ne nous permet pas seulement de conserver les choses, les mots et les arts que nous lui confions de façon à pouvoir les retrouver sur-le-champ chaque fois que nous en avons besoin ; elle nous donne aussi une vraie sagesse, à partir de laquelle nous en arrivons à connaître les choses à travers leurs causes et non à travers leurs effets. On peut montrer cela plus clairement à l'aide de l'exemple suivant. Si nous devons nous trouver dans une vaste forêt et que nous voulions en voir toute l'étendue, nous ne pourrions pas le faire en restant à l'intérieur de la forêt ; car notre vision resterait limitée à une petite partie de la forêt par les arbres les plus proches de nous qui nous empêcheraient d'atteindre une vision lointaine. Mais si, près de la forêt, il y avait une montée menant à une colline élevée et si nous sortions de la forêt pour commencer à monter le long de cette pente, nous verrions une bonne partie de la forme et de la forêt et, depuis le sommet de la colline, nous la verrions tout entière. La forêt est notre monde inférieur, la montée représente les Cieux, la colline est le monde supracéleste. Et, pour comprendre les choses du monde d'en bas, il faut s'élever jusqu'aux choses supérieures à partir desquelles, regardant de haut en bas, nous pouvons atteindre une connaissance plus sûre des choses inférieures. »<sup>69</sup>

Le visiteur du bâtiment de bois jouit paradoxalement d'une vision théâtrale et supérieure. Il assiste au spectacle du monde depuis la scène et le surplombe alors que les gradins s'élèvent au-dessus de lui. C'est le plus actif et le plus divin des spectateurs, à condition d'admettre la symétrie des pôles scène et salle, haut et bas, et de conférer à l'architecture ainsi qu'à l'ordonnance des images du théâtre le pouvoir de doter l'homme, à son échelle, de l'omniprésence et de l'omnipotence de Dieu. Toutefois, il n'est pas question de se substituer à l'être suprême mais de revendiquer la part divine qui réside dans l'esprit humain, en s'appuyant sur les relations universelles que l'infiniment grand entretient avec l'infiniment petit.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>69</sup> Giulio Camillo, *L'Idée del teatro*, *op. cit.*, p. 11-12; cité par Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 158.

« C'est parce qu'il croit à la divinité de l'homme que le divin Camillo affiche cette prétention stupéfiante d'être capable de se rappeler l'univers en le regardant de haut, depuis les causes premières, comme s'il était Dieu. Dans ce contexte, la relation entre l'homme, microcosme, et le monde, macrocosme, prend une nouvelle signification. Le microcosme peut comprendre complètement et se rappeler complètement le macrocosme, il peut le contenir dans sa *mens* divine, dans sa mémoire. »<sup>70</sup>

Le chapitre *Le système du Théâtre de Mémoire de Robert Fludd* permet de découvrir une seconde tentative de synthèse universelle fondée sur l'art de la mémoire. Le théâtre est encore employé, mais conserve ici la forme et la fonction traditionnelles du bâtiment de mémoire, espace virtuel composé de plusieurs lieux de rangement des images de mémoire. En dépit de l'absence de construction matérielle, ce projet présente de nombreuses similitudes avec celui de Giulio Camillo, tant dans le jeu complexe de ses références que dans sa finalité. Frances Amelia Yates note le caractère encyclopédique de cette nouvelle démarche, croisant un fond occulte avec des convictions philosophiques et religieuses assumées, le tout rattaché au domaine du rassemblement populaire, étrangement désigné comme la clé de voûte d'un secret partagé par des initiés. Robert Fludd expose son système de mémoire dans un imposant traité de philosophie hermétique portant sur l'univers en général et l'homme en particulier, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*<sup>71</sup>. Illustrations et présentation minutieuses interviennent dans le deuxième tome de l'ouvrage, où Robert Fludd dresse « l'histoire des techniques ou arts »<sup>72</sup> de l'être humain. La mnémonique du penseur conjugue l'« *ars rotunda* »<sup>73</sup>, destiné à mémoriser les idées supérieures projetées sur un schéma céleste du zodiaque, avec l'« *ars quadrata* »<sup>74</sup>, destiné à mémoriser les choses matérielles insérées dans le plan géométrique d'un bâtiment. La conjonction de ces arts « circulaire » et « carré »<sup>75</sup> consiste à imbriquer plusieurs bâtiments dans une représentation globale des cieux. Pour Frances Amelia Yates, l'originalité du système réside dans le recours au théâtre pour figurer les bâtiments. Par « Théâtre »<sup>76</sup>, Robert Fludd entend le mot « scène » et fait explicitement référence au « théâtre public où l'on joue les comédies et les tragédies »<sup>77</sup>. Les gravures qui représentent le système et certains détails, dont l'une des

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>71</sup> Robert Fludd, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, [Histoire métaphysique, physique et technique de l'un et l'autre monde, à savoir du grand et du petit], tomus primus-tomus secundus, Oppenheim, impensis Johan-Theodori de Bry / typis Hieronymi Galleri, 1617-1619.

<sup>72</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 350.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Robert Fludd, *Utriusque cosmi ... historia, tomus secundus, sectio II*, *op. cit.*, p. 55 ; cité par Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 355.

<sup>77</sup> *Ibid.*

scènes, permettent à l'historienne de souligner que c'est le dispositif scénique élisabéthain qui fournit le modèle du bâtiment de mémoire. Malgré ces éclairages, le système conserve tout son mystère. Par exemple, il semble impossible de déterminer si les explications de Robert Fludd au sujet des deux Théâtres de mémoire, décrits et représentés sur le schéma du zodiaque autour du signe du Bélier, tiennent lieu d'exemples ou bien s'ils sont réellement les deux seuls bâtiments employés. Frances Amelia Yates fait l'hypothèse que ces Théâtres doivent être associés à chaque signe astrologique et reportés « sur tout le pourtour des cieux »<sup>78</sup>. Quel que soit leur nombre, la composition des Théâtres dépend d'un choix de couleurs, images mythologiques et allégoriques analogue aux recommandations de Giulio Camillo et de Giordano Bruno, autre adepte de la métamorphose occulte de l'art classique de la mémoire. Ces ressemblances traduiraient la filiation européenne de trois entreprises intellectuelles démesurées, à travers la Renaissance.

« On y retrouve le même effort terrifiant qui vise à utiliser, dans le détail, les principes de l'art de mémoire associés aux cieux, de façon à former un système total reflétant le monde »<sup>79</sup>.

Faute de pouvoir déchiffrer le fonctionnement de la « mémoire du monde »<sup>80</sup> de Robert Fludd, Frances Amelia Yates pense détecter dans la description de ses Théâtres des indices précieux concernant la scène et le plan du Globe Theatre. Pour ce faire, elle s'appuie sur un ensemble de preuves textuelles et visuelles, corroborées par les recherches historiques de ses pairs et sa propre érudition. Parmi les divers éléments cités dans le chapitre *Le Théâtre de Mémoire de Fludd et le Globe Theatre*, les plus éloquents sont le recours à des bâtiments réels préconisés par le penseur pour fixer la mémoire, la célébrité du théâtre londonien et la dédicace à Jacques I<sup>er</sup> qui introduit le premier tome du traité *Utriusque cosmi ... historia*. Grâce au financement conséquent du successeur d'Élisabeth I<sup>re</sup>, le Globe Theatre est reconstruit après l'incendie de 1613. Il est considéré comme le plus beau théâtre d'Angleterre, même si la troupe des *King's men* joue depuis 1608 en alternance au Blackfriars, salle couverte plus confortable en hiver et aussi plus adaptée à la représentation des *masques*. En projetant la fameuse scène au cœur de son système de mémoire, Robert Fludd renouvellerait sa dédicace au roi de manière plus occulte mais aussi plus élogieuse. Il rendrait hommage à l'engagement du monarque en faveur de l'établissement et de ses comédiens. Il affirmerait la propension de la scène élisabéthaine à refléter les fluctuations du monde dans un cadre

---

<sup>78</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 356.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 371.

architectural stable. Plus précisément, il donnerait à la scène du Globe la dimension immuable d'un emblème, dont le contenu change cependant chaque fois que le bâtiment de mémoire est dupliqué sur le schéma du zodiaque. *A priori*, ce principe suggère la faiblesse du bâtiment, impropre à synthétiser le monde en une seule fois. Mais il célèbre aussi la vocation de l'art du théâtre, qui cherche à cerner un nombre limité de questions par la plus grande variété de moyens. Il figure aussi peut-être la succession des drames exposés sur la scène du Globe pour remettre constamment en jeu les relations de la petite et de la grande histoire, « devant un arrière-plan cosmique »<sup>81</sup>.

Les gravures qui illustrent le système de mémoire dans l'ouvrage de Robert Fludd constitueraient donc un témoignage de première importance concernant l'aspect scénique du Globe Theatre. Elles permettent à Frances Amelia Yates de préciser les pistes explorées en la matière, au moment où elle rédige son étude, à propos des différents espaces de jeu, du crénelage de la galerie supérieure et de la signification symbolique des *heavens* ou « ciels »<sup>82</sup>, peints sur le plafond de l'auvent qui recouvre ce premier étage. En outre, la spécialiste interprète le supposé témoignage de manière à soutenir que l'hexagone, les cercles et les carrés qui ornent les gravures sont fondamentaux dans la conception du plan du théâtre. Le bâtiment polygonal formerait un hexagone, qui abrite un cercle tracé par le pourtour des galeries de la salle, ainsi qu'un carré délimité par la base scénique du dispositif à trois niveaux. Ces figures géométriques imbriquées feraient écho aux rapports harmonieux du microcosme et du macrocosme explicités par Vitruve dans *De architectura*, notamment grâce à la figure de l'homme, bras et jambes écartés, inscrit dans un carré lui-même inclus dans un cercle. Aux origines médiévales de la salle circulaire et de la superposition de plusieurs espaces de jeu, cette thèse ajoute une très forte influence antique. Sans renier le fond populaire anglo-saxon et surtout pas la forme du Theatre, premier amphithéâtre londonien dont les éléments fourniront la charpente du Globe Theatre inauguré en 1599, les concepteurs du théâtre public se seraient inspirés des théories de Vitruve, pour qui le plan du théâtre doit refléter « les proportions du monde »<sup>83</sup>.

« C'est cette adaptation qui fit du théâtre shakespearien une synthèse admirable : contact immédiat entre les acteurs et le public, d'une part, tel qu'il existait dans le théâtre antique, et, d'autre part, rappel de la hiérarchie des niveaux spirituels, telle qu'elle était exprimée dans les anciens théâtres religieux.

Bien que le premier Globe ait, sans doute, continué des traditions nées avec le premier "amphithéâtre", c'était un théâtre nouveau, et on le considérait en général

---

<sup>81</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 240.

<sup>82</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 382.

<sup>83</sup> *Ibid.*

comme le meilleur théâtre et le plus réussi. C'était le théâtre à la propriété duquel Shakespeare fut associé ; on peut même penser qu'il a pu avoir quelque influence sur son plan. [...] L'ancien théâtre religieux représentait le drame spirituel de l'âme humaine en rapport avec les niveaux de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. Un théâtre Renaissance comme le Globe exprimait aussi le drame spirituel, mais en relation avec le nouveau point de vue de la Renaissance, qui utilisait le monde, la *fabrica mundi* pour approcher la vérité religieuse. »<sup>84</sup>

Le Globe Theatre, dont le nom ne peut avoir été choisi au hasard selon l'historienne, concilierait une vision religieuse du monde, issue du Moyen Âge, avec une vision cosmique, issue de l'interprétation renaissante de l'Antiquité. De manière limpide à travers son titre et beaucoup plus opaque à travers son plan, il aurait été bâti pour représenter le monde spirituel et physique en s'inscrivant dans une tradition européenne de relecture de la pensée latine.

« "Le monde entier est un théâtre." » Fludd nous apprend à réexaminer ces mots familiers. Personne n'a jamais pensé que ceux qui avaient dessiné ce bâtiment de bois disparu étaient versés dans le domaine des subtilités de la proportion cosmologique. Ben Jonson la connaissait pourtant sans aucun doute, car, visitant les restes calcinés du premier Globe, après l'incendie, il s'écria : "Voyez les ruines du Monde ! " »<sup>85</sup>

Ces réflexions sont prolongées dans *Theatre of the world*. Frances Amelia Yates étudie patiemment le contexte intellectuel des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles pour identifier la représentation globale du monde comme une tendance commune à la philosophie, à la science ainsi qu'à l'art dramatique de l'époque. À cette occasion, elle présente les travaux scientifiques de John Dee et plus particulièrement la préface<sup>86</sup> qu'il rédige pour la première traduction anglaise des *Éléments*<sup>87</sup> d'Euclide, dans laquelle il commente Vitruve et participe activement à sa diffusion britannique. Elle reprend par ailleurs l'analyse du système de mémoire de Robert Fludd et précise que la période élisabéthaine est propice au développement des analogies entre théâtre et monde. Pour les expressions poétiques du « *topos* »<sup>88</sup> du théâtre du monde, elle renvoie notamment aux contributions précédemment étudiées d'Ernst Robert Curtius et Jean Jacquot. Défini comme représentation symbolique du macrocosme, univers à l'intérieur duquel le microcosme c'est à dire l'homme doit jouer son rôle, le lieu commun n'est pas explicité par Frances Amelia Yates. Il est en revanche éclairé par le lien historique que les drames universels de William Shakespeare entretiennent avec le Globe Theatre, haut lieu de production dramatique de l'auteur, jusqu'à ce qu'il se retire définitivement à Stratford en

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 388-389.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 389-390.

<sup>86</sup> John Dee, « Preface », in H. Billingsley, Euclide, *The Elements of the Geometrie of the most ancien Philosopher Euclide of Megara*, Londres, John Daye, 1570.

<sup>87</sup> Euclide, *Les éléments* (IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles), livres I-XIII, trad. Bernard Vitrac, vol. 1-4, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque d'histoire des sciences », 1990.

<sup>88</sup> Frances Amelia Yates, *Theatre of the world*, *op. cit.*, p. 165.

1612. En filigrane de la conclusion de l'essai, où la spécialiste soutient que la dramaturgie shakespearienne est intimement liée à la dimension allégorique, spirituelle voire magique du Globe, on découvre un aspect fondamental de la métaphore du théâtre du monde, dont le relief et l'impact sur la réalité seraient proportionnels aux rapprochements effectués entre les espaces dramatique, scénique et planétaire.

Au fil des trois chapitres de *L'art de la mémoire*, amplifiés par la mention finale de *Theatre of the world*, le théâtre du monde s'est matérialisé dans le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo, figuré dans le système de mémoire de Robert Fludd, projeté dans le plan du Globe *Theatre* et réfléchi dans le théâtre complet de William Shakespeare. L'apport de Frances Amelia Yates à la définition ainsi qu'à la réflexion sur le traitement dramatique de la notion n'est pas aussi précis que celui des chercheurs abordés au préalable. Il introduit cependant une dimension utopique nécessaire pour appréhender la représentation globale du monde sur la scène. Dans les deux ouvrages évoqués au cours de cette analyse, le théâtre du monde transparait au second plan, volontairement plus léger que l'étude principale, complexe et très documentée, portant sur les mutations de l'art de la mémoire dans un cas et dans l'autre sur l'inspiration antique des dernières constructions de la Renaissance. Au-delà des quantités de références et arguments rigoureusement présentés, l'« idée »<sup>89</sup> du théâtre du monde permet de saisir l'esprit de chaque projet mentionné par la spécialiste. L'imagination prend le relais de l'histoire pour comparer la compression du monde sous forme de systèmes mnémonique, architectural et dramatique.

La présentation du « Théâtre de Mémoire du Monde »<sup>90</sup> de Giulio Camillo et du « système de mémoire du monde »<sup>91</sup> de Robert Fludd montre qu'une ambition voisine peut dans un même domaine se manifester différemment, en fonction par exemple du mélange des références, de l'organisation des idées et du mode d'expression choisis. À quelques décennies d'écart et dans un élan culturel semblable, Giulio Camillo et Robert Fludd aspirent tous deux à une synthèse universelle, ce qui ne les empêche pas d'élaborer des propositions singulières, à partir d'un métissage inédit de techniques, croyances, connaissances et convictions largement partagées. Compréhensible dans l'ensemble, la démarche des deux hommes demeure opaque sitôt que l'on essaie d'en comprendre les subtilités. Il faut alors s'attacher à tous les indices exploitables, procéder par association d'idées et solliciter l'imaginaire pour atteindre le secret

---

<sup>89</sup> Cf. *ibid.*, p. 189. Le terme « idée » fait ici référence à l'expression « *the Idea of the Globe* », employée avec majuscule par Frances Amelia Yates pour désigner la signification symbolique de l'architecture du bâtiment.

<sup>90</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 186.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 371.

qui réside au cœur de chaque système, intimement lié à une conception du microcosme et de ses rapports au macrocosme. Frances Amelia Yates ne prétend pas analyser les variations littéraires sur le théâtre du monde. On trouve néanmoins dans ses pages une méthode d'approche des théâtres de mémoire qui semble parfaitement applicable aux œuvres dramatiques d'inspiration planétaire. Cette méthode prend en compte les efforts de l'auteur pour s'inscrire dans une tradition et proposer aussi une métaphore originale du monde. Elle donne enfin une place prépondérante au traitement symbolique de l'espace, ce qui permet de contrebalancer les réflexions d'Antonio Vilanova et Jean Jacquot, axées sur la mise en scène de la vie humaine.

## 5. Horizons baroques : l'image, la tendance ou la question du théâtre du monde.

Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*  
et *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, 1988 et 1992.

Dans *La littérature baroque en Europe*, Didier Souiller compare les œuvres littéraires d'Angleterre, d'Allemagne, de France, d'Espagne et d'Italie, produites entre 1580 et 1650 en vertu d'un fond spirituel, culturel et politique commun. Sans exclure les particularités nationales, il envisage le rayonnement d'une esthétique grâce à l'étude du contexte historique, de l'imaginaire et des formes littéraires partagés par les cinq territoires. Tout en conservant le cap des analyses d'Ernst Robert Curtius, Antonio Vilanova, Jean Jacquot et Frances Amelia Yates, il introduit un nouveau chaînon chronologique pour expliquer l'émergence de la littérature baroque à la fin de la Renaissance. Au cours de son étude, l'« image du *theatrum mundi* »<sup>92</sup> est considérée comme une thématique connexe à celle de la vie semblable au songe, toutes deux employées par les auteurs entre autres procédés pour rendre compte de l'air du temps. En outre, la représentation globale du monde s'impose comme une entreprise poétique typique de l'époque, qui s'épanouit particulièrement au théâtre. Sans le dire explicitement, Didier Souiller démontre ainsi l'importance de la notion de théâtre du monde dans l'écriture et la représentation dramatiques baroques. Approfondie dans l'ouvrage *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, cette démarche conduit l'universitaire à considérer la métaphore comme la pierre angulaire de l'œuvre du dramaturge, sa « question ontologique »<sup>93</sup>.

Pour Didier Souiller, l'analyse et la compréhension de l'esthétique baroque nécessitent la prise en considération de l'histoire, décomposée en quatre ensembles : les événements, les mentalités, les idées et les tendances littéraires. Premièrement, l'approche événementielle met à jour les vagues de décès qui frappent les instances dirigeantes et endeuillent chaque état ; les luttes religieuses, dynastiques et territoriales qui ébranlent l'ordre national et modifient la carte géopolitique européenne ; la hausse des prix causée par l'exploitation coloniale de l'or, les mauvaises récoltes, les épidémies de peste et la rudesse du climat qui entraînent une baisse de la démographie et de l'espérance de vie. Deuxièmement, l'étude des mentalités confirme l'omniprésence de la mort qui hante les cours royales, oriente le discours religieux et préoccupe beaucoup les artistes. Elle explique les sentiments de vanité et d'impuissance à l'égard de l'existence, souvent trop courte et sans commune mesure avec la vie éternelle

---

<sup>92</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 250.

<sup>93</sup> Cf. Didier Souiller, « "Le grand théâtre du monde": la question ontologique », in *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, op. cit., p. 224-373.

promise au chrétien. Elle indique par ailleurs la très forte angoisse provoquée par les différences culturelles et culturelles, et dévoile un « pessimisme universel »<sup>94</sup>. Troisièmement, l'histoire des idées met en lumière la filiation de la pensée médiévale et renaissante, avant d'aborder le tournant baroque.

« La conception "officielle" du monde, en Europe à la fin des années 1500 et pour de nombreuses années encore, est celle d'un univers strictement ordonné et hiérarchisé, depuis le Créateur jusqu'aux derniers des végétaux et des minéraux, en passant par tous les "états" d'une société monarchique. Pensée traditionnelle, théologico-politique et totalisante qui englobe le cosmos, Dieu et les créatures angéliques ainsi que le fonctionnement de l'homme lui-même. »<sup>95</sup>

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, cette représentation figée et prétendument harmonieuse subit au moins trois attaques, de nature politique et religieuse, philosophique et enfin scientifique, personnifiées sous les traits de Nicolas Machiavel, Michel de Montaigne et Galilée. Dans *Le Prince*<sup>96</sup>, Nicolas Machiavel dissocie la conduite politique et la moralité chrétienne pour souligner que le pouvoir est une fin totalement indépendante de la volonté divine et de l'accomplissement religieux. Les écrits de Michel de Montaigne sont traversés par la mise en cause de l'homme idéal, détrôné au profit d'êtres imparfaits, caractérisés par leur individualité. Dans la lignée de Nicolas Copernic, Tycho Brahé et Johannes Kepler, Galilée renonce au système de Ptolémée pour soutenir une conception héliocentrique de l'univers. Mais à l'image de l'abjuration du scientifique, la perception du globe au sein du cosmos reste double jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, témoignant de l'incertitude des penseurs et de l'incapacité des gouvernements à adopter et faire respecter une seule théorie. Quatrièmement, pour conclure la présentation de la situation historique, le panorama littéraire permet d'identifier parmi les œuvres poétiques, dramatiques et romanesques des cinq pays trois orientations récurrentes : l'expression du sentiment religieux, la mise en scène de la complexité du monde contemporain et la recherche active de nouveaux genres et formes d'écriture.

Aux lumières, à la prospérité et à l'épanouissement de la Renaissance, succèderaient le clair-obscur, l'illusion de la toute puissance et les incertitudes de la période baroque, socle instable d'un imaginaire haut en couleur. Objet de la seconde partie de *La littérature baroque en Europe*, cet imaginaire est appréhendé en deux temps, avec l'étude des antagonismes qui

---

<sup>94</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 36.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>96</sup> Nicolas Machiavel, *De principatibus : Le Prince* (1532), trad. Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Fondements de la politique. Série Textes », 2000.

fondent les fables littéraires d'une part et la conception globale du monde qui s'en dégage d'autre part.

Parmi les « antithèses non résolues »<sup>97</sup>, Didier Souiller relève le motif de la révolte appliqué aux sphères sociale, monarchique et spirituelle, pour opposer le fils au père, le sujet au roi et l'homme à Dieu. Dans l'écriture en général et au théâtre en particulier, ce désir d'émancipation est porté avec violence et passion par les figures du conquérant, de Faust et de Don Juan, qualifiées et analysées par le spécialiste en tant qu' « avatars de Prométhée »<sup>98</sup>. Le personnage mythique est lui-même assez peu présent dans les œuvres de l'époque, mais la soif de domination, de connaissance et de liberté qui est associée à son nom inspire aux auteurs des personnages emblématiques, aux aspirations universelles et aux intentions reliées au contexte historique précédemment exposé. Ambassadeurs fictifs des positions intellectuelles incarnées par Nicolas Machiavel, Galilée et Michel de Montaigne, le conquérant, Faust et Don Juan illustreraient respectivement une forme de rébellion contre différents aspects de l'ordre établi.

Avec *Le Prince*, Nicolas Machiavel fournit de nombreux arguments pour composer un univers politique impitoyable où les valeurs chrétiennes et aristocratiques forment des « masques idéologiques »<sup>99</sup> que le conquérant s'apprête à faire voler en éclats. Entre autres exemples, Didier Souiller cite le Richard III<sup>100</sup> de William Shakespeare pour illustrer l'énergie et les trésors stratégiques déployés un jour par le conquérant pour parvenir à ses fins, contrebalancés par un désintéret total à l'égard de ses acquisitions le lendemain, dans un ultime pied de nez au culte royal de l'héritage et de la transmission.

La conception de Faust n'est pas directement liée aux thèses héliocentriques notamment défendues par Galilée. Elle découle plus directement de l'histoire romancée du véritable docteur Faust, citoyen germanique décédé dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, connu pour sa science douteuse, ses pratiques occultes et ses affinités luthériennes. Paru, en 1587, un premier « livre populaire »<sup>101</sup> ou *Volksbuch* anonyme retrace ce parcours et rencontre un vif

---

<sup>97</sup> Cf. Didier Souiller, « Des antithèses non résolues », in *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 65-126.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>100</sup> Cf. William Shakespeare, *La tragédie de Richard III* (1597), trad. Jean-Michel Déprats, in *Histoire*, tome I, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

<sup>101</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 75.

Pour le titre original : *Historia von D. Johann Fausten: dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* (1587), Stuttgart, Philip Reclam, coll. « Universal-Bibliothek », 1964, Didier Souiller donne la traduction française « l'histoire du docteur Johannès Faust, magicien et nécromancien célèbre ».

succès à travers l'Europe, avec plusieurs éditions et adaptations. Si *Le docteur Faust*<sup>102</sup> de Christopher Marlowe demeure fidèle au texte initial, *Le magicien prodigieux*<sup>103</sup> de Pedro Calderón de la Barca constitue une version catholique située au III<sup>e</sup> siècle et basée sur la vie de Saint Cyprien. Dans tous les cas, Faust n'est pas seulement savant et magicien mais aussi démoniaque, à cause du pacte qui l'unit au diable. Pris entre les feux de la connaissance et de la jouissance, il se retranche de la communauté humaine et brave l'ordre naturel au profit des avantages offerts par Satan, grand prédateur de l'humanité et féroce adversaire de Dieu. Défiant la solitude, sombre récolte de ses alliances et de ses agissements, Faust essaie de franchir le seuil de l'entendement et des facultés de l'homme.

Plus dérisoire que les entreprises despotiques et démiurgiques du conquérant et de Faust, la séduction permanente de Don Juan n'est cependant pas dénuée de portée symbolique. Engagé dans une conquête effrénée du sexe féminin, il se livre aussi à un jeu de cache-cache avec toutes les figures de l'autorité, au rythme haletant d'un temps présent souverain qui chasse à mesure les événements passés et dénie l'importance des moments à venir. Rien ni personne ne parvient à toucher durablement Don Juan car il conçoit la vie comme un défilé de scènes courtes sans relation les unes entre les autres. C'est dans ce rapport au temps que Didier Souiller voit une parenté avec la pensée de Michel de Montaigne, ardent défenseur de la jouissance procurée par l'inscription sereine et complète de l'individu dans le présent. Parmi la multitude de séducteurs qui traversent la scène théâtrale, le plus souvent en Espagne et en France, le spécialiste cite le Dom Juan<sup>104</sup> de Molière, qui allie subtilement pensée et sensualité pour n'admettre qu'une règle, la recherche de son seul plaisir contre la liberté d'autrui, la morale sociale et la loi divine.

Malgré les distinctions effectuées entre les trois « figures dérivées du mythe prométhéen »<sup>105</sup> et malgré leurs différences de traitement dans chaque pièce, le conquérant, Faust et Don Juan bénéficient d'un semblable pouvoir d'attraction et d'une aptitude particulière pour se distinguer de l'ensemble des protagonistes. La fascination qu'ils exercent sur leurs contemporains est à l'image de l'intérêt que leur portent leurs auteurs ainsi que leurs lecteurs et spectateurs. Les personnages prométhéens sont clairement désignés comme des êtres impulsifs, inconscients, d'autant plus dangereux qu'ils paraissent irrésistibles. Cependant, ils

---

<sup>102</sup> Christopher Marlowe, *Le docteur Faust* (1604), trad. Robert Ellrodt, in *Théâtre élisabéthain*, tome I, Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

<sup>103</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Le magicien prodigieux* (1663), trad. Jean-Jacques Préau, Montpellier, Théâtre des treize vents, 1990.

<sup>104</sup> Cf. Molière, *Dom Juan* (1682), chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie et lexique par Boris Donné, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.

<sup>105</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 69.

demeurent le centre incontestable des fables où ils interviennent et ne sont rattrapés, neutralisés et punis qu'à l'issue d'un développement tumultueux, largement consacrés à leurs basses œuvres. Dans ce retour conventionnel à l'ordre, l'auteur remplit le contrat social qui l'unit aux représentants du pouvoir politique et religieux d'une part et au public d'autre part. Il réalise une œuvre irréprochable du point de vue de la morale tout en laissant libre cours aux élans libertaires de ses principaux protagonistes. La révolte gronde à longueur de textes et se déchaîne au théâtre, sans que les censeurs n'en craignent les répercussions dans la vie réelle, comme si la moralité des fins constituait un imparable garde fou. Entre le prétendu mal et le bien consensuel, l'imaginaire baroque n'impose aucun choix et maintient plutôt l'opposition, ravivée dans chaque pièce.

L'affrontement du moi au monde est une autre antithèse couramment traitée dans le théâtre baroque. Elle célèbre l'individualité et la confronte à un univers hostile et trouble. Si tous les personnages n'ont pas la fougue et l'ambition des personnages prométhéens, nombreux sont ceux qui revendiquent leur indépendance et leur force de caractère. Considéré comme l'ultime bastion du réel, noyé dans un océan de confusion, le moi est exalté en proportion du discrédit jeté sur le monde alentour. À cette « hyperbolisation » du sujet, répond une « hyperbolisation »<sup>106</sup> des éléments constitutifs du globe et des entités associées à la nature. Conformément à l'analogie entre microcosme et macrocosme, les pensées et les actes de l'homme déclenchent des phénomènes spectaculaires. Les personnages sont à la fois « agent[s] et victime[s] »<sup>107</sup> de nuits épaisses et de tempêtes colossales, leur naufrage dans la folie concorde avec le déchaînement des éléments, le désordre contre-nature d'un monde renversé. Si la primauté du moi par rapport au monde promet d'abord le triomphe de la raison sur les passions, l'être est fréquemment embarqué dans le torrent des forces primitives, maîtresses du monde naturel. Ainsi, l'opposition commentée par Didier Souiller ne repose pas uniquement sur les hallucinations de quelques héros tourmentés, mais bien sur la mise en scène d'un univers fantastique et dynamique où l'homme est soumis à rude épreuve.

En optant pour une approche plus générique des thématiques de l'imaginaire baroque, Didier Souiller consacre la suite de la seconde partie à la « problématique d'ordre philosophique »<sup>108</sup> exposée dans l'ensemble des textes de la période. Les antithèses sont englobées dans une réflexion plus large, axée sur les notions de métamorphose et d'illusion, où les tensions entre l'être, le collectif et l'univers se maintiennent. La métamorphose sied à l'homme autant qu'à

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 116. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 127.

la société et aux composantes planétaires. L'idée rend compte de la crise intellectuelle que traverse l'Europe, ballottée par de multiples changements politiques et religieux, nostalgique de la clarté renaissante. Spectateur des troubles nationaux et du tâtonnement de ses dirigeants, l'individu éprouve à son tour de l'incertitude quant à sa propre situation, recherche sa voie et investit le corps social avec réserve, propageant ses doutes au sein de la collectivité. Ces inconstances et ces errements se manifestent également à l'échelle du globe *via* l'agitation des éléments, la fébrilité des bêtes et la croissance inquiétante des végétaux. Ces changements perpétuels ne traduisent pas nécessairement une évolution positive mais plutôt l'importance accordée au mouvement, donnée séduisante de par les surprises successives qu'elle introduit, mais aussi angoissante car elle est synonyme d'insécurité. Plongés dans l'obscurité de la caverne, allégorie platonicienne plébiscitée durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les hommes sont victimes de multiples illusions. Chacun participe activement au bal des apparences, où l'on est tour à tour acteur, manipulateur et spectateur, de sorte qu'il est impossible de distinguer l'être du paraître, le naturel de l'artificiel, l'acte sincère de la supercherie. Dans ces conditions, l'homme ne fait pas la différence entre la veille, le songe, l'illusion de la magie, et celle de la comédie. Orphelin de son discernement, il doute *a fortiori* d'autrui et des éléments qui l'entourent, jusqu'à ce que, parfois, il retrouve ses esprits pour ne plus se comporter en fonction des signes contradictoires du réel mais en fonction seulement de ce qui lui semble raisonnable et juste, tant pour lui-même que pour ses partenaires. L'ambivalence de l'individu, de la société et du monde traduit une vision désabusée de l'univers, où l'homme autant que la nature se rendent coupables de tromperies. Cependant, la perception du monde assujettie aux apparences donne aux auteurs le champ libre pour exprimer leur créativité, justifiant les invraisemblances, les extravagances et les contrastes forcenés par le maître mot d'illusion.

Dans une troisième partie dédiée aux formes baroques, Didier Souiller commente entre autres « la passion du théâtre »<sup>109</sup>. La représentation globale de l'univers, qui paraît si chère aux auteurs de la période, trouve à travers la scène un espace rêvé pour traiter les conflits intérieurs, sociaux et universels qui assaillent le sujet baroque. Plus généralement, le théâtre s'impose comme le lieu idéal de la mise en scène des idées de métamorphose et d'illusion, symptomatiques de l'inquiétude ambiante mais aussi caractéristiques de l'art du comédien et du spectacle. De fait, la conception du monde en tant que vaste théâtre s'épanouit particulièrement dans la littérature dramatique et resplendit sur les planches comme dans un

---

<sup>109</sup> Cf. Didier Souiller, « La passion du théâtre », *in ibid.*, p. 244-254.

écran. Toutefois, Didier Souiller souligne que l'adéquation du « *topos* »<sup>110</sup> du *theatrum mundi* avec la forme théâtrale n'aboutit pas simplement à une réflexion sur les mirages de l'existence. L'amour du théâtre est apparemment lié à la fascination pour le divertissement et les artifices spectaculaires. Mais sa cause profonde dépendrait en réalité des pouvoirs d'éclaircissement de l'art dramatique, qui offre la possibilité d'entrevoir une image éloquente du monde en filigrane des extrapolations et des déformations du miroir scénique. De même que le sens et la finalité de la vie sur terre se manifestent aux protagonistes baroques lorsqu'ils filent la métaphore du théâtre, le public parviendrait à saisir l'essence du monde par le biais de la représentation théâtrale. Au niveau de la fable autant qu'au niveau de sa mise en scène, pour le personnage comme pour le spectateur, la métaphore du théâtre du monde induit initialement la facticité du monde réel. Toutefois, cette vision dégradante est considérablement réévaluée puis renversée grâce à une très haute estime du théâtre.

Bien que Didier Souiller ne rattache pas précisément l'imaginaire baroque au théâtre du monde et bien qu'il envisage la métaphore assez rapidement dans le segment *La passion du théâtre*, les différents points commentés ci-dessus font continuellement écho aux réflexions des différents spécialistes étudiées au préalable. La représentation de « l'existence dans ses rapports avec l'ensemble de l'univers »<sup>111</sup> définie par Ernst Robert Curtius, plus particulièrement envisagée comme une comédie par Antonio Vilanova, une lutte pour dépasser les illusions du jeu, du songe et de la magie par Jean Jacquot et traitée sous les angles symboliques de l'espace mental et architectural par Frances Amelia Yates est désormais envisagée comme une tendance littéraire, émanant d'une conception du monde et d'une approche du théâtre observées dans cinq territoires au long d'une centaine d'années.

Dans *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Didier Souiller précise son analyse de la métaphore sans toutefois perdre de vue les éléments poétiques identifiés grâce à la vision panoramique de *La littérature baroque en Europe*. Si le *topos* du *theatrum mundi* est le plus souvent réduit aux comparaisons lexicales entre théâtre et monde, vie et comédie, le lieu commun langagier se démarque au fil de la troisième partie de l'ouvrage en tant qu'expression du système dramaturgique du « grand théâtre du monde ». Pedro Calderón de la Barca situe les motifs de l'imaginaire baroque dans un périple étourdissant qui se conclut par la certitude de la puissance et de la bonté divines. Avec la révolte contre le père, le roi et Dieu, l'affrontement du moi au monde, l'errance dans la caverne platonicienne, le dépassement des illusions, la mise à profit des métamorphoses, la réconciliation avec soi-

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>111</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 241.

même, la société et l'univers pour que tout rentre à nouveau « dans la grande paix paternelle »<sup>112</sup>, l'auteur fonde les étapes du drame sur les présupposés, les doutes, les tentatives de compréhension et d'acceptation du monde, générés par l'image du théâtre. L'enchaînement dramatique conduit les personnages et plus généralement les lecteurs et les spectateurs au constat de la théâtralité de la vie humaine, pour les entraîner dans la recherche active et plus personnelle de ce qui est, au-delà de ce qui paraît. Toutes les phases de l'intrigue déclenchent une série d'interrogations qui contribuent à marquer le grand théâtre du monde du sceau de la question. Pour Didier Souiller, il s'agit d'une question ontologique qu'il ne formule cependant pas clairement. En considérant d'une part que l'adjectif est « relatif à l'ontologie, à l'être en tant que tel »<sup>113</sup> et, d'autre part, que la problématique du théâtre du monde concerne tout à la fois l'humain et son environnement, on suppose que la question est double. « Que signifie être dans le grand théâtre du monde ? » et « Qu'est-ce que le grand théâtre du monde ? » en formeraient les deux versants. À travers cette conclusion, Didier Souiller confirme que « l'œuvre de Calderón a les dimensions d'un théâtre universel », tout en apposant sur son « arrière-plan cosmique »<sup>114</sup> une toile philosophique.

Le premier livre de Didier Souiller propose de rassembler les principales caractéristiques de la littérature baroque en franchissant les frontières nationales et en brochant toutes les œuvres ensemble pour considérer le tout « comme un seul texte » « dont l'"auteur" est *l'imaginaire collectif d'une génération* »<sup>115</sup>. Après le défrichage ambitieux de ce patrimoine poétique, le second livre cerne les spécificités de la dramaturgie caldéronienne. Le théâtre du monde n'est pas l'objet premier de la recherche mais le point de convergence des analyses. L'universitaire s'attache à définir la notion comme un *topos*, désigné par la formulation latine *theatrum mundi* pour mieux appuyer son caractère immuable. Cependant, il délimite presque malgré lui les contours du théâtre du monde baroque en dressant l'inventaire des divers aspects de la

<sup>112</sup> Cf. Paul Claudel, *Le soulier de satin* (1928-1929), in *Théâtre. 2* (1965), édition revue et augmentée, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 667 :

« LE PÈRE JÉSUISTE : [...] »

Tout a expiré autour de moi, tout a été consommé sur cet étroit autel qu'encombrement les corps de mes sœurs l'une sur l'autre, la vendange sans doute ne pouvait se faire sans désordre,

Mais tout, après un peu de mouvement, est rentré dans la grande paix paternelle. »

Je me permets de paraphraser le Père Jésuite pour désigner le retour à l'ordre, point final nécessaire de toutes les œuvres de Pedro Calderón de la Barca et pilier fondamental de la dramaturgie baroque, dans la mesure où le *Soulier de satin* s'affirme comme un hommage au Siècle d'Or, une flamboyante et moderne variation sur le théâtre du monde de la catholique Espagne.

<sup>113</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 2007, p. 1744.

<sup>114</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 240.

<sup>115</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.*, p. 18. C'est l'auteur qui souligne.

représentation littéraire d'une totalité, telle qu'on la conçoit à l'époque. Avec l'étude des comportements de plusieurs personnages, du traitement de l'espace, du temps et des idées récurrentes qui orientent les péripéties, il dévoile un paysage dramatique mouvementé, où les éléments planétaires interagissent sous un contrôle divin plus ou moins étroit. Ce théâtre du monde conditionné par l'histoire et conforté par la passion du théâtre reparaît dans *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*. Ici, il s'affirme comme un cadre idéologique et esthétique strict tout en prenant la forme d'une énigme, dont les signes et les indices sont en constante mutation. Il offre au dramaturge les moyens d'élaborer une image du monde troublante mais aussi perfectible, où les tourments, les aspirations et les enjeux de l'humanité prennent un tour profondément dramatique.

Du général au particulier, Didier Souiller montre comment une génération est parvenue à raconter son temps en composant des drames universels. L'exemple de Pedro Calderón de la Barca lui permet de souligner que cet élan commun n'a pas entravé les visions et les expressions personnelles, mais les a plutôt portées et révélées.

## 6. Expressions du lieu et du jeu : deux versants du théâtre du monde.

Anne Larue, « Le Théâtre du Monde: du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », 1994.

Paru en 1994 dans *L'information littéraire*, *Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos* fait suite à la constitution d'une bibliographie thématique<sup>116</sup> ainsi qu'à la rédaction de deux articles<sup>117</sup> sur le traitement baroque de « l'idée de "Théâtre du Monde" »<sup>118</sup>, le tout signé par Anne Larue. Attachée à la mise en valeur des travaux menés sur la métaphore, l'universitaire est sûre que le sujet recèle encore quelques zones incertaines, à l'exploration prometteuse. Elle inscrit son propos dans la lignée des grandes contributions de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, d'Ernst Robert Curtius à Didier Souiller, et adopte en même temps un ton assez polémique pour affirmer que « l'expression recouvre en fait deux réalités distinctes »<sup>119</sup>. Postulant que le théâtre du monde se rapporte prioritairement soit au jeu de l'acteur soit au bâtiment théâtral sans jamais combiner ces éléments de manière équitable, Anne Larue propose une analyse duelle. Elle distribue les héritages antiques et les conceptions baroques entre les dramaturgies d'Angleterre et d'Espagne, avec une préférence appuyée pour la première.

Anne Larue s'appuie d'abord sur deux monologues shakespeariens, la tirade sur les sept périodes de la vie énoncée par Jacques dans *Comme il vous plaira* et le tableau de la prison planétaire dépeint par Hamlet dans *La tragique histoire d'Hamlet*<sup>120</sup>.

Si l'énergie et la fantaisie de *Comme il vous plaira* ne font aucun doute, l'œuvre est empreinte de la mélancolie de Jacques. Au cœur de la forêt d'Ardennes, le personnage ombrage par sa présence et son bagout les multiples intrigues amoureuses. Il instaure une distance constante entre les spectateurs et la verte comédie des jeunes protagonistes. Pour l'universitaire, il n'est pas anodin que la méditation sur le théâtre du monde soit portée par ce personnage à l'humour noir, ce « Fou de Forêt »<sup>121</sup>.

---

<sup>116</sup> Anne Larue, « Le théâtre du monde » in Collectif, « Première question : Le Grand théâtre du monde, Shakespeare, Calderón, Rotrou. Programme de littérature générale et comparée (Agrégation de Lettres Modernes) », *L'information littéraire*, n° 4, 43<sup>e</sup> année, octobre 1991, p. 35-36

<sup>117</sup> Anne Larue, « Le théâtre du monde et l'incertitude baroque », *Bulletin de liaison et d'information*, n°11, automne 1991, p. 51-64 ; « Le "théâtre du monde" : variation sur un thème », *L'information littéraire*, n°2, 44<sup>e</sup> année, mars-avril 1992, p. 11-18.

<sup>118</sup> Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *loc. cit.*, p. 12.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> William Shakespeare, *La tragique histoire d'Hamlet* (1604), trad. André Gide, in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*

La traduction d'André Gide est citée par Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *loc. cit.*, p. 16.

<sup>121</sup> Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *loc. cit.*, p. 13.

« LE DUC

Nous ne sommes pas seuls à être malheureux.  
Souvenez-vous plutôt de l'immense théâtre  
De l'Univers où l'on assiste à des spectacles,  
Bien plus sombres que ceux où nous sommes acteurs.

JACQUES

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.  
C'est un drame en sept âges. D'abord, le tout petit  
Piaulant et bavant aux bras de sa nourrice,  
Puis, l'écolier qui pleurniche, avec son cartable,  
Et son teint bien lavé qu'il n'a que le matin.  
Il s'en va lambinant comme un colimaçon  
Du côté de l'école. Et puis c'est l'amoureux  
Aux longs soupirs de forge et sa ballade triste  
En l'honneur des sourcils parfaits de sa maîtresse.  
Et puis vient le soldat tout couvert de jurons  
Et de poils, comme une panthère, querelleur.  
Poursuivant cette bulle d'air qu'on nomme la gloire,  
Il veille, l'arme au pied, sur sa réputation  
Et jusque sous la gueule en flammes du canon.  
Puis le juge, entouré de sa panse fourrée  
D'un bon chapon ; œil dur et barbe formaliste,  
Plein de sages dictons, d'exemples familiers.  
Ainsi joue-t-il son rôle...  
Le sixième âge porte un maigre pantalon,  
D'où sortent des pantoufles,  
Les lunettes au nez, le bissac au côté,  
Les hauts-de-chausses qu'il avait dans sa jeunesse  
Avec soin conservés, sont trop large d'un monde  
Pour ses mollets ratatinés.  
Et sa voix qui jadis était forte et virile  
Revenant au fausset de l'enfance, module  
Un son siffleur. Et voici la scène finale  
Qui met un terme au cours de cette étrange histoire,  
Il redevient enfant, l'enfant qui vient de naître,  
Sans mémoire, sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien. »<sup>122</sup>

Pour commenter cet extrait, Anne Larue met l'accent sur l'adresse de Jacques, qui rebondit sur la « métaphore un peu creuse au service d'une morale tout aussi éculée »<sup>123</sup> utilisée par le Duc, pour exercer ses talents d'orateur. Développé à partir d'un double constat sentencieux, « le monde entier est une scène », « hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs », le monologue se poursuit sur le mode de l'énumération afin d'explorer à fond la comparaison

<sup>122</sup> William Shakespeare, *Comme il vous plaira* (1623), trad. Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 114.

<sup>123</sup> Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *loc. cit.*, p. 15.

des âges de la vie aux actes dramatiques. Chaque phase nommée est traitée sans détour, avec un sens assumé de la satire qui contribue à définir l'existence comme sept mutations en autant de types comiques. Chaque homme revêt successivement les costumes de ces emplois, sans qu'il ne soit possible d'en tirer une autre conclusion que celle de l'éternel recommencement de la destinée humaine, rythmée par les caprices de la Fortune. Le propos de Jacques est moins moraliste que rhétorique. Le théâtre est le cadre où se déroule une pensée structurée par sept motifs du jeu théâtral. Les images du lieu et du jeu sont libérées de leur rôle édifiant et didactique. Appréciables pour leur éloquence, elles sont exploitées dans une perspective mnémotecnique. Anne Larue souligne en effet que la combinaison des séquences du jeu de la vie projetées sur la scène du monde fait écho aux procédés mnémotechniques étudiés par Frances Amelia Yates dans *L'art de la mémoire*. Si Jacques mentionne rapidement la scène du monde au début de son discours, celle-ci demeure le support de toute sa démonstration, où se succèdent des images dont la théâtralité a surtout pour utilité de fixer la mémoire des âges. La progression des idées d'une station à l'autre se fait métaphore d'un parcours pragmatique à travers l'espace et le temps, indépendant des notions d'obéissance, d'intégrité et de performance habituellement associées à l'idée de l'« homme-acteur »<sup>124</sup>. Le lieu de mémoire de la scène du monde abrite des images impressionnantes, dont la signification bonne ou mauvaise importe peu. Leur emploi n'a pas pour but de raisonner l'auditoire mais plus objectivement de saisir un instantané du monde en termes symboliques, inséré dans le bâtiment de mémoire du Globe Theatre.

Si le théâtre peut être le lieu d'une réflexion sur le monde, le monde peut aussi devenir le lieu d'une réflexion sur le théâtre. C'est à cet autre exercice rhétorique que se livre Hamlet, devant Rosencrantz et Guildenstern, « soumis à un jeu de la vérité dont ils ne discernent que confusément le danger »<sup>125</sup>.

« HAMLET. [...] J'ai depuis peu – je ne sais comment – perdu toute gaieté, abandonné tout exercice; et je me sens dans une disposition d'esprit si pesante, que la terre, cette glorieuse enceinte, n'est plus pour moi qu'un promontoire stérile. Le ciel, ce dais splendide, voyez ! ce clair firmament sur nos têtes, ce toit majestueux parsemé de points d'or, ne m'apparaît plus que comme un impur amoncellement de vapeurs pestilentielles. Quel chef-d'œuvre est l'homme ! Si noble en sa raison, infini dans ses facultés ! De formes et de mouvements si expressifs, si admirables ! En action, pareil à un ange ! D'entendement, pareil à un dieu ! Joyau du monde ! Sommet de la création !... Ah ! qu'est pour moi, pourtant, cet agrégat de poussière ? »<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>126</sup> William Shakespeare, *La tragique histoire d'Hamlet*, trad. André Gide, *op. cit.*, p. 643.

Dans la scène 2 de l'acte II dont le texte est extrait, Hamlet joue avec l'échelle du grand et du petit pour définir un univers composé de cellules imbriquées, de la « coque de noix »<sup>127</sup> à la prison du monde « qui comprend maints cachots, oubliettes et geôles, Danemark étant l'une des pires »<sup>128</sup>. Ces images circulaires et carcérales débouchent avec « ironie »<sup>129</sup> sur un emploi désolant de la métaphore du théâtre du monde, axé sur l'assimilation des sphères terrestre et céleste aux éléments architecturaux du théâtre. Aux yeux du prince, le monde est aussi vulgaire et faux qu'un décor. Malgré son apparente perfection, la créature humaine ne peut y être perçue qu'en deçà ou au-delà du spectacle universel, comme la poussière qu'elle fut et redeviendra après la mort. De l'intrigue où s'enchevêtrent mensonges d'amour et d'état, Hamlet est prisonnier sans être dupe. Pour dénoncer la facticité du microcosme dramatique, le prince n'hésite pas à proclamer celle du monde entier. De même, il s'attaque à l'insupportable représentation de la cour d'Elseigneur et du couple royal par la voie détournée de l'espace scénique qui abrite l'immoralité. À un second niveau de lecture, Anne Larue soutient que la description du monde semblable à celle du théâtre fait directement allusion à l'architecture du Globe Theatre. Dans un éclair de lucidité, Hamlet est conscient d'habiter un immense théâtre qu'il ne cherche pas à fuir mais qu'il veut au contraire affronter du regard, sûr de trouver en ces murs quelques intimes vérités.

D'après l'universitaire, les mots de Jacques et Hamlet illustrent l'intérêt de William Shakespeare pour la dimension spatiale du théâtre du monde. Les deux exemples cités montrent que la théâtralité demeure au centre de la notion puisque le monde reste scène et l'univers, édifice théâtral. L'idée de jeu est bien présente mais très secondaire de par son caractère éphémère ou illusoire, car elle est traitée comme une traversée de la scène dans le discours de Jacques et comme une parade, qu'il convient d'ignorer pour démasquer une supercherie autrement plus importante, dans la tirade d'Hamlet.

Ici prend fin la traversée des eaux britanniques. Les préoccupations mnémoniques et architecturales sont temporairement mises à l'écart au profit d'un retour sur « le thème de l'homme-acteur et de la *vida comedia* » qui caractériserait « l'essentiel de la métaphore du théâtre du monde telle qu'elle a été véhiculée par les stoïciens »<sup>130</sup>. À l'instar d'Antonio Vilanova, Anne Larue se penche sur l'origine philosophique des parallèles établis entre le monde, le théâtre, l'homme et le comédien. Ce faisant, elle identifie les fondements païens du traitement hispanique de la métaphore au temps du Siècle d'Or. Dans le droit fil des

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 642.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>129</sup> Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *loc. cit.*, p. 17.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 18.

historiques proposés au cours des précédentes analyses, la spécialiste cerne l'usage et la fonction des métaphores relatives au théâtre employées par Sénèque et Épictète. En synthétisant une pensée que d'autres ont largement commentée, elle en donne une image par trop simplifiée. Mais ce survol souligne fort à propos que l'objet invariable de la méditation stoïcienne est l'être humain. Le théâtre aurait seulement en ce cas une valeur métonymique, désignant le contenu par l'intermédiaire du contenant, l'acteur à l'intérieur du bâtiment.

« Épictète présente avec Sénèque deux similitudes que nous retiendrons : la comparaison de la vie humaine avec un élément connu (navigation, banquet ou théâtre) est associée à leur visée pédagogique, et d'autre part toutes ces comparaisons (y compris celle du monde comme théâtre) sont centrées sur la vie et l'activité spécifiquement humaines. »<sup>131</sup>

Par la suite, Anne Larue se borne à démontrer la survivance de ces éléments dans le théâtre de Pedro Calderón de la Barca, et plus particulièrement dans *Le grand théâtre du monde*. Précisément analysée dans un précédent article<sup>132</sup>, la pièce est ici présentée de manière synthétique comme une brillante variation sur la métaphore, alliant moralité stoïcienne et procession chrétienne. En composant leurs univers dramatiques en fonction d'une antique philosophie, récupérée par les Pères de l'Église et finalement actualisée par les humanistes, les dramaturges espagnols se concentreraient sur les rapports de l'existence et du spectacle, des actions humaines et du jeu de l'acteur, aux dépens d'une réflexion sur les composantes universelles du théâtre du monde.

Les différences que la spécialiste perçoit dans la compréhension et l'utilisation de la métaphore en Angleterre et en Espagne proviendraient de traditions spirituelles disparates mais aussi des quelques décennies qui séparent l'apogée élisabéthaine du rayonnement du Siècle d'Or. D'après elle, le postulat anglais est encore fortement imprégné des préceptes de la Renaissance tandis que le grand siècle espagnol est résolument baroque. Avant que Sénèque et Épictète ne captivent l'Espagne, l'Angleterre aurait choisi pour modèle Démocrite d'Abdère. Le penseur présocratique est connu pour sa conception de l'univers en tant que système composé d'atomes. Mais de la légende abdéritaine, les Britanniques retiennent surtout le détachement et le rire sonnante du philosophe, par contraste avec les pleurs d'une figure complémentaire, celle d'Héraclite. On note cependant que l'intuition du penseur, consistant en une recherche de l'harmonie naturelle à travers le principe d'analogie, trouve parfaitement

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>132</sup> Anne Larue, « Le théâtre du monde et l'incertitude baroque », *loc. cit.*

sa place dans le paysage élisabéthain précédemment décrit par Frances Amelia Yates et revisité dans « la biographie imaginaire »<sup>133</sup> *Une vie de Démocrite*.

Parmi une série de « fragments épars, la plupart incertains, apocryphes »<sup>134</sup>, une maxime de Démocrite d'Abdère, déjà citée par Jean Jacquot, fait l'objet de la dernière partie de l'article d'Anne Larue.

« Le monde est un théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors. »<sup>135</sup>

L'universitaire apporte des nuances notables à cette traduction classique, jugée peu rigoureuse. Elle substitue aux termes « théâtre » et « comédie » les formulations littérales « *skènè* » et « *parodos* », éléments architecturaux du théâtre antique grec. Désignant primitivement une tente, la *skènè* devient durant la période classique le bâtiment situé en fond de scène, dans lequel les acteurs effectuent leurs changements de costume. Par glissement, le mot s'emploie à la fin de la période hellénistique pour parler de la scène. Anne Larue suppose que l'auteur de la sentence emploie le mot pour évoquer la construction scénique. Les *parodoi* sont les couloirs empruntés par les spectateurs pour accéder aux gradins. En guise d'introduction à la représentation, les choreutes empruntent à leur tour les *parodoi* pour accéder à l'*orchestra*. Cette première apparition du chœur s'accompagne d'un chant, nommé par extension *parodos*. C'est probablement le chant et non l'emplacement théâtral qui est généralement traduit par « comédie ». Mais pour Anne Larue, le sens initial de la *parodos* complète plus habilement la seconde partie de l'aphorisme : « tu entres, tu vois, tu sors. »

« La vie consiste donc à entrer par un étroit couloir pour accéder soit à une position de spectateur privilégié (celle du chœur), soit à ces gradins plus démocratiques où la cité athénienne se rassemble toute entière, dans un acte politique : l'acte de regarder, d'être spectateur, n'a rien d'un divertissement passif.

Que regarde notre spectateur athénien? *Rien*, puisque le monde n'est pas un spectacle, ni même peut-être une scène, mais une [*skènè*]. Dans le secret de la [*skènè*] se préparent les étranges figures du monde des mythes, qui, s'articulant avec la nouvelle société athénienne, doivent monter sur le théâtre qui les affronte du regard. L'athénien doit *regarder en face* celui-là même qui se crève les yeux pour ne plus voir ; tel est son rôle actif et politique. »<sup>136</sup>

L'universitaire précise aussi que « monde » et « vie » traduisent les termes originaux « *kosmos* » et « *bios* ». Pour elle, l'analogie entre « *kosmos* » et « *skènè* » confère au bâtiment

---

<sup>133</sup> Anne Larue, *Une vie de Démocrite*, Soignies, Talus d'approche, coll. « Idées noires », 2004, quatrième de couverture.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>135</sup> Démocrite, *Fragments*, trad. Jean-Paul Dumont, *op. cit.*, p. 873.

<sup>136</sup> Anne Larue, *Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos*, *loc. cit.*, p. 23. C'est l'auteur qui souligne. Entre crochets, je transcris le mot grec en lettres latines pour une meilleure lisibilité.

théâtral un caractère cosmique, tandis que l'analogie entre *bios* et *parodos* évoque la responsabilité du spectateur citoyen. Dans ce théâtre idéal, la transition s'opère sans accroc entre l'univers insondable des mythes, le domaine visible de la scène et l'espace public où se côtoient choreutes et spectateurs. Sortant de la *skènè*, les acteurs donnent à voir des personnages plus grands que nature, masqués, drapés et surélevés par des cothurnes. Leur jeu figure des actions universelles, que tout un chacun peut comprendre sans pour autant s'identifier aux protagonistes, hors du commun. En ce sens, le spectateur jouit d'une distance qui le préserve des pièges de l'illusion. Ici, le théâtre n'est pas la vie, mais répercute et décuple les causes et les conséquences des passions primitives, que la société s'efforce de dompter. Entité plurielle et réflexive située sur l'*orchestra*, à mi-chemin des acteurs et des spectateurs, le chœur prend en charge la parole humaine, sous la forme d'un commentaire poétique. Il énonce ce qui est commis, reformule dans une autre langue et sur un autre mode l'incroyable fable. Sa présence et son rôle démontrent que l'homme peut occuper la place discrète et néanmoins capitale du témoin, face aux archétypes.

« Cette interprétation du fragment de "Démocrite" stipule donc qu'il faut voir le monde comme une latence où gisent les mythes (la [*skènè*] où se préparent les acteurs), et considérer la vie comme l'acte – non dénué de citoyenneté – de soutenir l'épreuve de leur spectacle.

[...]

L'accent ne porte nullement sur l'individu, et surtout pas sur l'homme-acteur, ce qui serait ici une contradiction dans les termes. Il porte sur *le lieu théâtral lui-même*, dispositif architectural et technique où l'homme a le devoir civique de faire la rencontre de monstres sacrés. »<sup>137</sup>

Anne Larue fait l'hypothèse que la sentence, considérée comme « la plus ancienne occurrence connue du *topos* »<sup>138</sup>, est à l'origine d'une acception britannique du théâtre du monde qui privilégie l'espace par rapport au jeu théâtral. Elle boucle son argumentaire en rappelant le statut marginal de Jacques et Hamlet au regard de l'action dramatique. Elle soutient qu'il existe une étroite relation entre la mélancolie des personnages, leur posture d'observateur critique et leur perception du monde semblable à un théâtre tantôt immense, tantôt minuscule. Elle conclut son analyse sur ce point, en proposant une sorte d'inventaire des multiples images philosophiques et littéraires qui se rapporteraient, de l'Antiquité jusqu'au *spleen* baudelairien, au traitement du « Théâtre "du Monde" – c'est-à-dire *posant la question du lieu* »<sup>139</sup>. Dans cette perspective, l'attention accrue portée au monde alentour déclenche une « fièvre

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 24-25. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 26. C'est l'auteur qui souligne.

obsidionale »<sup>140</sup> qui affecte durablement le sujet, embarqué dans une méditation sans fin, conditionnée par la figure du cercle. Cette interprétation fort personnelle tend à démontrer que l'être conscient de la forme et du fonctionnement du théâtre du monde est un homme accompli en tant que spectateur actif, intellectuellement productif, mais un membre à l'écart de la comédie sociale qui refuse d'entrer dans la danse et qui perd tout espoir d'en infléchir, peut-être, les pas, la cadence et l'issue.

En situant le lieu au cœur de sa réflexion sur le théâtre du monde, Anne Larue souligne l'« implicite cosmologie »<sup>141</sup> de la métaphore. Plus qu'une figure textuelle, elle identifie un mode de pensée qui favorise la reproduction symbolique de l'infiniment grand à l'intérieur de l'infiniment petit et qui considère le théâtre comme un enclos dédié aux tensions universelles, opposant l'opacité du mythe à la clarté de la civilisation, les pulsions primitives à la raison sociale, sous les yeux de l'humanité réunie en assemblée souveraine.

Néanmoins, le propos de l'universitaire est desservi par la différenciation excessive des approches anglaise et espagnole. Le théâtre du monde est dans un cas considéré à l'aune de deux monologues qui reflètent moins le projet global de l'auteur que le caractère de personnages emblématiques. Dans l'autre cas, il est schématiquement perçu comme le calque dramaturgique d'une pensée assez peu subtile. En étudiant plus généralement les pièces de William Shakespeare, la question du jeu semblerait inhérente au théâtre du monde, tandis qu'un examen plus approfondi des répliques de Pedro Calderón de la Barca révélerait l'importance du monde, avec son cortège de bêtes, de plantes et de phénomènes, dans la mise en scène du spectacle planétaire. À l'image d'Hamlet, qui fait abstraction de la comédie de ses pairs pour s'attacher au plus vaste sujet du globe, on suppose que la distinction artificielle proposée par Anne Larue n'a pas pour but d'opposer irrémédiablement deux territoires dramatiques. Quoi qu'un peu forcé, le trait de séparation lui permet de se consacrer à la dimension spatiale de la métaphore, négligée dans les analyses centrées sur l'activité humaine d'Antonio Vilanova et Jean Jacquot. Elle peut ainsi vérifier la validité des hypothèses de Frances Amelia Yates pour le domaine de l'écriture théâtrale. La compétition nationale et thématique donne à sa démonstration un certain impact. Mais elle aboutit également à deux raccourcis entre théâtre du monde et mélancolie ou théâtre du monde et moralité, tout aussi erronés l'un que l'autre. Pourquoi table-t-elle sur l'exclusion pour définir une notion englobante,

---

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

qui repose tout au contraire sur l'assimilation et l'interconnexion des éléments emblématiques de la vie dans le monde ?

Des positions tranchées d'Anne Larue, on retient cependant une définition captivante du théâtre du monde en forme d'œuvre cosmique, « fonds de mythes »<sup>142</sup> indiscernable pour ceux qui passent leur chemin devant la scène vide, révélation monumentale pour qui sait attendre, déchiffrer et nommer ce qui apparaît.

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 24.



## LA PERSPECTIVE D'UNE DÉFINITION.

Afin de clore cette première partie, on souhaite désormais proposer une définition personnelle de la notion de théâtre du monde, fruit de toutes les réflexions menées par les auteurs des articles et ouvrages précédemment étudiés. En reprenant les principaux points mis en lumière par chacun, nous essaierons de déterminer ce que signifie le théâtre du monde et où, quand et comment il se manifeste. Pour compléter les renseignements historiques récoltés dans les six analyses, nous nous appuierons sur une septième pensée, focalisée sur l'écriture théâtrale moderne et contemporaine. C'est dans ce tournant et non sans quelque coup de théâtre que l'actualité dramaturgique de la métaphore se profilera.

Tous les chercheurs pris en compte dans ce tour d'horizon critique s'accordent sur les origines gréco-latines philosophiques et religieuses des rapprochements entre le théâtre, le monde, la vie et le jeu dramatique. Plus ou moins sensibles aux pensées présocratique, platonicienne, stoïcienne, néoplatonicienne, chrétienne et humaniste, ils retracent la formation et l'évolution de l'idée de théâtre du monde à travers l'Europe, de manière assez semblable. Les métaphores relatives au théâtre sont d'abord considérées par les penseurs comme un moyen éloquent et accessible d'illustrer leur propos, quelle qu'en soit la visée philosophique ou religieuse. Différents aspects du jeu, de la représentation et de l'espace théâtral sont sollicités et rattachés à autant de données planétaires, pour les besoins d'une démonstration percutante et imagée. Exploité à fond, ce procédé rhétorique permet d'établir une relation symbolique entre toutes les composantes du théâtre et de l'univers. Ainsi forgée, la métaphore du *theatrum mundi* figure une conception du monde fondée sur la comparaison de la vie terrestre et de ses éventuels rapports au divin avec les éléments emblématiques du théâtre. Les universitaires sont divisés sur le moment de son apparition, Ernst Robert Curtius évoquant son accomplissement médiéval cependant que Jean Jacquot l'observe déjà durant l'Antiquité. Mais tous s'entendent sur sa fonction primordiale : expliquer le sens, le cycle et la finalité de l'existence. Ces grands principes permettent de délimiter le cadre du théâtre du monde. Sitôt que l'on s'attache à définir plus précisément les significations spirituelles de la métaphore, on constate que celles-ci dépendent de la période, de la culture et des intentions de celui qui l'emploie. Tout en illustrant un schéma de pensée unique, le théâtre du monde donne à ceux qui s'en emparent la possibilité de développer une image du monde et du théâtre en phase avec leur époque mais également représentative de leurs convictions personnelles.

Ces remarques s'appliquent au champ littéraire, où les hypothèses philosophiques et/ou religieuses sont toutefois décalées au second plan, au profit des nombreuses pistes fabulaires autorisées par les liens du théâtre et du monde. Dans la littérature dramatique en particulier, la métaphore favorise les jeux de miroir entre fiction et réalité, scène et salle, bâtiment théâtral et théâtre planétaire, terre et ciel, globe et univers. À l'échelle de quelques répliques, de la fable, voire de la structure dramaturgique, la conception du monde en tant que théâtre universel s'incarne sur la scène. Par la nature même de l'art dramatique, qui est acte de représentation, la métaphore devient mise en scène du vivant aux prises avec les éléments naturels et surnaturels, dans un espace-temps universel. Sans hiérarchiser les expressions du théâtre du monde, les universitaires identifient deux pôles, entre lesquels oscillent leurs auteurs. La représentation globale du monde peut consister en la sélection et l'articulation des principaux aspects de la vie sur terre, traités sur le mode de l'analogie entre unité et pluralité, petit et grand. Dans ces conditions, le parcours d'un homme à travers l'espace et le temps symbolise l'activité humaine au sein du globe, devant l'éternel. À l'autre extrémité de la métaphore, la théâtralité gouverne la représentation universelle. L'homme-acteur évolue sous le regard d'une ou plusieurs entités spectatrices, dans un décor planétaire et pour une durée semblable à celle de la séance dramatique. Anne Larue dissocie ces deux pôles en distinguant le privilège accordé à l'espace dans le premier cas et au jeu dans le second. Mais il apparaît que l'ensemble des œuvres basées sur la métaphore jouent sur les deux tableaux, modulant leur emploi pour alterner confrontation, juxtaposition, confusion, séparation et réconciliation du théâtre et du monde. Jean Jacquot souligne aussi que le théâtre du monde tire son intérêt et son efficacité dramatique de cette tension permanente.

Développée d'un bout à l'autre de la fable, la métaphore dote l'intrigue d'une dimension générique et porte le divertissement à un degré supérieur, sans sacrifier le caractère populaire du spectacle. Elle convoque le monde entier dans l'espace scénique pour y projeter le drame de la vie, face au public. En conviant tout ou partie de la cité à une ambitieuse réflexion, elle inscrit l'univers au cœur des préoccupations individuelles et valorise la fonction sociale du théâtre. Les universitaires repèrent ses emplois les plus significatifs dans les dramaturgies baroques en Angleterre, en Espagne et en France. La quête littéraire d'une totalité, la distance à l'égard des règles poétiques et la passion du théâtre sont autant de paramètres artistiques, croisés avec les paramètres historiques de l'instabilité politique, du doute philosophique et des découvertes scientifiques, qui composent un terrain propice à l'exploitation dramatique du théâtre du monde. La métaphore offre alors aux dramaturges l'opportunité de cerner la complexité d'un monde en mutation et les artifices d'une société en représentation. La période

baroque constitue le vivier de mémorables variations sur le théâtre du monde. Pourtant, cela ne signifie pas que la notion apparait dans le champ théâtral à cette époque. Les remarques d'Anne Larue sur le croisement des méditations cosmiques et citoyennes dans le théâtre antique grec ainsi que les origines médiévales des théâtres élisabéthain et du Siècle d'Or espagnol, respectivement nommées par Frances Amelia Yates et Ernst Robert Curtius, suggèrent sa présence dans les grandes formes dramatiques du théâtre occidental. L'attention portée aux pièces des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans l'ensemble des textes universitaires étudiés ne signifie pas non plus que la disparition de William Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca et Jean de Rotrou sonne la fin du théâtre du monde, même si plusieurs éléments peuvent le faire accroire. Le propos des chercheurs est principalement historique. Après avoir retracé une chronologie philosophique et religieuse, ils s'attardent sur l'époque florissante du théâtre du monde. L'objectif assumé des uns est de se concentrer sur ce moment charnière, à la fin de la Renaissance. D'autres, disposés à progresser dans le temps, constatent que le déclin du théâtre en Espagne, son interdiction en Angleterre et sa mise en forme classique en France portent un coup fatal au théâtre du monde. Après avoir été l'apanage de plusieurs générations de dramaturges, l'image séculaire est considérée comme une exception, qui reparait ponctuellement dans des aventures poétiques isolées. Parmi les contributions étudiées, aucune remarque significative ne porte sur les dramaturgies des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. En revanche, le commentaire d'Ernst Robert Curtius sur les œuvres composées par Hugo von Hofmannsthal atteste d'un emploi riche et conséquent du théâtre du monde. Bien sûr, la démarche de l'auteur germanique paraît trop singulière pour entraîner un courant dramatique et peut-être aussi trop conservatrice pour populariser de nouveau la métaphore. Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle, la preuve est ainsi faite de sa vitalité poétique.

Pour prolonger la réflexion sur la persistance de la métaphore au temps de la modernité, dans l'espoir d'aboutir jusqu'à nos jours, il faut prendre en compte une réflexion spécifique à la poétique du drame moderne et contemporain. Dans le chapitre final de *L'Avenir du drame*<sup>1</sup>, intitulé *Les détours de la fiction*<sup>2</sup>, Jean-Pierre Sarrazac propose un ultime segment nommé *Le dernier théâtre du monde*<sup>3</sup>. Il identifie le recours au « mythe d'un "grand théâtre du monde" »<sup>4</sup> dans les productions dramatiques de Paul Claudel et Erwin Piscator, doublé d'un usage en négatif dans celles de Bertolt Brecht et Jean Genet. D'après lui, les drames du premier et les

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* (1981), Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre. Circé / poche », 1999.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Les détours de la fiction », *in ibid.*, p. 147-191.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Le dernier théâtre du monde », *in ibid.*, p. 182-189.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 183.

montages documentaires ainsi que l'ensemble des procédés de mise en scène du second répondent à la même volonté d'élaborer une synthèse universelle, structurée dans un cas par la foi catholique et dans l'autre par la doctrine marxiste. Au contraire, les artistes suivants renoncent à la représentation unifiée du monde. Bertolt Brecht choisit de mettre en scène son morcellement en optant pour une écriture fragmentaire tandis que Jean Genet en exhibe les travers, dans une cérémonie exclusivement théâtrale. Fort de ces quatre exemples, Jean-Pierre Sarrazac soutient que le théâtre du monde connaît ses dernières manifestations sur la scène moderne européenne, où sa présence tantôt lumineuse tantôt crépusculaire traduit la nostalgie des grandes formes dramatiques, jugées capables de fédérer l'auditoire à travers une somme théâtrale, ainsi que le désenchantement causé par l'impossibilité croissante de rassembler le monde sur la scène. À ce stade de réflexion, le devenir du théâtre du monde semble soumis à une métamorphose. Ce sont encore les travaux de Paul Claudel et Erwin Piscator qui permettent à Jean-Pierre Sarrazac d'établir que la représentation planétaire s'impose progressivement à travers l'image du livre, notamment sous la forme d'un étirement romanesque de la trame dramatique et de l'accumulation de multiples écrits forgeant un matériau théâtral composite. Inauguré par Paul Claudel, ce « processus de *textualisation* »<sup>5</sup> supplanterait le théâtre du monde au profit de la « notion moderne de "texte du monde" »<sup>6</sup>.

Dans l'optique de Jean-Pierre Sarrazac, on suppose que cette transformation résulte d'un phénomène plus général d'hybridation de l'écriture théâtrale, mêlant les genres lyrique, épique et dramatique. L'hypothèse d'un texte du monde est donc entérinée par la tendance rhapsodique des dramaturgies issues de la modernité, héritières de la mise en crise de la forme dramatique initiée dans les années 1880 et prolongée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Durant la période contemporaine étudiée au cours de *L'Avenir du drame*, des années 1960 jusqu'à 1980, les entreprises de compression de l'univers à l'intérieur du bâtiment théâtral émanent plutôt de « tentatives diversifiées de théâtre-récit »<sup>7</sup>. La scène maintient et développe son aptitude à représenter le monde entier en multipliant ses liens avec le vaste continent du texte, où la pensée et l'imaginaire semblent circuler plus librement que dans la seule enclave dramatique. Les auteurs qui désirent encore écrire des pièces privilégient quant à eux les détails de la petite histoire, qu'ils déploient et scrutent méticuleusement après avoir digéré leur impuissance à capter et restituer une totalité. Pour autant, faut-il considérer les remarques de Jean-Pierre Sarrazac sur « le dernier théâtre du monde » comme une proclamation sans appel ? Le but

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 187. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 188.

affirmé de *L'Avenir du drame* n'est pas de prédire les formes futures de l'écriture théâtrale mais beaucoup plus concrètement de brosser les couleurs et les lignes de force du paysage dramatique tel qu'il s'est dessiné dans les décennies les plus récentes, pour tenter de saisir dans l'air du temps ses éventuels prolongements. Sans renier ces observations, on doit cependant les replacer dans un contexte esthétique qui ne tarde pas à évoluer. Au fil de ses recherches, l'auteur accompagne d'ailleurs ces changements, qu'il continue de mettre à l'épreuve du concept de rhapsodie avec succès.

Parmi les éléments récurrents de son propos, une autre idée persiste : celle du théâtre du monde. Traitée sur le mode mineur de l'allusion ou bien détournée de sa signification historique, la métaphore est évoquée à plusieurs reprises dans *Théâtres du moi, théâtres du monde*<sup>8</sup>. Dans cet ouvrage construit en diptyque, autour des dramaturgies modernes et contemporaines de plusieurs artistes européens d'une part et des pièces de Jean-Pierre Sarrazac d'autre part, « l'arc de tension »<sup>9</sup> entre le moi et le monde est envisagé de façon très générale. Toutefois, même si la déclinaison plurielle du théâtre du monde libère l'expression du poids du *theatrum mundi*, son emploi répété suggère l'impossibilité, voire le refus de liquider une formule dont le sens et la pertinence dramatique demeurent, contre toute attente. Parallèlement à cela, les écueils du théâtre-récit sont jugés avec sévérité. Jean-Pierre Sarrazac revient sur l'utopie du « spectacle comme un livre »<sup>10</sup>, dévoyée dans le courant des années 1980 par l'abus des écrits non théâtraux. Censé lier « les créateurs et leur public »<sup>11</sup> comme jadis le théâtre du monde, le « nouveau contrat »<sup>12</sup> du texte du monde semble déjà soumis à caution. Tandis que la notion révèle ses faiblesses, l'essayiste montre ailleurs comment Bernard-Marie Koltès impose de nouveau l'articulation du moi au monde dans une dramaturgie de forte inspiration fabulaire.

Il reprend cette analyse dans l'article *Drame contemporain*<sup>13</sup>, publié en 1998 dans le *Dictionnaire du théâtre*. Parmi d'autres, Bernard-Marie Koltès est considéré comme l'éclaireur d'une génération qui « se rouvre à une vision de la totalité »<sup>14</sup> tout en poursuivant activement le chantier rhapsodique. Ici, Jean-Pierre Sarrazac n'envisage pas la reprise du théâtre du monde par les auteurs dramatiques contemporains. Au contraire, il évoque

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures / essais », 1995.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>10</sup> Cf. Jean-Pierre Sarrazac, « Le Drame comme un roman, le spectacle comme un livre », *in ibid.*, p. 41-57.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Drame contemporain », *in* Encyclopaedia universalis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia universalis / Albin Michel, 1998, p. 246-253.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 249.

l' « antimonde » des microcosmes dramatiques de *Combat de nègre et de chiens*<sup>15</sup>, *Quai ouest*<sup>16</sup> et *Dans la solitude des champs de coton*<sup>17</sup>, lieux de questionnement du réel hermétiques au vrai monde. Mais les obstacles dressés entre les artistes et la métaphore s'évaporent les uns après les autres. Autrefois soutenus pour commenter la fin du théâtre du monde, les arguments de la fragmentation et de la textualisation sont invalidés par la réapparition de la quête de totalité et la compatibilité de ce désir avec le travail rhapsodique de coupe, collage et métissage. Évaluée en conclusion de *L'Avenir du drame* comme « la forme la plus libre »<sup>18</sup>, la rhapsodie révèle dans les années 1980-1990 un fort potentiel de représentation générique du monde à travers de multiples assemblages du général et du particulier, traités selon tous les types d'écriture qui sont à la disposition des auteurs. De là à supposer que le texte du monde, plutôt relatif aux adaptations scéniques, n'a pas définitivement remplacé le théâtre du monde dans l'imaginaire poétique des dramaturges, il y a un pas que Jean-Pierre Sarrazac amorce tout en laissant à d'autres le soin de le franchir. C'est notre intention.

Ainsi prend fin le panorama des analyses de la notion de théâtre du monde. Non exhaustive, cette sélection rend compte des aspects les plus importants de la recherche universitaire en la matière, envisagée dans sa plus grande proportion sous ses jours antiques, renaissants et baroques. En dépit de cette orientation historique, les significations et les manifestations dramatiques de la métaphore suggèrent que la mise en scène du vivant, aux prises avec les éléments naturels et surnaturels dans un espace-temps universel, ne souffre aucune limitation temporelle, géographique et encore moins esthétique. Bien sûr, elle convient particulièrement à certaines périodes, cultures et démarches comme en témoignent les convergences d'Ernst Robert Curtius, Antonio Vilanova, Jean Jacquot, Frances Amelia Yates, Didier Souiller et Anne Larue. Mais il faut parier que son traitement théâtral excède largement le répertoire mentionné par chacun. De même, l'apport de Jean-Pierre Sarrazac donne à penser que les essoufflements du théâtre du monde n'annoncent que des disparitions provisoires, temps indispensable aux artistes pour qu'ils trouvent la nécessité de son emploi ainsi que leurs propres modalités d'expression. Dès lors, il n'est plus question de commenter l'origine, l'évolution et la fin constamment ajournée du théâtre du monde mais de s'attacher à ses variations contemporaines les plus abouties.

---

<sup>15</sup> Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens* (1979), Paris, Éditions de minuit, 1989.

<sup>16</sup> Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Éditions de minuit, 1985.

<sup>17</sup> Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de minuit, 1986.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines, op. cit.*, p. 189.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**SEPT IMAGES DU MONDE.**



## **L'INVITATION AUX VOYAGES.**

### **Notice introductive.**

C'est sous la forme d'une notice explicative que nous introduirons la seconde et principale partie de la thèse, consacrée à la découverte ainsi qu'à l'examen de sept images dramatiques du monde, replacées dans le contexte des principes et des sujets d'écriture de leurs auteurs, tous contemporains et francophones. Pour préparer ce parcours composé de sept excursions, on procèdera en deux temps. La première étape de la préparation consistera en l'exposé méthodologique des choix de textes et d'organisation de la réflexion, effectués pour mener à bien notre recherche. Après avoir réuni les bagages nécessaires pour suivre la marche du parcours, une seconde étape indiquera sous quel régime poétique le circuit se poursuit, afin d'évoquer la sensibilité qui oriente son cheminement sans toutefois en commander l'itinéraire.

### **MÉTHODOLOGIE.**

#### **La définition du corpus.**

À n'en pas douter, une entreprise aussi générique que la représentation globale du monde ne peut pas se borner à des frontières nationales ou encore aux écritures presque instantanément promises à la mise en scène, pas plus qu'elle ne se cantonne à une période historique. Pourtant, le choix des œuvres du corpus s'opère au sein du répertoire dramatique contemporain francophone et plus spécifiquement encore parmi des pièces portées à la scène par les auteurs eux-mêmes ou dans une étroite collaboration avec les interprètes et le metteur en scène. Ces conditions initiales ne sont nullement censées exclure toute autre pièce du vaste champ de réflexion sur le théâtre du monde. Plus pragmatiquement, elles délimitent un territoire d'investigation raisonnable, qui s'inscrit dans le paysage théâtral que les lecteurs et spectateurs français ont pu explorer ces trois dernières décennies. Ici, les textes contemporains inédits sont généralement mis en scène par des hommes de théâtre qui développent une relation privilégiée avec l'auteur, quand ils ne sont pas directement pris en charge par un écrivain dramatique polyvalent, également animateur de compagnie et metteur en scène. Si la mise à l'épreuve du plateau ne certifie pas la qualité d'une pièce, l'engagement de son auteur pour la voir prendre corps face au public promet d'aborder une œuvre conçue dans l'intelligence de sa représentation future, dans le souci d'une adresse aux individus et le désir d'une confrontation à la société. Au sein de ce territoire d'investigation, on bénéficie d'outils théoriques, d'une documentation institutionnelle et critique ainsi que de souvenirs personnels relatifs à la production des textes et à leur représentation scénique. Ces atouts balisent notre

recherche et donnent l'assurance requise pour s'aventurer dans les terrains accidentés constitués par des pièces ambitieuses et complexes.

Pour intégrer le corpus, les pièces doivent prendre la forme d'un théâtre du monde tel qu'on est parvenu à le définir dans la première partie de la thèse en tant que totalité, où l'être humain se confronte aux règles planétaires qui régissent les ordres animaux, minéraux et végétaux sous l'impulsion d'éléments naturels et surnaturels imprévisibles. Chaque pièce est ensuite choisie en fonction de la singularité avec laquelle elle répond à ce programme. La cohérence du corpus est ainsi déterminée par le dénominateur commun du théâtre du monde, tandis que sa richesse et sa complémentarité découlent de la pluralité des pièces, résultant de la vision d'un auteur et de sa capacité à la transposer théâtralement. Après avoir repéré une œuvre pour son aptitude à représenter globalement le monde et sa propension à en constituer un reflet captivant, la dernière condition posée pour arrêter notre choix est son originalité dramatique entendue comme l'ensemble de ses qualités formelles et thématiques spécifiques. Cette modalité décisive pour le bouclage du corpus permet d'étudier des textes variés, afin de multiplier les approches du théâtre du monde. Sur ces bases, ont été sélectionnés *L'Animal du temps* de Valère Novarina, *Bivouac* de Pierre Guyotat, *Violences* et *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily, *Les Vainqueurs* d'Oliver Py, *Au monde* de Joël Pommerat et *e* de Daniel Danis.

### **L'organisation de « Sept images du monde ».**

Construite autour des œuvres du corpus, la partie s'ordonne en fonction de paramètres objectifs, comme leur année de création, et de paramètres plus subjectifs comme leur économie dramaturgique. La combinaison de ces divers éléments favorise alternativement une logique chronologique, générationnelle ou culturelle, relayée par une logique technique ou thématique quand le respect des dates freinerait la progression du parcours. Les œuvres ne sont pas explicitement comparées, mais leur ordre d'intervention facilite la mise en regard des perceptions du monde, des convictions théâtrales, des références spirituelles, artistiques et politiques ainsi que des procédés d'écriture qui en découlent. Plus qu'un dialogue, cette confrontation formelle dessine un enchaînement, compris entre l'espace vide de *L'Animal du temps* de Valère Novarina et la nature foisonnante de *e* de Daniel Danis, forme monologuée d'une part et partition collective de l'autre. De plus, les sept images du monde présentent toutes des affinités particulières avec une période de l'histoire du théâtre, qu'elles font miroiter en de fantasques reflets, du sermon parodique au rêve symboliste, en passant par une étrange moralité, un drame familial à double détente, entre tragédie antique et comédie

populaire contemporaine, des chœurs mythiques souverains, une décadence baroque et un cauchemar naturaliste. L'organisation de la partie et les intitulés qui la jalonnent ne créent pas de relation artificielle entre les textes. Ils soulignent en revanche leur complémentarité dramatique, problématique et esthétique.

### **L'organisation des chapitres.**

Afin d'envisager les sept pièces comme autant de déclinaisons du théâtre du monde, on s'attache d'abord aux motivations de leurs auteurs et à quelques caractéristiques de leur écriture pour mener par la suite une analyse rigoureuse des textes. La mise au point et la répétition de cette procédure offrent au lecteur la possibilité de comparer les différents univers dramatiques abordés, tandis qu'un cap exclusif est conservé pour chaque chapitre, celui de la découverte d'une écriture, et *a fortiori* pour chaque analyse, celui de l'exploration minutieuse d'une pièce considérée comme un possible théâtre du monde.

Chaque chapitre est introduit par une présentation succincte de l'auteur, de sa production et de son positionnement dramaturgique par rapport au monde. Une première partie intitulée « Moteurs » identifie deux principes déclencheurs de l'activité de l'artiste, pour qui l'écriture théâtrale participe souvent d'un processus créateur plus général, englobant différentes formes d'expression. Une seconde partie intitulée « Motifs » révèle en deux, trois ou quatre points des éléments récurrents de l'écriture à partir d'exemples issus de plusieurs pièces, parfois confortés par d'autres exemples issus d'écrits théoriques et de récits. Ce tour d'horizon permet de saisir les problématiques et les tendances poétiques d'un répertoire ainsi que les termes d'une relation fluctuante avec le théâtre du monde, entretenue sur le long cours et particulièrement assumée à travers la réalisation de la pièce sélectionnée dans le corpus. Le chapitre se poursuit justement par l'analyse de cette œuvre. L'analyse est menée en fonction d'une grille de lecture qui privilégie l'étude dramatique, sémiologique et esthétique par rapport à la chronologie, tout en donnant une place très importante à la narration.

### **La grille de lecture.**

La grille de lecture définit un cadre commun pour l'examen des sept représentations théâtrales du monde. Sans entraver le renouvellement de nos observations, questionnements et conclusions vis à vis de chaque pièce, elle met en perspective l'ensemble des démonstrations et favorise la continuité d'une réflexion générale sur les déclinaisons du théâtre du monde. Présentées ci-après, ses entrées constitutives offrent toute latitude pour présenter et commenter les composantes du drame. Elles permettent de capter les subtilités de chaque

univers dramatique et de restituer son essence en s'appuyant sur la fable, sans suivre obstinément son déroulement mais en opérant des rapprochements, en émettant des critiques et en soutenant des points de vue, bref, en prenant le risque d'une lecture dramaturgique personnelle.

#### *Résumé.*

Le résumé est la seule partie de l'étude où la chronologie des événements dramatiques est scrupuleusement respectée. Il s'agit d'introduire les développements de l'analyse en rédigeant le récapitulatif des éléments fabulaires : nom des principaux personnages, indications relatives à leur rôle, contexte spatio-temporel, situation initiale et enjeux. Ce faisant, le résumé met en lumière les fils narratifs du texte, plus ou moins nombreux mais toujours présents, même quand ils sont réduits à leur plus simple expression de fil conducteur.

#### *Composition.*

L'étude de la composition donne à voir la pièce en tant qu'objet dramatique pour décrire ses articulations et sa plastique. Il s'agit d'inventorier les éléments formels les plus remarquables, repérables à différents stades de la création du texte et à différents niveaux de sa structure. La genèse de l'écriture, sa préparation dans l'optique d'une représentation scénique imminente, la construction de l'œuvre sous la forme d'une ou plusieurs pièces, partitions, séquences, le développement de la fiction sous forme de fragments librement associés, de scènes ou de tableaux, la répartition de la parole en monologues, dialogues et/ou chœurs, la proportion et la fonction des didascalies sont autant d'aspects pris en compte pour établir une cartographie sommaire où les propriétés dramaturgiques ultérieurement développées sont esquissées. En privilégiant un point de vue factuel, cette entrée de la grille de lecture mesure l'assise du texte, autrement dit le format de l'image du monde.

Après ces premiers regards portés sur l'intrigue et sur la charpente de la pièce, les autres entrées de la grille de lecture favorisent une immersion dans l'œuvre en calquant les étapes de l'analyse sur les catégories dramatiques traditionnelles : personnages, espace et temps, actions. Un changement d'intitulé des trois parties s'effectue dans les sept analyses pour éclairer l'orientation poétique donnée par l'auteur à chacune des catégories. Ce changement témoigne aussi de notre lecture critique, dans le droit fil du titre choisi pour désigner l'analyse dans son ensemble.

### *Personnages.*

Cette entrée est l'occasion d'une analyse approfondie des protagonistes, éventuellement basée sur leur nom, caractère, aspect physique et vestimentaire, sur leur mode et qualité d'énonciation, sur leur fonction à échelle familiale, professionnelle, sociale, nationale voire mondiale, sur leur attitude générale et sur leur comportement vis à vis d'autrui. Parmi ces éléments, il s'agit de relever les plus récurrents et significatifs de la catégorie dramatique. Ce décompte favorise conjointement la présentation détaillée d'un réseau d'entités et la mise à jour d'un réseau de métaphores relatives à l'humanité, parfois élargie au règne animal.

### *Espace et temps.*

L'étude de l'espace et du temps s'organise autour de deux axes, l'analyse des coordonnées spatio-temporelles d'une part et le rapport que les personnages entretiennent individuellement et/ou collectivement avec ces données d'autre part. L'attention portée à ces éléments et leur ordre de présentation varient en fonction du traitement de la catégorie dramatique, qui oscille entre les pôles de la matérialité et de la subjectivité. Le premier axe permet de considérer l'environnement naturel, rural et urbain ainsi que les différentes dimensions temporelles de la pièce. Le deuxième axe apporte des informations très précieuses sur la personnalité et la biographie des protagonistes, complétant avantageusement la partie consacrée aux personnages. La plupart du temps, il permet aussi d'identifier les procédés élaborés par le dramaturge pour développer considérablement les proportions de l'univers dramatique, sans nécessairement multiplier les lieux et les événements.

La représentation globale du monde s'apprécie tout particulièrement grâce à l'étude de l'espace et du temps, qui offrent au personnel dramatique la possibilité de se déployer sur une scène universelle et d'évoluer à l'échelle de la représentation pour une durée comparable à celle de la vie d'un homme, d'un clan, d'une communauté, d'une nation voire de l'espèce humaine. C'est toujours à travers cette entrée de la grille de lecture que l'ambition totalisante du dramaturge transparaît avec le plus d'éloquence. Elle permet effectivement d'envisager l'intrigue à échelle planétaire, à un niveau géographique et historique quand les éléments prennent concrètement effet dans un imposant décor spatio-temporel, ou à un niveau plus abstrait quand les événements se déroulent dans un espace dépouillé et durant une période indéterminée.

### *Actions.*

Ici, le recours au pluriel est volontairement employé pour distinguer les actions mises en œuvre par les personnages tout au long de l'action d'ensemble, autrement nommée intrigue. Cette partie de l'analyse permet de porter un regard synthétique sur les intentions, gestes, pratiques, initiatives et déplacements des personnages. Il s'agit d'apprécier la signification de ces mouvements en s'attachant à leur valeur sociale et esthétique.

L'étude de l'espace et du temps souligne que les personnages doivent se soumettre aux lois physiques de l'univers dramatique, ce qui relativise considérablement leurs statuts, compétences et aspirations. L'étude des actions permet quant à elle d'observer les différentes solutions élaborées par les personnages pour affirmer, dans des registres et des proportions très variables, si ce n'est toujours la capacité du moins la volonté de s'illustrer personnellement au sein d'un système englobant. Cette mise en tension de l'activité humaine et de l'activité planétaire transparaît d'autant mieux que la catégorie est étudiée en troisième position, après que les protagonistes et leur milieu aient été observés en détail.

### *Didascalies.*

Les didascalies peuvent être évoquées dans l'ensemble des séquences de l'analyse. Mais quand leur proportion et leur fonction requièrent un commentaire spécifique, une partie consacrée à cette dernière catégorie dramatique est ajoutée. C'est le cas pour l'étude des deux pièces de Didier-Georges Gabily, situées au cœur du corpus. Il s'agit de repérer les dimensions du texte que les didascalies renforcent ou celles qu'elles créent, en dotant la partition verbale des personnages d'un complément visuel, en élargissant l'horizon des lecteurs et spectateurs grâce à la description de territoires, accessoires et événements trop vite nommés ou plus radicalement passés sous silence, en donnant la cadence des actions et en soulignant leur dimension esthétique et symbolique. En confirmant les particularités étudiées durant les précédentes étapes de l'analyse, cette entrée supplémentaire de la grille de lecture permet d'appréhender le projet dramaturgique de l'auteur sous la forme d'un témoignage imbriqué dans le texte, qui le parachève, met sa forme en évidence et sous-tend son propos.

### *Synthèse.*

La synthèse conclut l'analyse en délivrant une impression générale sur les qualités du théâtre du monde constitué par l'œuvre, étayée par un retour sur les principales caractéristiques dégagées tout au long de l'étude de la composition, des personnages, de l'espace et du temps, des actions et si nécessaire des didascalies. Elle met l'accent sur la façon dont chaque

catégorie dramatique assume une partie de la représentation globale du monde, pour contribuer ensemble à la mise au point et en marche d'un macrocosme dramatique d'inspiration universelle. La synthèse est enfin l'occasion d'établir la description complète de l'image du monde et, partant, de dégager les lignes directrices du discours sur la société ainsi que sur la fonction du théâtre à son égard, élaboré par le dramaturge à travers sa pièce.

### **La synthèse finale.**

Pour parachever « Sept images du monde », la synthèse finale reprend les conclusions proposées au terme de chaque analyse dramaturgique et les exploite sous un angle inédit. Cet angle est celui de la confrontation des textes dans l'optique d'une classification qui, bien entendu, n'a pas pour but de ravaler les qualités singulières que l'on prend d'abord tant de soin à révéler mais de suggérer qu'elles résultent probablement de schémas de pensée et de création voisins. Si les sept études consécutives donnent à voir les pièces comme autant d'univers dramatiques autonomes, la synthèse finale fait retour sur les modèles formels et les postulats de leurs auteurs, pour tenter de toucher les ambitions qui mobilisent et rassemblent ces artistes lorsqu'ils s'embarquent dans le vaste chantier du théâtre du monde.

### **CONDUITE POÉTIQUE.**

#### ***Sur le théâtre de marionnettes*<sup>1</sup>**

La référence au récit d'Heinrich von Kleist transparaît ponctuellement en filigrane de nos études dramaturgiques, témoignant de l'universalité d'un texte qui n'influence peut-être pas directement ni consciemment les auteurs mais que l'on voit clairement briller au-dessus d'eux, parmi les constellations poétiques mises à jour par les artistes et les penseurs du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle.

Paru dans l'éphémère périodique *Berliner Abendblätter* créé par Heinrich von Kleist, le récit dialogué ne concerne pas particulièrement le théâtre de marionnettes en dépit de son titre. Il appartient plutôt au grand ensemble des « textes proposant une lecture philosophique ou théologique de la marionnette, entendue comme métaphore de l'humain »<sup>2</sup>, tel que le souligne Didier Plassard dans *Les mains de lumière*. Plus que l'objet du récit, la marionnette est le motif initial de la discussion de ses deux protagonistes, employé pour développer une réflexion métaphysique sur la condition et les aspirations de l'homme, ainsi qu'une réflexion

---

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes » (1810), in *Anecdotes et petits écrits*, trad. Jean Ruffet, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « critique de la politique », n°390, 1981, p. 101-109.

<sup>2</sup> Didier Plassard, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, coll. « La recherche », 1996, p. 12.

esthétique sur la quête d'un mouvement idéal, horizon utopique qui meut l'artiste. Ces réflexions s'imbriquent à travers des remarques sur la mécanique, la physique et la technique, le pantin, l'humain, l'animal et le divin, reliées et clôturées par une assertion relative au rapport de l'innocence et de la connaissance avec la grâce. Les étapes du dialogue esquissent une intrigue universelle, partant de la plus petite scène au monde, celle du théâtre des marionnettes, pour déboucher sur la scène planétaire. L'intrigue met en scène l'homme embarqué autour du globe, à la recherche d'un autre accès au paradis, « verrouillé »<sup>3</sup> depuis la chute<sup>4</sup> rapportée dans « le chapitre trois du premier Livre de Moïse »<sup>5</sup>. Elle concerne tout aussi bien l'artiste, entraîné dans une recherche passionnée du geste juste, consistant en la décomposition et le recommencement perpétuel de ses gammes, pour atteindre la perfection dont l'inconscience a le secret.

### *Un "voyage autour du monde"*<sup>6</sup>

Dans cette méditation inaugurale de *La représentation émancipée*, Bernard Dort développe une interprétation complète des divers aspects du récit. En puisant dans la biographie et dans la dramaturgie d'Heinrich von Kleist, il explicite les lectures consacrées de *Sur le théâtre de marionnettes* en tant que fable philosophique et lexique de la poétique kleistienne. Au terme de ces commentaires, il initie le lecteur à une réflexion inédite sur « la tâche cardinale de tout théâtre »<sup>7</sup> insinuée par le récit. Cet objectif fondamental serait le « voyage autour du monde »<sup>8</sup> préconisé par les interlocuteurs du dialogue pour atteindre l'état de grâce, c'est-à-dire « le point où se rejoignent et s'agrippent les deux extrémités de l'univers sphérique »<sup>9</sup>, l'innocence d'une part et la conscience infinie d'autre part. Dans le cadre du théâtre, le voyage prendrait la forme d'un parcours mental et physique « passant nécessairement par la dégradation de la répétition et par un affrontement à l'animalité du corps »<sup>10</sup>, éléments figurés dans le récit par la séquence de l'Apollon à l'Épine et par celle du duel avec l'ours. Plus encore que la reconquête de l'état de grâce, ce voyage promet d'« écrire »<sup>11</sup> « l'ultime chapitre de l'histoire

---

<sup>3</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », trad. Jean Ruffet, *op. cit.*, p. 105.

<sup>4</sup> Cf. *La chute*, (Genèse, III), in *La Sainte Bible*, trad. École Biblique de Jérusalem (dir.) (1955), Paris, Desclée de Brouwer / Éditions du Cerf, 1962., p.18.

<sup>5</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », trad. Jean Ruffet, *op. cit.*, p. 106.

<sup>6</sup> Bernard Dort, « Un "voyage autour du monde" », in *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988, p. 21-40.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>8</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », trad. Jean Ruffet, *op. cit.*, p. 105 ; cité par Bernard Dort, « Un "voyage autour du monde" », *op. cit.*, p. 40.

<sup>9</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », trad. Jean Ruffet, *op. cit.*, p. 106.

<sup>10</sup> Bernard Dort, « Un "voyage autour du monde" », *op. cit.*, p. 40.

<sup>11</sup> *Ibid.*

du monde »<sup>12</sup>, afin de conclure la traversée initiée dans l'un de ses premiers chapitres, la parabole biblique de l'exclusion du paradis. On file ici la métaphore religieuse pour restituer la logique cyclique du raisonnement d'Heinrich von Kleist. Mais il est certain que le dernier chapitre que le théâtre peut écrire à travers chaque création n'a pas, selon Bernard Dort, partie liée avec la religion. Il doit plutôt s'agir d'une réponse théâtrale adressée au monde réel, idéalement produite dans le savant équilibre de la fiction et de la réalité, équilibre considéré comme une clé de voûte spectaculaire tout au long de *La représentation émancipée*.

Assorti de l'exégèse de Bernard Dort, *Sur le théâtre de marionnettes* ne détermine pas notre recherche, mais l'accompagne et favorise souvent le repérage d'une réflexion conjointe sur le monde et sur le théâtre, développée au fil des sept intrigues universelles.

### **Des voyages.**

Les œuvres du corpus ne reprennent jamais précisément les termes de *Sur le théâtre de marionnettes*. Chacune décline cependant le motif de la répétition identifié par Bernard Dort, sous forme de reconstruction, de recommencement, de reconstitution, de reproduction ou par la négative, en ce qui concerne *Au monde* de Joël Pommerat, sous forme de résistance forcenée au changement, masquée par l'illusion d'un mouvement d'expansion et de progrès. La récurrence de ce mouvement circulaire ou son déni total, inscrits dans des macrocosmes dramatiques d'inspiration planétaire, apportent la conviction que chacune des pièces peut être lue dans l'esprit du voyage autour du monde, tel qu'Heinrich von Kleist le formule comme expérience spirituelle et poétique et tel que Bernard Dort le définit comme engagement théâtral. Enfin, c'est notre propre parcours d'étude que l'on considère comme une succession de voyages, offrant du monde sept représentations globales, à considérer indépendamment ou bien de façon complémentaire, comme autant de sillons dont les points de départ et les trajectoires diffèrent, et qui contribuent ensemble à cerner la Terre.

Tous les éléments nécessaires à l'appréhension méthodologique des différents modules de « Sept images du monde », ainsi qu'à la perception du vent poétique qui traverse toute la partie, sont à présents rassemblés. Sans plus attendre, partons.

---

<sup>12</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », trad. Jean Ruffet, *op. cit.*, p. 109 ; cité par Bernard Dort, « Un "voyage autour du monde" », *op. cit.*, p. 40.



## CHAPITRE I

### *L'Animal du temps*, VALÈRE NOVARINA.

Dans ses œuvres, essais et entretiens, Valère Novarina sonde la parole comme s'il s'agissait de la clé de voûte de l'univers. À ce titre, il en fait la pierre angulaire de son théâtre et propose un écho singulier au témoignage évangélique de Saint Jean, pour qui la création du monde émane de l'expression de Dieu sous la forme du « Verbe »<sup>1</sup>. De fait, il multiplie dans son écriture les néologismes, les associations d'idées et les événements fantaisistes tout en prolongeant les principes universels relatifs à la parole, développés dans *La Bible*. Dans le *Premier récit de la création*<sup>2</sup> de *La Genèse*, l'émission d'une parole constitue le pouvoir créateur de Dieu, qui use du verbe pour générer dans le néant le temps, l'espace, les éléments naturels, l'homme, la faune et la flore. Dans le *Second récit de la création*<sup>3</sup>, le don de la parole symbolise la confiance que Dieu témoigne à Adam, en lui offrant la possibilité de nommer les bêtes du jardin d'Éden. Plus généralement, la maîtrise du langage représente la faculté offerte à l'homme de se distinguer de l'ensemble de la création, en pouvant parler de ce qu'il est et de ce qui l'entoure. À travers ces trois aspects du dire, on reconnaît le langage comme un instrument de création, un outil d'identification et un moyen d'expression. Autant de dimensions que Valère Novarina emploie de façon problématique dans ses œuvres.

La multitude qui compose son personnel dramatique manipule ces aspects de la parole, comme si leur usage constituait une pulsion irrépressible visant à peupler l'espace vide du théâtre. Cette pulsion est d'ailleurs souvent commentée par les personnages qui cherchent à en comprendre l'origine. La langue est à la fois l'outil dont ils disposent pour formuler leurs incompréhensions et la source de tous leurs questionnements. Chaque membre du grand personnel novarinien débarque sur la scène pour évoquer son existence et ses connaissances. Il traverse l'aire de jeu aux côtés d'une quantité de créatures et leur emprunte la parole dans un élan qu'il ne sait pas contrôler. Bien souvent, le fait de s'exprimer est le seul sujet de sa courte réplique. Chacun fera de même à sa suite, car la scène est habitée d'êtres parlants qui pensent et parlent juste assez pour décliner leur identité et pour exprimer leurs inquiétudes. D'une œuvre à l'autre, les personnages semblent condamnés à l'énonciation d'une série de réflexions similaires sur le langage.

---

<sup>1</sup> Cf. *Prologue*, (Jean, I, 1-14), in *La Sainte Bible*, trad. École Biblique de Jérusalem (dir.), *op. cit.*, p. 1584.

<sup>2</sup> *Premier récit de la création*, (Genèse, I, 1 - II, 4), *ibid.*, p. 15-16.

<sup>3</sup> *Second récit de la création. Le paradis*, (Genèse, II, 4-25), *ibid.*, p. 16-17.

Si Valère Novarina fait preuve de constance en ce qui concerne l'exploration de la langue, il se montre également capable d'un certain renouvellement. Confirmé par les propositions scéniques de l'auteur, peintre, metteur en scène et de l'ensemble de ses collaborateurs artistiques, ce renouvellement trouve probablement son origine et sa cohérence dans le postulat selon lequel la parole initie pour l'homme le commencement du monde, contenant à ce titre le champ de tous les possibles. Partant du langage, Valère Novarina élabore une œuvre universelle où la totalité du monde est passée en revue mais soumise aux caprices du rythme, de l'intensité et du débit de parole de ses protagonistes. Dans la mesure où la parole monopolise cet univers dramatique, la somme des éléments qui le constituent est évoquée à toute vitesse et passe au second plan, derrière les questions soulevées dans la langue et par la langue. En ce sens, l'écriture de Valère Novarina participe plus sûrement d'un théâtre du verbe que d'un théâtre du monde. Mais quand l'auteur, afin de concevoir *Le Discours aux animaux*<sup>4</sup>, se donne pour contrainte d'écriture le recours à un personnage unique, l'univers constitué s'en trouve profondément modifié. La parole de l'homme solitaire concourt à la représentation d'un monde, contenu en puissance dans l'ensemble des œuvres et pour une fois dépeint dans sa globalité.

Nous identifierons différents moteurs et motifs de l'écriture avant d'analyser *L'Animal du temps*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*. Ce faisant, il sera possible de mettre à jour les caractéristiques du théâtre du monde qui abrite le personnage solitaire et plus encore, le cheminement de celui-ci pour apprendre à se situer dans ce théâtre par rapport à l'ensemble des membres de la création.

---

<sup>4</sup> Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.

## 1. MOTEURS.

### Établir un théâtre dans la langue.

« Il établit dans la langue son camp, son théâtre. J'établis mon théâtre dans la langue. »<sup>5</sup>

Ces formules sont extraites du *Drame dans la langue française*, journal de travail tenu durant la réalisation des cinq premières versions de *La lutte des morts*<sup>6</sup>, entre 1973 et 1974. Le support fait état des ambitions dramaturgiques du jeune auteur, concernant la radicalisation de la langue et de la forme théâtrales<sup>7</sup>. On reconnaît bien à travers la citation la première et constante motivation de Valère Novarina, c'est-à-dire apposer au monde du théâtre sa propre marque en recherchant dans la langue les composantes d'un drame essentiel, nettoyé de tous les éléments jugés superflus.

Grâce au langage, l'homme structure son identité autant que sa perception du monde. Dans cette perspective, questionner l'acte de parole s'impose comme une réflexion première qui, à défaut de permettre une enquête globale sur les mouvements de l'humanité, procure la conviction de s'interroger sur leur origine. Valère Novarina transpose ce raisonnement dans le champ du théâtre, repérant dans la langue un moyen de prendre à contre-courant tous les questionnements dramatiques pour se concentrer sur le plus fondamental. S'il ne devait rester

---

<sup>5</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française* (1979), in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 44.

<sup>6</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, suivi de *Le Drame dans la langue française*, Paris, Christian Bourgois, 1979.

<sup>7</sup> Cf. Marion Chénétier, « Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, Valère Novarina, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 134-144.

Marion Chénétier analyse cette radicalisation en procédant à une étude croisée de *La Lutte des morts* et du *Drame dans la langue française*. Elle confronte des fragments du journal à de courts extraits de la pièce pour repérer les procédés typographiques, syntaxiques, phonétiques et rythmiques que le dramaturge met au point afin de répondre au programme fixé dans les notes de travail. En situant *La Lutte des morts* dans la production artistique de l'auteur, Marion Chénétier présente l'œuvre comme une étape particulièrement importante. À cette occasion, il fait sauter le vernis émaillé qui uniformisait par endroits les motifs employés dans *Le Babil des classes dangereuses*. Valère Novarina se débat alors vivement contre le patinage de la langue et contre l'homogénéité de l'objet théâtral. Il détisse la langue française pour élaborer un langage qui lui est propre. Pour l'universitaire, les ambitions consignées dans les « carnets » ainsi que les différents procédés employés dans *La Lutte des morts*, témoignent du désir de « réensauvager » la langue. Le vocabulaire employé dans l'article fait directement écho aux postulats de création de Pierre Guyotat, dissociant ses écrits selon plusieurs catégories, dont les écrits sauvages qui figurent dans des carnets distincts. Un parallèle est d'ailleurs établi entre l'écriture de *La Lutte des morts* et celle de *Bond en avant*, premier texte pour la scène de Pierre Guyotat créé en 1973. À l'heure du *Drame dans la langue française*, les préoccupations de Valère Novarina rejoindraient celles de Pierre Guyotat, tout aussi convaincu du caractère inédit de sa démarche. Le voyage dans la langue est à ce moment politique et la prolifération des mots figure textuellement la reproduction des êtres, métaphore critique de la société. Marion Chénétier précise que les déclinaisons comiques des orifices du corps humain, déjà présentes dans *L'Atelier volant*, sont complétées par des expressions et entités équivoques dans *La Lutte des morts*, par ailleurs fleurie de situations obscènes. On peut souligner que *La Lutte des morts* constitue un point d'orgue dans la recherche sur la langue, une limite que Valère Novarina n'outrépassera plus. Il se détache bientôt d'un discours politique assumé à travers des recherches formelles et sonores, quittant un terrain que Pierre Guyotat occupera encore plusieurs années pour tendre lui aussi, mais dans des termes différents, vers une recherche sur la langue plus subtile qu'enragée.

qu'un matériau nécessaire à la mise en œuvre de l'art dramatique, ce serait la langue. Ainsi, la parole n'est pas tant considérée comme le moyen de figurer diverses passions, situations ou actions, que comme le nœud qu'il faut exposer sur la scène. Ce sont donc bien sa présentation, son déroulement et ses métamorphoses qui seront moteurs du théâtre de Valère Novarina.

Établir un théâtre dans la langue est une expression qui invite à considérer la langue comme une nuée, masse à la fois imposante et diaphane, enveloppant l'espace sans que l'on puisse la voir, à l'intérieur de laquelle l'auteur se déplacerait pour installer un tréteau. La disposition de ce tréteau nécessitant une certaine économie de moyens et de temps, car la nuée se dissipe rapidement pour réapparaître ailleurs, l'auteur ne s'encombre d'aucun procédé dramaturgique lourd. L'essentiel naîtra de la langue qu'il parviendra à saisir en dressant son tréteau çà et là, comme s'il s'agissait d'un chevalet de campagne. Bien sûr, cette économie de moyens n'a pas été obtenue spontanément. Elle est plutôt le fruit d'un patient travail d'écriture et de réécriture des textes. Même si *L'Atelier volant*<sup>8</sup> recouvre une forme volumineuse, chargée de didascalies, d'une trame narrative linéaire et de personnages aux contours et actions clairement définis, cette première œuvre mise en scène en 1974 par Jean-Pierre Sarrazac, atteste par son titre du projet de l'auteur. Les œuvres suivantes témoigneront d'un recours nettement plus singulier et synthétique aux catégories dramatiques traditionnelles.

Le voyage dans la langue s'apparente à la visite d'une grotte constituée de salles et de boyaux, que Valère Novarina explore plus ou moins obstinément. Cette métaphore combine deux pensées. D'une part, une remarque de Jean-Pierre Sarrazac énoncée dans un entretien accordé à Céline Hersant :

« ... je me demande si *L'Atelier volant*, qui est encore une pièce d'une facture assez classique, n'est pas justement la seule que Novarina ait jamais écrite et qui se poursuit dans la suite de son œuvre. »<sup>9</sup>

D'autre part, la réflexion que Valère Novarina conduit sur sa conception de l'écriture en tant qu'exploration d'une caverne dans l'essai *Devant la parole*<sup>10</sup>, notamment quand il s'attache au caractère « minéral »<sup>11</sup> du langage et confie le sentiment récurrent « d'inventer la littérature pariétale »<sup>12</sup>. Chaque pièce correspondrait à la découverte d'une cavité en particulier. D'une œuvre à l'autre, l'auteur propose aux lecteurs et spectateurs une approche plurielle des bosses, des creux, des poches d'air, des niveaux et des habitants de la langue. Dans ces expéditions,

---

<sup>8</sup> Valère Novarina, *L'Atelier volant* (1989), Paris, P.O.L., 2010.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « *L'Atelier volant* ou le théâtre de l'origine », entretien avec Céline Hersant, *Europe, Valère Novarina, op. cit.*, p. 123.

<sup>10</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 60.

on recherche moins la nouveauté que l'assemblage toujours renouvelé de propriétés identifiées depuis les premiers pas du dramaturge dans la nuée du langage, tenant compte année après année du rythme de sa marche, du déplacement de ses centres d'intérêt et du positionnement de son regard.

### **Figurer, dessiner, peindre.**

On est tenté d'avoir recours à des métaphores pour présenter les postulats de travail de Valère Novarina, parce que ces derniers ont été largement commentés et que l'usage d'images est encore le meilleur moyen d'en proposer un regard personnel. Mais plus encore, parce que l'artiste donne justement accès à son univers par le biais d'expressions imagées, qui permettent bien souvent de comprendre de façon presque intuitive la portée de son œuvre. La dimension orale de la dramaturgie de Valère Novarina n'est plus à démontrer. Toutefois, il faut souligner qu'elle ne sollicite pas seulement l'ouïe mais également la vue et l'imagination. En instaurant son théâtre dans la langue, l'auteur accompagne le déplacement perpétuel de la nuée du langage. Le caractère très abstrait de sa démarche est rendu intelligible au moyen d'explications figurées, permettant à chacun de percevoir sa valeur poétique et son ambition esthétique. Si les images agissent dans l'esprit des lecteurs et spectateurs de Valère Novarina comme un filtre éclaircissant les lignes maîtresses de son propos, c'est probablement parce que les arts plastiques prennent une part importante dans ses modes de réflexion et de composition.

« L'écriture poursuit le travail de la peinture par d'autres moyens : on voudrait descendre plus encore qu'auparavant dans le souterrain vu ; les mots se renversent comme de la matière, font des taches rouges, jaunes, bleues. »<sup>13</sup>

Dans ce fragment issu de *Devant la parole*, l'auteur identifie l'écriture comme le prolongement de sa peinture. De même qu'Arthur Rimbaud voit une couleur à travers chaque voyelle du poème *Voyelles*<sup>14</sup>, puis, commente cette vue de l'esprit dans le poème *Alchimie du verbe* du recueil *Une saison en enfer*<sup>15</sup>, Valère Novarina évoque dans une optique volontairement plus brute et plus sommaire l'empreinte visuelle des mots, en se bornant aux couleurs primaires. Plus loin, il déclare :

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>14</sup> Arthur Rimbaud, *Voyelles* (1883), *Poèmes de 1872-73*, in *Rimbaud, l'œuvre*, commentée par Claude Jeancolas, Paris, Textuel, 2000, p. 219.

<sup>15</sup> Arthur Rimbaud, *Délires II. Alchimie du verbe, Une saison en enfer* (1873), *ibid.*, p. 303-314.

« Le dessin est comme le *vif* de la peinture : le plus mouvementé, le plus fugace, le plus furtif, le plus *mortel*. »<sup>16</sup>

Dans un autre contexte, Valère Novarina précise que le dessin, forme essentielle et condensée de l'expression picturale, constitue fréquemment le point de départ de son écriture dramatique.

« Souvent, au tout début du premier travail, trois ou quatre ans avant que la pièce ne paraisse, je dessine quelque chose comme *la forme du sens de la pièce*, je dessine, gribouille, brouillonne une chose dans l'espace en chaos, une figure irreprésentable, l'esquisse d'un volume nouveau : le schéma du drame. C'est parfois simplement deux buissons de traits rouges et noirs qui se croisent comme deux fleuves se croiseraient – ou une spirale captive d'un carré. »<sup>17</sup>

La confrontation de ces citations ne révèle en aucun cas une procédure artistique, puisque les techniques de création varient selon les œuvres ainsi que les éclairages délivrés par Valère Novarina. Elle signale cependant la complémentarité des trois pratiques et donne à penser que le dessin occupe une fonction intermédiaire, permettant à l'artiste d'osciller entre peinture et écriture. Plus généralement, il apparaît que l'écriture, le dessin et la peinture de Valère Novarina se reflètent mutuellement. Si la première retranscrit verbalement le mouvement de la langue, les suivants rendent compte de son dynamisme sous une forme plastique. L'écriture figure une quantité d'images qui émergent d'un espace vide où tout peut apparaître et disparaître, dans la mesure où la première règle du drame consiste à exprimer une infinité de combinaisons verbales. Le dessin et la peinture fonctionnent de façon équivalente en substituant la ligne au mot, qui se déploie donc également selon une infinité de trajectoires sur des fonds unis ou neutres. Le tracé de lignes colorées, tantôt déliées, tantôt agglutinées les unes aux autres, peut être considéré comme la représentation du bouillon de culture qui anime la nuée du langage. Il figure peut-être ce que l'auteur voit en lieu et place des mots.

Les représentations scéniques des œuvres de Valère Novarina favorisent la réunion des champs de création verbale et picturale.<sup>18</sup> Les spectateurs réagissent souvent par le rire ou

---

<sup>16</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 67. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>17</sup> Valère Novarina, « Dire, donner », entretien avec Isabelle Babin, *Théâtre/Public*, *Théâtre Oracle*, n° 189, deuxième trimestre 2008, p. 11.

<sup>18</sup> Cf. Jean-Marie Thomasseau, « L'entaille du calame », *Europe*, Valère Novarina, op. cit., p. 3-5 ; cf. également Didier Plassard, « La caverne des anthropoglyphes », *ibid.*, p. 26-34.

La scène en tant que carrefour du texte et de l'image est étudiée dans plusieurs articles du numéro de la revue *Europe* consacré à Valère Novarina. Parmi les différentes contributions à ce champ de réflexion, Jean-Marie Thomasseau introduit le volume en suggérant que le travail scénique du dramaturge éclaire conjointement sa pratique de l'écriture, du dessin et de la peinture. Didier Plassard s'appuie sur l'essai *Devant la parole* pour introduire le lecteur dans l'atelier « caverne » de Valère Novarina, où les « anthropoglyphes » abondent. À cette occasion, l'universitaire élabore un commentaire sur la synergie qui s'opère sur le plateau entre écriture, dessin et peinture dans les mises en scène de l'artiste, grâce à l'investissement des acteurs, à leur accoutrement ainsi qu'à la composition de la scénographie.

l'étonnement aux images véhiculées par différents segments de la parole des acteurs. Leur performance physique et vocale prouve que la déclamation du texte s'apprécie de façon visuelle autant que de façon auditive. D'autre part, Valère Novarina intègre des tableaux de sa production aux scénographies de la plupart de ses mises en scène. Constituant simultanément une mémoire du processus d'écriture et la matérialisation d'une consigne d'interprétation, ces tableaux sont employés pour donner une impulsion de jeu aux acteurs, et renforcent l'attrait visuel des mises en scène de l'artiste. Le dessin pallie l'usage minimaliste des procédés dramaturgiques. Il invite acteurs et spectateurs à trouver d'autres supports de jeu et de perception que ceux dont on use dans des œuvres plus classiques.

Les étapes du voyage à travers la langue ne sont pas narratives, mais subjectives et figurales. Ainsi, les lignes tracées sur « pages, toiles ou scène »<sup>19</sup> décrivent la trajectoire des mots dans un tourbillon de couleurs dont la forme se précise à mesure qu'on s'en éloigne. Il revient au lecteur, à l'interprète et au spectateur de faire la synthèse de ces lignes pour retrouver la logique de chaque trait, liseré et aplat de couleur saisi dans la langue. Il appartient également à chacun d'associer ces éléments les uns aux autres afin de repérer la cohérence qui se dégage de leur somme.

---

<sup>19</sup> Cf. Jean-Marie Thomasseau, « L'entaille du calame », *loc. cit.*, p. 4.

## 2. MOTIFS.

### Récit adamique.

L'ensemble du personnel dramatique de Valère Novarina prend en charge le questionnement sur la parole. Celui-ci s'exprime au moyen de syntaxes, champs lexicaux et rythmes variés. Ce précipité de paroles donne la sensation que la constitution des répliques vise moins à définir un personnage qu'à composer précisément un élément de l'œuvre. Soigné comme une miniature, cet élément s'imbriquera dans la mosaïque des paroles, en fonction de sa forme et de son motif. On peut cependant identifier certaines entités qui, par leur présence récurrente et le contenu de leur discours, favorisent la représentation de différentes réflexions.

Depuis *Le Babil des classes dangereuses*<sup>20</sup> jusqu'aux œuvres récentes, des séquences relatives à Adam permettent de formaliser les questions que l'auteur se pose sur l'origine et le pouvoir de la parole, dans une perspective si ce n'est religieuse du moins parabolique. L'aspect central de sa dramaturgie est ainsi fréquemment porté par un emblème de l'humanité disposant d'une relation privilégiée avec Dieu. Cet individu de dimension mythique se prénomme par exemple Adam, Adramélech, le Bonhomme de terre ou est désigné plus simplement en tant qu'homme. Il s'adonne à des récitations fleuves de noms d'êtres et d'éléments ou à la narration de faits légendaires. Son récit résonne comme un discours de référence au *Second récit de la création*, fondé sur des allusions plus ou moins explicites aux actions accomplies par l'homme dans le laps de temps idyllique où il demeure dans le jardin d'Éden. Contrairement à la plupart des noms et qualificatifs employés par l'auteur, celui de la figure adamique fait un écho plus important à la culture occidentale qu'à son propre imaginaire. Ce choix onomastique donne au personnage une valeur symbolique immédiatement reconnaissable. En tant que père de l'humanité, Adam conserve la qualité d'ancien. Il est capable de témoigner des temps les plus reculés dans un présent immédiat, ce qui est remarquable dans un univers dramatique où la mémoire et l'existence de chacun correspondent à leur temps de parole, généralement court.

Les deux récits d'ouverture de *La Genèse* retracent différemment la généalogie de la création du monde. Le premier se développe sur une semaine qui s'achève souverainement par la création de l'homme. Le second renverse l'ordre de la création en commençant par le modelage de l'homme dans la terre glaise. Il expose l'invention des végétaux puis la fondation du jardin d'Éden, où l'homme sera installé afin de le cultiver. Dans cet autre récit, Dieu crée les animaux pour assortir une créature à l'homme. Il apporte auprès de lui « les

---

<sup>20</sup> Valère Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel »<sup>21</sup> et lui confie le soin de leur inventer un nom. Ces dénominations précèdent la création de la femme, véritable créature assortie à l'homme puisqu'elle est issue de sa chair. Elles signent tout à la fois l'apogée et la fin d'un temps idéal, en symbolisant l'entente filiale du Père créateur avec l'homme, à laquelle la faiblesse de la femme et la ruse du serpent mettront un terme brutal.

Valère Novarina visite ponctuellement le deuxième épisode biblique, dont il propose plusieurs adaptations. Le choix de l'allusion, c'est-à-dire de la réécriture, préféré à celui de la citation littérale attire notre attention sur diverses interprétations possibles de la parabole, sans nous accabler de son poids théologique. On peut supposer que l'artiste retient du *Second récit de la création* les principes suivants. Les premières paroles humaines évoquées dans *La Genèse* mettent en lumière la capacité d'invention dont l'être humain peut jouir à travers la langue. Cette capacité découle d'une proposition divine et demeure soumise à son autorité. Cette séquence de *La Bible* invite à considérer la parole comme un présent de Dieu. Elle invite également à dissocier l'imagination poétique de l'homme et le pouvoir créateur de Dieu, laissant supposer qu'il ne peut exister de concurrence entre l'une et l'autre. Adam use du pouvoir de la parole sous le contrôle de Dieu. Il ne crée pas les créatures du jardin, puisque c'est le tout puissant qui façonne ces dernières. Il ne maîtrise pas tout ensemble la formation et l'appellation des bêtes et doit se satisfaire de la seule capacité de nommer ceux qui viennent au monde à sa suite.

D'une œuvre à l'autre et selon les séquences, les figures adamiques de Valère Novarina assument une théâtralité comique, une innocence poétique ou encore un symbolisme religieux. Ces tendances dominent respectivement dans *Le monologue d'Adramélech*<sup>22</sup>, *L'Animal du temps* et *Le Jardin de reconnaissance*<sup>23</sup>. Le plus souvent, ces personnages se livrent à des inventaires présentés comme exhaustifs des êtres, choses et situations qu'ils observent ou dont ils se souviennent. Le contenu de leur discours est assez proche de celui de l'ensemble des protagonistes mais il est souvent plus dense et leur temps de parole plus conséquent. De fait, les figures adamiques disposent d'un statut sensiblement différent des êtres avec lesquels elles partagent l'espace dramatique, sans qu'on ne leur prête une autorité ou un pouvoir particulier. *Le monologue d'Adramélech* émerge du *Babil des classes dangereuses*, où il fait l'objet d'une séquence autonome, mise en scène ou en onde à plusieurs

---

<sup>21</sup> *Second récit de la création. Le paradis*, (Genèse, II, 19), in *La Sainte Bible*, trad. École Biblique de Jérusalem (dir.), op. cit., p. 17.

<sup>22</sup> Valère Novarina, *Le monologue d'Adramélech*, troisième acte du *Babil des classes dangereuses*, op. cit.

<sup>23</sup> Valère Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L., 1997.

reprises indépendamment de la pièce<sup>24</sup>. On découvre Adramélech dans la troisième partie de l'œuvre, sous les yeux de plusieurs entités interloquées. La créature ouvrière puise sa force de travail en aspirant de l'air avec la pompe de ses poumons. Elle utilise la parole comme une soupape de sécurité qui lui permet d'évacuer l'excédent d'oxygène assimilé. Si la fin d'Adramélech est bien annoncée à l'issue du tableau par les maîtres d'ouvrage Bouche et Oreille, ce n'est pas tant le personnage qui disparaît que ses visiteurs qui nous invitent à passer à la quatrième et dernière partie du texte, laissant Adramélech aspirer de toute éternité. Dans *Le Drame de la vie*<sup>25</sup>, Adam est appelé sur scène pour inaugurer ce dernier. Il reviendra ensuite pour le clôturer, en prononçant dans une sorte de bouquet final le nom des 2587 personnages qui auront suivi sa première intervention. L'orateur de *L'Animal du temps* apparaît tout à la fois comme le premier et le dernier des hommes, situés aux deux extrémités de la création. Il conclut son discours prononcé dans un lieu jonché de tombes en se remémorant le nom donné autrefois aux oiseaux « dans un bois splendide »<sup>26</sup>. Ce souvenir fait directement écho au rôle dévolu à Adam dans le jardin d'Éden. Il arrive cependant que les figures adamiques apparaissent furtivement dans une œuvre, sans occuper le devant de la scène. Leur rôle se limite alors à l'énonciation de quelques répliques, comme pour l'ensemble des protagonistes. Ainsi peut-on apercevoir Adramélech et un personnage nommé l'Animal du temps dans *Le Drame de la vie*, plongés dans la masse des personnages et ne pouvant rivaliser avec Adam, premier par son intervention scénique et par son nom.

Les récits adamiques sont profondément marqués par la nécessité du langage, donnant au premier des hommes la faculté d'investir la création divine et de la compléter, dans la mesure des moyens que Dieu lui concède. Dans ces séquences, on ne remet pas en question la fonction de la langue ou la répartition des rôles entre créateur et créature. Les figures adamiques ne demandent pas à quoi sert le fait de parler mais « d'où vient qu'on parle ».

« Le théâtre est vide. Entre Adam.

ADAM. D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ? »<sup>27</sup>

Première parole d'Adam lorsqu'il entre dans le théâtre vide du *Drame de la vie*, cette question intervient également dans la dernière partie du discours de *L'Animal du temps*.

---

<sup>24</sup> C'est notamment le premier monologue de Valère Novarina interprété par André Marcon, dans une mise en scène de Christian Rist créée le 4 juillet 1984 au Festival de La Rochelle. Le spectacle sera repris au Festival d'Automne à Paris, au Théâtre de la Bastille en 1985 et au Café de la danse en 1986, année de création par André Marcon de la version scénique du *Discours aux animaux*, publiée sous le titre *L'Animal du temps* aux éditions P.O.L. en 1993.

<sup>25</sup> Valère Novarina, *Le Drame de la vie* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

<sup>26</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 56.

<sup>27</sup> Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, op. cit., p. 15.

« La chair, pourquoi a-t-elle pris l'apparence des paroles ? D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? Ça n'est pas aux animaux d'en parler. »<sup>28</sup>

Les entités ne souhaitent pas non plus savoir pourquoi des tâches plus importantes que le fait de parler ne leur reviennent pas. Probablement au titre du rapport filial jadis entretenu avec Dieu, elles peuvent en revanche exiger que certains actes soient accomplis par la volonté de ce dernier, ce qu'elles lui demandent nommément. Les réclamations impatientes sont par exemple la spécialité de l'homme dans *L'Animal du temps*. À plusieurs reprises, celui-ci défie Dieu de répondre à ses volontés, manifestant ainsi quelques accès tyranniques.

Les occupants de l'univers dramatique de Valère Novarina sont étrangers à toute forme de hiérarchie, ce qui peut s'expliquer notamment par le caractère en pointillé de leur mémoire et de leur raisonnement. Même si les premières œuvres *L'Atelier volant* et *Le Babil des classes dangereuses* jouent du rapport conflictuel des entrepreneurs, contremaîtres et ouvriers, la lutte des classes y est assumée de façon intermittente et se dissout rapidement dans l'effervescence de la langue. Ce processus s'accroît avec *La Lutte des morts*, pour ne laisser qu'une place limitée et généralement parodique à des événements politiques et sociaux dans les œuvres suivantes. Pour exemple, les Machines à dire voici de *L'Origine rouge*<sup>29</sup> débitent des informations ineptes sur l'actualité d'un monde renversé. Dans *L'Acte inconnu*<sup>30</sup>, une équipée de candidats se livre à une campagne politique franchement publicitaire. D'une manière générale, les personnages de Valère Novarina interagissent et parlent de façon discontinue. Ils ne créent pas de lien avec leur partenaire excédant le temps de leur échange verbal, interrompu aussi rapidement et arbitrairement qu'il a été engagé. Dans ces conditions, il ne semble guère possible de repérer des phénomènes de groupe durables tel que la désignation d'un chef. Les personnages ne craignent pas les figures adamiques mais semblent s'accorder pour leur laisser le privilège d'une parole à la fois initiale et fondamentale. Cet accord tacite suggère que le théâtre de parole qui semble se dérouler à l'infini sur les scènes échafaudées par Valère Novarina trouve son origine dans le jardin mythique, à travers les paroles du premier homme.

Adam renvoie au nom commun hébreu *adam*, signifiant homme<sup>31</sup>. Dans la traduction française des textes hébreux et grecs de *La Bible*, on peut remarquer que les premiers récits de la création désignent l'être humain en tant qu'homme, le nom Adam n'apparaissant que pour

---

<sup>28</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 55.

<sup>29</sup> Valère Novarina, *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.

<sup>30</sup> Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007.

<sup>31</sup> Cf. André-Marie Dubarle, « Adam », in *Encyclopaedia Universalis*, DVD-ROM, version 11, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2006.

décrire son existence à l'extérieur du jardin d'Éden. Lorsqu'il est créé par Dieu, l'être unique peut se distinguer du reste de la création grâce au seul nom qui désigne son espèce. Le nom commun se fait propre après la chute, l'exclusion du paradis et le meurtre d'Abel par Caïn. Unique en son genre, Adam inaugure la reproduction de son espèce qui se répand sur la surface planétaire. Ce symbole de l'humanité, né d'aucun homme, se démarque de son lignage par un nom élémentaire. Dans un monde fourmillant de noms que les écrits saints s'évertuent à décliner, Adam restera par le sien l'être originel pour qui le nom d'homme est à la fois commun et unique.

Distinguer les figures adamiques de l'ensemble des personnages de Valère Novarina engage à repérer des hommes parmi une foule d'« anthropoglyphes »<sup>32</sup>. L'auteur propose en effet ce terme pour définir ses personnages dans l'essai *Devant la parole*, repris fréquemment depuis dans d'autres ouvrages et entretiens. Il estime que ses personnages, du fait de leur rapport éphémère à l'espace et au temps et du caractère sommaire de leurs actions, ne sont que de pâles et lointains reflets de l'humanité. Ces anthropoglyphes se détachent du fond de l'imaginaire de l'artiste grâce à quelques incises taillées en forme d'homme. Ils imitent sur la scène des paroles et des états humains, sans être des hommes véritables. Si les contours des figures adamiques ne sont pas beaucoup plus précis, les nuances identifiées chez ces dernières par rapport au reste du personnel dramatique indiquent que leurs prises sur le temps, l'espace et les choses du monde sont supérieures. Adramélech, Adam ou l'homme de *L'Animal du temps* semblent dépositaires d'une mémoire universelle. Désignés en tant qu'homme ou nommés à partir du nom Adam, ils apparaissent comme des figures d'homme parmi les formes humaines constituées schématiquement de quelques traits grattés sur la feuille, gravés dans l'espace scénique. D'après les intentions de l'auteur, l'homme n'est jamais incarné dans son théâtre mais simplement représenté par des entités, trop fragiles pour constituer durablement des hommes ou tellement emblématiques de l'humanité qu'elles s'éloignent considérablement de l'homme réel. Ce décalage autorise la mise en scène de postures et de questionnements humains, par l'entremise d'êtres marionnettiques et mythiques. Les anthropoglyphes émettent sur la scène « des signaux d'hommes »<sup>33</sup>, tandis que les figures adamiques parcourent l'histoire de l'humanité en un tour de piste compris entre zéro et l'infini.

Les inventaires finaux des protagonistes et des oiseaux dans *Le Drame de la vie* et *L'Animal du temps* ne constituent pas une adaptation de la scène initiale adamique mais une anamnèse

---

<sup>32</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 66, par exemple.

<sup>33</sup> *Ibid.*

de celle-ci. Les noms ne s'inventent pas devant les créatures nommées mais sont récités alors qu'elles ont disparu de la scène. En se souvenant des noms, on se souvient de l'instant au cours duquel ils furent inventés, autrement dit, d'un état de grâce perdu depuis l'éviction du jardin d'Éden. Reprendre les noms après la désertion de la scène augure peut-être d'un possible retour vers l'état de grâce, car celui-ci s'éprouve dans l'innocence mais également dans la connaissance absolue du monde, selon le récit philosophique d'Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*.

### **Être en bois.**

Pendant qu'Adam ou l'un de ses avatars traverse la scène en solitaire et s'évertue à rassembler ses connaissances sur tout ou partie du monde, la cohorte des anthropoglyphes expérimente la parole et la scène d'un point de vue collectif. La langue permet aux entités parlantes de marquer l'espace d'une empreinte à la fois singulière et générique. Chacune dispose de répliques sonnantes qui résonnent dans l'esprit des spectateurs pour être chassées aussitôt par les répliques de ses partenaires. La parole confirme leur existence et entretient l'illusion de leur individualité, de même que leur nom. Cependant, la rapidité avec laquelle la langue passe d'une bouche à l'autre annonce plus encore la précarité de cette existence. Les entités prolifèrent sur la scène et s'expriment dans une certaine urgence, comme si elles géraient de façon instinctive leur temps de parole en fonction de celui de leurs partenaires.

Sans aller contre ce principe, elles saisissent parfois leur tour pour poser la question de leur constitution de chair et non de bois. Elles formulent implicitement le regret d'être des créatures vivantes et parlantes. Ce n'est pas leur forme humaine qu'elles déplorent mais la viande qui les constitue, le souffle qui les anime et la parole qui les meut. Les entités acceptent que naissance et mort se télescopent de façon vertigineuse, car c'est la condition de leur propre entrée en scène. Toutefois, la perspective de leur silence, correspondant à leur sortie du théâtre, semble avoir ponctuellement une incidence sur leur état. L'entendement de ces créatures est équivalent à la durée de leur réplique. Pour tout nouveau segment de parole, elles effectuent des sauts de pensée et peuvent se montrer alternativement inquiètes, euphoriques, grandiloquentes ou malicieuses. Mais lorsqu'elles expriment le désir d'être en bois, les entités se montrent soudain lucides quant à leur instabilité permanente. À travers cette requête, on peut entendre à mots couverts d'une part « nous ne voulons pas mourir » et d'autre part « nous voulons nous figer dans l'espace ».

Être en bois semble garantir la possibilité de figurer sur la scène sans avoir jamais à parler ou bien à initier un mouvement. Il est assez troublant de remarquer que les personnages font ainsi

le souhait de réduire le champ de leurs possibilités à leur seule présence scénique. En effet, les activités des personnages de Valère Novarina se limitent à entrer, parler et sortir, équivalents symboliques de naître, vivre et mourir. En dépit du caractère élémentaire de ces activités, il faut souligner l'autonomie délivrée aux personnages, maîtres de peu d'actions mais des plus importantes dans la vie d'un homme. Être en bois équivaut à refuser le libre arbitre de ces actions, en devenant tributaire de la conduite d'un manipulateur. Prendre l'apparence d'un pantin pourrait permettre de ne jamais devoir affronter la disparition, et plus encore d'irradier d'une présence propre aux marionnettes, sans devoir prononcer le moindre mot. Les personnages pourraient ainsi renverser le fonctionnement de leur univers dramatique, construit autour de la prise de parole. Être en bois ou considérer autrui comme un objet sculpté serait enfin une excellente parade contre la mort et l'oubli.

*Le Babil des classes dangereuses* s'ouvre sur une visite scolaire où d'anciens enfants en bois sont montrés aux élèves. L'apparition surprenante des pantins ne fait l'objet d'aucun développement. Rapidement suivie d'autres formules et situations cocasses, elle participe au dynamisme des premières pages de l'œuvre, élaborées de manière à capter l'attention des lecteurs et spectateurs. Dans *Le Drame de la vie*, l'Enfant débile s'insurge contre son créateur, opposant à la constitution des êtres vivants en viande périssable l'alternative du bois.

« Entrée des percuteurs. Sortie des percuteurs. Entrée des esprits, sortie des esprits. Sortie des choses, entrée des gens. Nous protestons contre celui qui nous mit en chair et non en bois ! »<sup>34</sup>

Le personnage énonce ainsi avec passion une incompréhension latente dans l'œuvre, variation fleuve sur l'origine et le devenir de l'homme. Le responsable de la composition de chair et de sang des protagonistes est probablement Dieu, l'inspiration biblique du *Drame de la vie* étant explicite et les invocations divines étant récurrentes. Il est toutefois permis de repérer une double accusation, portée contre Dieu, créateur du monde, et contre l'auteur, inventeur de l'univers dramatique. Dans *L'Animal du temps*, l'homme confie un profond malaise relatif à sa constitution charnelle.

« Peu fier d'avoir un corps qui se voit, j'avais surtout grand'honte d'avoir après ma mort à vous laisser un corps qui reste ; rien que d'y penser de le voir en dépouille j'en avais déjà honte pour lui. Ma mère disait : Donne-le à la terre ! Je pensais : Mais pourvu qu'elle accepte ! J'aspirais à être en bois bref, ou rubifan, plastique élastifié ou en métal métalluré, et non en chair qui va nulle part. »<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, op. cit., p. 105.

<sup>35</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 28.

Ici, le corps humain est perçu comme une masse encombrante aux mouvements constants et inconséquents, dont on ne sait que faire et ce même après la mort, puisque le monde ne semble pas conçu pour entreposer la chair défunte. Tout au long du monologue, les adresses répétées aux animaux font entendre la racine latine *anima*, commune aux mots « animal » et « animer », appuyant la correspondance établie dans le texte entre les bêtes et des formes animées par l'imagination et le discours du locuteur. Son espace dramatique paraît ainsi constitué de figures animales invisibles, vues ou « marionnettes » de son esprit. Quitte à ne pas être des hommes véritables, les anthropoglyphes nourrissent le secret espoir de se démarquer franchement du genre humain pour jouir des propriétés de la marionnette, douée de la faculté de représenter l'homme tout en étant une forme inerte et creuse. La figure adamique de *L'Animal du temps* est partagée quant à elle entre le désir d'être réifiée et celui de demeurer seule en scène pour dresser les animaux, figures d'ombre sans parole.

Le désir que l'auteur attribue à ses personnages transparait également dans le discours qu'il élabore autour de sa pratique de la direction d'acteurs et de la mise en scène. Les réflexions sur l'anthropoglyphe, proposées dans les essais *Devant la parole* et *Lumières du corps*<sup>36</sup>, s'accompagnent de considérations sur la scène en tant que lieu de dépossession de l'être humain, où l'acteur entreprend « une sortie d'homme »<sup>37</sup> à l'image de l'Enfant débile du *Drame de la vie*. La figure de Pinocchio, considérée comme un mythe, est alors employée pour illustrer le parcours physique de l'acteur. Celui-ci doit effectuer à contresens le chemin initiatique du pantin qui voulait devenir un petit garçon, pour remonter vers un état végétal et délaissé son humanité.

« L'acteur, c'est l'homme moins l'homme. Un homme en moins. Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan, mais le MYTHE DE PINOCCHIO. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de nous – à nous défaire de l'homme et à redevenir masques. L'acteur devant nous est un animal qui s'insoumet à l'image humaine.»<sup>38</sup>

Entre le magicien, le séducteur et le pantin, Valère Novarina choisit celui qui désobéit mais ne s'oppose jamais frontalement aux instances supérieures. Pinocchio est en proie aux transports contradictoires de l'être artificiel qui désire s'humaniser tout en rejetant les contraintes inhérentes à la vie réelle. Le pantin menteur ne parvient à s'accorder avec son artisan et à

---

<sup>36</sup> Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

<sup>37</sup> Cf. Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, op. cit., p. 102 :

« L'ENFANT DÉBILE. De tous temps l'homme a été récité par quelqu'un. J'ai été de tous temps récité par ma propre parole. J'ai vécu des états de sortie d'homme. De l'homme, j'en suis sorti et rentré. Je suis rentré et sorti d'un homme. Je suis entré et sorti. »

<sup>38</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 80-81.

satisfaire la Fée que lorsqu'il devient sage comme une poupée. Ses conflits internes, ses tentatives pour contourner les lois paternelles, sociales et naturelles et l'obligation de se conformer en dernier lieu aux impératifs de la société font de Pinocchio un personnage assez proche des figures prométhéennes, selon l'expression de Didier Souiller. Toutefois, ses traits de caractère et comportements sont schématisés par rapport à ceux des figures baroques et adaptés à la forme du conte. De plus, la fable moraliste de Carlo Collodi n'invite pas à considérer la divinité ou la monstruosité d'un point de vue humain, mais l'humanité du point de vue de la chose. Tandis que Faust et Don Juan convoitent la connaissance et l'immunité du divin, Pinocchio aspire simplement à devenir humain. *Les Aventures de Pinocchio*<sup>39</sup> ne confrontent pas l'homme au divin, mais l'objet au vivant. C'est probablement cet élément qui retient l'attention de Valère Novarina et l'incite à retourner comme un gant l'histoire de Pinocchio, pour se focaliser sur le morceau de bois à l'origine de l'enfant. À l'incandescence de Faust et de Don Juan, l'auteur metteur en scène préfère un modèle moins sulfureux mais peut-être plus énigmatique, une masse inerte étrangement expressive.

Être en bois recoupe le désir de protagonistes qui sont essentiellement définis par leur parole, et le programme esthétique de l'auteur metteur en scène qui fonde ses spectacles sur la mémoire, la vivacité et la virtuosité des acteurs. Ce paradoxe situe l'aspiration des personnages autant que les visées de l'auteur metteur en scène dans un terrain utopique où pourraient se confondre la chair et le bois, l'animé et l'inanimé, la parole et le silence.

#### « Panique dans la matière ! »<sup>40</sup>

Valère Novarina emploie cette expression dans l'essai *Lumières du corps*, au cours d'une séquence consacrée aux enseignements que les metteurs en scène, acteurs et spectateurs peuvent tirer de l'observation des marionnettes. Cette séquence conclut le premier chapitre, justement intitulé *Panique dans la matière*.

« 37. Une messe pour marionnettes... Finale en dithyrambe et anthropomachie : dans la mêlée des fétiches, par leur lutte, leurs chutes en catastrophe, on irait voir l'idole humaine se défaire. Le théâtre serait surtout un lieu d'insoumission à l'image humaine. À nous, "les modernes" – qui pensions finir par le connaître, l'avoir bien repéré –, les pantins nous disent à la fin, nous serinent avec la voix de Polichinelle : "Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé !" Et ils sortent du Logodrome en criant : "Panique dans la matière ! Panique dans la matière !" »<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio* (1883), trad. comtesse de Gencé, ill. Roland Topor, Paris, Autrement, 2008.

<sup>40</sup> Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 22.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Ici, l'auteur utilise indifféremment les termes « pantins » et « marionnettes ». Son intérêt pour ces instruments est plus poétique que technique, comme il l'explique à Didier Plassard dans un entretien<sup>42</sup> qui servira de matrice au premier chapitre de *Lumières du corps*. Il ne tient pas compte des spécificités des différents objets articulés, conçus pour reproduire les gestes d'un être vivant. D'après lui, leur vocation similaire suffit à les rassembler. L'emploi des termes « dithyrambe » et « anthropomachie » induit que la représentation théâtrale, considérée comme une « messe pour marionnettes » provoque la confrontation de finalités divergentes, d'une part un éloge et d'autre part un combat livré à la figure humaine. La conception du théâtre en tant que lieu de dépossession du corps humain, que l'auteur expose généralement à la lumière de l'histoire de Pinocchio, est ensuite évoquée par une première image : « on irait voir l'idole humaine se défaire », puis par deux répliques énigmatiques. Valère Novarina juxtapose ainsi deux réflexions. La première porte sur la marionnette que l'homme fabrique et manipule à son image. La seconde porte sur l'assurance des « modernes » d'avoir intégré les différents jalons posés par l'histoire de l'art et par les sciences humaines, capables à ce titre de dresser un portrait exact de l'homme et de le « repérer », c'est-à-dire d'identifier sa présence et de le distinguer parmi d'autres créatures. D'après l'auteur, les propriétés de la marionnette mettent en péril cette certitude car elles démontrent que l'on peut apercevoir l'homme à travers l'objet, que l'on peut admirer la grâce du vivant à travers l'inertie du pantin. L'humanité pourrait être représentée sur la scène par détours, grâce à l'usage d'éléments qui font écho aux êtres vivants et à la vie réelle, sans qu'il ne soit nécessaire de prélever, de « capturer » leurs composantes. La panique dans la matière déclarée par les marionnettes illustre le curieux phénomène qui leur confère un pouvoir d'attraction et de suggestion aussi fort, si ce n'est plus, que celui d'un être humain. La parole que l'auteur leur attribue retentit comme une alarme. Elle est tout à la fois alerte, slogan, vision poétique et croyance prophétique.

L'expression rend compte du joyeux désordre auquel aspire Valère Novarina en représentant l'homme par signaux et le monde comme un volume aux propriétés extravagantes. Par

---

<sup>42</sup> Valère Novarina, « L'homme hors de lui », réponses à six questions de Didier Plassard, *Alternatives théâtrales, Voix d'auteurs et marionnettes*, n° 72, avril 2002, p. 21 :

« J'avoue avoir horreur de tout ce vocabulaire de la marionnette : *gaine, tringle, fil, marionnette, manipuler...* Utilisons plutôt le vocabulaire de Jarry : *le théâtre des Pantins* – ou bien, comme les Allemands, parlons d'un *Théâtre de Figures*. On peut aussi appeler les marionnettes des *fétiches*, des hommes faits de mains d'homme.

Ce théâtre-là serait alors un lieu où, dans la mêlée des fétiches, par leur lutte et par leur chute en catastrophe, on irait voir l'idole humaine se défaire. Un lieu d'insoumission à l'image humaine. Les pantins nous disent à la fin : "Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé !" »

extension, on peut employer cette formule pour identifier la dimension paradoxale qui soutend son œuvre. Il y aurait panique dans la matière quand l'artiste parvient à représenter un élément en s'appuyant sur l'utilisation de procédés qui lui sont a priori étrangers. De même, au niveau de l'œuvre, il y aurait panique dans la matière quand un de ses personnages parvient à renvoyer au public une image et une parole intelligibles même s'il contourne constamment les voies logiques du discours.

Le dramaturge appelle de ses vœux le rassemblement de données antagonistes impliquant un usage original des catégories dramatiques. Il affole nos sens en nous conviant au défilé de personnages qui tiennent des propos incohérents et témoignent d'une existence défiant toute logique. Il bouleverse nos repères en propulsant ces personnages dans un espace vide où le temps est manifestement suspendu, cependant que leurs répliques regorgent d'indices de lieux, villes, pays et mondes, ainsi que d'instant, dates, périodes et époques traversés. Il détourne notre attention en répartissant les didascalies dans le discours de l'ensemble des protagonistes qui énoncent les actions de leurs partenaires à la manière d'un chantre, ou cadencent leurs entrées et sorties à la façon d'un métronome. La matière théâtrale encore en ébullition est ainsi livrée aux lecteurs et spectateurs, comme si les séances de travail n'avaient pas été achevées mais simplement interrompues. Chaque texte peut ainsi apparaître comme une version panique plutôt qu'une version finale du manuscrit, travaillé par versions et « germinations successives »<sup>43</sup>. L'auteur nous donne le sentiment de mettre son univers à l'épreuve de la vitesse afin de restituer le mouvement de la langue. Si le travail d'écriture se déploie sur de nombreuses pages et parfois sur plusieurs années, il doit cependant provoquer chez le lecteur et le spectateur la sensation d'une masse de paroles qui jaillissent spontanément de la bouche des personnages. La vitesse des mots dépasse celle de la pensée. Elle est responsable du caractère incongru de certaines formulations et pousse aux contradictions. Elle traduit la détresse des personnages qui associent l'universel à l'anecdotique. Le rire naît alors de l'alternance des considérations sur l'homme et des souvenirs insignifiants composés de lieux-dits, de marques d'automobile et d'indications sur leur parenté. Notre étonnement et notre intérêt sont proportionnels à l'excitation des personnages, embarqués dans des récits complexes, des chants et des énumérations qu'ils ne savent pas interrompre et qui confinent à la performance. Ici, prendre la parole et la conserver s'apparentent à un numéro d'équilibre qu'on entreprend malgré soi, déposé sur le fil sans qu'on n'ait eu le temps de s'en apercevoir.

---

<sup>43</sup> Valère Novarina, *Devant la parole, op. cit.*, p. 66.

La plupart des œuvres de l'auteur rassemblent des protagonistes sur une piste où les prestations périlleuses des uns et des autres s'enchaînent rapidement. Dans *L'Animal du temps*, l'homme est seul, condamné à mener de bout en bout son numéro, sans que les animaux qu'il appelle de toutes ses forces ne participent au spectacle de sa solitude. Il est tour à tour un Monsieur Loyal abandonné par le personnel du cirque, forcé de demeurer seul en scène malgré sa fonction traditionnelle d'artiste de transition, un dompteur sans bêtes sauvages et un clown livré à lui-même, contrepoint comique et dérisoire aux numéros spectaculaires auxquels il fait suite. Cette œuvre théâtrale, singulière dans la production de l'auteur par sa concision et sa forme monologuée, constitue un exemple éloquent de la panique que ce dernier essaie de répandre sur la scène. Personne ne vient jamais prendre le relais de l'unique personnage, tenu à ce titre de conserver la parole. Son flot verbal continu laisse rapidement entrevoir les accroc de sa pensée, les raccords entre deux blocs d'idées, les failles dans sa mémoire et les absurdités de son comportement. C'est la panique dans la matière de la langue, ordinairement nourrie de paroles multiples, que le locuteur doit ici alimenter avec sa seule salive et tout son souffle. Cette entreprise chaotique donne cependant le jour à un récit que lecteurs et spectateurs sont amenés à suivre et à considérer comme une fiction, retraçant l'existence et les aspirations du personnage solitaire. Les incohérences sont assimilées à des faits extraordinaires ou inexplicables qui s'insèrent sans mal dans les interstices séparant des unités de sens plus évidentes. C'est la panique dans la matière dramatique, une fable qui s'adapte à l'entendement de chacun est générée par un théâtre de paroles. Des liens se tissent entre les différentes anecdotes rapportées, pour constituer un récit accidenté. La scène dépouillée prend la forme d'une galerie où le personnage visualise l'ensemble des événements qu'il énumère. C'est la panique dans la matière physique, l'homme parvient à voyager à travers l'espace et le temps à partir d'un emplacement fixe. La panique circule habituellement de personnage en personnage. En l'occurrence, elle s'empare d'un homme seul, qu'elle mobilise pour la durée de la représentation. Responsable de la fébrilité du locuteur, elle est aussi la cause de son dynamisme et de sa logorrhée. Responsable de sa confusion, elle est aussi la conduite qui lui permet de dérouler le fil de sa pensée. Des phrases sans attache s'ordonnent sous la forme d'un discours. Des fragments épars d'une vie s'agencent sous la forme d'un récit. Des images parcellaires du monde s'articulent pour constituer un univers.

La panique dans la matière désigne le paradoxe qui produit l'ordre à partir du désordre, le phénomène qui permet l'obtention d'un résultat spectaculaire à partir d'une opération invraisemblable, apparemment vouée à l'échec.

### 3. *L'Animal du temps*, un sermon joyeux.

#### RÉSUMÉ.

Un discours aux accents lyriques et sentencieux résonne dans un espace déserté, où figuraient autrefois quantité d'hommes, de créatures et d'éléments. Les énumérations, invocations, souvenirs et affects qui le composent ont pour objet de peupler ou plus précisément de repeupler le monde avec des mots. Aux choses, se substitue le nom qui les désigne. Si *L'évangile selon Saint Jean* affirme qu'au commencement était le verbe, il faut croire que dans *L'Animal du temps*, qui est une sorte de recommencement, seul résiste le verbe. Le théâtre du monde qui se dessine dans cette œuvre s'élabore grâce à une architecture de mots qui se déploient dans l'espace et comblent l'existence vidée de celui qui parle, en occupant sa pensée, sa langue et toute son énergie. De ce qui a disparu à ce qui persiste, en passant par ce qui demeure devant l'éternité, l'orateur mentionne dans son discours l'humanité et son ouvrage, les éléments naturels, la faune, la flore et Dieu, toutes choses évoquées devant les animaux qu'il prend à témoin.

#### COMPOSITION.

C'est à l'intention de l'acteur André Marcon que Valère Novarina conçoit *L'Animal du temps*, première version scénique du *Discours aux animaux*. Réalisée parallèlement au récit, cette adaptation doit être créée et interprétée par l'acteur au Théâtre des Bouffes du Nord, du 19 septembre au 12 octobre 1986 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, sous le titre *Le discours aux animaux*. L'œuvre sera nommée *L'Animal du temps* lorsqu'elle paraîtra aux éditions P.O.L. en 1993. Suite à l'édition du récit *Le discours aux animaux* en 1987, Valère Novarina compose une seconde version scénique du texte, *L'inquiétude*<sup>44</sup>, créée en 1991 par Marc Blezinger et toujours interprétée par André Marcon. Les deux textes dramatiques issus du *Discours aux animaux* ne constituent pas une sélection d'extraits effectuée de façon chronologique.

*L'Animal du temps* propose un voyage à travers le livre, partant des premières pages pour arriver aux dernières en manipulant le corps du texte sans logique apparente. Dans cette première version, les questionnements relatifs à l'être humain s'insèrent dans une réflexion plus vaste sur l'espace, conçu comme théâtre de la création. Selon Valère Novarina, le texte forgé pour le Théâtre des Bouffes du Nord trouve une résonance particulière à l'intérieur du

---

<sup>44</sup> Valère Novarina, *L'inquiétude*, adaptation pour la scène de la seconde partie du *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1993.

bâtiment théâtral. Lorsqu'en 1974 Micheline Rozan et Peter Brook décident d'ouvrir les Bouffes du Nord, laissés à l'abandon plusieurs décennies, ils ne souhaitent pas engager de travaux trop ambitieux, soucieux de préserver le caractère du théâtre, dépouillé et délabré mais cependant très raffiné. L'espace vide chargé d'histoire se prête parfaitement aux représentations de la première version pour la scène du *Discours aux animaux*. Sensible à l'architecture ainsi qu'à l'acoustique du lieu, le dramaturge privilégie les différentes parties du texte consacrées à un dialogue impossible avec Dieu, usant de la verticalité du théâtre comme d'un véritable support scénographique. Aux Bouffes du Nord, les mots lancés au public s'élèvent dans le théâtre comme s'ils montaient jusqu'au ciel. L'instant d'après leur écho retombent sur l'acteur, accablé par la grandeur et l'austérité du lieu. Dans la salle, le parterre et la galerie qui le couronne symbolisent l'hémicycle auquel le personnage semble s'adresser depuis une scène-tribune.

Une fois ce travail d'adaptation achevé, Valère Novarina constate qu'une seconde œuvre dramatique peut émerger du *Discours aux animaux*, en ponctionnant d'autres séquences. *L'inquiétude* constitue une adaptation du récit beaucoup plus introspective où l'homme, qui parvient peut-être à régler ses comptes avec l'univers dans *L'Animal du temps*, s'attache désormais à cerner le champ de son intimité. C'est la première version théâtrale et « synthétique » du *Discours aux animaux* qui retiendra notre attention car elle permet de constater que la représentation d'un espace-monde, proposition utopique plus évidente à traiter dans un roman, peut, à l'aide de contractions et de sélections, s'imposer sur une scène. Ces compressions n'atténuent pas notre perception de la problématique, traitée sur un nombre de pages plus conséquent dans le récit. Par contre, elles accentuent son caractère ludique et dramatique en démontrant qu'il est possible de convoquer au théâtre le monde, ainsi qu'une vision de son fonctionnement, à l'aide d'un échantillon de thèmes et procédés employés avec concision. Dans la mesure où les deux adaptations théâtrales sont autonomes, nous n'étudierons pas *L'inquiétude* qui est une œuvre plus anthropocentriste, ne correspondant pas à ce titre à notre corpus d'étude.

La compréhension du monologue de *L'Animal du temps* découle de la réception de chaque phrase et de la confrontation des phrases qui appartiennent à un même paragraphe. Les alinéas sont fréquents dans le texte, ce qui conduit rapidement le lecteur à faire abstraction de ces coupures. Des lectures différentes peuvent apparaître en fonction des fragments que l'on associe les uns aux autres. Dans le *Discours aux animaux*, certains de ces fragments étaient séparés par plusieurs chapitres. On peut déduire de ce travail de montage que l'auteur conditionne la parole sous forme de petits blocs, unités de sens, unités poétiques, que l'on

peut déplacer et associer les uns aux autres, produisant un écrit dense et compact qui n'en est pas moins malléable. La règle du jeu que Valère Novarina propose – compiler une série d'extraits dont l'agencement produit un sens global variant en fonction des points d'articulation que l'on repère – permet notamment d'identifier l'élaboration progressive d'un macrocosme. Le décor de *L'Animal du temps* s'apparente tout d'abord à un terrain vague. Néanmoins, le texte révèle peu à peu la charpente d'un monde, que les notions de personnage, espace, temps et action structurent à l'image d'une œuvre dramatique de facture classique. L'auteur ne s'oppose pas à l'emploi de ces éléments, il en propose un usage aléatoire pour construire un univers insolite.

« UN HOMME MARCHE PARMIL LES TOMBES. »<sup>45</sup>

Cette phrase liminaire est la seule indication scénique de l'œuvre, ainsi présentée comme le long monologue d'un personnage masculin. Celui-ci décrit tout d'abord un espace peuplé de stèles, comportant les noms et quelques indications relatives à l'existence d'êtres défunts. Le protagoniste expose son existence de façon non chronologique et surnaturelle. On le considère alors comme une créature extraordinaire, vivant à l'image d'un homme, mais parcourant la vie avec fantaisie. Comme une sorte de curriculum vitae poétique et désordonné, son discours s'articule autour de sa perception et de son expérience du monde, mais aussi autour de ses aspirations. « J'ai vu », « j'ai fait », « j'ai voulu » sont les propositions verbales qui structurent à première vue sa parole. Toutes se rapportent au fait d'exister et permettent au personnage de confirmer sa traversée du temps et de l'espace, ainsi que sa nature d'être vivant, doté de désirs et de pensées. Il faut adjoindre à ces propositions une autre capacité que l'on peut rattacher à l'affirmation suivante : « je parle ». Puisque cette assertion paraît centrale dans le monologue, il est intéressant de comprendre en premier lieu « comment ça parle » ou plus précisément « comment c'est écrit pour que ça parle ». Dans un second temps, un commentaire général sur les propos que le locuteur adresse à ses destinataires permettra de cerner ses intentions et de déceler ses ambiguïtés.

#### *Nature de la parole.*

« Ton nom? Jean Gébu. Ton origine? Les tombes du trou ibref. Tes avenirs ? Les champs pantaloniques.

Qu'est-ce t'a fait comme études ? J'ai étudié la solitude.

Animaux, animaux, chaque fois que j'ai vu autrui je me suis vu moi-même en pire.

---

<sup>45</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 7.

Chaque fois que j'ai vu autrui, sa pugnacité m'étonna.

Je suis l'Homme à qui rien n'est arrivé. J'aime mieux me taire que de pas parler. Il est là, il a parlé. Qui es-tu, toi qui es ? Le cent quinze milliardième huit cent quarante-six milliardième cent trente-sept milliardième quarante-troisième second premier homme humain. Je suis né un jour en. Sur la terre qui me supporte comme elle peut. Nommé ici Jean Machinal, Jean Rien qui Vient, Jean qui entre en sortant, Jean le Passeur Sort quand il Vient, chuté qui chute sur son derrière, je m'est cru la première lanterne du monde, je n'en était que le trou-millionième perlumignon. Allons-donc, pauvers de terre, p'tit myrmidon, sortez d'ces lieux où vous n'avez que faire par terre ! J'avais donc rien à faire ni commettre. Sinon sauf me lever, me sermonner mes animaux et toujours me dresser à l'entour comme un coq ergotant. Un qui marche à pied sur ses épitaphes sans même les lire, attentif qu'à autrui, et qui voit pas ses propres mots sculptés au dos.

Jean sans actions, racontez votre entrée solennelle en vie ! J'en sais juste les sorties mais l'entrée plus du tout. Racontez votre sortie solennelle ! J'en sais encore impossible les musiques mais les danses plus du tout. Trou balbutiant, racontez l'accident !

Faut que je vous dise que je dois dire que je n'ai su que juste à la fin être du cirque moi aussi : j'ai vu des équilibristes au numéro qui rate, des costumiers sans coutures, des funambules chuter en grappe, des groupes d'acteurs sans bras jurant des moitiés de rôles par les pieds en toussant, des physiciens sans matières, des jongleurs sans coloris et orateurs sans bouches, des marthématiciens dénués des neuf quarts de la moitié des paires de chiffres, vigies aveugles, antipodistes à mains et piétons à vélo, j'ai vu des prestidigitateurs faux revendre sous le manteau des couteaux de bois aux ermites assassins, vu et revu Lantise, Jean Blanc, Rectant et ses superbes, reprendre en miettes le jeune enfant Caïn répandu sur la piste en conclusion d'un tour idiot exécuté lentement à toute vitesse et qui échoua d'une malfaçon dans la sciure de sable tout en bas par la faute d'un grand nabot, j'ai vu des gens se parler avec des pistolets au lieu des mots, le jeune Luc étendu sur la piste effondré, Jean le Giniandre son bas cousin, l'innocence même, pantelante de soif se faire choper lui aussi à l'âge de quatre par les motos boulevard Laqui, et être happé par diphtérie puis maculé par les polices; Jésus être cuisiné et puis tiré à vue par le peuple en délire, j'ai vu la saloperie sauvée et tout ce qui est bien condamné à plus être. J'ai vu les bouts, j'ai mis les trous. Je voudrais entrer dans la solitude maintenant. Tout est dans le monde sauf moi. Toi qui m'écoutes quand je suis plus là, fends-moi la tête si tu es si tu l'oses. »<sup>46</sup>

On reconnaît dans la structure de l'extrait les différents termes développés tout au long du monologue : interpellation d'entités silencieuses que seuls les propos du personnage rendent effectives, déclinaison d'identités multiples, distorsion de la perception de l'espace et du temps, mémoire extraordinaire, énonciation de souvenirs filtrés par l'imagination. De nature apparemment très libre, cette séquence révèle que les parties du discours de l'orateur font l'objet d'une construction minutieuse, perceptible dans l'agencement des phrases autant que dans les sonorités, les tonalités et le rythme de la langue. Les sauts de ligne et alinéas révèlent les étapes successives de l'extrait, conçu comme un interrogatoire que le locuteur s'inflige. Une première série de questions enclenche une longue réponse introduite par la forme verbale

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 17-20.

« je suis ». Une exhortation à poursuivre le récit déclenche une seconde réponse surdimensionnée, construite autour de la forme verbale « j'ai vu ». Deux appels, aux animaux tout d'abord et à une entité non nommée à la fin de l'extrait, encadrent la séquence. Ces invectives, de même que les questions formulées par le locuteur, sont employées pour créer artificiellement une situation d'énonciation semblable au dialogue. Les pronoms et conjugaisons à la deuxième personne déclenchent le récit et le relancent quand l'homme semble à court d'inspiration ou lorsqu'il cherche le moyen d'effectuer une transition.

Les phrases nominales annoncent un usage modéré des verbes conjugués, plus souvent employés pour désigner des états et des situations que pour représenter un enchaînement d'actions. L'occurrence des participes présent et passé accentue également le caractère figé des différentes postures dépeintes, qui s'arriment aux noms pour préciser l'identité ou le rôle d'un sujet plus que pour situer une action accomplie à un moment précis. Le récit s'organise autour de la première et de la troisième personne du singulier, principalement conjuguées au présent de l'indicatif et au passé composé. La forme verbale « je suis », déclinée à deux reprises au cours du premier paragraphe, suggère la pluralité des identités du locuteur tout en affirmant la stabilité de son être. Dans la seconde partie du discours, le passé composé permet de rapporter l'ensemble des éléments énoncés à la perception du locuteur, comme si le personnel du cirque, métaphore de l'humanité dans le monde, gravitait autour de lui. Le mode infinitif met ponctuellement l'accent sur le caractère mécanique de certaines activités. Le mode impératif donne une impulsion au locuteur à l'issue du premier paragraphe. Il marque enfin son audace à la fin du second paragraphe avec une adresse directe à l'innommé, qui est très probablement Dieu.

Tout d'abord méthodique et composée de réponses symétriques aux questions, la présentation du personnage excède rapidement le format de la carte d'identité. Le double appel aux animaux et la reproduction de la proposition « chaque fois que j'ai vu autrui » placent l'extrait sous le signe des répétitions syntaxiques, phonétiques et lexicales. Ce repiquage donne l'illusion d'un discours planifié tout en suggérant la déroute du personnage. Différentes expressions martelées forment avec des phrases d'appoint d'inspiration administrative, telle que « Je suis né un jour en. », un ensemble *a priori* cohérent qui sonne creux. La recrudescence d'adjectifs numéraux et la juxtaposition des verbes « venir », « entrer », « sortir » et « chuter » déclinés au présent de l'indicatif, participes présent et passé, sont également employés pour traiter une réalité dérisoire sur le mode de la profusion. Le locuteur emploie une tournure de phrase jusqu'à son épuisement et crée la surprise en utilisant soudain de nouvelles formules. Il trouve ainsi le moyen de rompre un schéma syntaxique pour

progresser sensiblement dans son exposé. La logique instaurée dans le premier paragraphe évolue grâce à l'accumulation des infinitifs, mis en valeur par la répétition du pronom personnel « me ». Dans la phrase suivante, l'omission récurrente de l'adverbe de négation « ne » agit en contrepoint sonore. Ces changements de cap renouvellent l'intérêt des lecteurs et spectateurs en attirant leur attention sur une nouvelle organisation de la phrase et de nouvelles sonorités. Ils mettent en exergue certains éléments du discours importants pour la compréhension de l'œuvre.

La musicalité des phrases est également déterminée par des jeux de répétition et de rupture. Les assonances et les allitérations courent au long du texte. Elles équilibrent les phrases en produisant des sons complémentaires. L'ensemble des phonèmes de la langue française sont employés. Leur répétition favorise leur mise en valeur ainsi que des rapprochements inattendus entre des termes sans liens apparents. « Solitude » répond de cette façon à « études ». Des consonances peuvent également rivaliser et souligner l'aspect contradictoire de certains groupes de mots. Dans le fragment : « je m'est cru la première lanterne du monde, je n'en étais que le trou-millionième perlumignon », le contraste sonore des propositions prime sur l'exactitude de la grammaire et du vocabulaire employés. Les consonnes et les voyelles sont distribuées de manière à ce que l'on pense déceler une contrepèterie entre les deux segments. Leur permutation fait apparaître sous la première expression laudative une expression plus comique, confinant au ridicule. Par ailleurs, les consonances sont utilisées pour égarer les auditeurs, surpris par la ressemblance du prénom « Jean » avec l'expression « J'en » et désappointé par l'emploi du prénom « Jésus » dans le second paragraphe, rythmé par la forme verbale « j'ai vu ».

Les deux grandes parties de l'extrait donnent à entendre un vocabulaire relatif à l'état civil d'une part et au cirque d'autre part. Composés de termes de la langue française, ces champs lexicaux sont aussi prétextes aux rêveries poétiques du locuteur. Ce dernier se situe tout d'abord comme un numéro parmi les innombrables habitants de la terre, pour ensuite comparer son existence à l'expérience d'un spectateur assidu, assistant à une déferlante de numéros de cirque ratés et découvrant tardivement sa propre appartenance au spectacle. Ces divagations justifient l'emploi de néologismes et permettent de colorer le discours par l'alternance de mots longs et de mots courts aux significations antagonistes. La collision des syllabes, des sons et des sens entraîne un embouteillage dans la prosodie, la sensation euphorisante d'un dérèglement sans hasard qui s'accorde avec l'image du cirque. L'énumération des différentes prouesses dynamise le débit de parole du locuteur, les termes relatifs aux échecs des artisans du spectacle connotent la rapidité des chutes et le caractère

abrupt de l'erreur que l'on n'a pas le temps de rectifier. Les échecs sont massifs, « en grappe ». L'emploi récurrent de la préposition « sans » induit que la représentation s'exécute sans filet, sans possibilité de recommencement. Les dispositions nécessaires au bon déroulement des numéros sont systématiquement confisquées au dernier moment pour faire vaciller les acrobates. La symétrie de ce récit chaotique peut apparaître entre plusieurs propositions largement développées, mais aussi entre deux termes formant une oxymore : « vigies aveugles, antipodistes à mains et piétons à vélo ». Passé ce point paroxystique, la description du désastre se poursuit au sol, les yeux rivés dans la sciure où ont chuté les hommes.

Dans l'ensemble, le locuteur s'exprime dans un registre familier constitué d'émissions de consonnes et de voyelles remplacées par des apostrophes, d'ellipses des adverbes de négation, d'un vocabulaire argotique, de phrases bancales et allusives. Les adresses très directes, l'occurrence des néologismes et l'univers festif du cirque renforcent le caractère informel du texte et situent le personnage dans une sphère populaire. Ce niveau de langue confère une unité au discours et par là même au personnage qui le prononce. Pour autant, les familiarités ne figent pas les expressions du locuteur. On peut ainsi repérer tout au long de l'extrait une variation conjointe des tonalités et du rythme de la parole. La tonalité bureaucratique des premières phrases est cadencée par un rythme mécanique alternant questions et réponses courtes. Les réponses se délient par la suite dans un rythme plus fluide. Le recours aux virgules ainsi qu'à de nombreuses inventions verbales souligne la fantaisie d'une tonalité plus comique. La liberté du ton apparaît également à travers l'insertion d'une parole de Sganarelle, protagoniste du *Dom Juan* de Molière, citée approximativement. Les insultes « petit ver de terre, petit mirmidon »<sup>47</sup> que le valet adresse à son maître de façon détournée, deviennent ici : « pauv' vers de terre, p'tit myrmidon ». Dès lors, le locuteur est plus sévère, les inflexions de voix induites par les exclamations traduisent son irritation. Le récit de la vie semblable à un spectacle de cirque se fait dans des termes épiques, énoncés avec un rythme soutenu. De longues phrases sont ponctuées de nombreuses virgules. La description prend une tonalité plus lyrique lorsqu'elle porte sur l'accident du « jeune enfant Caïn » et sur l'ensemble des numéros déplorables, qui se déroulent sur la piste et non plus dans les hauteurs du chapiteau. Étourdi par les scènes désastreuses qu'il vient de dépeindre, le locuteur achève ce couplet dédié au cirque avec une emphase et un rythme hachuré qui font oublier l'absence des points d'exclamation.

---

<sup>47</sup> Molière, *Dom Juan*, *op. cit.*, p. 68.

Le locuteur évoquera à plusieurs reprises sa solitude au monde en opposition à une vie passée parmi les hommes. Toutefois, il est important de remarquer que dans cet extrait, l'agencement, la musicalité et la coloration des mots concordent avec l'échec programmé du spectacle de l'humanité, auquel le personnage n'a pas pris physiquement part, ce qui lui vaut peut-être de demeurer seul en scène pour déclamer son discours aux animaux.

*Objets et destinataires du discours.*

La nature théâtrale du texte veut que le personnage s'adresse de façon générale à l'auditoire constitué des spectateurs. Mais dans le cadre de l'œuvre, il s'adresse explicitement à Dieu ainsi qu'aux animaux, entités qui ne répondent pas. Même si l'humanité du personnage ne semble pas des plus rationnelles, la parole intarissable qui l'anime lui offre le moyen d'affirmer son identité. De plus, cette parole le distingue clairement et durablement des figures divine et animales. Cette ressource permet au personnage de démontrer que son esprit en ébullition produit une multitude de pensées, parfois contradictoires ou bien liées par des associations d'idées. La parole est un instrument employé de manière à signifier élucubrations, souvenirs et affects. L'homme en fait un usage désespéré et souvent maladroit, car ce mode de communication ne lui permet pas d'entrer réellement en contact avec les figures interpellées. Néanmoins, il n'est pas esclave de cette parole. Aussi, les contradictions de son discours ne doivent pas nous amener à déconsidérer le contenu de ses propos, mais à accepter que tout au long de l'œuvre, l'être instable s'évertue à employer de nouvelles façons d'utiliser le seul outil dont il dispose. On ne confondra pas ce personnage avec une des Machines à dire voici que l'on rencontre par exemple dans *L'Origine rouge*. Pour lui, dire ne s'apparente pas à un automatisme mais plutôt à une nécessité.

La parole valide l'existence du locuteur en qualité d'être humain et donne à entendre l'évolution constante de ses idées. Elle donne par ailleurs une réalité à tous les éléments que le personnage souhaite mentionner. Elle est ainsi employée pour confirmer l'existence d'autres êtres humains, désormais disparus, dont l'individu convoque mémoire et discours en citant ponctuellement leurs paroles rapportées. Au moment où ce dernier s'exprime, instant qui s'apparente au temps présent, l'humanité est comme absente au monde, ce que l'on suppose grâce aux premières paroles décrivant la scène comme un cimetière. La valeur symbolique de l'espace évoqué donne à penser que les tombes recouvrent l'ensemble de la surface du monde que le protagoniste habite. Lorsque l'énumération des épitaphes s'achève, l'homme dit :

« Ils furent, défirent une vie, firent et se turent, mais même pas moi.

Je suis l'erreur qui vit. Je suis Jean qui a toujours joué Le Vivant malgré lui. »<sup>48</sup>

Spontanément, on imagine que l'homme se considère comme une erreur parce qu'il mésestime ses facultés. Il se décrirait de cette manière pour pointer ses faiblesses et son caractère anti-héroïque. Mais si nous confrontons cet aveu à l'énumération des morts à laquelle il fait suite, on suppose que c'est la condition d'homme vivant qui fait du personnage une erreur. Seul représentant de l'espèce humaine dans le présent de la représentation, l'être serait déjà superflu. Figure dotée de parole parmi les tombes et les animaux, exception flagrante. D'après l'indication scénique et les anecdotes impliquant différents protagonistes, le locuteur demeure le seul homme à vivre, ce qui justifie probablement la sensation qu'il éprouve d'être de trop.

Ici, la disparition des hommes apparaît moins comme une catastrophe que comme une contrainte imposée par le dramaturge de manière à laisser parler du début jusqu'à la fin son unique personnage, devant des créatures qui ne savent ni ne peuvent lui répondre. Alors que dans les autres pièces de Valère Novarina la parole est constamment empruntée par des entités qui rebondissent sur la scène comme autant de balles, l'orateur de *L'Animal du temps* est contraint d'assumer une parole que personne n'interrompt jamais et qui finit nécessairement par se contredire. Plus tard, il énonce la plainte suivante, peut-être adressée à Dieu :

« Animaux, très jeune j'ai eu mon corps creusé en vide tout plein d'erreur. Six huit de cinquante-deux : j'ai vu Dieu de mes yeux. Pourquoi je suis tout seul dans la nature sans sept milliards de bêtes semblables ? »<sup>49</sup>

L'erreur n'est telle que parce qu'elle diffère par rapport à une norme. « Sept milliards de bêtes semblables » pourraient peut-être modifier le statut de l'homme qui parle. Elles remédieraient de toute façon à la solitude, exprimée plusieurs fois sous forme de plainte, que le discours ininterrompu a pour fonction de combler. Cependant, le locuteur ressent et pense au fur et à mesure qu'il s'exprime. Chaque registre employé n'a de réalité que lorsqu'il est énoncé. L'instant suivant est dévolu à d'autres émotions. L'homme sans partenaire use rapidement de sa parole pour tenter de se rapprocher des animaux. Ainsi, les différentes expériences passées, réflexions et ressentiments formulés prennent la forme d'un argumentaire destiné à consolider les propositions qu'il élabore à l'intention des animaux. Chaque chose vue, effectuée et désirée vient en effet compléter le parcours de l'individu, sitôt qu'il la nomme.

---

<sup>48</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

« Animaux de ces vies, anaïmaux, anaïmaux, je suis des vôtres et inondé, gommé, embru, pétri et charcuti, et comme celui qui de la chair refit l'esprit. Ici par l'âme de moi, Dieu rentre en quoi et il voit son vieux trou où j'attends.

J'ai fait ce que je suis. Jean Machinal est le nom dont j'ai dû manger l'titre. Voyez ma vie comme elle est long. J'ai vu du monde l'immense feuilleton et tourné le dos aux choses qui sont. »<sup>50</sup>

Loin d'être gratuit, l'inventaire des expériences passées indique la richesse et la longueur de son existence, légitimant le statut qu'il se propose très furtivement d'occuper vis à vis des bêtes.

« Animaux, animaux, vous qui vous êtes perdus vous-mêmes, croyez en moi et prosternez-vous car je porte notre trou au plus bas. Car à tous ceux d'ici-bas je suis venu porter le trou de mon nom en mon nom. Ainsi hoc. »<sup>51</sup>

Embarqué malgré lui dans un discours solennel et paradoxal, l'homme peut tout aussi bien inviter les animaux à se dresser sur leurs pattes pour imiter l'homme et par ailleurs les mettre en garde contre les travers de l'humanité.

« Anaïmaux, haniaïmaux, l'homme vous trompe avec son tube parlant dont il re-sonne toutes les trois secondes en bondissant début du monde qui tonitrué. Comme le jour où il entendit pour la première fois répondre le monde pour la première fois qu'il avait cru sourd et idiot, il se trompa lui-même en n'entendant rien. »<sup>52</sup>

On est tenté de penser que cette mise en garde générale dénonce précisément notre protagoniste. Si les hommes usent sempiternellement de leur tube, celui qui joue présentement de ses cordes vocales est celui qui parle. De même qu'il se désigne comme l'erreur qui vit, on suppose ici qu'il s'accuse d'être un « trompeur », un qui use de son tube, de sa trompe, comme il dira à la toute fin du discours, et sature l'espace en s'exprimant à tue-tête. Voici qu'il avoue aux animaux un mensonge d'envergure. L'homme trompe l'animal comme il a déjà trompé le monde, ne le prenant à partie que par convention et refusant d'entendre ses réponses, celui-ci ne pouvant être que « sourd et idiot ». L'homme signifierait-il aux animaux que l'objet de son discours est simplement de faire résonner la langue à travers son tube ? Les appels, prières et défiances rythmant la parole auraient-ils pour seul but de légitimer la poursuite du discours, autrement dit la présence de l'être sur la scène ?

« Je suis Jean qui suis en parlant. »<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 37.

Cette figure solitaire injecte différentes intentions dans sa parole, imaginant au fil des mots quelques objectifs à atteindre. Derrière chaque pensée qui s'épanouit et fane aussitôt, pointe une nouvelle proposition, anecdote, élucubration, invective ou supplique. Le langage, outre la préservation de l'identité qu'il favorise, conjure la peur de la disparition.

De même que les adresses aux animaux, les appels à Dieu sont traités sur un mode ambivalent. Les injonctions lancées relèvent généralement du passé. L'homme fait état des souhaits que l'entité supérieure a exaucés et de l'aide surnaturelle qu'elle peut apporter. Cependant, ces interventions divines n'ont pas les effets escomptés. Les changements accordés ont un impact minime sur le personnage car le monde ne s'en trouve pas fondamentalement modifié et le caractère spectaculaire des actes divins est aussitôt désamorcé par la trivialité des situations décrites.

« L'autre jour j'ai vu en les longeant en train la suite bêtissime des cités d'ici-bas et j'ai illico prié une seconde violemment dans le wagon pour que les bâtisses désormais reposassent la toiture à l'inverse plantée dans le sol directement et les fondements tout au sommet ! Dieu, que je criais, si tu es, mets ces vilaines villes têtes en bas ! Il le fit aussitôt mais on vit rien, le train filait sans percevoir de rien. »<sup>54</sup>

D'autres fois, Dieu est prié sans réponse, d'autres fois encore mis en question ou jugé inefficace. La figure divine est certes considérée comme supérieure, car elle a la possibilité de modifier la configuration de l'espace. Elle est de plus responsable de la création des êtres vivants. Cependant, celui qui parle évoque sa relation au divin comme s'il s'agissait d'un lien entretenu parmi d'autres avec les figures peuplant son univers. Cela tient probablement à la fugacité des émotions et pensées que l'homme exprime et à la faible prise que les événements et rencontres semblent avoir sur son existence. Pour autant, Dieu transparaît au détour de plusieurs phrases comme une sorte de figure salutaire intervenant sur le corps de l'homme lorsque celui-ci est en perdition.

« Animaux, quand ma mère était morte et qu'elle me perça dans mon fond au milieu, j'avais déjà les cerveaux bleus en sombre et le jour du fût noir de feuilles. Mais Dieu qui était bon à l'époque vit la chose et me remit la chair en place : j'eus mes douleurs, au ventre vivement lumière partout, la vie soudain, et je me mis imprudemment à déplacer mon sujet dans l'espace existant. »<sup>55</sup>

D'autre part, l'homme suggère qu'il incarne peut-être Adam, éludant très vite cette hypothèse. Dieu apparaît comme une entité redoutée, située au sommet de la création, que l'homme défie en faisant précéder ses appels de la formule « si tu es », à l'image du petit héros d'un conte,

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 37.

tenu par sa taille menue de défier son adversaire monstrueux en usant de tactiques rusées, telle que la provocation. Mais plus qu'un adversaire ou un concurrent, Dieu incarne une autorité protectrice, qui étouffe autant qu'elle rassure. L'homme s'adresse à Dieu de façon capricieuse et se montre mécontent de ce qu'il lui offre. Dieu pourrait éventuellement représenter un interlocuteur idéal, avec lequel l'homme envisagerait de construire un simulacre de l'union sacrée reliant le démiurge et sa créature. Mais celui qui parle rêve plus sûrement de compter les animaux comme ses partenaires. C'est bien eux en effet qu'il tente d'apprivoiser, de galvaniser et de diriger. C'est ce désir intermittent mais formulé de façon explicite qui justifie l'élaboration d'un discours passionné et contradictoire, car l'homme s'époumone devant un auditoire muet et ne peut pas se fier aux réactions des bêtes pour orienter sa parole.

Cette étude de la parole et du caractère du locuteur révèle l'énergie déployée par un seul homme pour occuper l'espace à l'image d'une multitude. La variété des approches tentées à l'égard des animaux et des appels à Dieu débouche forcément sur des contradictions, car le propos du locuteur n'est modéré par aucune réponse. Mais ce foisonnement traduit également les ambitions de l'homme. En filigrane de son discours, le projet de fonder une communauté à mi-chemin entre les hommes et les bêtes se profile peut-être, ce que la confusion entre les termes « hommes » et « animaux », déclinée à plusieurs reprises, tend à confirmer. Cette nouvelle espèce, susceptible de repeupler l'espace déserté par l'humanité aurait la faculté de s'animer avec les mots, conservant de l'homme son usage du verbe et de la bête sa posture à quatre pattes, proche du sol, voyant le monde autrement et le comprenant de ce fait différemment.

#### PRODUIRE OU REPRODUIRE L'ESPACE ET LE TEMPS.

L'espace et le temps transparaissent de multiples façons à travers le discours de l'orateur. Schématiquement, il est possible de distinguer les considérations génériques sur ces éléments des intentions de l'homme relatives à leur aménagement. Nous nous appuyerons sur cette distinction pour étudier d'une part la perception de l'univers dont témoigne l'homme, éclairée par *Le Drame dans la langue française*, et d'autre part l'entreprise de reconstruction du monde dans laquelle il s'engage pour repeupler l'espace. Un retour sur *L'art de la mémoire* de Frances Amelia Yates illustrera cette seconde partie.

*Lutter contre les lois de la perspective.*

Un détour par *Le Drame de la langue française* peut éclairer l'ambition poétique de celui qui parle. Bien sûr, on ne confondra pas les envolées verbales de la figure de *L'Animal du temps* avec les intentions dramatiques consignées par Valère Novarina dans son journal de travail. Cependant, plusieurs fragments issus du *Drame de la langue française* démontrent que la dimension utopique du discours prononcé aux animaux dans *L'Animal du temps* ainsi que le charisme d'orateur du porteur de parole n'ont pas simplement une vocation burlesque, dans la mesure où ils font écho à certaines tentatives revendiquées par l'auteur plus de quinze ans auparavant. Sans nier l'évidente nature parodique du discours de *L'Animal du temps*, nous soulignerons qu'à la différence des slogans hybrides, aphorismes politiques et publicitaires, procédés récurrents dans les œuvres dramatiques de l'auteur, les propositions et mises en garde qui rythment le monologue et lui donnent l'aspect d'une harangue n'ont probablement pas pour vocation de distordre un discours médiatique afin de révéler son absurdité. Ici, l'auteur ne s'amuse d'aucune aspiration utopique autant que de celles qui animent son propre désir d'écrire.

Plusieurs extraits du *Drame de la langue française* attirent notre attention. Dans le premier, Valère Novarina évoque le refus de la focalisation de l'énonciation en fonction d'un point de vue unique. L'ambition qui lui paraît alors inédite consiste en un abandon des lois de la perspective, spontanément utilisée par les êtres humains pour décrire ce qu'ils voient.

« Jamais se trouver au centre. Contre les lois de la perspective, on lutte contre les lois de la perspective en langue. Continuer à occuper jamais cette place du centre, de l'hômmme. C'est dur, c'est dur ! Ça est dans la matière, vraiment très suicidaire. Sans commencement ni fin est véritablement *risqué*. Change vision et audition. »<sup>56</sup>

Dans *L'Animal du temps*, cette opposition aux lois de la perspective n'aboutit pas à la négation d'une parole et d'un regard humains, mais à la création d'une entité qui n'est contrainte à aucune des limites physiologiques, spatiales et temporelles définissant traditionnellement l'homme. Celui qui parle fait état d'une existence irrationnelle, riche de multiples expériences apparemment dues à une démultiplication des identités. Les adresses à Dieu ainsi qu'aux animaux indiquent que notre orateur, privé du regard et de l'écoute de ses frères humains, se montre attentif à l'ensemble de la création, baissant la tête pour parler aux bêtes, haussant le ton pour interpeller Dieu. Les différentes paroles lancées aux entités avec lesquelles celui qui parle a conscience de partager l'espace s'apparentent à un jeu de

---

<sup>56</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le théâtre des paroles*, op. cit., p. 39.

séduction ou de persuasion signalant, à n'en pas douter, que l'homme ne considère pas ces destinataires comme des créatures soumises ou gagnées à sa cause.

Par ailleurs, le protagoniste soutient que le monde n'appartient pas à l'homme et lui préexiste.

Il rapporte ainsi une parole de bon sens, adressée jadis à un auditoire perplexe.

« "Gens d'outre-bas, ne sommes-nous pas dans un monde qui vit sans nous ?" Ils se levèrent et sortirent en entrant et sortant. En disant : Faites entrer le docteur qui n'a rien prouvé en dix ans, suivi du chien qui a démontré par  $a$  plus  $b$  qu'aucune des choses ne peut tenir plus d'un seul jour dans la lumière sans en savoir la parole, qu'aucune chose ne tiendrait ici si elle ne savait pas son propre nom en secret, même les choses sans langage.

Et répétez le tout exactement dans un sens différent, car aucune chose ne tiendrait ici si elle ne savait pas son propre nom en secret, même les choses sans langage. »<sup>57</sup>

Deux conceptions s'opposent dans cet extrait. D'après l'orateur, le monde et l'humanité ne sont pas interdépendants car l'évolution du monde ne repose pas sur la présence de l'humanité. Cette réflexion induit que le monde ne fonctionne pas à l'image de l'homme, c'est-à-dire que le monde peut exister sans être conscient de ce fait. Dans *L'Animal du temps*, c'est la parole qui valide la conscience d'exister. Elle permet à l'homme de témoigner de sa traversée du temps, de formuler ce qui existe autour de lui et enfin de se distinguer des autres entités habitant l'espace. Quand l'orateur remarque que le monde vit sans l'homme, on peut comprendre que celui-ci fonctionne selon des lois totalement étrangères à celles de l'humanité. Au contraire, pour les Gens d'outre-bas, le verbe ayant donné souffle à chaque chose confère aux éléments qui composent le monde la conscience d'être, assimilée à la conscience de posséder un nom. Pour eux, chaque chose, à l'image de l'humanité, existe l'une par rapport aux autres et c'est la conscience d'appartenir à un ensemble structuré par la parole qui leur procure un sens, c'est-à-dire une raison d'exister.

En appelant les Gens d'outre-bas à prendre conscience de l'autonomie du monde par rapport aux hommes et, par extension, par rapport au mode de communication humain qu'est la parole, l'orateur admet un instant sa faiblesse devant le monde qu'il tente vainement de cerner grâce à son discours. On perçoit ici l'aveu d'une tentative condamnée à l'échec, à laquelle l'homme ne peut mettre un terme car contrairement au monde, la parole le structure, l'anime et le tient à sa merci. C'est bien le refus de la perspective qui sous-tend cette adresse aux Gens d'outre-bas, puisque l'homme maintient que l'on ne peut pas considérer uniquement le monde en fonction d'un point de vue humain. Le locuteur signifie donc très clairement que le monde n'appartient pas aux hommes, mais cette conviction est contredite tout au long du discours par

---

<sup>57</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 43.

l'usage qu'il fait de la parole. En effet, son discours consiste dans l'ensemble en un catalogue raisonné des histoires, reliefs et espèces composant l'espace qu'il habite, comme si chaque élément devait prendre place au sein d'un ordre établi par ses soins. Chaque chose devrait ainsi se conformer à l'ordre d'apparition décidé par l'homme. De plus, la tonalité emphatique de l'appel aux animaux signale qu'ils sont considérés comme une masse que l'orateur doit pouvoir convaincre, un troupeau qu'il saura guider. Ceci implique que les bêtes ont connaissance de la parole mais aussi qu'elles ont désormais besoin de l'homme afin de poursuivre leur existence. Par le biais de l'invective aux Gens d'outre-bas, l'orateur fait ainsi part d'une position que son discours contredit explicitement. Il faut avouer que les affirmations des Gens d'outre-bas sont des plus poétiques et des plus rassurantes. Aussi, ne pourrait-on pas considérer cette entité à plusieurs têtes comme l'*alter ego* de notre orateur, qui se dénomme si souvent Jean, prénom suivi de toutes sortes d'attributs et compléments. La parole des Jean se dissimulerait derrière celle des Gens. Ce procédé permettrait à Valère Novarina de mettre en scène les éloquents contradictions de son personnage, prêt à s'effacer devant l'immensité du monde, engagé l'instant d'après dans une campagne forcenée pour obtenir l'adhésion des animaux.

Dans *Le Drame dans la langue française*, Valère Novarina affirme la volonté de procéder dans son écriture à un certain décalage, tentant de rendre compte d'une multiplicité de points de vue, décentrés par rapport à celui de l'homme. Le protagoniste de *L'Animal du temps* n'est composé en fonction de ce parti pris que partiellement. S'il parvient en effet à considérer les animaux comme de futurs partenaires, faisant abstraction de tout ce qui le sépare de ces créatures, il se présente malgré tout devant eux comme un chef de meute. S'il affirme que le monde vit sans l'homme, il ne parvient pas à s'effacer devant ce monde. La parole, faculté qui définit l'orateur et représente la seule action qu'il est capable de mener à bien, lui permet de résister devant ce monde en conservant le monopole de l'expression. S'il accepte que le monde lui préexiste, il ne tolère pas que ce dernier évolue sans lui. C'est grâce à son flot verbal que l'homme imprègne l'espace de sa présence humaine, marquant du sceau de la parole un monde dont le fonctionnement ne nécessite logiquement aucun mot. L'homme n'est décidément pas le centre de l'univers mais tente par tous les moyens de le devenir. Voilà probablement le drame dépeint par *L'Animal du temps*, celui d'un homme devenu seul, espérant à ce titre focaliser l'attention de l'ensemble de la création, absolument étrangère aux appels qu'il lui lance, parvenant seulement à la quantifier, l'énumérer et à la canaliser par le biais de sa parole.

« Animaux, animaux, chaque heure ni chaque minute que l'homme se voit sont à abattre. J'ai vu dans le vide où suffit de voir pour voir qu'y a rien. On revient du vide, j'ai trouvé rien. Il n'y a aucune dimension dans les choses portées au nombre de celles à qui nous prêtons vie. J'ai vu dans le vide qui est pire que le plein. En une seule vie, on voit rien de pire.

Les objets sont sans conscience et nous dépourvus d'animaux. À peine paru sur terre, l'homme mangea l'œuf du monde dont il était le fils sans faire mystère et resta à son tour sans sujet. Ici les animaux sont espérés et non vus et les objets sont attendus sans être crus. Le végétal est sans conscience, l'animal marche à pattes. »<sup>58</sup>

Dans un autre fragment du *drame de la langue française*, Valère Novarina refuse de se plier à la prérogative de l'écriture théâtrale la plus commune aux auteurs de sa génération, c'est-à-dire représenter le monde contemporain.

« On ne travaille pas dans la langue dominante actuelle, à l'améliorer, la faire parler plus beau c'te vieille, on force la langue à produire autrement, on force la langue française à produire autre chose que des francs. Le langage est atteint dans son mouvement de production, touché dans son mouvement reproducteur. Tout le travail est invisible. Nulle part. Il n'y a nulle part dans le texte de morceau réussi, de passage plus *payant* qu'un autre, parce que c'est le langage dans son fonctionnement qui est atteint et son mouvement reproducteur qui tombe. [...]

La langue, on ne lui demande pas de reproduire le monde autrement, on la met en demeure de produire le monde autrement. La langue française forcée de produire autre chose que du franc, mise en demeure de produire du monde autrement. Contre qui demande à la langue de rendre compte du monde d'aujourd'hui, parce que rendre compte c'est rendre du franc, et qu'il faut lutter contre sa langue pour la forcer de faire produire le monde autrement. »<sup>59</sup>

Le dramaturge ne veut pas user de l'écriture comme d'un instrument de représentation car nettoyer la « vieille langue » s'apparente pour lui à une prestation mensongère, alors que son projet serait plutôt d'inventer le monde en le nommant différemment. Puisque rêver à la transformation du monde paraît techniquement impossible, c'est à l'homme qu'il revient de le décrire autrement afin de porter un regard nouveau sur celui-ci. La conviction du dramaturge étant que les changements de perspective véhiculés par la parole modifient notre conception du monde et notre relation à ce dernier. Mais l'ambition de l'auteur ne se limite pas au fait de considérer la langue comme un outil de métamorphose conventionnel. Dire autrement ne permet pas seulement de proposer une vision alternative du monde. La langue est considérée comme un média qui assure la pérennité du monde, comme si ce-dernier n'était effectif que parce que nous pouvons le nommer. Si l'écrivain parvient à dompter la langue, il pourra peut-être produire le monde autrement et ainsi changer radicalement sa forme et son fonctionnement. En désignant l'usage de la vieille langue comme un mode de compromission,

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>59</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le théâtre des paroles*, op. cit., p. 62.

le dramaturge affirme que sa démarche est plus radicale et aussi plus intègre, car elle donne à entendre une autre langue, permettant de construire un objet dramatique homogène, libéré d'un début et d'une fin, composé de fragments de nature égale, sans que l'on puisse juger de la faiblesse ou de la plus grande efficacité d'un passage plutôt que d'un autre. Mais ce qui ressemble tout d'abord à une posture traduisant de la part de l'auteur un certain engagement, s'affirme à l'issue de l'extrait comme une ambition démesurée, témoignant certes du refus de certaines compromissions, attestant cependant d'une présomption presque insolente. Cette proposition provocante fait écho au procédé démiurgique qui caractérise la création du monde, telle qu'elle est énoncée dans les premiers versets de *La Bible*. Le jeune auteur du *Drame dans la langue française* envisage peut-être de prolonger l'œuvre de Dieu, en usant de la langue comme d'un verbe créateur. Toutefois, son but n'est certainement pas de rivaliser avec Dieu, mais plutôt de s'emparer de la langue que l'entité supérieure donne à l'homme dans *La Genèse*, afin de l'employer enfin à sa juste mesure.

Dans *L'Animal du temps*, un macrocosme se constitue progressivement autour du personnage, au gré de ses multiples considérations, souvenirs et descriptions, qui sont autant de changements de cap et nous donnent à voir le monde selon les différentes positions que l'homme occupe dans l'espace et dans le temps. Dans cette mesure, la volonté de produire le monde en usant autrement de la langue, dont témoigne l'auteur dans *Le drame de la langue française*, porte ses fruits dans le monologue. Ce projet favorise l'élaboration d'un univers dont les contours se précisent au fil des lectures. Mais si la volonté de dire autrement détermine la forme de l'œuvre, elle ne donne en revanche aucun privilège au personnage. Celui qui parle ne dispose de la faculté de produire autrement le monde qu'à titre temporaire, en modulant la réalité grâce à quelques affirmations péremptoires qui paraissent d'autant plus saugrenues que le locuteur les assène sans plus d'explication. Pour exemple, on citera à nouveau l'allusion aux habitants des cités que Dieu renverse à la demande de notre locuteur.

« Dieu, que je criais, si tu es, mets ces vilaines villes têtes en bas ! Il le fit aussitôt mais on vit rien, le train filait sans percevoir de rien. J'ai bien failli tirer le signal et descendre quitter tout. Au contrôleur qui passe, repointe, ai rien pu déclarer sauf birbouiller d'une piètre excuse : Dites Docteur... J'suis pas docteur, j'suis Contrôleur... Dites les morts... Personne n'est mort, tous sont en bois... Dites Octor, quand on s'est trompé de corps... Contrôleur dit-il... Dites Doctor, est-ce qu'il y aura une vie avant la mort pour les natifs de Livry, Noisy, Segmond, Gargan ? »<sup>60</sup>

Nous avons pu noter précédemment que l'action divine était évacuée aussi rapidement que le train défile devant le paysage. On peut maintenant remarquer que la dédramatisation du geste

---

<sup>60</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 24.

divin est probablement employée de manière à ne pas s'attarder sur une vérité arrangée qu'il pourrait être embarrassant de développer. D'autre part, l'échange avec le contrôleur montre que l'homme souhaiterait se souvenir que les habitants des villes renversées n'ont pas pu mourir puisqu'ils étaient de bois. Cela a pour effet de modifier sa perception de la scène. Dès lors, il ne s'agit plus de craindre la mort des habitants mais au contraire d'espérer qu'ils s'animeront, malgré leur présence au sein de « vilaines villes » qu'il est légitime de vouloir détruire. La mention des habitants en bois souligne la solitude du personnage qui évoque quelques phrases plus tard la constitution de Dieu.

« Je le connais personnellement, je lui ai creusé la face dans un grand trou formidable : il m'examine quand je passe devant. Trente quatre huit de quatre : Dieu est en bois ; je l'avais toujours recherché en me perdant, assoiffé de plus le connaître même de nom, le cherchais dans mes loisirs, sans bien savoir, dans les orifices de l'époque, dans les rebuts, sur les vieux plans, landes des talus, pistes des trottoirs SNCF. Et c'était bien là qu'il gît. Ignoré de tous. »<sup>61</sup>

Les allusions aux pantins et au masque sont employées dans ces deux extraits pour évacuer la disparition ou l'absence des hommes et de Dieu, qui semble opérer sur le monde tout en se tenant à distance de ce dernier. En rapportant ces deux événements, cités renversés et mise à jour de la figure divine, le personnage peuple l'espace avec des sujets de bois et un masque sacré, accessoires qui pourraient peut-être s'animer, de même que l'on souhaite entendre les animaux parler. Au fil du discours, l'opposition aux lois de la perspective prend véritablement la forme d'une lutte, que le locuteur ne remporte que très provisoirement. L'image du monde qu'il tente d'élaborer rend compte d'un regard oblique permettant de confondre le mort et l'inanimé. Ce regard singulier permet aussi de dessiner le visage de Dieu dans le sol, à défaut de pouvoir l'observer dans le ciel. Mais l'orateur, seul maître de la parole, est aussi seulement maître de sa parole. En attendant qu'une armée de petits soldats de bois se lève ou que Dieu, figurine oubliée sur les « trottoirs SNCF », s'illumine et réponde enfin, il demeure seul au monde, accompagné d'animaux muets.

### *Le théâtre du monde en mémoire.*

Notre orateur entre dans le drame avec un handicap presque insurmontable. Il apparaît parmi les tombes dans un lieu indéfini, seulement peuplé de pierres, traces visibles de la disparition des hommes, absents du monde, absents de la scène. L'homme décrit tout d'abord ce qu'il voit et prononce les paroles pétrifiées gravées sur les tombes. Puisqu'un échange avec les morts est impossible, il peut simplement jouer de la ressemblance des épitaphes avec des

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

répliques. Il déclame donc quelques phrases pensées du vivant des êtres défunts, comme s'il s'agissait de clairvoyants aphorismes lancés d'outre-tombe.

« Même si les corps ont disparu, la tombe répond toujours encore à nos questions et nous lisons encore les pierres des noms chutés des sphères et les sons des tombés. »<sup>62</sup>

Lorsque les tombes ont été passées en revue, l'inquiétude saisit le locuteur. Il n'a plus rien à voir et donc plus rien à décrire, ce qui semble compromettre sa présence sur la scène. L'espace pauvrement peuplé s'impose comme une immense cavité, une béance à l'intérieur de laquelle il ne sait pas se situer ni se définir autrement que par la négative. L'homme est une erreur et le monde apparaît comme un volume creux, évidé. Se dresser parmi les pierres couchées et laisser résonner sa voix dans le vide serait encore de trop. Puisque le monde s'enfonce dans le néant, pourquoi ne pas s'abîmer avec lui.

« J'ai vécu comme un lièvre dans la terre, le seul à rien comprendre à l'aventure des danses au-dessus. Monde est un trou pour moi. Enlève du monde ta tombe. Enlève du monde qui est trou celui qui est à l'intérieur, même si son trou est un. Enlève le trou à l'intérieur de toi car Je suis. Alors, je lui ai écrit : Dieu, si tu es Dieu, te montre pas : enlève tout ! »<sup>63</sup>

Cependant, le locuteur élude aussitôt cette requête et procède tout au contraire à une occupation de l'espace. Cette occupation vocale et physique ne doit pas occulter le contenu du discours. L'homme n'utilise pas seulement de sa voix pour éprouver le fonctionnement de ses organes et sa capacité à habiter la scène. La parole doit produire des images assez éloquents pour que le spectateur ait la sensation de voir ce que le locuteur dit. Chaque nom, chaque chose et action nommée prend valeur d'apparition, de sorte que l'espace sera bientôt saturé, même si sa configuration et le personnel dramatique demeurent identiques, plateau vide, homme seul, animaux invisibles peut-être tapis dans l'obscurité. Dans cet espace mortifère et néanmoins libéré de toute présence humaine concurrente, l'homme peut espérer prendre un nouveau départ, usant de la surface désertée comme d'une page blanche. Mais ce nouveau départ s'apparente moins à la séduisante opportunité d'inventer un nouveau monde qu'à une entreprise de recommencement. C'est en puisant dans le souvenir de ce qui fut, que le personnage surmonte la peur provoquée par le vide, restaurant du même coup moi et monde. Il faut en effet tout reconstruire, histoire, mémoire et identité du personnage, cités, nature et espèces peuplant le monde.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 13.

Le locuteur s'avère aussi soucieux de définir son identité que de préciser l'aspect de la terre sur laquelle il marche. La conscience d'être et le sens de son existence ne prennent effet qu'à partir du moment où ces données peuvent s'inscrire dans un lieu identifiable. La comparaison du monde à un trou induit que l'espace, à l'image d'une cage de scène, doit être considéré comme un volume à équiper dans sa largeur, sa profondeur et sa hauteur. Ici, les définitions de l'espace et de l'identité sont traitées sur un mode analogique. L'homme remplit son corps de mots et remplit par la même occasion le monde. Tous deux apparaissent comme des contenants vidés de leur substance, à l'intérieur desquels il faut injecter une matière à la fois dense et fluide. La parole prononcée procure conscience d'être et légitimité. Tout en définissant le personnage, elle se déverse dans l'espace et le colore progressivement. L'homme envisage la définition de son identité comme un processus parallèle à la représentation du monde. Ainsi, l'un ne peut pas aller sans l'autre, ce qui permet de comprendre que les fréquentes évocations de l'univers et les appels à Dieu, créateur de ce macrocosme, n'ont pas seulement une vocation lyrique. En effet, ces appels montrent très clairement que l'unité du personnage repose sur l'assimilation à des contreforts de tous les éléments nommés excédant son propre corps. Ces contreforts sont régulièrement mentionnés afin de réactiver leur efficacité, pour empêcher l'éclatement du personnage et sa dissolution dans le vide.

Comme l'ensemble des personnages de Valère Novarina, celui qui parle ici ne développe aucun raisonnement de façon linéaire, abordant des sujets entrecoupés d'une grande variété de propositions. Le dramaturge prend soin de ne pas hiérarchiser les réflexions, constats et aphorismes énoncés. L'orateur nous donne à voir et à entendre le monde en prenant toutes sortes de points de départ et d'angles de vue. Il agit dans l'urgence et restitue comme il peut des fragments épars de son cheminement à travers le monde, de sa connaissance de Dieu, de son souvenir des hommes, de sa mémoire des villes et de la nature. Par le biais de divers procédés tels que l'énumération de noms, d'activités et d'événements, le personnage convoque sur la scène tout ce dont il a été témoin et acteur. L'ensemble des éléments décrits dans les anecdotes, inventaires et récits du passé dessinent un monde qui paraît à première vue extraordinaire. Mais ce sont plus exactement les procédés et registres d'énonciation qui donnent à l'univers dépeint un caractère singulier.

L'orateur convoque les aspects du monde perdu les plus caractéristiques à ses yeux ou du moins ceux dont il se souvient, parce qu'il a pu les observer et en faire l'expérience. Il reconstitue un monde qui se déroule tout autour de lui et dont il devient le centre gravitationnel. L'espace dramatique qui s'étoffe au fil de la parole n'est pas inédit, mais

résulte au contraire d'une multitude de souvenirs, pensées et affects associés les uns aux autres. Ce type de représentation consiste à décrire les choses à mesure qu'on y pense, en procédant par association d'idées. Le personnage passe d'un sujet à un autre comme s'il passait d'un lieu à un autre. Ainsi, sa description globale de l'univers ne nécessite pas un surplomb, vue aérienne ou démiurgique, ni non plus une traversée des terres, puisqu'elle s'effectue depuis un emplacement terrestre à partir d'éléments issus du passé, mémorisés par le personnage. On suppose alors qu'en lieu et place de l'espace vide, l'orateur voit très clairement les multiples images de son théâtre de la mémoire, images énumérées dans un ordre méconnu du spectateur ou plus simplement inexistant.

Rappelons que le théâtre de la mémoire permet d'assimiler une somme de connaissances sous la forme d'images et/ou de textes agencés dans un ordre symbolique, selon les règles de l'art de la mémoire. Nous avons évoqué art et théâtre de la mémoire dans l'analyse consacrée aux réflexions de Frances Amelia Yates, en prenant appui notamment sur son étude du Théâtre de la Mémoire conçue au XVI<sup>e</sup> siècle par Giulio Camillo<sup>64</sup>. Si ce dispositif était élaboré de manière à ordonner et hiérarchiser les connaissances, sa fonction de représentation de la totalité des éléments nécessaires à l'appréhension du monde demeurerait quant à elle des plus irrationnelles. C'est le refus de se cantonner à un mode de perception humain, c'est-à-dire limité par le champ visuel, la mémoire de l'homme et sa position dans l'espace qui nous permet de confronter le programme désordonné du discours de *L'Animal du temps* au projet utopique de Giulio Camillo. En effet, ces deux propositions découlent de la volonté de domestiquer le monde en restituant sa totalité dans un espace réduit, théâtre pour un voire deux témoins chez Giulio Camillo, scène pour un acteur et des animaux dans l'œuvre de Valère Novarina.

Cette allusion aux travaux de Frances Amelia Yates résulte de propos tenus par Valère Novarina à l'occasion d'une rencontre publique<sup>65</sup> organisée durant l'édition 2007 du Festival d'Avignon, au sujet de la création de *L'Acte inconnu*. Le dramaturge et metteur en scène évoquait l'art de la mémoire pour expliquer le recours à différents objets de couleur vive, successivement apportés sur scène puis remportés en coulisses afin de semer le doute dans l'esprit des spectateurs, ne sachant plus si les objets avaient été vus ou seulement nommés. Valère Novarina s'avouait séduit par l'antique procédé décrit dans l'ouvrage de Frances Amelia Yates, en fonction duquel la mémoire peut se fixer sur des représentations mentales

---

<sup>64</sup> Frances Amelia Yates, « La mémoire de la Renaissance : le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo », in *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 144-174.

<sup>65</sup> « À l'origine », dialogue avec Valère Novarina, Olivier Dubouclez, Georges Banu et Bruno Tackels, dans le cadre des *Regards critiques*, École d'Art, Avignon, 10 juillet 2007.

d'édifices, lieux et images. Si la structure d'un bâtiment peut être employée comme un plan dont chaque partie accueille une image relative à un élément du discours, on peut voir une équivalence entre les images et les mots, et plus généralement entre le bâtiment et la globalité du discours. Le souvenir de *L'art de la mémoire* permettait à l'auteur d'imaginer que l'objet et son nom étaient interchangeables. Dès lors, un jeu entre objets matériels et noms d'objets advenait sur la scène. Ce jeu s'étendait à chaque composante de la représentation de *L'Acte inconnu*, constituée de formes, lignes, couleurs, objets, figurines, empruntés et portés par les acteurs. De plus, l'allusion à l'ouvrage de Frances Amelia Yates laissait supposer que cet *Acte inconnu* conçu pour la Cour d'honneur du Palais des papes pouvait faire corps avec l'espace, chaque pan de mur du palais, chaque fenêtre disposée de façon asymétrique sur les parois recevant en mémoire les répliques des acteurs, figures vêtues comme des cartes à jouer.

Si l'auteur utilise *L'art de la mémoire* pour expliciter des partis pris de sa mise en scène de *L'Acte inconnu*, l'employer ici pour appréhender la démarche de l'orateur de *L'Animal du temps* ne paraît pas moins pertinent. La scène des Bouffes du Nord, lieu de création de la première version scénique du *Discours aux animaux*, s'avance vers un parterre surmonté d'une galerie semi-circulaire, sous une coupole. L'architecture du bâtiment n'est pas sans évoquer le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo. D'après les sources sélectionnées par Frances Amelia Yates, les deux personnes que le petit théâtre de bois pouvait accueillir devaient se tenir sur la scène pour capter les connaissances encyclopédiques disposées sur des rangées superposées, située sur l'emplacement habituel des gradins d'une salle de spectacle. On imagine ainsi que la silhouette du visiteur privilégié du Théâtre de la Mémoire se profile derrière celle de l'interprète des Bouffes du Nord, s'exprimant à la face des spectateurs comme si ces derniers étaient transparents et comme s'il percevait à travers eux, plus que des êtres humains, l'humanité dans le monde répartie dans un ordre mystérieux et symbolique. En considérant le théâtre de la mémoire dans une perspective poétique, on peut donc s'inspirer du projet emblématique de la Renaissance pour mieux comprendre les enjeux du discours de *L'Animal du temps*. La référence à ce système d'ordonnement permet en effet d'articuler nos précédentes remarques pour envisager le monologue comme une de ses possibles versions, contemporaine et déphasée.

Cette enquête approfondie sur le rapport que l'orateur entretient avec le monde, la nécessité de le convoquer et de le restaurer en parole, souligne une fois de plus les contradictions d'un individu animé d'un profond désir d'universalité et de nouveauté, immanquablement rattrapé par des préoccupations personnelles et banales. Si le rejet des lois de la perspective est aisé en

théorie, l'ensemble du discours contredit la volonté affichée par le locuteur. Si le pouvoir d'invention offert par la parole est *a priori* sans limite, l'orateur s'évertue à recomposer le monde selon les images de sa mémoire. En dépit de ses accès de colère, de sa grandiloquence et de ses prétentions, l'homme se montre donc ordinaire. Plus qu'un décentrement, il prône l'attention aux choses qui l'entourent. Plus qu'une transformation du monde, il en élabore une représentation subjective imprégnée de sa perception du réel. Le plus grand combat que l'homme ait à mener est finalement un combat contre lui-même, pour accorder son discours à son intime conviction, bien moins révolutionnaire qu'il ne voudrait le croire mais plus humaine, plus touchante aussi.

#### SERMONNER LES ANIMAUX : LA PAROLE EST ACTION.

Au fil du discours, nous découvrons comment le personnage structure simultanément espace et conscience, extérieur et intérieur, en formulant ses souvenirs et sa pensée. La parole est l'instrument d'une réhabilitation conjointe de l'être et du monde. Elle peut également être considérée comme une action à proprement parler. À l'abri du monde reconstitué par les mots, l'homme profère son discours comme s'il occupait une tribune. Il part alors à la conquête du suffrage de son auditoire, maniant la langue comme un meneur charismatique ou comme un austère prédicateur. Ici, les dimensions politique et religieuse du discours débouchent sur une dimension parodique. L'étude de ce dernier niveau de lecture permettra de constater que la valeur comique du monologue ne désamorce pas sa religiosité. Bien au contraire, elle donne à l'homme l'autodérision nécessaire pour accepter l'indifférence des bêtes et pour se soumettre définitivement à la supériorité divine.

L'homme désire que les différents aspects du monde répertoriés fonctionnent à sa convenance et qu'une alliance s'opère avec les animaux, mais rien ne peut se produire ainsi. Les multiples registres employés dans le discours indiquent d'ailleurs l'instabilité de l'orateur, dont aucun animal ne s'approche. Plaintes, prières, sommations et mises en garde dressent un portrait du personnage en inventeur irascible, fatigué d'échouer. Comme autant de prototypes défectueux, chaque tentative pour entrer en contact avec les bêtes renvoie l'orateur aux limites de sa parole humaine, parfaite pour occuper l'espace et l'orner à loisir, inappropriée dès qu'il souhaite en user comme d'un verbe divin. Le monde ne se crée pas en langue d'homme et l'animal reste étranger à la parole. Il revient pourtant très régulièrement à la charge pour convaincre les animaux qu'il est en quelque sorte leur berger. Il les admoneste comme s'il

estimait nécessaire de canaliser leur attention et de guider leur conduite. L'intensité de ses appels est à mettre en relation avec la disparition de l'ensemble des éléments autrefois présents sur terre. L'orateur considère en effet les animaux comme les têtes d'un troupeau libre de toute attache, qu'il se fait un devoir de rassembler et de mener au son de sa voix.

Le discours constitue un projet de nature politique en ce qu'il explore différentes hypothèses pour vivre en harmonie dans le monde avec les animaux. Il est de nature religieuse en ce qu'il mentionne à tous moments la présence divine et la nécessité de se rallier à une pensée, morale et structurée à sa façon. Ces aspects sont traités de façon élémentaire et synthétique. Les raccourcis sont fréquents dans l'écriture de Valère Novarina et participent de sa dimension comique et surprenante. Les faits politiques et religieux n'échappent pas aux procédés de compression et de représentation accélérée, partielle ou essentielle, que l'auteur emploie afin de rendre un peu d'éclat à des éléments auxquels on ne porte plus assez d'attention dans la vie quotidienne. Les aspirations politiques et religieuses de l'orateur contribuent donc à mettre en lumière le caractère parodique du discours. Parodique, plus que caricatural ou satirique, car il s'agit de s'exprimer à la manière du meneur de foule ou du prophète en procédant à certains raccourcis, sans s'attarder systématiquement sur les défauts de ces figures. Le locuteur expose un programme qui peut sembler incohérent, de par ses articulations et invraisemblable, de par son ambition. Mais la joyeuse folie qui l'anime fait moins écho au réel qu'elle n'attire notre attention sur la volonté du personnage de parachever son théâtre du monde en y instaurant un ordre politique et religieux dont il aurait lui-même élaboré le protocole.

L'objet de l'orateur n'est pourtant pas de s'affranchir des règles qui régissent le monde dont il est issu. Si Dieu est régulièrement pris à partie, nous avons pu constater qu'il était malmené comme une figure de l'autorité, voire comme un père, mais pas fondamentalement mis en cause. Il semble que l'orateur souhaite plus exactement apparaître au centre de l'univers reconstitué comme un intermédiaire entre Dieu et les animaux. Cette place stratégique lui donnerait la possibilité d'interpréter l'ordre du monde conçu par le Dieu invisible et inaudible, c'est-à-dire de le transcrire selon son propre entendement, ses propres mots et son propre rythme. Le fait politique que représente l'organisation de l'espace et l'ordonnance de ses habitants dépend donc du fait religieux. L'orateur, si impulsif soit-il, s'efforce d'agir en porte-parole et non en démiurge. Selon ses propres mots et pour reprendre un segment de paroles inclus dans le large extrait cité au commencement de cette étude :

« J'avais donc rien à faire ni commettre. Sinon sauf me lever, me sermonner mes animaux et toujours me dresser à l'entour comme un coq ergotant. »<sup>66</sup>

L'homme situe cette action dans le passé bien qu'elle définisse parfaitement sa fonction et sa condition tout au long du monologue. Son discours prend en effet la forme d'un sermon obscur, étayé par une riche expérience de la société des hommes, par une connaissance *a priori* encyclopédique du monde, et par différentes anecdotes et invectives qui attestent d'une relation privilégiée avec Dieu. Ces éléments exceptionnels justifient le caractère moralisateur du monologue, ponctué de mises en garde, d'exhortations et d'injonctions. Si le rôle de prédicateur que le personnage semble occuper dans l'œuvre est ici confirmé, c'est en « coq ergotant » que ce dernier se représente. L'esquisse d'un sermonnaire de basse-cour passerait presque inaperçue, noyée dans un flot verbal où nombreux sont les signes de l'autorité et de la gravité du personnage. Comme une clé de lecture dissimulée dans la composition, l'image du coq met le lecteur sur la piste d'un sermon singulier, expression d'un ordre renversé.

D'après *Le Nouveau Petit Robert*, le sermon, issu du latin *sermo* signifiant conversation, désigne à partir du X<sup>e</sup> siècle un « discours prononcé en chaire par un prédicateur »<sup>67</sup>. Une déclinaison parodique du sermon dit sérieux s'impose au XII<sup>e</sup> siècle dans des manifestations festives, foyers des formes théâtrales comiques qui se développeront à la fin du Moyen Âge. Les premiers sermons parodiques sont prononcés dans l'église, pendant la Fête des fous. Cette fête largement répandue en France, reprend le schéma carnavalesque de la permutation des rôles sociaux, donnant aux habitants de la ville la possibilité d'expérimenter durant une durée impartie une position sociale diamétralement opposée à celle qu'ils occupent ordinairement. Dans sa forme première, la Fête des fous concerne les membres subalternes de la hiérarchie cléricale et s'organise autour de l'élection d'un évêque des Innocents parmi les enfants de chœur. Le sermon délivré par l'évêque des Innocents est un élément central de la fête. Il se compose de formules latines et de généralités erronées, qui tournent en dérision l'érudition prétendue des ecclésiastes d'un niveau supérieur. Le déroulement de la Fête des fous peut se comparer à celui de la Fête de l'Âne, où le rôle du prêtre est attribué à l'animal. Toutes deux reposent en effet sur l'inversion des rôles et comportements d'usage et se focalisent sur la figure du prédicateur. Elles moquent la cérémonie religieuse tout en s'inspirant de ses aspects les plus efficaces, profération, gestes, paroles et chants fédérateurs générant la communion. Dans la première partie du *Théâtre en France* consacrée au théâtre médiéval<sup>68</sup>, Bernard Faivre

---

<sup>66</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 18.

<sup>67</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), op. cit., p. 2358.

<sup>68</sup> Bernard Faivre, « La piété et la fête. Des origines à 1548 », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 13-85.

souligne que de fervents appels à la prière concluent le sermon de l'évêque des Innocents. De plus, les chants entonnés par l'assemblée dans les deux fêtes sont d'authentiques chants liturgiques latins. Ces fêtes donnent aux clercs la possibilité de libérer leurs instincts et d'exprimer leur frustration comme le carnaval permet de faire bonne chère avant le jeûne du carême. Elles resteront d'ailleurs assez conventionnelles et seront tolérées par les autorités cléricales jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Alors plus sulfureuses, elles seront définitivement chassées des églises pour réapparaître sur les places publiques.

C'est ainsi que le sermon burlesque prend son essor. Toujours intégrés à la Fête des fous qui implique dorénavant la population civile, les sermons burlesques sont également employés lors de fêtes familiales, pour parodier le sermon sérieux prononcé le matin même lors de la cérémonie d'un mariage, par exemple. Des sermons prononcés indépendamment de toutes réjouissances se répandent aussi sur les places pour louer la vie de saints parodiques en opposition aux sermons sérieux construits autour du martyre d'un saint et de ses différents miracles. Dans *Le théâtre médiéval profane et comique*<sup>69</sup>, Jean-Claude Aubailly analyse avec précision l'évolution du sermon parodique qui deviendra le genre dramatique du sermon joyeux. La définition du genre est rendue possible par la caractérisation d'un type, le sermonnaire burlesque, vêtu d'un habit caractéristique, ce que prouvent les annotations scéniques qui accompagnent les textes. La forme du sermon joyeux respecte précisément celle du sermon sérieux. Les citations latines et leur traduction approximative permettent de développer des raisonnements *a priori* cohérents quoique contraires aux arguments moralistes des prédicateurs. Les appels à la prière sont bien présents mais concernent les entités diabolisées par l'église. L'emploi de la seconde personne pour exhorter les auditeurs, le recours à des questions rhétoriques pour appuyer les arguments soutenus et convaincre l'assemblée sont des procédés du sermon sérieux que Jean-Claude Aubailly repère dans les sermons joyeux les plus aboutis. La force comique du sermon joyeux réside dans le décalage entre sa forme rigoureuse et son contenu loufoque. Pour apprécier sa qualité parodique, il faut être attentif aux règles discursives et bien sûr au dogme religieux qu'il renverse. Mais le renversement n'est plaisant que parce qu'il est temporaire. Le sermon joyeux détourne la parole liturgique sans l'attaquer de front. Il n'évolue pas contre le discours religieux mais en marge de celui-ci et n'a de sens comique et libérateur que parce qu'il reconnaît une certaine légitimité à son modèle.

---

<sup>69</sup> Jean-Claude Aubailly, « Les parodies de la vie religieuse », in *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1975, p. 60-68.

Le sermon joyeux, tel qu'il apparaît dans *L'Animal du temps*, transpose ce détournement dans le champ poétique. La parodie qui se dessine dans l'œuvre met en exergue la tentative désespérée de l'orateur visant à mettre en scène un théâtre du monde harmonieux où les animaux prendraient une part active. À l'issue du texte, l'homme admet peut-être la vanité de son projet. Le sermon qu'il prononce n'a aucun impact sur son auditoire. Il lui vient alors un souvenir merveilleux. Celui d'un temps idyllique où le champ de sa trompe attirait à ses pieds tous les oiseaux de la forêt. Il peut ainsi témoigner de l'instant prodigieux durant lequel il fut possible d'inventer un nom aux oiseaux qui s'approchaient de lui. Il abandonne toutes les stratégies discursives employées au fil du monologue, pour s'engouffrer dans une énumération de ces noms. Ces derniers mots marquent l'accès du locuteur à un certain apaisement. Énoncer calmement le nom des oiseaux n'est bien sûr qu'une reproduction en demi-teinte de l'action première qui consistait à inventer ces noms dans un état de grâce. Mais en clôturant le discours conçu comme un parcours du corps et de l'esprit, cette dernière étape marque son aboutissement. Ici, le locuteur ne se positionne plus comme un intermédiaire entre Dieu et les animaux, mais simplement comme un membre de la création parmi tant d'autres. Forte du souvenir de son authentique geste poétique, nommer ce qui est, la créature dotée de parole accepte d'entretenir la mémoire du monde sans aucune prétention à son égard.

« Un jour j'ai joué de la trompe ainsi tout seul dans un bois splendide et les oiseaux vinrent se pacifier à mes pieds quand je les nommai un à un par leurs noms deux à deux : la limnote, la fuge, l'hypille, le scalaire, le ventisque, le lure, le figile, le lépandre, la galoupe, l'encret, le furiste, le tion, le narcile, l'aulique, la gymnestre, la louse, le drangle, le fugile, le ginel, le tripa, le semelique, le lipode, l'hippiandre, le plaisant, la cadmée, la fuyau, la gruge, l'étran, le plaquin, le dramet, le vocifère, le lèpe, le huseau, la grenette, la galéate, la sorme, le rintien, la treuse, l'épandrilie, l'ousbie, la magre, le lorme, le litiange, l'évert, le scalet, le frille, la mulse, l'ascardille, l'ouplet, le nadon, l'étrule, le frigite, le meule, l'ampoud, l'amilite, l'ectoir, le vecti, l'asebanne, le bulgat, le murse, l'appeloir, le fendriaud, l'entigue, le malbas, le marnet, le ramble, l'alieur, le verant, le tridel, le gaspe, l'anfuse, le rangin, l'étourbe, le jumeli, l'astropase, l'iscarde, l'anvette, la ouspe, le hugret, le frille, le drilet, le merculique, le balieux, l'ondre, le vigre, le garmant, le modrel, le house, l'apartillon, le viliose, le fouixe, l'aspireau, le moal, la fulque, la fusite, l'antrifuge, l'ormix, le lépandre, le gireur, le salsupe, l'oucarde, la membrillonne, l'ormant, le fleuge, le palistre, le louime, l'ulien. »<sup>70</sup>

Il faut souligner que les cent sept noms d'oiseaux de *L'Animal du temps* sont au nombre de mille cent onze dans *Le Discours aux animaux*. Tous sont le fruit de l'imagination de l'auteur, qui affirme avoir veillé à leur caractère inédit. Ceux qui se sont avérés être de véritables noms d'oiseaux ont été supprimés et remplacés par d'autres néologismes, à l'occasion des rééditions

---

<sup>70</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, op. cit., p. 55-57.

des ouvrages. Ainsi Valère Novarina rend-il hommage à la scène adamique sous la forme d'une contrainte d'écriture, productrice des noms les plus inouïs, mais parfois perméable aux connaissances qui inondent l'esprit et rappellent que l'innocence totale ne s'obtient que par artifice.

La parodie modère les élans politiques et religieux de l'orateur. Elle vivifie la langue sans annuler la profondeur et l'intensité du discours, mais en doublant chaque proposition d'un accent burlesque. À force d'impasses et d'errements dans le discours labyrinthique, lecteurs et spectateurs se focalisent de plus en plus sur son comique. D'abord très attaché à sermonner les animaux et à interpeller Dieu avec puissance et témérité, l'homme prend manifestement conscience de sa démesure. La parodie fait figure d'issue bienheureuse. Contre toute attente, elle déjoue la gravité du locuteur et lui permet d'embrasser sa condition.

#### SYNTHÈSE.

Les différents points abordés dans cette étude démontrent que l'œuvre met en scène l'individu aux prises avec un monde composé d'éléments emblématiques, convoqués au fil de son discours. Un homme marche parmi les tombes dans un espace vide qu'il s'empresse de remplir en usant d'une multitude de souvenirs. Il se situe au cœur de l'espace, position qui lui confère sur toutes choses une vision panoramique. En restituant géographie, histoire et mœurs de l'univers dont il est manifestement l'unique survivant, le locuteur érige autour et bien au-delà des tombes un véritable théâtre de mémoire. Cet aspect du discours montre comment l'espace vide peut se mouvoir en espace comble, constitué d'éléments ordinaires dont l'agencement et la présentation paraissent extraordinaires. L'écart notable qui sépare ce qui est, de ce que le personnage voit et de ce qu'il rapporte, donne l'envergure du pouvoir attribué à la parole dans *L'Animal du temps*. Ce pouvoir enivre peut-être le locuteur qui exhorte les animaux à se rapprocher de lui. En cela, on peut dire qu'il les considère comme de possibles interlocuteurs voire d'éventuels partenaires de jeu. Les registres solennel, autoritaire et passionné qu'il emploie sans succès à leur rencontre indiquent cependant l'indifférence et l'impuissance des animaux, qui ne sortent jamais de l'obscurité ou, devrait-on dire, du néant. *L'Animal du temps* peut être considéré comme un sentier escarpé, un parcours laborieux au cours duquel le personnage fait l'expérience de la création et de l'expression à travers le langage, dans les proportions qui siéent à l'être humain. En effet, il ne conçoit pas un nouveau monde mais reconstitue l'ancien selon des termes souvent maladroits, exprimant la fragilité et

l'impatience d'un homme plus que l'aplomb d'un créateur. Il tente également de faire l'expérience de l'autre, ce qui est peut-être impossible parce que cet autre ne dispose pas de la parole. Son silence l'encourage à prendre une place solaire dans l'espace et dans le temps, et l'engage à s'imposer comme une figure tutélaire, sous l'œil distrait d'un Dieu permissif. Il faut au moins toute la durée et tous les mots de ce discours pour que l'orateur reconnaisse les limites de sa parole et ainsi de son humanité, acceptant finalement de s'exprimer non plus comme un tribun mais comme un chantre. Relatives à la parole, les seules actions qu'il pratique ne le rendent capable d'aucune production matérielle et n'aboutissent pas au dialogue sollicité auprès des entités interpellées. Il se satisfait alors de sa tâche, prononcer les noms inventés jadis, célébrant tout à la fois les créatures de la forêt, le pouvoir créateur du divin qui sait modeler les formes et sa propre capacité créatrice mythique, car très ancienne.

Valère Novarina ravale ainsi les délires utopiques de son personnage en échec comique. La liste des noms d'oiseaux peut alors apparaître comme un dénouement au drame de la langue qui vient de se dérouler. La dimension offensive du discours disparaît lors de l'inventaire final qui ne nécessite aucune fioriture pour exprimer simultanément la singularité de l'animal, du geste créateur de Dieu et de la verve poétique de l'homme. L'inquiétude du personnage laisse place à une certaine quiétude, car il semble avoir trouvé sa juste place dans le monde. Il n'est plus temps de questionner Dieu et d'interpeller les animaux, mais de désarmer la parole afin de porter un témoignage dépourvu de tout ressentiment. On reconnaît ici un procédé propre à l'ensemble de l'œuvre du dramaturge, composée d'une liste interminable d'événements tragiques que des quantités de personnages formulent pour les oublier aussitôt, comme si chacun devait se conformer à un ordre qui le dépasse très largement et tirer un trait sur ses angoisses minuscules à l'échelle de l'univers, jamais graves, toujours graves.

## CHAPITRE II

### *Bivouac*, PIERRE GUYOTAT.

Parmi l'ensemble des auteurs étudiés, Pierre Guyotat occupe une place singulière dans la mesure où son œuvre se compose majoritairement d'écrits littéraires qui ne se destinent pas à la scène. Envisager quelques aspects de son écriture pour préparer l'analyse de *Bivouac* nécessite donc une visite en bordure de la littérature, avant de déboucher sur le texte théâtral. En bordure seulement, car Pierre Guyotat ne se définit pas comme un écrivain romanesque. Dès la mise au point de l'épopée en sept chants *Tombeau pour cinq cent mille soldats*<sup>1</sup>, il veut rompre avec la littérature pour se consacrer à l'élaboration d'une écriture flexible, dont les modulations sont autant de tentatives pour juxtaposer roman, poésie, chant, musique, théâtre et performance dans des formes inclassables, qui échappent le plus souvent aux conventions narratives et esthétiques ainsi qu'à l'entendement. Le premier obstacle de l'intégration des textes de Pierre Guyotat à cette étude demeure quand même son appartenance plus prononcée au domaine littéraire qu'à celui du théâtre.

Le deuxième obstacle est la complexité de son langage artistique. C'est justement la première expérience scénique de l'auteur, intitulée *Bond en avant*<sup>2</sup>, qui formalise un passage de l'écriture à la langue ou encore de « l'écrit-forteresse »<sup>3</sup>, intelligible mais difficilement pénétrable, à « l'écrit-barricade »<sup>4</sup>. Le français contemporain y est pour ainsi dire passé à tabac, frotté à des consonances anciennes, argotiques et dialectales, mêlé à un arabe occidentalisé, le tout hachuré d'apostrophes, désaccentué, ré-accentué selon une logique propre à l'auteur, pour enfouir le sens sous une langue explosive. Cette langue peut toucher viscéralement. Elle est cependant impénétrable, à moins de s'accrocher à des séquences plus reconnaissables, îlots de sens qui émergent par endroits dans une masse de mots tourbillonnante. Cette exploration des possibles du langage sera poursuivie au fil des fictions, pour atteindre une limite avec *Le Livre*<sup>5</sup> et s'adoucir après une chute dans le coma en 1981.

Ces éléments rendent périlleuse l'analyse de l'écriture de Pierre Guyotat dans une perspective dramatique et fabulaire. Le premier détermine l'emploi du terme « théâtralité », décliné au

---

<sup>1</sup> Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980.

<sup>2</sup> *Bond en avant* de Pierre Guyotat, composé sur une initiative d'Alain Ollivier, création par un groupe de six acteurs aux Rencontres internationales de Musique contemporaine de La Rochelle, le 14 avril 1973. Reprise au Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes du 25 avril au 20 mai 1973. À partir du 26 avril, le texte est seulement joué par deux acteurs, dont Alain Ollivier.

<sup>3</sup> Pierre Guyotat, « L'acteur impossible », entretien avec Philippe du Vignal, *Art Press*, n° 5, été 1973, in *Vivre* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 102.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Pierre Guyotat, *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1984.

pluriel par Catherine Brun<sup>6</sup> pour explorer les relations de l'auteur au théâtre, nombreuses mais souvent filtrées par la pratique littéraire. Le théâtre intervient dès l'enfance dans ses lectures et ses rares souvenirs de spectateur. Il est aussi prégnant à l'adolescence à l'occasion de séances d'écriture très mises en scène. Dans l'œuvre, il se profile à travers l'usage du mot « scénographie » pour désigner le cadre spatio-temporel de l'ensemble des textes. Mais finalement, le théâtre reste le plus souvent de l'ordre de la représentation mentale pour ne prendre concrètement forme qu'à l'occasion de deux commandes, *Bond en avant* et *Bivouac*. Le deuxième point soulevé détermine l'emploi du terme « oralité », notion centrale de la thèse de Marion Chénétier-Alev<sup>7</sup> qui analyse principalement le théâtre de Pierre Guyotat d'un point de vue formel, syntaxique, lexical et rythmique. C'est bien sûr l'enjeu de sa problématique mais c'est aussi la façon la plus pertinente d'aborder l'œuvre afin d'en dégager les significations concrètes, sans se perdre dans des interprétations abusives des éléments de la fiction. En privilégiant la vision romanesque du théâtre et le caractère très technique et performatif de la langue théâtrale de Pierre Guyotat, les deux spécialistes développent des réflexions précieuses sur les tendances de l'œuvre, sans pour autant fermer la porte à d'autres approches. Au contraire, elles démontrent que la théâtralité peut conduire au théâtre et que l'oralité sous-tend une réelle signification, simplement développée selon d'autres modalités que celles offertes par une expression écrite de facture classique.

Riche de cet enseignement, que l'on s'efforcera de respecter sans le paraphraser, on évoquera les moteurs et les motifs qui font de l'œuvre une grande fresque sur le monde, dont le sens, s'il n'a pas toujours été lisible, reste fondamental pour l'auteur. Puis, on reprendra le chemin du drame pour considérer *Bivouac* comme un petit théâtre du monde, où le macrocosme déployé dans les fictions littéraires est compressé et dépouillé pour convenir aux dimensions de la scène et au temps limité de la représentation. Comme le souligne Catherine Brun, l'œuvre marque une nouvelle étape du parcours artistique. Écrite en versets, elle inaugure le passage de la langue au verbe. De plus, sa mise en scène et sa diffusion offrent à Pierre Guyotat la possibilité de rétablir un lien avec la sphère publique. En travaillant à l'accessibilité du texte, d'abord pour les acteurs, ensuite pour les spectateurs, il manifeste une volonté de partage violemment rejetée durant la création de *Bond en avant*. Il se laisse ainsi porter par l'énergie et la chaleur qui émanent du lieu théâtral, sans rien perdre de la puissance de son univers mais en le soumettant à certaines exigences dramatiques.

---

<sup>6</sup> Catherine Brun, « Théâtralités », in *Europe, Pierre Guyotat*, n° 961, mai 2009, p. 135-145.

<sup>7</sup> Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2004.

## 1. MOTEURS.

### Intimité.

Exposée ou tenue confidentielle, l'intimité influence la création car elle détermine le caractère et la sensibilité d'un être et par là même son expression artistique. Elle semble jouer un rôle particulièrement moteur dans l'écriture de Pierre Guyotat. En l'occurrence, elle agit comme un prisme à travers lequel percevoir le monde pour situer ses proches et soi-même, pour mesurer sa progression personnelle et ses intentions artistiques dans l'espace et le temps. Un prisme qui permet d'enregistrer toute composante planétaire et historique, de la plus infime à la plus décisive, pour nourrir l'homme et l'encourager, après assimilation de ces éléments, à les restituer dans l'écriture.

L'histoire s'invite dans l'intimité à travers le roman familial, l'enfance et la jeunesse de Pierre Guyotat<sup>8</sup>. Né en 1940, il est issu de deux familles très engagées dans la Résistance. Entre autres événements biographiques, il rapporte le décès d'Hubert Viannay, benjamin de sa mère et grand frère symbolique, mort au camp d'extermination d'Oranienburg-Sachsenhausen en 1943. Il évoque aussi l'effroi provoqué par la voix d'Adolphe Hitler retransmise à la radio, l'aversion de sa mère pour la langue allemande et la faim qui tiraille les estomacs au sortir de la guerre. Durant l'adolescence, la guerre d'Indochine s'inscrit en toile de fond des années d'études, puis la guerre d'Algérie. Pierre Guyotat est incorporé dans l'armée française au mois de novembre 1960. Il débarque au port d'Alger en mars 1961, puis rejoint la Grande Kabylie. Les années les plus pénibles du conflit sont terminées et le jeune homme ne participe pas à des opérations offensives ou de torture. Toutefois, il est témoin de la négation très agressive de la culture autochtone, du désœuvrement des soldats méprisés par la hiérarchie, de la misère intellectuelle et du vide affectif comblés par l'abus de sexe, d'alcool.

L'intimité afflue dans l'écriture quand à l'adolescence Pierre Guyotat met sa sexualité à profit pour couvrir des pages de mots tout en se masturbant. La montée du désir devient la condition de l'invention et de l'expression poétique. Ce procédé décrit par le menu dans le texte *Langage du corps*<sup>9</sup>, souvent commenté depuis, contribue à dessiner ce que l'auteur nomme sa légende. À l'âge adulte, il est abandonné et remplacé par la sollicitation d'une imagination débridée appartenant plutôt au régime de la sensualité qu'à celui de la jouissance. Comme dans le croisement de l'histoire et de l'intimité, il est moins question de rapporter les

---

<sup>8</sup> Les quelques informations délivrées dans le présent paragraphe tiennent lieu d'exemples, empruntés aux nombreux éléments de la biographie de l'auteur. Pour une étude exhaustive de la vie de Pierre Guyotat, on se reportera à l'ouvrage de Catherine Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, paru aux éditions Léo Scheer en 2005.

<sup>9</sup> Pierre Guyotat, « Langage du corps », texte lu par l'auteur au colloque Artaud/Bataille de Cerisy-la-Salle, été 1972, in *Vivre, op. cit.*, p. 11-35.

événements du siècle à soi que de rendre compte d'une vision générale du temps et de la vie humaine à partir de ce qui est le plus propre à l'individu, sa biographie et sa physiologie. L'écriture témoigne explicitement de l'intimité, histoire et corps mêlés, dans une série d'articles et d'ouvrages composés dans une langue française courante dite normative. Ces récits autobiographiques exposent le va-et-vient permanent de l'enfant, de l'adolescent puis de l'adulte entre vie quotidienne et vie de l'esprit, entre réalité et production artistique. L'intimité est alors le moteur d'une expression limpide qui a pour but de formuler une pensée sur l'être au monde et d'accompagner les œuvres de fiction. Elle est également au cœur de ces fictions, puisque le traitement de la langue, de la narration, des sujets et des motifs est inhérent aux conditions psychiques et matérielles dans lesquelles elles ont été composées. Cette étroite relation entre intimité et écriture est capitale au point que l'auteur s'est plusieurs fois imposé une féroce discipline morale et physique ou qu'il a d'autres fois multiplié les excès en tous genres, pour alimenter son écriture et franchir des caps dans la création. Très précisément cerné et analysé par Catherine Brun dans *Pierre Guyotat. Essai biographique*, ce phénomène atteste de la passion que l'auteur voue à son art. S'il a pu s'avérer destructeur, il est désormais canalisé et témoigne dans tous les cas de la volonté de plonger dans l'écriture, de s'y livrer corps et âme. Il n'est donc pas question de mettre en scène dans l'œuvre une autodestruction complaisante mais d'enclencher le moteur de l'intimité pour accéder aux champs universels. De même, dans le récit de sa vie personnelle, une anecdote de Pierre Guyotat est toujours l'occasion d'exhumer une part méconnue ou négligée des séquences historiques constitutives du temps.

### **Universalité.**

Dans le prolongement du précédent commentaire, l'universalité s'impose comme un second moteur de création, qui favorise le dépassement de l'intimité pour se prémunir du narcissisme et rester connecté au monde. Elle génère une lecture symbolique de tous les événements, certifiant que la vie d'un sujet est emblématique de la condition humaine. Ainsi, l'histoire familiale, les souvenirs de jeunesse et la découverte de l'Algérie, mais aussi plus généralement l'organisation sociale, économique et politique mondiale, focalisent-ils l'attention sur la guerre, l'esclavage et la prostitution<sup>10</sup>. Ces terribles piliers de la société

---

<sup>10</sup> Cf. Catherine Brun, *Pierre Guyotat et la vie de l'écriture*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Francis Marmande, Université Denis Diderot – Paris VII, 1998, p. 115-195.

Dans sa thèse, Catherine Brun met à jour l'importance de la guerre, de l'esclavage et de la prostitution dans la vie, la pensée et l'œuvre de Pierre Guyotat. Ces trois types d'« événements » sont étudiés en tant qu'« actes ». Avec les « lieux » et les « états », chacun est défini comme « noyau » ou « nœud » de l'œuvre. L'universitaire analyse méticuleusement le sens que Pierre Guyotat leur attribue ainsi que l'évolution de leur traitement au fil de

structurent l'imaginaire de Pierre Guyotat, non pas par culte de la violence et de l'asservissement mais parce que la considération des éléments biographiques et le regard que porte l'auteur sur le monde le poussent à faire le constat de leur prégnance à travers l'histoire. La quête d'universalité conduit l'élaboration de fictions génériques dont les formes sont évolutives mais dont le sujet est nécessairement le vivant dans toute sa splendeur, sa fureur et son horreur, circonscrit dans l'espace sphérique du globe et dans le déroulement du temps. L'espace romanesque ou dramatique est invariablement peuplé d'organismes divers, sur lesquels l'homme entend exercer sa domination, imposant depuis des temps mythiques sa logique guerrière, esclavagiste et prostitutionnelle. Si la langue évolue au fil des œuvres, elle a cependant toujours pour but de supporter ce mouvement en transposant verbalement son rythme, sa musique et ses bruits sourds. Extrêmement difficile à saisir quand on la considère seulement en tant que matériau littéraire, celle-ci commence à faire sens dès lors que l'on envisage ses consonances et son débit comme une déclinaison sonore des éléments qu'elle met en scène. L'universalité suscite une vision essentielle et crue, que chaque mot doit incarner. Elle ne produit pas une réflexion hermétique ou savante, mais délire plutôt la langue pour chanter le monde dans toute sa grâce et sa trivialité, synthèse du plus désiré et du plus redouté.

La perception de la vie terrestre dont témoigne Pierre Guyotat et les fictions qui en résultent s'avèrent désarmantes voire insoutenables. Pourtant, force est de constater que l'écrivain élabore une représentation compressée de tout ce dans quoi l'humanité s'enlise et finira par se perdre. Bien sûr, la sexualité qui se déploie à l'échelle du macrocosme et traverse les œuvres de part en part est assumée comme une pulsion vitale. Mais en la conjuguant à la barbarie, l'auteur identifie la source de tous les maux planétaires. Il expose les actes les plus obscènes et se livre pour ainsi dire à une tentative d'épuisement des élans destructeurs de l'humanité, dont il espère la rémission. Pour lui, l'homme est foncièrement capable du meilleur, et c'est peut-être en précipitant l'énonciation de ses pires agissements que ce dernier pourra exprimer sa bonne nature. Voici en tout cas la conviction du chantre et l'obsession qui anime son activité poétique. La vision universelle qui motive l'écriture génère une ambition d'ampleur analogue, qui donne à l'œuvre sa finalité.

---

*Tombeau pour cinq cent mille soldats, Éden, Éden, Éden, Prostitution, Le Livre et Bivouac.* De façon plus diffuse, ces éléments de réflexion traversent également *Pierre Guyotat. Essai biographique.*

## 2. MOTIFS.

### Positionnements.

Rendre compte globalement du monde constitue une ligne directrice empruntée de manière très diverse selon les ouvrages, en fonction de la posture choisie par Pierre Guyotat pour traiter son sujet. Les changements de posture engendrent différents positionnements spatio-temporels des narrateurs et protagonistes. Entre autres, ces positionnements peuvent figurer le surplomb du macrocosme observé ou encore une immersion dans l'entrelacs des corps éparpillés sur la surface terrestre. Ils peuvent aussi tendre à l'évaporation d'un être parmi tout ce qui l'entoure pour faire absolument corps avec l'univers fictionnel.

*Tombeau pour cinq cent mille soldats* marque clairement le va-et-vient entre des points culminants d'où l'on peut apercevoir les vastes territoires de la fiction et des plongeurs dans les profondeurs des villes, des eaux et de la végétation. Tous les sens du narrateur sont impliqués, de même que les personnages témoignent d'un rapport au monde visuel, auditif, olfactif et épidermique. Les corps se frottent et s'entrechoquent. Les oiseaux percent le ciel, rasant les humains dans leur vol et se fracassent contre les murs et les vitres. La juxtaposition des scènes collectives de dimension historique et des plans rapprochés sur les scènes de lutte et d'étreinte, le tout ponctué de descriptions relatives au climat, à l'excitation de la faune et à l'étendue de la flore, témoignent de l'ambition totalisante du narrateur, partagée par plusieurs personnages.

Dans *Éden, Éden, Éden*<sup>11</sup>, la vision du monde est beaucoup plus ramassée. Humanité et animalité se côtoient dans un espace resserré, décrit par le narrateur comme s'il était physiquement attaché aux éléments observés. La fiction se développe au ras du sol, les corps se répandent et les bêtes rampent. Il n'y a pas d'ascension possible vers le ciel pour pouvoir observer cet agglomérat de chair et cette scène ensablée. Malgré son titre, *Éden, Éden, Éden* rejette le lyrisme propre aux éléments cosmiques invoqués dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Dans la même optique, *Bond en avant*<sup>12</sup> et *Prostitution* donnent à voir le monde comme une vaste scène prostitutionnelle, sans échappée possible vers d'autres lieux, acteurs et accessoires que ceux de l'exploitation sexuelle. Au désir d'omniprésence du narrateur et de certains protagonistes de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, répondent les plaintes et les invectives des prostitués, possédés par les maîtres et les clients. Considérés comme non

---

<sup>11</sup> Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden* (1970), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1985.

<sup>12</sup> Pierre Guyotat, *Bond en avant*, Paris, Gallimard, 1973 ; repris en final de *Prostitution* (1975), Gallimard, 1987, p. 216-240.

humains, les putains n'ont d'autre possibilité pour s'affranchir de leur condition que d'accélérer leur disparition en suppliant les hommes de les mettre en pièces.

Dans *Le livre*, les visions planétaires mobilisent de nouveau le narrateur. Ce dernier ne retrace pas l'histoire de l'univers fictionnel dans un ordre chronologique croissant comme dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Au contraire, il remonte le cours du temps pour voyager à travers la géographie mondiale au rythme de grandes étapes historiques. Les impulsions qui le poussent à se déporter vers le passé ne se repèrent souvent qu'après quelques lignes, temps de lecture nécessaire pour identifier un changement de vocabulaire, relatif aux changements d'époque et de lieu. Ici, le narrateur donne moins la sensation de pouvoir se déplacer physiquement dans l'univers que d'être situé en un point fixe, emplacement depuis lequel il reçoit les images du monde, régurgitées comme un savoir millénaire. Partant de l'après Seconde Guerre mondiale et conçu pour se clore sur une peinture de l'homme préhistorique, *Le Livre* paraît finalement dans une version inachevée, ce dont Pierre Guyotat s'explique dans la préface de l'ouvrage édité en 1984. Réalisé entre 1977 et 1979, le projet se développe sur une période de grande fragilité physique et psychique. Il précipite l'auteur dans une crise identitaire, comme si le renoncement au moi était alors la condition *sine qua non* pour atteindre le sommet artistique convoité. Afin de composer une fiction universelle à rebours, peut-être pour renverser et pour dépasser les récits bibliques, l'auteur sollicite une empathie complète avec les composantes animales, minérales et végétales. Plus encore, il voudrait outrepasser les limites du corps humain pour expérimenter la continuité temporelle qui donne au monde son unité, fixe son origine et assure son développement. Absorbée par cet écrit mené le jour cependant que les nuits sont consacrées aux *Histoires de Samora Machel*<sup>13</sup>, putain aux tendances prophétiques énonçant à tout un chacun son devenir, la conscience de Pierre Guyotat vacille. Elle s'abîme tant dans l'univers littéraire que dans le gouffre de la dépression.

*Coma*<sup>14</sup> retrace justement cette période, comprise entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. L'auteur ponctue son récit de souvenirs et de pensées largement antérieurs. Il souligne ainsi que les obsessions artistiques sont accrues par le mal-être et l'hypersensibilité de l'époque, mais leur préexistent néanmoins.

« Jadis, enfant, lorsque l'Été résonne et sent et palpète de partout, mon corps en même temps que mon moi commence de s'y circonscrire et donc de le former : le "bonheur" »

---

<sup>13</sup> *Histoires de Samora Machel* est un texte inédit de Pierre Guyotat, conservé dans le Fonds Pierre Guyotat du Département des Manuscrits occidentaux, sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France. Sa publication chez Gallimard est annoncée depuis plusieurs années.

<sup>14</sup> Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2006.

de vivre, d'éprouver, de prévoir déjà, le démembrer, tout de ce corps éclate, les neurones vont vers ce qui les sollicite, les zones de sensation se détachent presque en blocs qui se posent aux quatre coins du paysage, aux quatre coins de la Création.

Ou bien, c'est la fusion avec le monde, ma disparition dans tout ce qui me touche, que je vois, et dans tout ce que je ne vois pas encore. Sans doute ne puis-je alors supporter de n'être qu'un seul moi devant tous ces autres moi et d'être immobile malgré l'effervescence de mes sens, d'être immobile dans cet espace où l'on saute, s'élance, s'envole...

Plutôt mourir (comme peut "mourir" un enfant) que de ne pas être multiple, voire multiple jusqu'à l'infini.

Quelle douleur aussi de ne pouvoir se partager, être, soi, partagé, comme un festin par tout ce qu'on désire manger, par toutes les sensations, par tous les êtres : cette dépouille déchiquetée de petit animal par terre c'est moi... si ce pouvait être moi ! »<sup>15</sup>

Reproduit en quatrième de couverture, cet extrait traduit parfaitement le regard pluriel que l'écrivain porte sur le monde et tente de retranscrire dans ses fictions. Il fait état de trois fantasmes assez proches, envisagés comme autant de possibilités pour se dégager du corps humain et accéder à une conscience totale du monde. Le premier souhait est plutôt aérien. Il réclame l'implosion du corps et son étoilement en tout point du globe. On peut considérer la narration de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* comme une émanation de ce désir d'ubiquité. Le second souhait est d'ordre fusionnel. Il implique la négation de l'individu et sa fonte dans le cosmos pour tendre à l'infini. La structure du *Livre* et ses conditions d'écriture relèvent probablement de cette utopie. Le troisième souhait se veut plus matériel. Il envisage la transformation du corps en charogne et son ingestion par les bêtes de passage comme une forme de communion avec tous les êtres vivants. La description toujours plus charnelle et déstructurée des protagonistes d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, *Bond en avant* et *Prostitution* fait écho à cette projection.

Parmi ces cas de figure, où situer *Bivouac* ? Écrit plusieurs années après la chute dans le coma, le texte n'engage plus le corps et l'esprit dans les mêmes termes que *Le Livre*. Plus assumé que dans *Bond en avant*, le recours aux procédés théâtraux favorise la mise à distance de la fiction, celle-ci impliquant un investissement fort mais nettement plus rationnel. Sans nécessiter la médiation d'un narrateur, les personnages s'expriment les uns après les autres et combinent plusieurs positionnements par rapport à l'univers dramatique. La fonction narrative est totalement assimilée par ces êtres qui sont acteurs et récitants et appartiennent ainsi à une double temporalité. Chacun retrace son histoire et concourt simultanément à l'énonciation de l'action. Au gré de la parole, l'enchaînement des souvenirs et des commentaires inscrits dans le présent figure différents rapports au monde. Les protagonistes, dont deux sont des putains,

---

<sup>15</sup> Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 222-223.

peuvent tout à la fois témoigner d'une vision globale du macrocosme, rêver de leur fusion avec l'ensemble des éléments ou encore tableur sur le partage de leurs chairs pour faire l'objet d'une communion avec leurs semblables.

### **Tu gagneras ton ciel...**

Dans un article intitulé ... *ton ciel à la sueur de ton sexe*<sup>16</sup>, Pierre Guyotat présente *Le Livre*, ainsi qu'*Histoires de Samora Machel* écrit entre 1979 et 1981. À cette occasion, il développe une réflexion relative à l'injonction divine intimée à Adam<sup>17</sup> au moment de son exclusion du jardin d'Éden. Si Dieu décrète que c'est désormais à la sueur de son visage que l'homme mangera son pain, Pierre Guyotat suppose qu'il s'est personnellement mis en quête de gagner son ciel à la sueur de son sexe. Ainsi, toute son œuvre pourrait être envisagée à la lumière de cet ordre, passé dans le langage courant sous la forme de l'expression « tu gagneras ton pain à la sueur de ton front »<sup>18</sup>, poétiquement décliné en fonction des préoccupations littéraires de l'auteur et de sa perception de la société gouvernée par l'exploitation sexuelle.

Dès l'adolescence, Pierre Guyotat prend ses distances avec le christianisme sans pour autant renier l'éducation catholique reçue de ses parents et des différentes institutions religieuses qui ont jalonné sa scolarité. Lecteur passionné de *La Bible* à son jeune âge, l'auteur considère l'ouvrage comme un très grand recueil mythologique formateur pour l'esprit dans une perspective spirituelle et surtout imaginaire. Convaincu de l'impact des dogmes religieux sur les sociétés de tous temps, il se réfère à la figure divine dans plusieurs de ses œuvres. Il réfléchit à la forme et aux prérogatives de l'entité dans ses écrits autobiographiques. Par ailleurs, il met en scène Dieu dans plusieurs fictions, lui décernant un rôle plus ou moins important selon que certains protagonistes s'adressent à lui directement, comme dans

---

<sup>16</sup> Pierre Guyotat, « ... ton ciel à la sueur de ton sexe », texte tiré d'un entretien avec Jacques Henric, *L'Infini*, n°1, 1983, in *Vivre*, op. cit., p. 235-274.

<sup>17</sup> Cf. *La chute*, (Genèse, III, 17-19), in *La Sainte Bible*, trad. École Biblique de Jérusalem (dir.), op. cit., p.18 :

« À l'homme, il dit : "Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais interdit de manger,  
Maudit soit le sol à cause de toi !  
À force de peines tu en tireras subsistance  
tous les jours de ta vie.  
Il produira pour toi épines et chardons  
et tu mangeras l'herbe des champs.  
À la sueur de ton visage  
tu mangeras ton pain,  
jusqu'à ce que tu retournes au sol,  
puisque tu en fus tiré.  
Car tu es glaise  
et tu retourneras à la glaise." »

<sup>18</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), op. cit., p. 1782.

*Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *Bivouac* et *Progénitures*<sup>19</sup> ou que son existence soit palpable à travers les us et coutumes de la population représentée, comme dans *Le Livre*. D'une manière générale, ce n'est pas tant Dieu qui intéresse l'auteur que le rapport que les êtres entretiennent avec ce dernier. En ce sens, la figure est principalement convoquée pour apporter des indices sur le macrocosme représenté et pour évaluer la spiritualité, la mentalité et la docilité de ses occupants. La présence divine, même quand elle n'est pas explicite, semble donc présider à l'organisation de l'univers fictionnel, comme s'il n'était pas possible de se débarrasser de celui qui se « maintient *propriétaire* de l'homme dans l'éternité »<sup>20</sup>, mais seulement de l'évacuer temporairement en se concentrant sur la scène planétaire et en négligeant l'ordonnateur et spectateur céleste.

Au cours de l'article, Pierre Guyotat projette son propre rapport à l'ordre divin sur les prostitués d'*Histoires de Samora Machel*, chargés de « vidanger le mal »<sup>21</sup> de la clientèle humaine. Dans sa thèse, Catherine Brun étudie l'élaboration de la scène prostitutionnelle de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* jusqu'à *Bivouac*<sup>22</sup>. Reliée par l'esclavage à la guerre, la prostitution intervient dès le premier texte. Dans *Éden, Éden, Éden*, elle s'impose comme un moyen pour capter et emmagasiner la semence des hommes. Dans *Prostitution*, elle est située au premier plan, se substitue à toute autre forme d'activité et devient « métaphore générale de l'organisation du monde »<sup>23</sup>. Comme Pierre Guyotat le signale dans l'article, *Histoires de Samora Machel* donne aux prostitués une véritable vocation. Dans la continuité de l'ouvrage, *Bivouac* met en scène l'engagement des prostitués et de leur maître dans une mission « sacrée »<sup>24</sup> d'extraction de la semence humaine non destinée à la reproduction. Il est spécifié que les protagonistes agissent pour le compte de Dieu, dans l'espoir d'être récompensés au jour de leur mort. Catherine Brun souligne que cette dernière œuvre permet à l'auteur de justifier rétrospectivement la récurrence de la prostitution dans ses fictions, en apportant une explication qui faisait défaut jusqu'alors.

En usant de la présence divine pour parachever le système prostitutionnel, Pierre Guyotat justifie le comportement docile des putains et précise que les maîtres sont eux-mêmes attachés par contrat à une entité supérieure. De plus, il suggère que la masse humaine qui jouit du corps des prostitués est prise dans les filets d'une organisation triangulaire composée de Dieu,

---

<sup>19</sup> Pierre Guyotat, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>20</sup> Pierre Guyotat, « Préface », in *Le Livre*, op. cit., p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>21</sup> Cf. Pierre Guyotat, « ... ton ciel à la sueur de ton sexe », in *Vivre*, op. cit. L'expression est déclinée de différentes façons tout au long du texte.

<sup>22</sup> *Histoires de Samora Machel* ne fait pas partie du corpus de la thèse de Catherine Brun.

<sup>23</sup> Catherine Brun, *Pierre Guyotat et la vie de l'écriture*, op. cit., p. 177.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 190.

des maîtres et de leurs putains. Tous sont fermement résolus à lui arracher un mal symbolisé par les pulsions sexuelles irrationnelles, dissociées de la procréation. Justifié de bout en bout, le système n'en demeure pas moins sidérant, car nul ne peut attester du fait que l'humanité soit véritablement lavée de ses péchés, ni du fait que les putains et leur maîtres gagnent réellement les faveurs divines une fois leur tâche accomplie. Parmi l'ensemble des fictions, *Bivouac*, écrite et pensée comme une prière, est probablement celle qui développe avec le plus d'intensité une réflexion sur Dieu. Néanmoins, la pièce peut être considérée comme une peinture critique de l'autorité divine, qui y fait commerce de la crédulité, de la servitude et du culte que lui vouent ses créatures. *Bivouac* met également en cause le comportement des êtres humains et des prostitués qui leur sont asservis. Ouvriers de ce qui reste une entreprise de débauche où les uns perdent tout droit sur leur corps et les autres s'avalissent en usant du corps de l'autre comme d'une fosse, ils s'aliènent tous à la volonté divine pour un hypothétique au-delà. Comment croire en la parole d'un Dieu aussi pervers, qui promet le ciel au prix d'un tel abaissement ?

### 3. *Bivouac*, un drame sacré.

#### RÉSUMÉ.

Dans une ville à la croisée de cinq continents compressés en un immense bloc terrestre, la vie se résume au commerce prostitutionnel. Les putains sont consommés sans relâche par les clients, agglutinés au seuil des bordels. Réglementés par le commissariat, les ébats sont au cœur d'une alliance qui unit les proxénètes à Dieu. À la veille de leur vingtième anniversaire, une chaîne entraîne les prostitués et les dépose dans l'une des nombreuses réserves du territoire, où ils succombent. Toute la semence recueillie durant leur servage est récoltée dans le but de l'offrir à Dieu, tandis que leurs chairs sont utilisées pour nourrir leurs semblables, toujours en activité. C'est ainsi que les proxénètes prouvent leur dévouement au Père de la création et lui rendent grâce des bénéfices de leur négoce. Exclus du genre humain, les prostitués seront peut-être promus animaux au Jugement dernier. Deux d'entre eux, Adao et Wajdi, suivis du maître GrosMoussa, prennent successivement la parole pour se raconter, exposer leur situation et le croisement de leur destinée en un même jour, à différents moments correspondant aux étapes inéluctables d'un drame sacré.

#### COMPOSITION.

En 1986, Pierre Guyotat reçoit une commande de la part de Michel Guy, directeur du Festival d'Automne à Paris. Il s'engage dans un projet théâtral en compagnie d'Alain Ollivier, metteur en scène et ami, déjà embarqué dans la création de *Bond en avant* en 1973 en tant qu'acteur. C'est l'occasion d'exploiter la matière consignée dans un carnet depuis 1982, sous les titres *Écrit sauvage* et *Lucan*. Sur la couverture du carnet, une étiquette indique la métamorphose du texte, devenu *Bivouac* à l'automne 1986 et composé de trois parties pour la scène entre les mois de mai et juillet 1987<sup>25</sup>. D'abord saturées de plusieurs strates de notations, les pages manuscrites témoignent de l'évolution de l'écrit à travers l'émergence progressive de strophes serrées, formées de vers libres parfaitement alignés et ponctuées de tirets suggérant des changements de voix. Ces longues propositions à prononcer dans un même souffle sont désignées en tant que versets, conformément à la définition poétique proposée par *Le Nouveau Petit Robert* : « Phrase ou suite de phrases rythmées d'une seule respiration,

---

<sup>25</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : manuscrit autographe d'une première version intitulée « Lucan »*, écrit sur un carnet au thermocarbonate. La couverture, recouverte de papier Canson noir, est titrée : « Écrit sauvage (A.M.B.) en cours, depuis fin janvier 1982, Lucan, exercice pour le Festival d'Automne 1987 » et « Transformation de Lucan en Bivouac (Automne 1986), Les trois parties définitives (pour la scène) datent de mai à juillet 1987 », Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

découpées dans un texte poétique à la façon des versets des psaumes. »<sup>26</sup>. Elles inaugurent un nouveau traitement du texte, qui se détache sur la page et multiplie les alinéas, après des années d'écriture dense et haletante, où l'absence d'espace semblait confisquer la possibilité d'une respiration.

La nécessité de livrer rapidement le texte à l'équipe artistique qui en assumera la représentation du 12 novembre au 6 décembre 1987 conduit Pierre Guyotat à abandonner le manuscrit, pour dicter les parties achevées et terminer la création sous forme d'improvisation. Annie André débute la dactylographie de *Bivouac* sur ordinateur le 21 juillet et la termine le 12 août 1987. Ces dictées sont enregistrées sur des cassettes audio<sup>27</sup> qui font entendre l'enthousiasme de Pierre Guyotat ainsi que celui de son entourage face aux possibilités offertes par l'outil informatique. Les premières séances se déroulent dans une atmosphère décontractée, rythmée de pauses dialoguées entre Annie André et Pierre Guyotat. Des recherches dans le dictionnaire soulignent la simplicité et la malice de l'auteur, ignorant comme tout un chacun certaines subtilités de l'orthographe, incertitudes parfois maquillées par l'originalité de la langue d'autre part très structurée. La dactylographe doit se familiariser avec les règles de l'écriture, sa métrique, ses sonorités et son accentuation. L'auteur l'instruit de l'économie des phonèmes employés et de leur équivalence avec ceux de la langue courante. Passées les premières difficultés de saisie, l'informatique apporte un réel gain de temps. Elle facilite amplement les corrections et conjugue la mise au point du verset avec la production instantanée des mots, aussitôt prononcés, aussitôt retranscrits.

Les cent neuf feuillets numérotés de *Bivouac* se composent de trois parties, respectivement introduites par les indications *Adao parle*, du premier feuillet jusqu'au feuillet 31, *Wajdi parle*, du feuillet 31 au feuillet 81 et *GrosMoussa parle*, du feuillet 82, jusqu'à la fin. Les versets de taille aléatoire sont ponctués par force virgules, points d'exclamation et d'interrogation. La plupart des propositions sont amorcées et scandées par des conjonctions et des pronoms qui déclenchent un verbe tonique et le relancent constamment. Entre autres aménagements du français, la suppression des « e » en fin de mots remplacés par des apostrophes, la transposition récurrente des « e » en « a », l'insertion des « i » et la simplification presque systématique des « ou » en « o » vivifient la langue sans trop la dépouiller. Elle est plus sonnante et moins aride qu'à l'occasion du précédent ouvrage de Pierre Guyotat, *Le Livre*, qui témoignait d'un traitement beaucoup plus radical et moins

---

<sup>26</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 2698.

<sup>27</sup> *Bivouac : dictées, corrections, conversation de travail*, 21 juillet-12 août 1987, 60 cassettes, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

intelligible, en relation avec une période éprouvante de l'existence de l'auteur. Le rythme enlevé du verset, associé à un vocabulaire simple mais néanmoins riche confère aux trois interventions un certain lyrisme, appuyé par de nombreuses apostrophes. Chacune est traversée par la parole d'autrui, relayée pour pallier l'absence de dialogues effectifs. Au-delà du mouvement violent qui impose de laisser passer la voix de l'autre à travers sa propre gorge, le verbe paraît fluide et solide. Il se conjugue au présent comme toute l'œuvre de Pierre Guyotat et se prononce devant l'éternité plutôt que dans l'urgence.

À l'issue de la dactylographie de *Bivouac*, Pierre Guyotat dicte à Alain Ollivier<sup>28</sup> une *Notice d'accompagnement*<sup>29</sup> à l'intention des acteurs Pascal Bongard, Christian Cloarec et Mustapha Djadjam. Ultérieurement adressée à la revue *Théâtre/Public*, celle-ci tiendra lieu de brochure explicative aux lecteurs d'un numéro spécial<sup>30</sup> consacré au Festival d'Automne de 1987. Dans la revue, le document composé de six feuillets est illustré par la reproduction d'un tableau peint par Jacek Malchewski en 1899, *Les chuchotements de l'art*<sup>31</sup>, utilisé comme visuel de présentation du spectacle dans le programme du Festival d'Automne. Il est précisé que « la notice qui suit a été écrite pour les trois comédiens du spectacle et remise à eux après lecture (2h37) et analyse de *Bivouac* par Pierre Guyotat »<sup>32</sup>. Construite sur le modèle d'un synopsis, cette notice fait état des lieux, temps et action du texte. Elle présente aussi le déroulement et le contenu de chaque partie, désignée en tant que « verbe Adao »<sup>33</sup>, « verbe Wajdi »<sup>34</sup> et « verbe

---

<sup>28</sup> Alain Ollivier assure la régie générale du spectacle, cependant que Pierre Guyotat prend en charge sa direction artistique. Le metteur en scène donne ainsi l'opportunité à l'auteur de conduire la création depuis l'écriture jusqu'au travail de plateau. Il apporte son savoir-faire technique et constitue une présence bienveillante, qui renonce aux plaisirs du jeu et de la construction scénique dans l'intérêt de Pierre Guyotat.

<sup>29</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac. Notice d'accompagnement*, document dactylographié pour le Festival d'Automne de 1987, annotations manuscrites datées de 1988, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>30</sup> Pierre Guyotat, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *Théâtre/Public, Festival d'Automne à Paris 1987*, n°78, 1987, double pagination, feuillets numérotés de 1 à 6, p. 95-101.

Ce document est reproduit dans les annexes de la thèse, p. 535-541.

<sup>31</sup> Cf. Catherine Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, op. cit., note de bas de page n° 13, p. 20 :

« Dans ses notes de mai 1969, Pierre Guyotat évoque la toile intitulée "Les chuchotements de l'art" (1899) : "Retrouvé à Saint Jean, parmi d'autres détachées et éparses, une reproduction d'un tableau polonais, de celles qui, collées dans l'album de Bourg, me frappaient jusqu'à la peur, enfant, et celle, surtout, de ce garçon aux prises avec cette sirène-dragon à tête de paysanne." »

De prime abord, le choix de la toile pour illustrer la présentation de *Bivouac* dans le programme du Festival d'Automne ainsi que la *Notice d'accompagnement* parue dans *Théâtre/Public* semble en profond décalage avec la forme du texte. Cependant, les notes de l'auteur citées par Catherine Brun soulignent que l'intérêt pour l'œuvre, de facture classique, est moins esthétique et technique qu'affectif et symbolique. *Les chuchotements de l'art* renvoie Pierre Guyotat à la très grande complicité entretenue avec sa mère, à l'énigmatique Pologne où celle-ci passa une partie de son enfance et de son adolescence. De plus, le tableau représente dans un registre merveilleux et suranné le motif de l'inspiration poétique, manifestation tantôt enivrante tantôt effrayante que l'artiste essaie d'apprivoiser dès l'enfance, depuis ses premières émotions et expressions artistiques jusqu'aux plus abouties.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>33</sup> *Ibid.*, f° 4, p. 99.

<sup>34</sup> *Ibid.*

GrosMoussa »<sup>35</sup>. Enfin, elle délivre des indications relatives aux intentions de mise en scène, concernant l'espace scénique, l'éclairage, la tenue vestimentaire, l'aspect physique et le déplacement des acteurs. Durant les représentations au Théâtre de la Bastille, la *Notice d'accompagnement* est aussi proposée aux spectateurs, sous la forme d'une bible. Le contenu n'est pas modifié mis à part l'ajout de guillemets, déjà employés dans la version initiale, généralisés pour mettre en relief tous les termes qui figurent dans le texte, de manière à constituer des points de repère au fil de l'écoute. Les intentions de mise en scène, qui n'ont pas forcément été respectées, sont par ailleurs supprimées. S'il est idéalement possible de se passer de la *Notice d'accompagnement* pour saisir les grandes lignes de l'œuvre, on ne peut pas nier son intérêt. Les trois verbes de *Bivouac* sont fondés sur une construction syntaxique difficilement saisissable. Leur sens paraît souvent pluriel et allusif, tandis que les indications mentionnées dans la notice soulignent l'absence de hasard et la signification globale des propos tenus par les protagonistes. Ce résumé de plusieurs versets en quelques phrases montre comment la très grande liberté verbale de Pierre Guyotat s'inscrit dans un cadre strictement défini.

Il existe plusieurs versions de *Bivouac*, dont l'édition est prévue à partir de 1988, annoncée par Gallimard et toujours attendue. Les différents exemplaires consultables au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France attestent de nombreuses modifications, les plus notables étant de nature orthographique. Comme toujours, Pierre Guyotat poursuit son exploration du langage, ce dont témoigne la réactualisation du verbe de *Bivouac* en fonction de ses préoccupations du moment. Les versions postérieures aux représentations renouent progressivement avec une langue plus ronde et plus directement compréhensible. Toutefois, on s'attachera à étudier la version dactylographiée par Annie André, matrice du spectacle. C'est en effet la seule à ce jour à avoir été rendue publique, qui plus est sur une scène théâtrale et dans le cadre du Festival d'Automne, un an après la création du *Discours aux animaux* par André Marcon. L'analyse s'appuiera sur la *Notice d'accompagnement* pour dégager les grandes étapes de la fable et ses ressorts dramatiques. L'oralité prime sans aucun doute dans *Bivouac*. L'apport du document confirme qu'elle se fonde sur un socle fictionnel imposant, l'ensemble vocal et narratif ayant vocation à représenter le monde de façon tant sonore et visuelle que fabulaire.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, f° 5, p. 100.

## PEUPELEMENT.

Une brève présentation des différents occupants de l'univers dramatique permet de mesurer l'écart entre la quantité d'êtres nommés, qui sont pris à partie, et la seule présence de trois personnages sur la scène. Suite à une information relative à l'organisation sociale de la cité et aux caractéristiques psychiques et physiologiques des prostitués, on s'appuiera sur quelques spécificités de la langue de *Bivouac* pour évoquer le positionnement d'Adao, Wajdi et GrosMoussa par rapport à une multitude invisible, mais bien sensible et omniprésente.

Dans la « Ville Universelle »<sup>36</sup>, les hommes se divisent en ouvriers et artisans, grands amateurs de prostitués, en maîtres des bordels et des « Réserves »<sup>37</sup>, affiliés à l'association des « Proxénètes réunis »<sup>38</sup>, et en employés de l'administration policière. La hiérarchie terrestre se prolonge dans la sphère céleste où siège l'archange, comptable des saillies, sous le contrôle de Dieu. D'origine hybride ou humaine, les prostitués sont des êtres déclassés. Il s'agit de créatures dotées d'une vulve, qui n'acquièrent leur « barre permanente »<sup>39</sup> qu'au seuil de la mort. Contraintes de renoncer à leur humanité à cause des circonstances de leur naissance et de leur enfance, elles entretiennent avec leur maître ou « mamâtre »<sup>40</sup> une relation fusionnelle. Cette relation d'absolue dépendance évoque tout à la fois l'asservissement, l'emprise et la passion amoureuse. L'expression mamâtre révèle aussi la substitution du maître à la mère, seule figure féminine admise dans le macrocosme, reléguée aux confins de la mémoire des putains orphelins.

La fable se focalise sur le bordel de GrosMoussa, propriétaire du beau Lucan, du sage Wajdi et du fort Traian. Elle débute sur fond de guérillas permanentes, alors qu'Adao se lamente dans la Réserve de l'affranchi Petrus Chiarron, en attendant sa dernière heure. C'est alors que Wajdi pénètre dans la Réserve. Il est missionné par GrosMoussa pour rechercher un sosie de Lucan, afin de remplacer le putain momentanément hors d'usage. Wajdi revient au bordel accompagné d'Adao, où il est exploité toute la nuit. Au matin, GrosMoussa rôtit sa dépouille et distribue un organe à chacun de ses prostitués, Lucan, Wajdi et Traian. Ces différents éléments sont repris dans chaque partie de l'œuvre, à travers les verbes d'Adao, Wajdi et GrosMoussa.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, f° 1, p. 96.

<sup>37</sup> *Ibid.*, f° 3, p. 98.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, f° 4, p. 99.

« me, l'Adao  
 por lequal ventr' trop bian noé l'cordon  
 que par des fois y resonn'rât à mieux qu'au mian  
 l'écho des saillies quotediann'  
 a que fraud' son etat human à s'evachier tes flancs,  
 te m'abandonn', me ton prosteteé,  
 mon mâtr' que m'a payé mon avant-darniar prix,  
 rian l'amend' mon tueur, rian mon passeur, rian mon chef d'chaîn' !  
 qu'à mon darniar montant, ma mort, la voierie s'pay' en vin  
 l'porboir' des commarçants  
 qu'à leurs etals djià la varmen' ailée, marchiant', en mue  
 va-viant ma dépoill' jjust por la marmail'  
 ma tât' enfoncée l'caneveau !

ton sceau ma vulv' dans qual feu d'ma mort resester ton nom,  
 mon mamâtr' qu'hiâr' encor' à m'saillir dans la mer  
 te m'foaïll' l'ongl' d'ton pouç en chair d'mon ain' gauch'  
 au sang mes larm' ma langu' à ton poignet,  
 couper l'assourçement d'ma smenç' ma mort ! »<sup>41</sup>

Ci-dessus, les deux premiers versets de la partition d'Adao donnent un aperçu du mode et de la qualité d'énonciation des trois figures, qui ne se distinguent pas grâce à un phrasé ou un vocabulaire particulier mais par le recours au pronom « me » suivi de leur nom. Le même procédé est employé pour désigner les destinataires du discours, interpellés grâce à l'association d'un pronom personnel, d'un nom et/ou d'un qualificatif indiquant leur fonction. Ici comme tout au long du texte, ces formulations permettent d'affirmer l'identité de celui qui parle pour revendiquer un positionnement personnel. De plus, elles aident à situer la parole dans le contexte indiqué par la *Notice d'accompagnement* et favorisent l'interprétation de l'enchaînement verbal développé autour de « me » et « te ». En l'occurrence, Adao déplore les conditions de son départ à la Réserve. S'il formule des reproches à son maître et se sent par lui abandonné, son discours met en lumière un fort attachement au proxénète. Il donne à voir les commerçants et autres prestataires chargés de l'embarquer comme une assemblée de figurants. En se remémorant la dernière journée vécue aux côtés du « mamâtr' », Adao fait abstraction du sous-sol insalubre où Petrus Chiarron le retient. Ses divagations sont teintées d'éléments temporels et géographiques qui contrastent avec la noirceur de la situation, même s'il y reste question de prostitution. Les trois séquences de *Bivouac* reposent sur cette alternance de descriptions triviales du moment présent et de rêveries sur les temps passés et à venir.

<sup>41</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit, op. cit.*, f° 1.

La *Notice d'accompagnement* insiste sur le fait que chaque protagoniste « parle seul, d'un bout à l'autre »<sup>42</sup> de son verbe. Pour autant, les voix d'Adao, Wajdi et GrosMoussa interviennent dans les différentes partitions. En effet, chacun rapporte à différents moments la voix des deux autres. Par ailleurs, la plupart des êtres mentionnés dans la fable s'expriment *via* le corps et la voix des trois protagonistes. Lucan, Traian et Petrus Chiarron, mais également Dieu s'invitent ainsi dans leur bouche. Au gré de son verbe, un personnage peut donc être submergé tout à coup par la parole d'un autre. Il est alors doté de la faculté d'émettre un jugement et de témoigner d'une perception qui ne lui sont pas propres. Le procédé offre un compromis efficace entre forme romanesque et dramatique car il filtre un personnel composé de plusieurs humains, putains et de Dieu, plus facile à imaginer qu'à représenter, à travers l'entonnoir des trois figures. Il permet de rompre leur solitude en créant l'illusion d'un échange par remémoration d'anciens dialogues ou par anticipation de discussions futures. Il peut aussi s'imposer aux protagonistes avec une certaine violence et les assaillir comme un spasme incontrôlable. Décliné selon plusieurs modèles, il rehausse dans tous les cas les versets comme une touche de couleur sur une surface monochrome.

« – "nomm'-te, talon !"

– "Wajdi, mâtr', putain au mâtr' GrosMoussa bouic 7ter District 1  
j'y port son odeur sur mon existenc'  
a te peux sentir d'en-dassous ta port'"

– "Pass' ! te m'interromps mon ragoût !,  
a d'un autr' qu'a droit d'y mangier  
j'va poant sepplecier mes pauvrett'  
qu'alors m'f'ràent trop d'salev'  
a m'periràent leur langu' étranglée avant l'heur' !"

– "la volonté d'ton Dieu, ptet mâtr', qu'tes doigts solev't la clanch',  
que j'y penètr' sa destenée à laquall' d'tes bieautés du jior ?" »<sup>43</sup>

Dans ce fragment, Adao est mobilisé par les voix de Petrus Chiarron et Wajdi. Spectateur d'un rebondissement imprévu dans son existence finissante, il énonce maintenant les conditions de sa sortie de la Réserve en relayant le dialogue du maître et du prostitué. On perçoit l'impatience de Petrus Chiarron, dérangé par Wajdi alors qu'il prépare un « ragoût » pour nourrir ceux dont l'heure n'est pas encore venue. On note aussi la déférence de Wajdi, qui s'évertue à prier le maître en invoquant la volonté divine, avec beaucoup de respect mais peut-être aussi un fond d'insolence propre aux valets de comédie.

<sup>42</sup> Pierre Guyotat, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *loc. cit.*, f° 4 et 5, p. 99 et 100.

<sup>43</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit, op. cit.*, f° 7.

Pierre Guyotat désigne le procédé en tant que « glissement »<sup>44</sup> ou « dérive »<sup>45</sup> dans des notes de travail datées du mois de mars 1989<sup>46</sup>. Pour les personnages, il s'agirait d'un mécanisme ludique et excitant, en ce qu'il permet de se laisser porter par la voix de l'autre, mais également très inquiétant, car l'invasion de la voix d'autrui dans son propre corps réduit l'être à une fonction utilitaire. Dès lors, le « tenant du verbe »<sup>47</sup> n'est plus que le vulgaire contenant d'un verbe qui ne lui appartient pas. Le phénomène traduit formellement l'asservissement des prostitués tout en les situant sur un pied d'égalité avec GrosMoussa. Tous trois sont entraînés dans le courant de la parole. Ils parviennent le plus souvent à maîtriser leur trajectoire, mais se laissent parfois dériver dans les méandres d'une fable où ceux qui se font entendre sans se laisser voir exercent une pression constante.

La continuité de la fiction transparait dans l'écoulement constant du verbe. Dans ce flot, les protagonistes physiquement présents s'unissent aux absents, par le biais d'adresses tantôt plaintives, tantôt interrogatives ou encore injonctives. Laisées sans réponse, ces prières et ces interpellations sont habilement contrebalancées par l'intrusion de voix étrangères dans le corps des personnages. C'est tout un réseau prostitutionnel, des putains jusqu'à Dieu en passant par les clients, les maîtres et l'archange, qui se trame sous l'unité de la langue, un univers labyrinthique qui émerge des trois soliloques.

## L'EXPOSITION DU MONDE.

Les indications spatio-temporelles délivrées dans la *Notice d'accompagnement* soulignent que l'œuvre prend effet dans un cadre imposant. En même temps, les consignes relatives au traitement scénique précisent que les protagonistes déambulent sur un plateau nu. En confrontant le plan de l'univers dramatique au regard subjectif que lui portent les personnages, on verra comment l'espace vide constitue une aire de projection géométrique et poétique du schéma mondial.

Pierre Guyotat situe *Bivouac* sur une planète, « la Tarr' »<sup>48</sup>, composée de cinq continents assemblés à l'image du bloc terrestre qui composait initialement la planète Terre. Ce

---

<sup>44</sup> Pierre Guyotat, *Pour refonte finale*, notes du 13 mars 1989, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit, op. cit.*, f° 38.

rapprochement continental est l'élément qui illustre le plus sûrement le temps du drame, défini dans la *Notice d'accompagnement* comme « un futur plein de passé »<sup>49</sup>. La désignation du théâtre de l'action en tant que Ville Universelle suggère qu'il s'agit de l'unique cité au monde, logée en son cœur tandis que le reste des continents se compose de territoires naturels et ruraux. La ville est découpée par sept fleuves en sept districts. L'emplacement des deux lieux stratégiques de la pièce, le bordel de GrosMoussa situé au 7 ter du District 1 et la Réserve de Petrus Chiarron située au 33 A du District 7, permet de visualiser la ville par ses extrémités sans visiter son ensemble. Les sept guérillas urbaines perpétuelles donnent de la guerre autant que de la prostitution une représentation aussi permanente, nécessaire et mécanique que l'activité pulmonaire ou cardiaque. La déclinaison du chiffre sept est encore employée pour dénombrer les massifs qui dominent la ville, déterminer l'âge de la mise en prostitution des enfants et indiquer une heure afin de contextualiser certaines scènes. L'univers dramatique s'élabore ainsi de manière symbolique, tant par jeu formel et rythmique que par souci d'analogie avec le monde réel. Si le centre du macrocosme fictionnel apparaît comme un foyer gangrené par la violence et l'exploitation du vivant, il faut probablement comprendre que, d'après l'auteur, la guerre et la prostitution sont au cœur de notre monde. La *Notice d'accompagnement* confirme que la succession des trois verbes indique une progression à travers l'espace et le temps. Adao parle depuis le sous-sol de la Réserve de Petrus Chiarron. Wajdi traverse la ville du District 1 au District 7 pour chercher Adao, puis il fait le chemin inverse pour le rapporter à GrosMoussa. GrosMoussa parle depuis le bordel après le retour des deux prostitués, de la fin de la nuit au début du jour, jusqu'à une ultime prière durant laquelle il se voit monter aux cieux en empruntant un escabeau. En dépit de cette structure chronologique, les échappées orales des personnages, captivés par leurs rêveries, leurs souvenirs et leurs tergiversations, ainsi que les nombreux glissements de voix qui s'emparent d'eux, démultiplient les lieux et les temps.

« a, caban', caban', forêts tant tassées  
s'y amass't tant d'âm', anciann au faît', frâch' l'taillis !,  
a clariâr', notr' ptet mâtr' Chiarron, te nos assis la mouss',  
a nos enseign', ecorç' écrit' au poang,  
en betail à qué far' ?,  
terer la chiarrue, l'tombereau,  
inseminer, laquall' des trois ?  
vêler, consoler la mèr' son velot,  
fornir l'lisier, l'lait, la viand', la peau, l'os ? »<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Pierre Guyotat, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *loc. cit.*, f° 1, p. 96.

<sup>50</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit, op. cit.*, f° 7.

Au fond de la Réserve, Adao formule un rêve champêtre inauguré par la scansion du terme « caban' ». Survolant les forêts et les taillis, il atterrit dans une clairière où il se visualise en compagnie de Petrus Chiarron et de ses compagnons de captivité. Loin de la ville, les putains seraient toujours asservis au maître mais ils apprendraient « en betail à quá far' », c'est-à-dire certainement comment travailler aux champs. Le rêve ne promet pas d'émancipation. Toutefois la comparaison du prostitué à l'animal constitue un progrès car en vérité, les créatures ne sont même pas considérées comme des bêtes. De plus, ce qui importe à Adao est de s'extirper de la vie urbaine pour imaginer une vie plus authentique. Il oppose ainsi au présent cauchemardesque un désir intemporel.

« que, me Wajdi,  
mon pèr' jiesqu'ò va detaler la jiungl' notr' delivr' à sa cross ?  
ma mèr' emportée dévorée excrétée  
lequal fauv' volant o marchiant o nageant ?  
djià vos, mes fràr' baboans,  
que senon j'vas m'noyer dandadans l'éventrée d'ma maman  
o djià combian d'soldats s'y sont despetés tailler d'dans  
la progenitur' d'leur rival ! »<sup>51</sup>

Ici, Wajdi relate sa naissance comme une scène d'épouvante. Son père poursuit sa mère à travers la jungle pour lui ouvrir le ventre à coup de crosse. Une bête s'empare de la dépouille maternelle. Des singes surgissent et sauvent le nourrisson. La venue au monde de Wajdi se déroule en deux temps. C'est d'abord une catastrophe provoquée par un homme jaloux et furieux, qui vérifie sa paternité de la façon la plus monstrueuse. C'est ensuite un sauvetage dirigé par les « fràr' baboans », qui extirpent le nourrisson de l'antre maternel alors qu'il est sur le point de se noyer. La scène primitive qui se dessine à travers ce souvenir halluciné apporte un contrepoids sauvage à l'envolée bucolique d'Adao. Les soldats et leurs rivaux s'opposent aux « âm' » et aux « anciann' », les fauves au bétail et la jungle à la campagne.

« a, tot partot, la Tarr', les arbr', les rapaç', la marée,  
la necropol'  
qual os, quall' epav', qual bec, quall' greff fràch',  
qual joet, qual bâton mendiant,  
qual limon d'attelaj' fracassé,  
d'qua tiandr' ma vulv' util',  
jiesqu' mon mamâtr' y celer sa gross' bejot'rie vevant,  
entiàr' ! »<sup>52</sup>

Ici, Wajdi lance un appel planétaire à différents éléments, sujets et domaines de la Création. Les arbres, les rapaces, la marée et la nécropole sont ramassés dans la même proposition,

<sup>51</sup> *Ibid.*, f° 36.

<sup>52</sup> *Ibid.*, f° 38.

témoignant du fait que le putain cherche en tout point du monde et à travers toute les formes de la vie et de la mort comment compléter son propre corps. L'appel a en effet pour but de trouver n'importe quel lambeau ou résidu organique pour obstruer sa vulve en attendant que le mamâtre daigne « y celer sa gross' bejot'rie vevant » afin de combler la béance avec de la chair humaine. Plus qu'une digression pornographique, l'extrait exprime une volonté d'universalité. Wajdi s'enchaîne physiquement aux règnes animal, minéral et végétal en attendant l'étreinte du maître. Celle-ci n'est pas envisagée comme une vulgaire saillie mais comme un don, peut-être celui d'une parcelle d'humanité.

Ces différents exemples issus des partitions des prostitués donnent un aperçu de la multiplicité des regards que les personnages portent sur l'espace en vertu d'un va-et-vient entre différentes temporalités. Les versets de GrosMoussa sont tout aussi riches en références spatio-temporelles. Si le maître se distingue des putains, c'est probablement à travers son rapport à Dieu. Tandis qu'Adao et Wajdi disent inlassablement « ton Dieu, humains »<sup>53</sup>, « votr' Dieu, humains »<sup>54</sup>, « votr' Dieu, les humains »<sup>55</sup>, comme si l'entité occupait une place trop élevée dans la hiérarchie prostitutionnelle pour qu'ils osent l'interpeller, GrosMoussa scande avec passion des « mon Dieu mon Pèr' »<sup>56</sup>. Cette adresse directe ainsi que le recours à l'escabeau employé pour se hisser dans le ciel marquent une propension à considérer les astres comme un horizon d'attente et d'espérance, cependant que les putains se focalisent sur le planisphère.

Pour s'affranchir d'une situation dramatique aussi carcérale que l'architecture de la ville, les personnages voyagent oralement à travers l'espace et le temps. Leur discours oscille entre des cadrages extrêmement resserrés sur les lieux du drame et des représentations panoramiques de la cité, de ses alentours, voire de la totalité du monde. L'univers semble d'autant plus générique que chaque parole contribue à le dépeindre en fonction d'une chronologie et de points de vue complémentaires. Au fil des témoignages sur le présent, des rêveries intemporelles, des souvenirs anciens et des considérations universelles, les personnages s'inscrivent précisément dans le macrocosme pour indiquer leur état et leur rôle par rapport à une totalité. Tous ces déplacements verbaux révèlent des êtres en démontrant leurs qualités d'observation, de discernement, leur inspiration et leur esprit. Ils témoignent du fait que l'asservissement, aux maîtres comme à Dieu, est compatible avec une conscience de soi et du

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, f° 1.

<sup>54</sup> *Ibid.*, f° 41.

<sup>55</sup> *Ibid.*, f° 46.

<sup>56</sup> *Ibid.*, f° 94.

monde. Ici, il n'est pas question de s'opposer au « pacte divin »<sup>57</sup> qui soumet les proxénètes et leurs putains, mais plutôt de l'appréhender dans une perspective historique et planétaire.

#### LE RITE ET SON COMMENTAIRE.

Les actions qui mobilisent les personnages au cours du drame sont à l'image de l'engrenage qui entraîne toute la cité dans la prostitution « sous l'œil divin »<sup>58</sup>. Elles donnent un aperçu du contenu de l'existence des putains et des maîtres. En creux, elles traduisent le comportement mécanique des clients et le règlement autoritaire que Dieu impose au peuplement de sa création. Cette dernière séquence d'analyse souligne que les protagonistes s'accommodent d'un tel système en le ritualisant et en le verbalisant.

Au-delà de l'activité sexuelle qui détermine la situation dramatique, plusieurs actions concrètes ponctuent la pièce. On relève la traversée de la ville de Wajdi, le recrutement d'Adao, son exploitation au bordel de GrosMoussa, la préparation de sa dépouille donnée en partage à Lucan, Wajdi et Traian et, pour finir, l'ascension céleste de GrosMoussa dans le but de livrer à Dieu les registres prostitutionnels. Passés l'étonnement et l'effroi suscités par la découverte d'un développement singulier, ces actions paraissent aussi fondamentales et rigoureuses que les stations d'un rituel. Les putains n'affichent à cet égard aucune résistance. Ils décrivent et commentent la liturgie à mesure qu'elle s'élabore. Ils en « prophétise[nt] »<sup>59</sup> même certains aspects par anticipation et spéculation sur leur devenir. GrosMoussa est quant à lui sûr d'agir dans l'intérêt des putains et plus généralement dans celui de l'humanité, avec pour seul désir de contenter Dieu. En ordonnant les différentes étapes du drame, il prend l'étoffe d'un maître de cérémonie qui, lorsque celle-ci touche à sa fin, synthétise les actions menées et révèle leur finalité.

« a por vos trois,  
mon cotelas anti-cauch'mars  
vos taill', vos touill', dans la depouill',  
trois nids d'boïllie  
à têter, votr' langu' qu'vrill' l'for antàrieur,  
te l'Traian, l'foie, l'humanité qu'dur' à son roc-planèt',  
te Wajdí, l'cœur, la sagiess',  
plus près qu' mon âm' mon corps human  
tes yioux mon Dieu mon Pèr' !  
te mon Lucan, les pomons, la grand' ovartur' ta vulv'

<sup>57</sup> Pierre Guyotat, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *loc. cit.*, f° 2, p. 97.

<sup>58</sup> *Ibid.*, f° 6, p. 101.

<sup>59</sup> *Ibid.*, f° 4, p. 99.

la mesàr d'sa man l'homm',  
ta bieauté qu'fat descendr' d'nuit l'archanj' por mon Dieu  
tochier ton nom, l'chiffr' d'tes saillies,  
à la paj' farmée d'mon registr' ! »<sup>60</sup>

GrosMoussa convie ses prostitués au repas anthropophage composé des organes d'Adao. À l'issue du drame, Traian, Wajdi et Lucan se voient ainsi remercier pour leur dévouement par quelques mots personnalisés et par l'attribution d'un morceau de choix. Très étrange, la scène est aussi solennelle car la distribution s'accompagne de recommandations liées au caractère et aux qualités de chacun. La *Notice d'accompagnement* précise qu'il est d'usage que les prostitués soient nourris avec la partie du corps correspondant « à la vertu principale par laquelle chacun d'entre eux attire la quantité de semence humaine requise par le Créateur »<sup>61</sup>. En confrontant la remarque aux paroles de GrosMoussa, on comprend que Traian reçoit le foie parce que l'humanité est séduite par sa force, pareille à celle d'un roc, et que Wajdi reçoit le cœur parce que les hommes apprécient sa sagesse. Le don des poumons à Lucan est plus obscur. Il est peut-être dû à la comparaison d'un organe de grande contenance avec la vulve du prostitué, très prisée des clients. Après le repas, de nature eucharistique plus que cannibale, GrosMoussa envisage de comptabiliser les saillies des prostitués pour en transmettre le chiffre à l'archange.

« a, sapt heur', notr' Sapt ter  
à jiamas, l'epasseur d'mon registr'!,  
mes trois ball' vaillant' au cœur bian pendu  
que tôt matan jiesqu' tard dadans la nuit  
au chiambranl' d'leur Mâtr' tord't, retord't  
leurs bieautés parail ses anneaux l'Grand Sarpent  
autor l'Arbr' d'son Dieu !

a me, ton homm'  
qu' gramp' l'escabeau  
vars te, mon Dieu mon Pèr',  
m'contenter au registr',  
ta Bionté l'Jiegement Darniàr  
la bonn' balanç' l'archanj'  
y peser l'poids d'semenç'  
que par nos saints putans  
j'y dur' ma vie  
à arrachier à l'homm' ! »<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit, op. cit.*, f° 107.

<sup>61</sup> Pierre Guyotat, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *loc. cit.*, f° 5, p. 100.

<sup>62</sup> Pierre Guyotat, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit, op. cit.*, f° 108-109.

Ici encore, GrosMoussa vante les mérites de ses prostitués, pour qui il éprouve une vraie fierté et une certaine affection. Il décrit leur activité avec emphase dans le premier verset et la définit comme aussi envoûtante et nécessaire que la présence du serpent enroulé autour de l'arbre de la connaissance du bien et du mal dans le jardin d'Éden. Dans le second verset, le dernier de *Bivouac*, GrosMoussa se met personnellement en scène pour apporter une éloquente conclusion au rituel en faisant connaître à Dieu le travail accompli par les « saints putans ». Il insiste sur sa fonction de contremaître et met ainsi en évidence son propre asservissement, témoignant à Dieu le Père une dévotion semblable à celle des prostitués pour le mamâtre.

Outre les actions physiques, la primauté du verbe par rapport à tout autre élément nous amène à considérer le fait de parler comme l'action principale de *Bivouac*. C'est une action réflexive, destinée à doubler d'une explication les actes hors norme commis par les personnages, afin d'en évaluer la dimension métaphorique. Le verbe est le refuge de toutes les libertés. Il offre aux prostitués la possibilité de lutter contre leur réification en exerçant leur mémoire, leur imagination et leur pensée. Il donne au maître l'opportunité d'interpréter le cycle prostitutionnel comme une entreprise religieuse en mêlant un discours protecteur à destination des putains et un discours fervent à destination de Dieu. Cependant, la docilité des prostitués et la communion finale démontrent que la parole n'est pas un instrument de révolte mais plutôt un instrument de la compréhension du drame et de son acceptation. Aucun glissement ne permet d'entendre le point de vue de Traian, Wajdi et Lucan sur les derniers termes du verbe de GrosMoussa. Toutefois, leur participation active au repas traduit leur adhésion. Tandis que GrosMoussa parachève le rite, le silence des prostitués confirme leur apaisement. L'aboutissement du pacte coïncide avec l'extinction du verbe, comme si la réalisation du cérémonial dans son ensemble éclairait sa signification, mettant fin à la nécessité de dire des personnages. En grim pant l'escabeau pour aller déposer la semence humaine dans la balance de l'archange, GrosMoussa lance dans une ultime exclamation la dernière parole. Le rite est accompli, le mystère est levé et le verbe, restitué à Dieu.

Le caractère rudimentaire des actions qui sont effectivement menées au fil de l'œuvre est rehaussé par le verbe. Ce dernier favorise la production d'un commentaire inspiré qui articule les faits à des émotions, les augmente de comparaisons et de réflexions globales, le tout de manière intuitive et énergique. Bien qu'étant souvent opaque, la parole permet aux protagonistes d'appivoiser leur condition. C'est donc le verbe qui les empêche de se dérober devant les actes à accomplir, la ligne directrice qui conduit leur trajectoire, leur donne la

curiosité nécessaire pour explorer les limites de l'acte et conclure le rituel. Le verbe constitue une plongée dans le drame, une impulsion poétique qui le transfigure sans infléchir son déroulement ni dénouer sa fin, cette issue étant suspendue au Jugement dernier quand Dieu accordera ou non sa clémence aux putains et aux maîtres. Cela n'entame en rien l'exaltation de GrosMoussa et le dévouement des prostitués, sous le regard interdit des lecteurs et spectateurs décontenancés par la confiance et l'abnégation générées par un Dieu aussi tyrannique.

## SYNTHÈSE.

Le traitement des personnages, de l'espace, du temps et des actions donne à *Bivouac* l'allure d'une représentation emblématique de l'humanité, du monde et de son fonctionnement. Comme dans un drame religieux, la trame est volontairement épurée pour favoriser l'interprétation générique des éléments présentés. De plus, le discours des personnages peut être considéré comme un long commentaire des actions entreprises, énoncé pour appuyer leur valeur parabolique. Cependant, l'analyse des différentes catégories dramatiques souligne qu'il s'agit d'une adaptation décapante de la forme théâtrale moraliste.

Ce drame sacré ne met pas en scène des allégories mais des êtres de chair, qui illustrent la complexité du genre humain et son appartenance plus générale au règne animal, en exprimant d'une part leur sensibilité et d'autre part leurs pulsions primitives. L'exposition de l'espace et du temps concourt à délimiter un cadre universel. Toutefois, cela ne s'exprime pas conventionnellement par le biais de quelques formules génériques, mais grâce à la démultiplication des références spatio-temporelles employées pour dessiner progressivement un macrocosme à la fois sauvage, rural et urbain. Les actions traduisent symboliquement l'activité planétaire et sa soumission au regard divin dans une forme liturgique. Néanmoins, le rite est orchestré par un proxénète, figure marginale de l'humanité, et suivi par des créatures aux attributs sexuels monstrueux, sous le contrôle d'une entité supérieure contestable. Enfin, l'auteur n'apporte aucune morale au drame, empreint de religiosité en ce sens qu'il suit un ordre strict et solennel, poétisé et légitimé par le discours des personnages, mais tout aussi blasphématoire et subversif parce qu'il décrit un système esclavagiste inacceptable.

On voudrait se souvenir uniquement de la prose inspirée des personnages, mémoriser le parcours balisé par le langage qui leur permet de questionner le sens de la vie sur terre et d'élever la prostitution au rang d'une métaphore de l'exploitation humaine et de la complaisance divine. Mais *Bivouac* n'envisage pas explicitement le renversement du régime

prostitutionnel. L'œuvre en commente l'essence et traduit sa pestilence, forgeant un manifeste pour la beauté du monde et la dignité de l'être vivant, où les abus de Dieu ne sont pas explicitement dénoncés mais théâtralisés. De fait, *Bivouac* constitue une ode à la création doublée d'une charge contre le dévoiement du créateur.



### CHAPITRE III

#### *Violences et Gibiers du temps, DIDIER-GEORGES GABILY.*

Chaque pièce de Didier-Georges Gabilly emprunte à l'histoire de la littérature et des arts du spectacle ses plus grands poètes et personnages. L'écrivain se présente tout à la fois comme l'humble héritier des trésors poétiques composés par ses « pères en littérature » et comme l'enfant terrible qui souhaite orchestrer la dernière entrée en scène des figures convoquées. Il s'agit d'élaborer une fable complexe, héritière d'une ou plusieurs œuvres emblématiques de la littérature occidentale. Cette fable doit avoir l'allure d'une jeune pousse émergeant sur la scène, considérée comme la terre qui accueille et recueille les paroles, à l'image de sédiments déposés sur le sol au fil du temps par les tempêtes successives. Le plateau est en effet généralement le point de départ favorisant l'imagination et les réflexions de l'auteur. Lorsqu'il écrit pour le théâtre, c'est la plupart du temps en ayant connaissance des artistes qui prendront en charge l'œuvre et c'est toujours en imaginant que ce qui s'écrit devra être représenté. Si les fables s'avèrent de prime abord difficiles à déchiffrer, les ambitions théâtrales de l'auteur restent égales. Chaque œuvre fait du commencement une énigme à explorer. L'idée de commencement est ainsi exploitée à tous les degrés de lecture, du commencement de l'écriture jusqu'au commencement du monde, en passant par le commencement de la représentation et celui de la fable. Chaque œuvre contribue à l'histoire et à l'évolution du théâtre. L'éloge, la critique, la mise à l'épreuve des formes d'écriture et de mise en scène sont ainsi déterminants pour la construction des pièces. Répliques et didascalies mettent en lumière leur importance, ainsi que les textes introductifs élaborés pour accompagner l'édition des ouvrages. L'écriture de Didier-Georges Gabilly témoigne ainsi de la volonté de s'inscrire dans le paysage littéraire et plus précisément théâtral dans le prolongement de la geste des grands auteurs du répertoire, aux côtés des artistes contemporains qui emploient le théâtre non seulement comme un moyen d'expression mais aussi comme une forme dont il faut préserver l'exigence, la pertinence et le dynamisme. Cette volonté guide aussi le travail de Didier-Georges Gabilly avec les acteurs du Groupe T'chan'G !. Pour et à travers eux, le texte constitue moins un prétexte à la représentation que l'indispensable outil d'une performance de haut niveau, dédiée à une réflexion en actes et en paroles sur la société contemporaine. Selon l'auteur, directeur d'acteurs et metteur en scène, le théâtre est l'espace public par excellence, où l'on se réunit afin de produire l'art et la pensée de ce qui fait la vie.

Valère Novarina établit son théâtre dans la langue. On peut penser que Didier-Georges Gabily a tenté d'installer le sien dans le monde. Son œuvre peut être considérée comme un ensemble organique qui en saisit les grands traits et les transpose dans un champ fabulaire, de façon tour à tour triviale, monstrueuse, mythique et lyrique. Chaque création est l'équivalent d'un organe, venant compléter le corps existant, le prolonger et l'enrichir. Les parties qui viennent s'ajouter au « tronc commun » bénéficient de sa substance et du protocole selon lequel il fonctionne. C'est ainsi que d'un texte à l'autre, on rencontrera des obsessions similaires, représentées selon des modes de narration qui évoluent mais ne changent pas radicalement.

Parmi l'ensemble des pièces, *Violences* et *Gibiers du temps* s'emploient à reconstituer théâtralement le monde de manière particulièrement aboutie. Si tous les textes mettent en scène des éléments caractéristiques de la société, ces deux fresques s'érigent en de remarquables théâtres du monde. Conçus pour les acteurs du Groupe T'chan'G ! et dans l'optique de leur mise en scène, *Violences* et *Gibiers du temps* témoignent du cheminement artistique du dramaturge et de l'assurance gagnée au fil du temps. Ces œuvres racontent aussi l'histoire du groupe théâtral et l'évolution de son positionnement par rapport au monde. Enfin, elles démontrent que le projet poétique consistant à figurer la totalité du monde sur la scène peut générer chez un même auteur et simplement à quelques années d'intervalle deux propositions à la fois singulières et complémentaires. *Violences* et *Gibiers du temps* peuvent être perçus comme deux saisies dramatiques du monde, indépendantes l'une de l'autre, mais peuvent également apparaître comme les hémisphères d'un seul globe. La première partie de cette analyse permettra de les replacer dans le contexte général des moteurs et motifs de l'écriture de Didier-Georges Gabily. En filigrane de quelques dates, commentaires et réflexions, on pourra repérer ce qui préside à l'élaboration des deux pièces et ce qui les distingue. Puis, leur étude attentive et successive révélera des fonctionnements propres tout en dévoilant le rêve de l'auteur metteur en scène : réconcilier le monde avec le théâtre et maintenir le théâtre au centre du monde.

## **1. MOTEURS.**

### **Peur, incertitude.**

La peur et l'incertitude scandent l'écriture de Didier-Georges Gabily. Le dramaturge ne parvient pas à se détacher de ces sentiments et les utilise comme de véritables moteurs de réflexion et de création. Dans les journaux de travail, articles écrits pour la presse et notes d'intention, dans les poèmes, récits et pièces de théâtre, on découvre systématiquement une parole inquiète. On entend la voix de l'auteur ou de l'un de ses personnages qui ne sait pas par quels mots commencer pour formuler toutes les idées qui l'assaillent. Il est difficile de définir un programme, de procéder avec méthode pour exprimer ce que l'on a longtemps remâché. L'auteur conçoit la pensée comme un bloc d'idées attachées les unes aux autres, qu'il ne peut pas énoncer séparément sans détisser son raisonnement et le réduire comme peau de chagrin. Chaque réflexion apparaît comme la péripétie d'une fable dont on doit connaître la genèse. Didier-Georges Gabily n'argumente pas, il raconte. Avant de s'exprimer clairement, il éprouve toujours la nécessité de confier les désirs ainsi que les craintes qui sont inhérents à la prise de parole. Chaque pensée vient étoffer le livre qui s'écrit progressivement dans son esprit, récit de la terreur et de l'apaisement que suscite l'écriture. Transmettre une parole *via* l'écriture s'impose à lui comme l'acte le plus important et le plus nécessaire, mais cet acte demeure laborieux. En exprimant une réflexion, on délaisse les mille idées contradictoires que l'on a pu envisager. En proposant un point de vue, on ferme les yeux sur les quantités de postures qui donneraient à voir le monde autrement. Comment savoir si la parole choisie est judicieuse, comment être sûr que l'on est en droit de porter un jugement et qui est-on pour oser poser les yeux sur l'histoire d'une femme ou d'un mendiant ? La complexité des écrits de Didier-Georges Gabily réside bien souvent dans les multiples précautions prises afin de souligner la fragilité de tout ce qui s'énonce. Les parenthèses, répétitions, digressions et autres interruptions du raisonnement par quelque aveu d'impuissance troublent notre compréhension. Les enchâssements de parenthèses confirment la difficulté de se focaliser sur un point de vue ou sur une proposition. L'auteur essaie de ne négliger aucune hypothèse, à commencer par celles de son ignorance et de son incompetence à évaluer correctement une situation. La seule chose qu'il affirme sans détour demeure la nécessité d'écrire, activité parfois pénible qu'il ne sacrifie pas cependant à son anxiété.

Peur et incertitude se rencontrent à chaque page mais n'endiguent pas le processus d'écriture. Au contraire, on peut même penser qu'elles le motivent. L'auteur se bat contre ces deux monstres et les utilise comme un obstacle qu'il faut surmonter. La maladresse est assumée, elle ne décourage pas l'auteur et l'engage à poursuivre sa recherche du mot juste, de

l'énonciation appropriée. La crainte du jugement négatif des lecteurs et spectateurs et la perplexité relative à la pertinence des propositions artistiques élaborées ne sont pas dissimulées. Elles sont nommées de manière à soutenir l'intention de partage et de transmission qui anime chaque texte produit. L'écriture s'enlise à première vue dans une succession de remarques stériles. La pensée tourne à vide et se heurte nécessairement au doute, comme s'il s'agissait d'un mur contre lequel foncer tête baissée. Pourtant, les multiples essais proposés, comme autant de ratures, laissent progressivement place à une langue plus efficace, généralement chargée de l'émotion suscitée par tant d'échecs.

On considère la peur et l'incertitude comme des moteurs de réflexion dans la mesure où, dans les écrits de travail comme dans les fictions, ces sentiments sont employés de manière à exprimer un rapport à l'écriture qui s'avère complexe. Le plus petit projet d'écriture déclenche un questionnement qui est assumé et utilisé comme point de départ pour justifier ce qui est dit. On a le sentiment que l'auteur se pose chaque fois les questions suivantes : « Qui es-tu pour écrire ? Pourquoi écris-tu ? Comment oses-tu écrire ? ». Libéré de ces sentiments qu'il expose comme s'il devait les conjurer, Didier-Georges Gabily accède à une parole déliée, qui paraît d'autant plus forte qu'elle fait suite à des considérations péniblement énoncées. Après avoir déclenché une réflexion sur l'écriture, la peur et l'incertitude entraînent donc l'auteur dans un processus de création. Un tel procédé peut sembler des plus complaisants mais il faut souligner que Didier-Georges Gabily ne recherche pas l'assentiment des lecteurs et spectateurs. Il est possible en revanche que l'exhibition des multiples essais ait pour fonction de souligner que toute production s'affine avec le temps et que l'échec n'annonce pas la fin, mais simplement le recommencement, la poursuite des travaux. De cette façon l'auteur n'entend pas vraiment susciter le pardon du lecteur ou du spectateur. Il l'invite plus exactement à déposer au seuil du livre ou du théâtre l'idée préconçue selon laquelle l'œuvre s'élabore avec facilité. Rien n'est naturel dans l'univers de Didier-Georges Gabily mais tout est nécessaire. L'auteur comme ses personnages doivent prendre la parole mais cela prend du temps. Nous devons accompagner ce processus et admettre sa mise en place avant de pouvoir constater l'impact de son résultat.

### **Images, visions.**

Souvenirs d'enfance, scènes de la vie quotidienne observées dans la rue, photographies et images télévisées sont autant d'éléments que l'auteur mémorise sous forme d'images statiques ou animées. Il évoque fréquemment ces images percutantes dans le journal publié sous le titre

À *tout va*<sup>1</sup>, ses articles et notes de travail. On constate qu'il les utilise comme les états de peur et d'incertitude. Ne parvenant pas à s'en détacher, il les mentionne sans cesse et les exploite dans ses œuvres. Partant de ces images, l'auteur fabrique des entités qui hantent l'écriture sous la forme d'éclats de réalité ou sous la forme de personnages extraordinaires. L'image d'une vieille femme apparaîtra en figure maternelle, celle d'un mendiant prendra la dimension d'une figure homérique. Cette fascination pour les images tient en partie au tempérament de l'auteur, qui confie dans son journal son goût pour l'observation du genre humain. Sa nature parfois silencieuse et contemplative le conduit à traverser les rues à l'affût de quelques événements marquants, à écouter et voir ce qui se passe dans les gares, les cafés et autres lieux de passage. Lorsque la configuration des endroits où il séjourne le permet, il aime dormir ou écrire seul et se laisser distraire par le vacarme du dehors ou encore par des inanités télévisuelles. La matière brute du réel et le réel filtré et conditionné par la télévision sont absorbés puis digérés sous la forme d'images, dont l'agglomérat produit des visions littéraires. Ces visions sont ensuite couchées sur le papier sous la forme de mots, que de petits dessins viennent souvent appuyer. La fascination pour les images s'explique d'ailleurs aussi probablement par le goût de l'auteur pour la peinture et les dessins. Très familier de ce mode d'expression, Didier-Georges Gabily emploie souvent la métaphore picturale pour commenter son œuvre. Le terme « atelier » est utilisé pour nommer le travail d'écriture ainsi que le travail mené avec les acteurs. Il désigne les moments rhapsodiques pendant lesquels le dramaturge compose ses textes en solitaire. Il désigne tout aussi bien un espace d'expérimentation déplaçable à loisir, que le directeur d'acteurs instaure avec ses acteurs où bon leur semble, pour travailler confidentiellement sur des textes personnels ou ceux d'autres auteurs, sans intention immédiate de mise en scène.

Concrètement, les dessins et la peinture prennent une part active dans le processus de création de l'auteur metteur en scène. En témoignent les brouillons manuscrits, les dactylographies et les feuillets de dessins réalisés pendant l'écriture et la mise en scène de *Violences*<sup>2</sup> et *Gibiers du temps*<sup>3</sup>, œuvres conçues pour être aussitôt portées à la scène. Il est impossible de déterminer la date exacte de réalisation des dessins et des peintures qui inondent ces documents préparatoires. Cependant, l'imbrication du texte et des images indique que les

---

<sup>1</sup> Didier-Georges Gabily, *À tout va* (Journal, 1993-1996), Arles, Actes Sud, 2002.

<sup>2</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences 1 et 2 : premiers brouillons. Notes, dessins et brouillons de passage*, s.d. ; *Violences 2. Âmes et Demeures : brouillons*, s.d. ; *Violences : carnets de dessins*, s.d. ; *Violences (un diptyque). Corps et tentations : exemplaire de Didier-Georges Gabily*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardenne.

<sup>3</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps : dessins pour les trois époques*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardenne.

écritures dramatiques et scéniques sont probablement déclenchées par quelques esquisses aux crayon, stylo et autres peintures à la gouache et qu'elles sont à coup sûr précisées par ces dernières. Des dessins élaborés sur des feuillets indépendants des brouillons, très rarement datés et lorsque c'est le cas de façon laconique, conservent tout leur mystère. La plupart du temps, on ne peut pas savoir s'ils sont antérieurs, contemporains ou postérieurs à l'écrit et ce statut énigmatique leur confère une certaine aura. D'autres silhouettes de personnages munis de quelques accessoires et vêtements caractéristiques apparaissent sur des pages manuscrites, comme une autre forme d'expression de l'imaginaire, produisant en termes visuels ce que l'écriture élabore en termes intellectuels. De temps à autre, le dessin prend le dessus sur l'écriture. La parole d'un personnage laisse alors place à l'image d'un personnage en train de parler ou de bouger. Certaines postures difficiles à décrire sont ainsi dessinées parallèlement au texte, comme si l'auteur devait visualiser une attitude avant de pouvoir la formuler précisément. Parfois, de véritables scènes sont matérialisées par les dessins et les peintures, qui s'étendent sur des pages entières. En ce cas, le texte intervient comme une bulle qui flotte au-dessus ou en deçà des corps, une parole qui émane des figures. Ces études donnent à voir des corps en situation et sont parfaitement représentatives de certains fragments des pièces. Pour *Gibiers du temps*, certaines recouvrent d'ailleurs entièrement des pages dactylographiées, comme si les mots constituaient une base, semblable au fond dont on badigeonne une toile afin de la préparer.

Les dessins et les peintures qui accompagnent les textes de Didier-Georges Gabily n'ont pas une fonction illustrative ou divertissante, comme les croquis dont on rature parfois nos pages par distraction. Au contraire, ils réactivent et nourrissent très souvent le désir d'écrire. Ils alimentent aussi manifestement le projet de mise en scène en ce qu'ils permettent d'appréhender la qualité et l'harmonie visuelles de différentes séquences. Conjointement au texte, ils donnent corps aux vues de l'esprit, aux visions littéraires de l'auteur, en les déclenchant parfois et en les précisant ou en les rééquilibrant à d'autres moments. De fait, ils peuvent être considérés comme une résurgence des images réelles qui ne se manifestent plus sous une forme brute mais qui sont désormais traitées par l'imaginaire, frottées à la langue de l'écrivain et aux impératifs de la scène. En marge du texte, les peintures et les dessins ravivent les images authentiques et les visions imaginaires. Ils rappellent à tous moments que les mots du théâtre doivent rester les serviteurs de la réalité qu'ils tendent à exprimer. Si l'écriture est fondamentale dans le projet dramatique de Didier-Georges Gabily, elle a pour but de restituer les contours du monde sous la forme figurée et forcément visuelle du théâtre.

## 2. MOTIFS.

### **Sur le théâtre, sur le monde.**

L'une des principales caractéristiques de l'œuvre de Didier-Georges Gabily est d'élaborer une réflexion conjointe sur les fondements du théâtre et du monde. L'auteur, directeur d'acteurs et metteur en scène conçoit le théâtre comme un art citoyen auquel il faut impérativement redonner une place centrale dans la société. Même si le théâtre antique est probablement magnifié par les occidentaux, Didier-Georges Gabily le considère comme un modèle mythique dont il faut s'inspirer pour raviver les pouvoirs du théâtre.

En 1989, il rédige une note d'intention pour exposer les volontés du Groupe T'chan'G !, récemment constitué. *Notules sur une genèse*<sup>4</sup> affirme la volonté de concevoir un théâtre utile aux acteurs qui le produisent, comme à la société qui l'héberge. Ce théâtre rejette avec violence la dimension divertissante à laquelle on réduit souvent l'expression artistique, forcée d'imiter avec maladresse les aspects démagogiques de la télévision et du cinéma. Didier-Georges Gabily propose aussi de pratiquer un théâtre d'art, qui doit s'imposer dans le paysage contemporain en remplissant la fonction réflexive dévolue au théâtre depuis ses origines. « Un groupe, pas une troupe »<sup>5</sup>, écrit tout d'abord Didier-Georges Gabily, reprenant ainsi une formule qu'il employait déjà quelques années auparavant au sujet du DG Groupe, prémices du Groupe T'chan'G !. Ici, l'artiste s'exprime au sujet de son travail théâtral comme il s'exprime par ailleurs au sujet de son écriture. La différence majeure qu'on relève dans sa pratique des deux disciplines se situe au niveau du dénominateur que l'activité implique. L'action commune qui se déroule sur le plateau s'oppose à la solitude souvent redoutée et pourtant nécessaire de l'écriture à la table. Écrire pour les acteurs du groupe permet probablement à l'écrivain de réduire cette séparation entre deux éléments, texte et plateau, qui pour lui ne peuvent aller l'un sans l'autre et fondent ensemble le théâtre. Les partis pris énoncés dans ce texte apparaîtront sur la scène grâce à une pratique du jeu, à des éléments de mise en scène ainsi qu'à une collaboration avec différents artistes, mais également, c'est moins évident pour le spectateur et toutefois prégnant dans le travail du dramaturge, dans l'écriture même des œuvres.

« 1. Il s'agit donc d'affirmer qu'il y a encore quelque chose à *croire* du théâtre et de ceux qui, obstinément, veulent continuer à pratiquer ce qui demeure encore – et pour combien de temps ? – du domaine de l'art, on veut dire, ceux qui veulent continuer à

---

<sup>4</sup> Didier-Georges Gabily, « Notules sur une genèse », octobre 1989, in *Notes de travail*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2003, p. 35-39.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 35.

porter une part de la parole active qui est tout le théâtre, et qui pèse, et qui coûte, et qui souvent dérange.

[...]

3. À la solitude nécessaire à de jouissives maturations personnelles, on aura décidé de préférer (un temps) les jouissives contraintes de l'action commune. Le plateau est le lieu de cette action ; de cette action nous n'attendons pas de "résultats" – de ceux, à tout le moins, que l'on dit "probants" ; nous interrogeons une conduite, nous la mettons, littéralement, à l'épreuve

[...]

4. À cet endroit, des acteurs parlent, disant : Nous exerçons aussi notre art pour que l'on nous voie, pour que l'on nous entende, nous.

[...]

8. Il s'agit de pratiquer l'art du théâtre sur le plateau du théâtre avec un groupe d'artistes (acteurs, plasticiens, musiciens)

[...]

9. Il s'agit d'une déclaration de Jeu. (On jouera par exemple à "Je[u] déclare la guerre". On peut imaginer de quoi il retourne...)

Il s'agit d'une déclaration de Je, ensemble.

10. Plus tard, le plus tôt possible, il s'agira d'explorer *l'Enfance de l'Acte* ; d'explicitement activement cela, ce terme, ce choix.

Pour l'heure, on essaiera seulement d'éprouver que le théâtre, quoi qu'ils continuent à affirmer, ne peut être condamné aux désespérances de la distraction et de l'immédiat.

Pour l'heure, il s'agit de théâtre contemporain ; de cela qui est notre unique volonté commune, textes et corps ensemble, sur le plateau, dans tous leurs états. »<sup>6</sup>

Dans *L'écart, l'entre-deux*<sup>7</sup>, texte écrit peu avant les premières représentations données par le Groupe T'chan'G! au Théâtre de la Cité internationale en 1991 à l'occasion de la création de *Violences*, Didier-Georges Gabily apporte un complément aux intentions précédentes. Maintenant que le travail avec l'acteur a visiblement porté ses fruits et que le groupe est parvenu à construire un projet dramatique d'envergure, il paraît capital aux yeux de son directeur de préciser que son premier objectif est de fonder son travail sur le rapport à l'autre. Cet autre désignerait tout à la fois le partenaire de jeu, le spectateur et l'individu, qu'il soit un étranger, un interlocuteur ou un adversaire.

*« Nous avons travaillé. Nous savons maintenant aussi que le plateau est maître dernier, peuplé d'acteurs en langue tout autant qu'en habit (quand ils sont vêtus), et tâchant à lui renvoyer tous les flottements actifs de leurs corps constitués (ou mieux : déconstitués, défroqués, et pourquoi pas muets ?) à seule fin de personnifier l'énigme de l'autre du monde qui parle avec soi du monde. »*<sup>8</sup>

*Notules sur une genèse* et *L'écart, l'entre-deux* donnent la mesure des ambitions artistiques de Didier-Georges Gabily et du Groupe T'chan'G!. Ces deux manifestes démontrent que le

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 37-39. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>7</sup> Didier-Georges Gabily, « L'écart, l'entre-deux », 2 septembre 1991, in *ibid.*, p.49-53.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.52. C'est l'auteur qui souligne.

théâtre et le monde constituent des domaines de réflexion et d'exercice, qui selon les travaux et selon les périodes sont plus ou moins exploités, de manière à convier les spectateurs à une réflexion oscillant entre l'intérieur et l'extérieur du théâtre. La poésie, la performance de l'acteur et la beauté des images produites sur le plateau doivent être au service d'une représentation du monde et confronter constamment le temps de l'écriture, le temps de la fable et celui de la mise en scène. Ainsi, on doit offrir au spectateur la possibilité de découvrir à travers la mise en scène d'un texte ancien, moderne ou contemporain un ensemble de propositions confrontant passé et présent, réalité et fiction, scène et salle, bâtiment théâtral et espace mondial. Contemporaine de la parution de *La représentation émancipée*, l'écriture de *Notules sur une genèse* et de *L'écart, l'entre-deux* découle probablement de la pensée de Bernard Dort. Très attaché au soutien et aux conseils de cette figure majeure des Études théâtrales en France, Didier-Georges Gabily dédiera *Violences* à son nom et *Gibiers du temps* à sa mémoire. Aussi, les va-et-vient de Didier-Georges Gabily entre une réflexion sur le théâtre et sur le monde font certainement écho aux principes que Bernard Dort soutenait par exemple dans un article sur la mise en scène de *La Classe morte*<sup>9</sup> par Tadeusz Kantor, intitulé *Un plaisir rare*<sup>10</sup>.

Si Didier-Georges Gabily considère le théâtre comme un moyen particulièrement efficace de représenter le monde, c'est parce que celui-ci rassemble une communauté de citoyens autour

---

<sup>9</sup> *La Classe morte*, séance dramatique librement inspirée de *Tumeur Cervykal* (1920) de Stanisław Ignacy Witkiewicz, créée par le Théâtre Cricot 2 dans la Galerie Krzysztofory à Cracovie, le 15 novembre 1975.

<sup>10</sup> Bernard Dort, « Un plaisir rare », in *La représentation émancipée*, op. cit., p. 168-170 :

« Une scène ou un espace quelconque, plus ou moins aménagé, est là devant nous, séparé de nous. Des comédiens, de chair et d'os, l'occupent. Ils parlent avec les mots d'un autre, mais leurs gestes, leurs corps, pour maquillés qu'ils puissent être, restent les leurs. Et tout se passe au présent. La fiction (l'action représentée) et la réalité (la représentation) sont étroitement imbriquées.

[...]

Le statut de la représentation théâtrale est, par essence, contradictoire. Sur la scène, rien ne va de soi : les acteurs sont bien là, en personne, mais ce qu'ils disent et font ne vient pas d'eux et est, parfois, franchement anachronique... Certes on peut tenir tout cela pour naturel. Et confondre le théâtre et la vie. Ce fut la tentation de la dramaturgie bourgeoise qui culmina (et par là même se dénonça) dans la fiction du "quatrième mur" : tout ce que vous voyez là se passe effectivement dans la réalité ; pour vous le montrer nous n'avons eu qu'à retirer la paroi, le mur qui vous le cachait. Or, un tel spectacle m'indiffère. Je sais trop que ce vrai-là est faux, que ce naturel n'est qu'une image de confection. Et je m'en sens exclu. À l'inverse – c'est plus fréquent aujourd'hui – on avoue la scène pour un pur lieu de théâtre. Un espace de fantaisie. Là, tout peut arriver : les métamorphoses les plus incongrues, les tours de passe-passe les plus surprenants... Et le théâtre s'y soûle de lui-même. Cela me laisse de glace. Cette surenchère dans le théâtral ne me coupe pas moins de la représentation que le quatrième mur fictif. Le "faux" m'ennuie tout autant que le "vrai". C'est seulement leur confrontation, leurs échanges mutuels qui me donnent accès au spectacle.

[...]

Car, en définitive, c'est bien du jeu que je tire mon plaisir. Jeu non *de* théâtre mais *du* théâtre. J'entends : qui ne s'enferme pas dans la fiction scénique mais qui vise aussi le monde. Et qui convoque l'existence dans ce qu'elle a de plus concret, au sein-même de la représentation dans ce qu'elle a de plus artificiel et de plus machiné, pour les confronter l'une à l'autre... »

C'est l'auteur qui souligne.

d'une communauté d'acteurs, venus exposer un ensemble de situations, de paroles et d'images destinées à mettre en scène, en jeu et en question tout ou partie du monde. Cette conception du théâtre traduit une fascination et un amour équivalents pour l'acteur, le spectateur et le monde. Le lieu commun de ces trois éléments est l'œuvre théâtrale qui est jouée par l'un, observée par l'autre et qui représente le troisième avec plus ou moins de détours.

Lorsqu'il écrit pour le théâtre, Didier-Georges Gabily élabore une oeuvre dans l'optique de sa mise en scène. Certains textes sont l'objet d'une commande et d'autres sont directement conçus pour les acteurs du Groupe T'chan'G !. Tous portent en germe la conscience de leur représentation future. Il s'agit de construire une pièce en vue de la réalisation d'un spectacle, ambition très clairement formulée au sein même du texte par l'association subtile de commentaires sur la fable qui prend forme et d'hypothèses relatives à sa matérialisation scénique. Les didascalies prennent en charge cette dimension réflexive de multiples façons. Elles mentionnent notamment la nature théâtrale de la fable en évoquant le bâtiment théâtral comme un lieu situé à l'écart du monde, fort de la présence de spectateurs situés dans l'obscurité, ainsi que certaines parties du plateau où se cachent les acteurs en préparation. Cela ne signifie pas que le caractère artificiel de la fable est constamment dénoncé, mais plutôt que la représentation dramatique et l'adresse au public sont nommées et assumées dans le texte. Les descriptions, commentaires et réflexions contenus dans les didascalies composent une parole que l'on pourrait attribuer tantôt à l'auteur, tantôt au metteur en scène ou encore à une sorte d'observateur, spectateur privilégié faisant part au lecteur de sa perception de la fiction, de sa passion du théâtre et de sa perpétuelle attention aux réalités du monde extérieur. En usant de cette parole didascalique qui peut envahir le corps du texte ou le ponctuer plus simplement, Didier-Georges Gabily affirme le caractère utopique de certaines de ses propositions, tout en soutenant que la finalité de son œuvre est bien de se déployer dans l'espace scénique afin de produire une image théâtrale de la vie réelle.

La tension entre fable et représentation, entre histoire du monde et question théâtrale est explicitement traitée dans les didascalies, mais elle traverse aussi tout le texte dramatique. L'urgence et la nécessité de dire motivent la totalité des personnages et synthétisent aux yeux de l'auteur les questionnements relatifs à l'homme ainsi qu'à l'acteur. Lorsqu'un personnage prend la parole, éprouve des difficultés à ce sujet et regrette que son interlocuteur ne l'écoute pas, on peut tout aussi bien entrevoir la détresse et le désir qui animent l'humanité tout entière selon Didier-Georges Gabily, et reconnaître les terreurs ainsi que les ambitions qui hantent le plateau tel qu'il le conçoit. Parfois, le personnage se positionne comme un témoin auditionné

par un de ses partenaires de jeu. Parfois, il fait directement allusion à sa fonction de porteur de parole, auquel cas il évoque le théâtre et semble s'adresser à l'assemblée des spectateurs. L'adresse à l'autre n'apparaît jamais comme une pure convention, elle est consciente et commentée. L'œuvre doit mériter sa place au sein de l'histoire du théâtre en témoignant du monde avec sensibilité et pertinence, afin d'éveiller l'attention du spectateur en lui procurant la sensation que quelque chose est en train de se passer sur le théâtre, quelque chose qu'il n'avait jamais perçu avec une telle acuité. Parallèlement à cette ambition, il s'agit de donner aux acteurs une offrande poétique à leur hauteur, capable de les révéler, de faire advenir en eux le meilleur, le plus beau, non par amour de la performance mais bien dans le souci de faire théâtre. Les personnages éprouvent le besoin de parler mais également de la difficulté pour ce faire. Chaque prise de parole délicate est écrite de manière à ce que le personnage constitue « à vue »<sup>11</sup> son discours. Il enclenche sa parole en commençant par quelques hésitations et ressassements, puis il libère sa pensée. Tout à fait justifié dramatiquement, ce procédé donne à l'acteur la possibilité de trouver progressivement le souffle, la voix et la posture du rôle qu'il interprète. Si l'auteur accompagne le personnage en ouvrant très doucement les vannes de la parole, on remarquera qu'il accompagne simultanément l'acteur. L'attention portée au personnage comme à l'acteur transparait également dans les didascalies. On peut souvent lire que le personnage hésite, chantonne, titube ou vacille. Ces indications désignent les émotions liées à la prise de parole nécessaire pour se situer dans le monde : envie, panique, démission. Elles formalisent également les émotions inhérentes à la performance de l'acteur : trac, désir d'expression et d'exhibition. L'interprétation de la fable fait ainsi voyager le spectateur à travers un questionnement relatif au fonctionnement du monde qui débouche sur une réflexion portant sur la nécessité du théâtre, lieu d'expression de toutes les fragilités, du don de la parole et de la mise en jeu d'une pensée.

Faire théâtre, pour Didier-Georges Gabily, c'est générer une communion autour du verbe et du geste, inviter les hommes à se rassembler autour d'un foyer où la moindre parcelle de quotidienneté s'enflamme, où l'on parle du dehors sans jamais se détourner de la passion du théâtre et de son caractère métaphorique. Entre l'abri et l'édifice, Didier-Georges Gabily choisit l'abri, voire le hangar ou encore le garage, car le théâtre advient dès lors que l'on désigne un espace de jeu et un espace de réception. Il suffit de s'installer en un lieu et d'y poser les quelques éléments qui le rendront familier, espace dont on ne cherche à aucun moment à vanter les vertus naturalistes. Délimité par la main de l'homme, le site a pour

---

<sup>11</sup> Il s'agit d'un procédé cher à Didier-Georges Gabily. Les notes dramaturgiques et les articles de Bruno Tackels sur les pièces et mises en scène de l'artiste y ont souvent fait écho.

vocation de représenter le monde tel qu'il est à l'extérieur du territoire protégé, sans pour autant imiter toutes ses lois. Représenter n'est pas reproduire. Dans les pièces de l'auteur, on précise à tous moments que la fable donne à voir et à entendre une mise en scène du monde. La terre ne sera jamais qu'un plateau et le ciel demeurera un plafond quadrillé de perches. Cette distance entre représentation du monde et vie réelle paraît salutaire aux yeux de l'artiste qui n'entend pas lutter contre le caractère nécessairement incomplet du jeu du théâtre. Au contraire, c'est bien sa dissemblance par rapport au monde qui génère d'après lui son intérêt.

### *Une traversée du théâtre.*

L'exemple de *Violences* permet de comprendre dans quelle mesure l'évocation simultanée du théâtre et du monde infléchit la construction de l'œuvre et donne à l'auteur la possibilité de figurer sa passion pour les acteurs et le plateau d'une part et pour les hommes et la scène planétaire, d'autre part. Le texte fait œuvre de profession de foi pour l'auteur et les acteurs du Groupe T'chan'G ! car il en constitue la première présentation publique. Après avoir traversé l'histoire du théâtre occidental au cours de deux travaux d'atelier, portant d'une part sur *L'Orestie* d'Eschyle dans une traduction de Paul Claudel<sup>12</sup>, et d'autre part sur les différentes pièces écrites sur Phèdre et Hyppolite, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, Didier-Georges Gabily propose avec *Violences* sa propre contribution à l'histoire des formes dramatiques.

La première partie de *Violences* est écrite pour le noyau d'acteurs qui est à l'origine de la formation du Groupe T'chan'G!, tandis que la seconde partie sera élaborée pour mettre en scène l'ensemble des acteurs ralliés au groupe depuis sa constitution en 1988<sup>13</sup>. On ne constatera pas de hiérarchisation des personnages. Cependant les protagonistes de la première partie, « statues vociférantes »<sup>14</sup>, sont présentées dans un univers archaïque où elles s'adonnent à un théâtre originel entre rite et représentation. Les personnages de la seconde partie sont immergés dans un espace moderne, fondé sur les codes de la comédie de situation. Dans ce diptyque, le parcours effectué à travers l'espace et le temps est avant tout signifié par un jeu formel plongeant les acteurs de la première partie dans une bassine de plâtre dont ils ressortent pétrifiés, exposant alternativement les acteurs de la seconde partie à la pluie et aux courants d'air provoqués par les portes battantes, qui les désorientent et les surexcitent. Ces

---

<sup>12</sup> Eschyle, *L'Orestie. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides* (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), trad. Paul Claudel (1896-1920), in Paul Claudel, *Théâtre. I* (1967), édition revue et augmentée, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

<sup>13</sup> Selon le témoignage de Yann-Joël Collin in Entretien avec Yann-Joël Collin, enregistrement sonore, *Theatre-contemporain.tv*, 14 novembre 2003, [en ligne : <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Entretien-avec-Yann-Joel-Collin>], page consultée le 11 avril 2010.

<sup>14</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, op. cit., p. 39.

éléments sont directement intégrés à la fiction. L'usage de l'argile, du plâtre et des masques conduit les personnages de la première partie à se comporter comme une antique tribu, versée dans les rites funéraires, tandis que les conditions climatiques et l'agencement de l'espace dramatique offrent aux personnages de la seconde partie la possibilité de se livrer à des allées et venues, changements et interventions cadencés, comme s'ils se livraient à un intermède dont le sujet serait « la cité moderne ».

Ainsi, Didier-Georges Gabily met en scène diverses représentations du théâtre et du monde, successivement traitées avec les filtres de la tradition et de la modernité. La déclinaison du motif n'est pas simplement exploitée comme un cadre esthétique favorisant le conditionnement de la fable. En effet, les tableaux de *Violences* donnent à voir différentes images du théâtre et du monde mais proposent par ailleurs une réflexion sur le théâtre et sur le monde. Cette réflexion se manifeste à différents niveaux de lecture et recoupe les questions de la nécessité de prendre la parole, de s'exprimer et de s'adresser à autrui, relatives aux rapports humains ainsi qu'à l'écriture, au jeu et à la réception. Ces éléments sont mis en scène avec plus de dérision dans la seconde partie, comme si la forme théâtrale employée permettait de désigner un usage galvaudé de ces mêmes éléments, manipulés sans conviction. La représentation n'est plus un acte qui rassemble les individus, mais plutôt une façon de se comporter en société, où les actes de la vie quotidienne sont moins accomplis que singés. On soulignera cependant que les personnages parviennent à s'extraire de temps à autre du courant qui emporte leur existence. Dans ces moments, la prise de parole est tout à coup sincère et pose les bases d'un théâtre intime qui fait barrage au « *Sit-Com* »<sup>15</sup>, catalogue de scènes quotidiennes stéréotypées. De plus, la résurgence au sein de la seconde partie des masques façonnés dans la première, suggère que les fantômes des personnages de la très ancienne forme célébrée tout d'abord frappent à la porte de l'immeuble où l'on croit entendre un vent qui pourrait presque faire entrer la campagne sinistrée, symbole d'un vieux monde, au cœur du bâtiment urbain, lieu de transition en attendant la conquête de l'Amérique.

#### *Une fable sur le monde.*

L'exemple de *Gibiers du temps* témoigne d'un dépassement de la représentation du monde à l'aune des formes théâtrales, parfaitement cernée avec l'écriture de *Violences*. Certes, un hommage transparait dans le prolongement des mythes de Phèdre et de Thésée jusqu'à nos jours et dans la mosaïque de paroles, qui fait entendre dans la pièce tous les types

---

<sup>15</sup> Didier-Georges Gabily, « Désordre liminaire », préface de *Violences*, in *ibid.*, p. 9.

d'énonciation dramatiques, du chœur au monologue. À l'image de *Violences*, les didascalies font également allusion à plusieurs reprises au bâtiment théâtral et à la future représentation scénique du texte. Cependant, ces éléments sont systématiquement rattachés à la volonté de représenter le monde de la façon la plus universelle et la plus complexe possible. Cette entreprise ne peut pas se borner à l'usage d'une esthétique différente pour figurer chaque dimension de la vie sur terre. Elle implique au contraire le métissage des formes, souvent maltraitées, pour illustrer les tendances de la société contemporaine, imbroglio de croyances et de valeurs tronquées.

Désormais reconnu comme une troupe solide et remarquable, le Groupe T'chan'G ! peut s'adonner pleinement au travail théâtral citoyen visé par Didier-Georges Gabily. *Gibiers du temps* assume donc l'ambition de l'auteur metteur en scène et de ses acteurs de manière plus démonstrative et plus soutenue que dans *Violences*, en désertant les espaces privés du diptyque pour dépeindre une société industrialisée dans sa globalité. La pièce entraîne lecteurs et spectateurs dans un univers dramatique impressionnant où chaque composante fait signe au monde, tout en tissant les mailles serrées d'un macrocosme fabulaire autonome, qui pourrait graviter dans l'univers parallèlement à la Terre. Dans cette cité planétaire, Didier-Georges Gabily projette une vision cauchemardesque de la vie réelle. Il met en jeu un important personnel dramatique, partagé entre sujets impuissants, spectateurs du désastre, et sujets offensifs, farouchement décidés à conserver ou à prendre le contrôle de leur destinée. À travers le cheminement des personnages et de nombreuses péripéties, la cité prend la forme d'un vaste théâtre. Ce théâtre fonctionne d'abord de la façon la plus inquiétante car il abrite une représentation mensongère, ordonnée pour anesthésier les foules. Sans apporter de réponse explicite ou définitive, Didier-Georges Gabily suggère par la progression de l'action comment l'univers totalitaire peut se métamorphoser en espace transparent et démocratique, à condition que la population de la cité se réapproprie les lieux par une conduite attentive, active et participative. L'issue du drame renvoie conjointement aux rôles citoyens de l'acteur, du spectateur et plus généralement de l'individu. *Gibiers du temps* ne représente pas le monde à travers un hommage aux formes théâtrales comme c'était le cas dans *Violences*, mais interroge plus précisément le devenir du monde et le devenir du théâtre, en tant que fait humain et social. La pièce transpose les dévoiements du théâtre et du monde dans une fable aux accents surnaturels, en suggérant que l'un et l'autre requièrent un remède commun : la revendication collective de l'espace public en tant que lieu de rassemblement, pour le rêve, l'instruction et le débat.

## Nature, cité.

Dans les œuvres de Didier-Georges Gabily, on vient souvent de la campagne pour échouer en ville. Le premier espace désigne un lieu originel, bastion des aïeux depuis plusieurs générations, abandonné parfois malgré soi, échangé pour une vie maussade rythmée par les aléas de la cité : grisaille, bruit, mendicité. La campagne souvent humide est généralement boueuse et plantée de bouleaux, de saules et de peupliers. Dans *À tout va*, l'auteur fait état de quelques traversées des campagnes françaises, décrivant toujours plus volontiers des terrains peu ensoleillés en filigrane desquels on reconnaît les reliefs et la végétation de l'enfance. Dans les récits et pièces de théâtre, les paysages décrits par les narrateurs, personnages et didascalies sont également conçus selon un modèle issu de souvenirs d'enfance et de visions plus récentes de zones rurales désertées, de villages endormis.

Les personnages de Didier-Georges Gabily quittent bien souvent la campagne pour gagner la ville, parce que l'auteur s'inspire de son propre parcours afin de concevoir leur itinéraire. Né près de Tours, l'homme évoque dans ses écrits et entretiens sa connaissance du monde rural et sa fascination pour le silence de sa grand-mère et des habitants des terres de l'arrière-pays, silence qu'il aurait plutôt qualifié de paroles rentrées. Jeune homme, l'auteur vagabonde dans différentes villes. Dans la préface de *Lalla (ou la terreur)*, il mentionne un voyage dans l'Allemagne scindée en deux blocs. Dans un article intitulé *Nous ne figurons pas dans le paysage*<sup>16</sup>, il évoque l'image peu reluisante qu'il renvoyait lorsqu'il avait l'habitude de voyager sans fortune.

« Je suis allongé il y a longtemps dans le couloir d'un train de nuit ; je dors ; je suis encore assez jeune ; je reviens d'Avignon ; un homme me marche sur le bras ; il dit : Encore un de ceux-là ; il répète : Encore un de ceux-là ; il demande, marmonne : Qu'est-ce qu'ils peuvent bien trouver là-bas, et regardez ça, celui-là, ils acceptent même des types comme ça, là-bas... »<sup>17</sup>

Plus tard, le roman *L'Au-delà*, manifestement coloré d'événements autobiographiques comme l'ensemble des récits de l'auteur, met en scène la marginalisation progressive du narrateur désertant les rues pour errer dans les bouches de métro, aux-côtés de « ceux-là ». Cette expression générique désigne dans la langue de Didier-Georges Gabily tous ceux que l'on montre généralement du doigt. On remarque que les propos rapportés dans l'extrait précédemment cité stigmatisent l'auteur comme un marginal parmi tous ceux qui composent la « faune avignonnaise » en temps de festival. L'auteur emploie ce pronom démonstratif à

---

<sup>16</sup> Didier-Georges Gabily, « Nous ne figurons pas dans le paysage », texte paru dans la revue *Cripure*, n°9, juillet 1993, in *Notes de travail*, op. cit., p. 78-81.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 78.

connotation péjorative pour affirmer l'intérêt qu'il porte aux individus marginaux, exclus du fait de leur comportement asocial ou anormal. Il s'inclut parfois dans ce regroupement de personnes rejetées et agglutinées les unes aux autres, comme des déchets peu désirables que l'on entrepose sur un même emplacement. Par extension, l'expression « ceux-là » désigne la plus petite association de personnes dont l'auteur souhaite nous entretenir afin d'éclairer l'aridité de leur langue et la misère de leur devenir. Si les mendiants de nos villes demeurent ceux que l'auteur dénomme le plus souvent ainsi, les êtres frustes qui végètent dans les zones rurales inhabitées sont aussi nommés de la sorte.

### *Ceux de la campagne.*

Dans les fictions de l'écrivain, la terre meuble des espaces ruraux absorbe les secrets. La description de cette terre donne de l'épaisseur à des situations triviales présentées par les personnages comme des fragments de vie authentiques. On se souvient souvent de l'aplomb des aïeux qui économisaient leurs gestes et leurs mots, et se déplaçaient avec la lenteur, la lourdeur des bêtes de somme. Agissant par nécessité et vivant au rythme des saisons, ces aïeux, longtemps observés par les personnages qui en rapportent le souvenir, se soumettaient à un ordre naturel qu'ils savaient aisément reconnaître, attentifs aux changements de temps, au remuement des animaux, aux mises en garde de leurs propres ancêtres. La conscience aiguë d'appartenir à un monde dont on est le cultivateur mais jamais le propriétaire est l'apanage des aïeux, mentionnés avec nostalgie par certains protagonistes mais très rarement mis en scène dans les œuvres. Si la campagne assimilée à la nature était jadis habitée par des êtres de bon sens, les personnages qui l'occupent désormais sont aussi déréglés que les citadins. La terre authentique se transforme en une authentique prison où la confusion entre austérité et claustration ainsi qu'entre silence et mutisme fait de considérables dégâts. L'attention aux éléments naturels ainsi qu'à la faune sauve éventuellement certains personnages d'un enfermement total, mais l'évasion symbolique que constitue le développement d'une sensibilité accrue aux phénomènes émanant de la terre, du ciel et de l'eau se fait au prix d'une régression vers un état de nature qui isole le personnage de l'ensemble de ses congénères.

On peut donner l'exemple de Lalla, personnage central de l'œuvre de Didier-Georges Gabily, conçu à partir d'un fait divers dont il prend connaissance au début des années 1980<sup>18</sup>. Sans

---

<sup>18</sup> Tel que le souligne Jean-François Matignon, directeur de la compagnie Fraction, à l'origine de la réécriture par Didier-Georges Gabily de *Lalla* et metteur en scène de *Lalla (ou la terreur)*, créé le 5 novembre 1998 à La Fonderie, au Mans. Dans le courant du mois de novembre 1998, le spectacle est repris au Théâtre des Halles, en Avignon. Sur la feuille de salle, la compagnie Fraction choisit de reproduire un court texte de Didier-Georges Gabily, daté de février 1985:

dissimuler l'origine de la créature, qui apparaît chronologiquement dans la première version inédite de la pièce *Lalla*<sup>19</sup>, dans le roman *Physiologie d'un accouplement*<sup>20</sup> et pour finir dans la seconde version de *Lalla*, intitulée *Lalla (ou la terreur)*<sup>21</sup>, Didier-Georges Gabily ne s'étend pas sur les conditions de sa découverte de l'épisode dramatique, survenu en milieu rural<sup>22</sup>. À travers la fascination pour l'image de cette jeune femme infanticide, que les médias arrachent à son anonymat, on reconnaît la démarche que l'auteur explorera tout au long de sa carrière. Le procédé médiatique visant à épingle l'image d'individus passablement monstrueux érigés en emblèmes de notre société sans repères est ici détourné. Didier-Georges Gabily s'intéresse aux marginaux que l'on observe comme des animaux de foire. Il se saisit de leur image qui se détache de l'ensemble harmonieux que constitue le décor de notre monde civilisé et leur enjoint une parole. Ces êtres ne sont pas uniquement montrés ou représentés en train de faire et de refaire ce pour quoi on les observe : actes hors normes, délits et crimes. Ils sont convoqués sur la scène pour faire entendre une parole qui rompt avec leur image ou la rehausse avec fracas. Didier-Georges Gabily s'inspire d'un fait divers pour concevoir *Lalla* mais le dépasse très largement. Être contemplatif décrivant les événements naturels, les actions humaines et les choses de façon égale, créature vagissante à mi-chemin entre l'homme et la bête, victime d'un système et malgré tout coupable de certains actes, *Lalla* préfigure la *Ravie* de *Violences*, *Carmen* de *L'Au-delà*<sup>23</sup>, la *Gamine* de *Chimère et autres bestioles*<sup>24</sup> et *Pythie* de *Gibiers du temps*.

La filiation entre *Lalla* et la *Ravie* est aisément perceptible, tandis que les autres personnages se distinguent plus clairement de la figure matricielle. La biographie des deux jeunes filles est composée à partir d'éléments semblables qui interviennent dans des circonstances différentes. *Lalla* et la *Ravie* évoluent dans un univers très limité, auquel la nature apporte un souffle qu'elles perçoivent avec une acuité particulière.

---

« Le 8 mars 1980, Marguerite L, fille de ferme d'une vingtaine d'années, accouchait d'un nouveau-né qu'elle étranglait aussitôt, et dissimulait sous du fumier. J'ai vécu longtemps avec elle, là dans la tête, avec son silence ; j'ai enquêté avec obstination cherchant à reconstituer la genèse d'un tel acte... Que l'on nous pardonne si nous affirmons qu'elle tue son enfant comme on tuerait quelques chatons de trop dans une portée, sans les reniflements et les mauvaises consciences habituels aux civilisés. »

En regard de cet extrait, la compagnie Fraction précise :

« Marguerite, on la rencontre souvent au fil de l'œuvre de Gabily : *Lalla (ou la Terreur)*, *Violences*, *Chimère et autres bestioles*, *Physiologie*... Qu'elle se nomme *Lalla*, *Gamine*, la *Ravie*, c'est elle qui est là, toujours. »

<sup>19</sup> Didier Gabily, *Lalla*, tapuscrit 1045, Paris, Association Théâtrales, 1985.

<sup>20</sup> Didier-Georges Gabily, *Physiologie d'un accouplement*, Arles, Actes Sud, 1988.

<sup>21</sup> Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la terreur)*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1998.

<sup>22</sup> En effet, le texte de février 1985 cité par la compagnie Fraction ne figure pas dans les articles et ouvrages publiés de l'auteur.

<sup>23</sup> Didier-Georges Gabily, *L'Au-delà*, Arles, Actes Sud, coll. « Générations », 1992.

<sup>24</sup> Didier-Georges Gabily, *Chimère et autres bestioles*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1994.

La parole de Lalla est identique dans le roman publié en 1988 et dans la seconde version de la pièce éponyme, parue en 1998. Après un long silence symbolisé par la poussée d'une membrane de peau dans sa gorge, la jeune fille réclame inlassablement du lait et expose les faits qui la menèrent jadis à l'étouffement de son enfant dans l'étable de la ferme familiale. Le lieu de la conception de l'enfant et celui de son rejet sont présentés avec une précision similaire.

« Parce qu'il avait tellement insisté qu'on avait fini par le faire un dimanche dans la tourbière, là, je m'en souviens bien de l'endroit, vraiment, mais ça ne les intéresse pas eux, ils disent que c'est juste dans l'étable qui les intéresse

[...]

Je m'en rappelle bien de l'endroit où ça monte un peu et on n'enfonçait plus à cause de l'endroit. Le frère, là-bas, il jouait à la guerre du Viêt-nam ou au château avec moi, là-bas, quand on était petit le dimanche avec ceux des Bas de R'don et quelquefois ceux de Plénée mais c'était plus rare, à l'endroit des arbres blancs dans la terre toute noire, des bouleaux dans la terre toute noire il y en a beaucoup à cet endroit mais c'est juste où ça monte et on n'enfonçait plus, c'est là qu'on l'avait fait. »<sup>25</sup>

La relation sexuelle subie se déroule dans la tourbière, dans un endroit manifestement plus sec que l'ensemble de la zone, car Lalla explique à plusieurs reprises qu'on n'y « enfonce plus ». C'est pourtant bien la sensation que provoque son discours. Lalla s'embourbe, expose les faits comme si elle pouvait les observer à travers une loupe. Proche du sol sur lequel on la couche et plus tard étendue sur la paille pour écraser son enfant, Lalla parle de la terre, de l'humidité des feuilles, de leur contact sur sa peau et de toutes les odeurs perceptibles dans cette position. Docile devant les hommes, inconsistante aux yeux de ses parents, Lalla se retranche de leur monde, s'enlise dans la boue, accouche auprès des bêtes.

Le rapport que la Ravie entretient avec la nature relève plutôt de l'enchantement. Si Lalla décrit les choses comme si elle se tenait au ras du sol, la Ravie rend compte de la perception globale d'un espace longtemps contemplé, auquel elle voue une fascination largement supérieure à son respect des êtres humains. Le paysage de son enfance et de son adolescence s'apparente à un refuge, dont l'évocation est synonyme de respiration. Personnage d'une grande solitude, la Ravie se montre particulièrement attentive aux mutations de cet espace, qu'elle interprète comme les signes d'un discours qui lui serait adressé. Elle puisera dans cette certitude la violence nécessaire pour formuler son dernier monologue, où elle oppose son intime connaissance du monde naturel à son mépris pour la paix des ménages et à son rejet de l'ordre public.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

Dans les œuvres de Didier-Georges Gabily, celui qui se tourne vers la nature paraît inmanquablement tourner le dos à la société des hommes. Il perd rapidement ses qualités de discernement et d'élocution, il devient le bouc émissaire de sa communauté. Les familles des deux jeunes filles sont simplement évoquées. Leur présence en toile de fond donne la mesure de la condition et de l'esprit des occupants de la campagne que Didier-Georges Gabily met en scène. Lalla décrit son entourage comme un ensemble de personnages naïfs, abusés par les apparences, aveugles et sourds face à sa détresse. La famille de la Ravie paraît constituée du même bois, agressive du fait de son incompréhension. Le foyer n'est plus ce lieu rassurant où la nourriture en préparation apaisait les sens des anciens comme ceux des plus jeunes. Les familles de Lalla et de la Ravie ont perdu la générosité et la sagesse des aïeux. Il ne leur reste plus que la bêtise à ruminer dans une campagne vidée de ses habitants, abritant seulement des personnages inquiétants, quelques idiots, des notables peu scrupuleux et de jeunes hommes au désir ardent.

Celui qui préfère la nature au genre humain présente les symptômes d'un profond dérèglement, mais ceux qui suivent le chemin inverse ne sont pas mieux armés contre le désordre mental. Ils se regroupent à l'image d'une troupe repliée dans une vallée encaissée et cernée par l'ennemi. Dans *Violences*, le caractère pathologique d'individus vivant comme une tribu recluse apparaît très concrètement avec la famille de substitution que la Ravie choisit plus ou moins contre sa volonté. La maison de cette « Famille d'Enfer »<sup>26</sup> est dépeinte comme un mausolée situé au beau milieu des espaces décrits par la Ravie, depuis lequel le monde est invisible car on y vit comme dans un abri calfeutré. La connaissance et l'attirance pour l'extérieur dont témoigne chaque habitant de cette maison permettent de mesurer leur degré de raison et leur aptitude à échapper au dispositif carcéral que représente la cellule familiale.

### *Ceux de la ville.*

La ville couramment représentée dans les œuvres de Didier-Georges Gabily est Paris. On la reconnaît parce qu'elle est souvent nommée ou bien symbolisée par le métro ou par l'un de ses quartiers peu recommandables. Pour ceux qui viennent de la campagne, c'est le lieu de tous les espoirs, un espace de liberté et de réussite sociale où l'on n'est pas contraint au respect des règles familiales ni à l'étouffante superficie du village natal. Pour ceux qui y sont nés, la ville demeure toujours une zone de vie temporaire où l'on vit comme si l'on n'était pas totalement chez soi, déraciné de la terre des aïeux. La perception du tissu urbain dont

---

<sup>26</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, op. cit., p. 15.

témoignent les protagonistes de *Gibiers du temps* est sensiblement différente, dans la mesure où la nature a manifestement été éradiquée, les constructions humaines occupant l'ensemble du territoire. Dans cette pièce, la ville prend donc la forme d'une immense prison, à laquelle il semble impossible d'échapper. D'une manière générale, les bâtiments, commerces et espaces publics qui composent la grande ville sont des lieux que personne n'investit, mis à part des individus très marginaux. Les habitants de la cité se répartissent dans les trois catégories suivantes.

On remarque tout d'abord ceux qui sont embarqués dans le courant de la vie active. Ces « hésitants qui font semblant d'aller droit »<sup>27</sup>, ainsi que le précise une didascalie de *Gibiers du temps*, traversent à toute allure les grandes artères de la ville, sans réfléchir véritablement au rythme intensif de leur existence, perçu comme un impératif à respecter afin de pouvoir surnager et peut-être accéder plus tard à un niveau de vie confortable. C'est par exemple le cas des trois sœurs qu'on découvre dans la deuxième partie de *Violences, Âmes et Demeures*, consacrée à la vie parisienne que les jeunes femmes embrassent après avoir fui la campagne normande.

On repère ensuite ceux qui mettent en question cette cadence exténuante. Ceux-là se montrent très attentifs aux rapports de force subis en permanence dans la vie intime, sociale et professionnelle. Ils considèrent des événements quotidiens, tel que le mouvement de la foule dans les transports en commun, comme des signes aigus du malaise de la cité. Très sensibles aux scènes ordinaires de la vie urbaine, ils interprètent paroles, situations et objets de manière symbolique. Spectateurs plutôt qu'acteurs de la cité, il devient pour eux nécessaire de se positionner dans le monde autrement que comme des citoyens dociles, travailleurs et consommateurs. C'est ainsi qu'ils décident parfois de se défaire de leurs biens et de leurs vêtements afin d'abandonner leur position sociale, pour s'identifier aux exclus qui les fascinent tant. On les retrouve alors « déposés »<sup>28</sup> au seuil de la porte d'entrée d'un immeuble, comme les deux agents de police d'*Âmes et Demeures* ou plus radicalement immergés dans la masse des mendiants du métro, dans *L'Au-delà*. Presque muets, couchés dans la rue et parfois même sous-terre, ils font l'expérience de l'exclusion et semblent alors comprendre l'ensemble du fonctionnement de la cité, depuis ses égouts jusqu'au sommet de ses gratte-ciel.

Les mendiants entrent dans la dernière catégorie des habitants de la cité. Ils se sont extraits du courant par choix ou malgré eux, du fait de leur incapacité à suivre le rythme. Ils sont caractérisés par leur immobilité ou par les tours sur eux-mêmes qu'ils effectuent

---

<sup>27</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, op. cit., p. 89.

<sup>28</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, op. cit., p. 136.

machinalement, comme la femme sans âge de *Gibiers du temps*. Tandis que les premiers marchent très vite vers des destinations inconnues, ceux-là stagnent dans des endroits de passage. Les lieux que les citoyens intégrés empruntent pour aller d'un endroit à l'autre sont le seul territoire dont ils disposent pour exister, privés d'intimité, d'activité et d'horizon. Ces mendiants appartiennent à un champ mythique, même si leur misère est une conséquence de la conjoncture sociale et économique. Hors du courant, ils sont comme hors du temps de la cité, extérieurs au monde qui ne les voit d'ailleurs pas. Ils se couvrent de vêtements trouvés çà et là pour se confectionner une armure protectrice, un camouflage étanche aux agressions extérieures, qui leur permet de se fondre dans le décor. Ils sont disponibles pour l'ivresse, la litanie et la harangue, qui sont autant de contrepoints sonores aux gestes utilitaires et rapides, mais tout aussi répétitifs, des citoyens actifs.

Les personnages qui appartiennent à la catégorie intermédiaire tangent entre les individus parfaitement intégrés et les êtres définitivement marginaux. Honteux de ne pas savoir correctement courir et pourtant terriblement attirés par ceux qui semblent avoir abandonné la course depuis des siècles, ils agissent comme une sorte de pivot entre les deux communautés. S'ils n'apportent aucune réponse à la détresse des habitants de la cité, sentiment dont ils sont les premières victimes, ils incarnent par leur désir de connaissance et de métamorphose une alternative salutaire à l'abnégation des uns et au renoncement des autres.

### **Fait divers.**

Pour composer *Woyzeck*, Georg Büchner s'inspire de deux épisodes meurtriers, le plus important mettant en cause l'ancien soldat Johann Christian Woyzeck et le second impliquant un autre ancien soldat, Johann Philipp Schneider<sup>29</sup>. À la suite de Georg Büchner, de nombreux dramaturges modernes et contemporains voient dans le fait divers un motif dramatique percutant. Dans la chambre d'écho théâtrale, le recours à ce type d'événements permettrait de transposer, voire d'amplifier la très ordinaire misère affective et sociale. Considéré comme

---

<sup>29</sup>Cf. Georg Büchner, *Woyzeck* (1875), trad. Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil (2004), Paris, Théâtrales, 2006.

Avec la présentation des sources ainsi que la traduction du rapport sur l'accusé Woyzeck, établi par le docteur Johann Christian Clarus, Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil mettent l'accent sur le travail documentaire de Georg Büchner tout en insistant sur le considérable ouvrage dramaturgique mené par l'auteur.

Cf. également Jean-Louis Besson, « *Woyzeck*, ou le fait divers comme autopsie du vivant », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », 2008, p. 311-326.

Dans cette communication, Jean-Louis Besson reprend quelques points développés dans le livre précédent et se focalise particulièrement sur le traitement que Georg Büchner réserve aux faits divers, pour montrer comment les événements réels accèdent à une « dimension [...] poétique », « par le biais du conte, de la foire et de la ballade » (*ibid.*, p. 323).

l'un des premiers jalons du drame moderne, il va sans dire que *Woyzeck* n'a pas traversé les époques du seul fait de ses sources véritables. Fascinante en de nombreux points, la pièce inachevée explore un champ dramatique inédit, celui des destinées étriquées, et confronte ponctuellement le médiocre au merveilleux par l'entremise du monde forain et des récits populaires. *Woyzeck* représente d'autant mieux la vie réelle qu'il s'en éloigne et procède par allusions et décalages successifs pour révéler les qualités génériques d'événements particuliers. Comme le démontre Jean-Louis Besson, la pièce inaugure ainsi une dramaturgie du fait divers fondée sur des détours formels et narratifs. Dans la même optique, Jean-Pierre Sarrazac estime que ces détours, nécessaires pour contourner l'écueil de l'anecdote et la tentation du voyeurisme, constituent une stratégie indispensable au digne traitement dramatique du fait divers<sup>30</sup>.

Le fait divers engendre la métamorphose d'un individu lambda, passant d'un anonymat tranquille à une postérité macabre. Spectaculaire en soi, cette métamorphose ne nécessite par forcément une mise en scène appuyée. Les détours de l'écriture pour traiter le fait divers ne sont donc pas systématiquement exubérants, tel que le suggère la vague théâtrale qui déferle sur l'hexagone après mai 1968.

À cette époque, plusieurs artisans du théâtre français situent l'intimité des petites gens au cœur de la représentation, tout en développant en arrière plan une réflexion sur le fonctionnement global de la société. Stimulés par les propositions dramatiques allemandes, notamment par les œuvres de Rainer Werner Fassbinder et Franz Xaver Kroetz, Michel Deutsch et Jean-Paul Wenzel participent à des projets collectifs axés sur l'ordinaire à destination d'un public populaire. Respectivement accompagnés de Michèle Foucher et Claudine Fiévet, le premier donne suite à cette démarche au sein de l'équipe du Théâtre National de Strasbourg, tandis que le second fonde la compagnie Théâtre Quotidien. Par extension, l'appellation « théâtre du quotidien » désigne l'ensemble des dramaturgies des années 1970 sensibles aux thématiques de l'intime, de l'ordinaire ou encore du travail. Elle regroupe des œuvres de formes diverses, élaborées par des auteurs de générations et parcours variés<sup>31</sup>. Parmi d'autres procédés, ces auteurs emploient le fait divers, situation authentique ou

---

<sup>30</sup> Cf. Jean-Pierre Sarrazac, « Le fait divers, "l'inexplicable" », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, op. cit., p. 227-242.

Jean-Pierre Sarrazac définit et analyse la notion de détour dans plusieurs ouvrages, à commencer par *L'Avenir du drame*. En l'occurrence, on se réfère à une communication de l'universitaire qui précède celle de Jean-Louis Besson dans le même volume, profitant de ce que leurs pensées respectives entrent en résonance à travers le prisme du fait divers.

<sup>31</sup> Cf. Armelle Talbot, *Études théâtrales, Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970*, n° 43, 2008.

scène conçue à la manière du fait divers, pour traiter les ressorts et les dérapages de la vie courante. Le plus souvent, ils déclinent le motif sur un mode mineur, pour désamorcer l'effet sensationnel du passage à l'acte et dévier l'attention sur ses causes et ses conséquences.

Comme ses aînés, Didier-Georges Gabily voit dans le fait divers le moyen d'opérer une greffe du réel sur la fiction. Sans sacrifier l'étrange sur l'autel du divertissement, il se démarque cependant des dramaturges du quotidien en décuplant la dimension monstrueuse des faits. Il se passionne pour la mutation des êtres en figures criminelles et donne un tour mythologique à l'histoire vraie de Marguerite L., jeune femme infanticide à l'origine du personnage Lalla, matrice des personnages féminins cités plus haut. L'impact du drame réel de Marguerite sur la pensée et l'imagination de Didier-Georges Gabily est tel qu'il n'en cite aucun autre, alternant dans ses œuvres le recours à ce fait divers et l'invention d'événements fictifs construits selon le même principe. En utilisant à fond le potentiel fabulaire du motif, le dramaturge en déjoue la portée sociologique et politique, pour éclairer sa valeur fantastique, voire fantasmatique. Ici, la mise en scène de la fascination que le fait divers exerce sur certains personnages est probablement plus importante que l'événement, qui demeure insaisissable. Aux détours subtils du théâtre du quotidien, Didier-Georges Gabily préfère les sinuosités de fables plus extraordinaires, qui travaillent souterrainement à rendre compte du monde et bourgeonnent çà et là dans le paysage dramatique francophone, au tournant des années 1980 et 1990.

Deux œuvres aussi différentes que *Violences* de Didier-Georges Gabily et *Le Chant du Dire-Dire*<sup>32</sup> de Daniel Danis confirment que l'emploi du fait divers autorise l'invention de fables surprenantes, de portée universelle. En l'occurrence, le motif est créé de toutes pièces par les dramaturges. Il constitue un point d'ancrage paradoxal dans la vie quotidienne, car il s'inspire d'un type d'événements dont on s'accorde souvent à penser qu'ils dépassent la fiction. La mécanique du fait divers compris dans un sens large, englobant son origine, son déroulement et son impact sur les témoins directs ainsi que sur la population qui en prend connaissance, est ainsi matière à réflexion. Cette mécanique génère une construction dramatique originale. En outre, elle favorise le déploiement d'éléments connexes. Partant, le fait divers est employé de manière à pénétrer l'intimité d'un personnage comme on passe la porte de sa maison. Il laisse rapidement place à la découverte du drame personnel de chaque protagoniste. Ce drame personnel est exposé dans le désordre et demeure énigmatique, même lorsque la fable

---

Forte des recherches menées par Jean-Pierre Sarrazac sur le théâtre du quotidien, Armelle Talbot présente dans ce volume issu de sa thèse une étude approfondie des écritures dramatiques françaises et allemandes élaborées tout au long de la décennie dans une optique « quotidienniste » (*ibid.*, p. 49). Ce faisant, elle souligne à quel point les approches du quotidien sont évolutives et plurielles.

<sup>32</sup> Daniel Danis, *Le Chant du Dire-Dire* (1996), Paris, L'Arche, 2000.

morcelée, à l'image de la vie des personnages, a été entièrement recomposée. L'usage brouillé du temps et de l'espace donne à voir des êtres complexes, qui, d'une scène à l'autre, présentent l'innocence ou la naïveté antérieure à la faute, le dérapage inattendu et les états inquiétants qui suivent le drame : hébétude, absence, dénégation, minoration de l'acte commis. Le traitement du conflit s'avère également particulier. Le fait divers constitue une porte d'entrée dans la fiction et l'on est tenté de le désigner comme le fil conducteur de l'œuvre. Néanmoins, il est plus exact de le considérer comme un point de départ permettant de dérouler l'existence passée et présente de plusieurs personnages. De plus, plusieurs troubles sont évoqués. Il est ainsi difficile de déterminer si l'on a à faire à un fait divers de grande ampleur, composé d'une succession de dérèglements ou à plusieurs délits et crimes, traités comme autant de faits divers. Ces différents événements conduisent sans cesse lecteurs et spectateurs à reconsidérer chaque faute à la lumière des suivantes. On peut penser que ce procédé a pour objet de déplacer l'attention sur l'existence des personnages, existence envisagée globalement et non pas uniquement en fonction des actes répréhensibles qui la ponctuent.

Dans *Le Chant du Dire-Dire*, lecteurs et spectateurs doivent accepter très rapidement que le mode de fonctionnement des trois frères de « la Société d'Amour Durant »<sup>33</sup> est étranger aux lois morales des « municipiens »<sup>34</sup>, villageois symbolisant notre propre regard suspicieux. Les trois personnages ô combien émouvants, malgré la séquestration de leur sœur dont ils se rendent coupables, ne peuvent pas reconnaître leur culpabilité car elle mettrait en péril l'indispensable équilibre de la fratrie. Une attention trop grande à la nature de leurs actes rend notre écoute insupportable et conduit à une lecture erronée de cette fable, qui n'appelle pas au jugement mais simplement à la découverte de quatre figures piégées par la foudre. *Violences* met en scène Le Narrant et Le Gardien, deux personnages obsédés par le sujet initial de l'œuvre, un carnage découvert dans une maison isolée, en Normandie. Ces deux hommes de la loi veulent absolument comprendre les raisons, conditions et suites du fait divers. Leurs enquêtes respectives touchent à l'obsession. Les faits, probablement beaucoup plus simples que ce qu'ils ne le croient, apparaissent à leurs yeux comme une série d'énigmes insolubles. Lorsque l'œuvre s'achève, tous deux ont perdu pied. L'histoire des personnages, totalement reconstituée, n'en reste pas moins énigmatique, car ce ne sont pas leurs actes qui nous ont sidérés, mais bien l'intimité que chacun a dévoilée.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 21.

Dans *Violences* et *Le Chant du Dire-Dire*, le motif du fait divers est un prétexte pour sonder les âmes et les cœurs. Il représente « le drame qui a déjà eu lieu »<sup>35</sup>. Débarrassés d'une progression de la fiction vers le conflit et sa résolution, Didier-Georges Gabily et Daniel Danis focalisent l'attention sur l'univers de chaque personnage. Ce n'est pas leur statut de criminel ou de victime qui définit les protagonistes mais leur capacité à saisir l'occasion des projecteurs rivés sur leur existence, pour évoquer tout ce qui peut sembler périphérique au fait divers et qui constitue en réalité le véritable sujet de la fable. L'œuvre s'articule autour de leurs paroles, qui invitent à les considérer comme des êtres dotés de pensées, d'émotions et d'aspirations, et non pas seulement comme les agents d'un trouble, prédéterminés par leur condition sociale. Le fait divers est ainsi progressivement ravalé pour se transformer en conte dans *Le Chant du Dire-Dire* ou en scène primitive dans *Violences*.

### **Choralité et chœurs.**

Depuis ses origines grecques archaïques, le chœur a subi différentes mutations pour aboutir à la dispersion de ses membres, entraînant l'hétérogénéité des points de vue, l'éclatement des voix et la fragmentation des paroles, désignés sous le nom de choralité. La choralité témoigne de l'impossibilité d'un groupe à rester soudé physiquement et verbalement. Elle peut dessiner des ensembles conflictuels ou de nouvelles formes de collectifs, plus ténus et parfois totalement éparpillés dans l'espace, qu'un sujet commun ou bien un état, une fonction continue de réunir. La choralité rend compte des contradictions des sujets contemporains, accaparés par leur situation personnelle et cependant nostalgiques d'un temps révolu, peut-être rêvé, où chacun puisait sa force dans le groupe et regardait ensemble dans une même direction. La choralité résulte aussi de la disparition des héros ou de leur retour à la masse des anonymes. Ce faisant, elle implique une répartition de la parole plus équitable. Elle donne à entendre le drame de manière étoilée, dans un agglomérat de confidences et de témoignages qui font briller l'individu à l'échelle d'une réplique et qui mettent en lumière une communauté, si « diffractée »<sup>36</sup> soit-elle, à l'échelle de l'œuvre. Elle ne renvoie donc pas nécessairement une image désenchantée du collectif, mais questionne son aptitude à porter

---

<sup>35</sup> Cf. Daniel Danis, *Cendres de cailloux* (1992), Montréal, Léméac/ Arles, Actes Sud - Papiers, 2000, p. 8 :  
« Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu. »

Cette indication liminaire peut s'appliquer à la grande majorité des œuvres de Daniel Danis. Tout comme dans *Violences* de Didier-Georges Gabily, elle génère une temporalité subtile, où il est question de refaire un chemin pour éclairer le présent à la lumière du passé. Cela dans l'espoir tantôt illusoire, tantôt récompensé, de forcer les portes verrouillées de la mémoire pour en panser les blessures.

<sup>36</sup> Selon l'expression de Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », Christophe Triau (dir.), *Alternatives Théâtrales, Choralités*, n° 76-77, janvier 2003, p. 5-11.

une parole commune au-delà des divergences et les efforts de ses sujets pour ne pas disparaître dans le groupe.

Dans cette mesure, toute l'œuvre de Didier-Georges Gabilly est empreinte de choralité. Le motif détermine la narration, en lui donnant la forme d'un chant à plusieurs voix étranger à la hiérarchisation des personnages et des événements. Chaque parole intelligible séparément contribue à l'élaboration de la fable, qui n'est totalement compréhensible que lorsqu'elle est observée et entendue dans sa globalité. Dans l'entrelacs des monologues et des dialogues de sourds, la choralité dessine un ensemble hétérogène, qui se refuse à traiter frontalement l'intrigue et préfère les détours de l'aveu, du souvenir, de la logorrhée et de l'emphase lyrique pour retenir momentanément le cours du drame et lui apporter un éclairage intime. La parole passe ainsi d'un personnage à l'autre. Ce circuit façonne une histoire en partage, où le moindre mot paraît nécessaire à la compréhension de leur totalité. Si les personnages témoignent d'immenses difficultés pour vivre ensemble, la choralité les lie irrémédiablement. Sans briser leur solitude ni rogner leur forte personnalité, elle les guide dans l'élaboration d'un projet commun, la construction du drame.

D'une manière générale et malgré ses disparités, le personnel dramatique des pièces de Didier-Georges Gabilly peut être considéré comme un groupe de personnages, pris en charge par le groupe des acteurs. Le terme choisi par l'auteur metteur en scène pour désigner le collectif d'acteurs qu'il dirige souligne l'importance qu'il revêt à ses yeux. Il donne à penser que la choralité, prégnante dans l'écriture, traversait également le travail d'atelier et de plateau. Dans une pièce comme *Violences*, le recours à la choralité permet d'offrir à tous les acteurs des partitions de densité égale, sans jamais perdre de vue la problématique du groupe. En l'occurrence, la conjonction des individualités contribue à dessiner une famille à laquelle on appartient par le sang ou à laquelle on désire s'attacher par divers moyens.

Dans une autre perspective, la choralité à l'œuvre dans la pièce *Enfonçures*<sup>37</sup> permet de rassembler des voix, toujours très individuées mais sans nom et disséminées dans un espace vide, autour d'un sujet et de son contrepoint, le silence d'Hölderlin et la déclaration de la guerre du Golfe. Avec cette forme courte, Didier-Georges Gabilly tend à la formation d'un groupe choral. La conjonction de paroles personnelles destinées à forger une œuvre commune, caractéristique de la choralité des œuvres du dramaturge, est ici conservée et même exhibée car les paroles ne sont plus attachées à aucun personnage. La typographie du texte suggère un changement d'énonciateur par des alinéas, les mots courent sur la page,

---

<sup>37</sup> Didier-Georges Gabilly, *Enfonçures*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1993.

conditionnés dans des strophes bancales et des vers orphelins. Le groupe des acteurs prendra en charge le groupe de paroles dont la somme ne forme pas une fable mais une succession de témoignages et de considérations sur le sujet et le contre-sujet de l'« Oratorio/Matériau »<sup>38</sup>. *Enfonçures*, « [qui] est, dit le dictionnaire, un creux, une dépression »<sup>39</sup>, comme le dramaturge le souligne dans le texte qui introduit la pièce, orchestre une plongée dans la forme chorale, sans pour autant renier les différences revendiquées dans chaque ensemble de paroles. Les sauts de ligne figurent la distance qui sépare les porteurs de voix, de même que la présence d'un sujet et d'un contre-sujet indique que la contradiction est au cœur du texte, inhérente au dispositif choral.

De retour sur les rives de la fable, Didier-Georges Gabily aborde les mythes de Phèdre et de Thésée, déjà largement traités avec les acteurs dans la suite du travail sur *L'Orestie* d'Eschyle, aux commencements du Groupe T'chan'G !. La composition de *Gibiers du temps* s'appuie sur la choralité pour conjuguer un traitement attentif à la parole de chacun des personnages, très nombreux dans la ville, et le développement d'une fable à laquelle tous prennent part. La famille élargie dessinée dans *Violences* devient communauté urbaine. Dans un souci de perfectibilité et de dépassement, la choralité structure d'abord une fresque familiale et génère ensuite une fresque citoyenne. Entre deux, le travail formel d'*Enfonçures*, libre de la fable, aura probablement fonctionné comme un point d'articulation alliant choralité et chœur.

Le motif du groupe choral généralisé dans *Enfonçures* fait quelques apparitions dans *Gibiers du temps*. Face aux personnages très précisément définis, interviennent des groupes marginaux qui figurent les êtres laissés pour compte errant dans la ville. Ces ombres et ces sans-abri évoluent en groupe, mais ils sont cependant absorbés par des litanies personnelles. Ils sont réunis par leur apparence physique et leur statut social, mais leurs soliloques et leurs murmures témoignent du fait qu'ils subissent leur regroupement plus qu'ils ne le désirent. Peu de solidarité entre ces sujets, en trop grande difficulté pour acquérir une conscience durable d'autrui et de la société. Parallèlement à ces groupes, les didascalies introduisent plusieurs chœurs de citoyens. Voici comment l'usage abouti de la choralité, en tant que chant civique traversant toutes les couches sociales et toutes les zones de la ville, ramène le dramaturge à la source du théâtre antique.

Les chœurs de *Gibiers du temps* restent des formations hétérogènes, profondément divisées. Ils se distinguent néanmoins des groupes chorals par leur nom de chœur, employé avec majuscule dans la distribution pour appuyer leur unité et leur fonction, et par leur aptitude à

---

<sup>38</sup> « Oratorio/Matériau », tel qu'annoncé par le sous-titre de la pièce.

<sup>39</sup> Didier-Georges Gabily, « ...Qui est un creux ou une dépression », texte liminaire, in *Enfonçures*, op. cit., p. 4.

regarder dans une même direction pour commenter la situation dramatique. Malgré les différends qui les opposent et malgré une forte propension à la plainte, les membres de ces chœurs représentent globalement un peuple lassé des tourments des protagonistes. Leur désintérêt, voire leur mépris pour les passions qui se déchaînent au fil de l'œuvre suggèrent le découragement des citoyens en même temps qu'une très haute conception du chœur tragique. En dépit de moyens d'expression sommaires et d'une conscience civique médiocre, dus à la misère intellectuelle dont toute la ville pâtit, les chœurs soumettent les protagonistes à un jugement populaire et rappellent constamment que l'équilibre de la société dépend d'une attention permanente et partagée entre individu et collectif. Dans *Gibiers du temps*, les chœurs critiques et indisciplinés font contrepoids au courant dynamique de la choralité, ce qui tend à démontrer que la société mise en jeu dans la fable ne peut se réduire à une somme d'individualités. Les rassemblements citoyens sont encore bien éparpillés et timides pour s'emparer de la ville. Mais le franc parler qui les anime souligne que l'harmonie de la cité implique une prise en compte de l'ensemble de ses habitants.

Si la choralité des œuvres de Didier-Georges Gabily pallie la difficulté des hommes à vivre ensemble, ménage les sensibilités, organise des échanges différés pour qu'advienne le projet d'une fable commune où chacun occupe la première place, les chœurs insatisfaits de *Gibiers du temps* font entendre de manière sourde la nostalgie mais également la poursuite utopique d'un chant fédérateur, figuration mythique et idéale d'un peuple usant du moi pour dire le monde.

### 3. *Violences*, un fait divers universel.

#### RÉSUMÉ.

*Violences* est un diptyque, dont le premier volet se situe à la campagne et le second à la ville. La fable réunit un personnel dramatique hétérogène autour d'un événement fantasmagorique, la rencontre de Daniel Jackson. Cet étranger séduit Olgue, Macke et Irne, les trois filles d'une famille vivant recluse dans une maison située au bord d'une falaise et pour ainsi dire au bord du monde. Un enfant naît de ces rencontres coupables et les trois filles sont chassées de la maison. L'été suivant, l'étranger vient à nouveau rôder autour de la maison pour chercher la compagnie des trois sœurs. C'est alors qu'un des deux fils, la Décharne, l'intercepte et le neutralise. Le corps du bel étranger est embaumé et disposé sur le lit de la maîtresse des lieux, Reine-mère. La Ravie, jeune fille témoin de toutes ces péripéties, est séquestrée dans la maison où elle est en charge du landau qui doit logiquement abriter l'enfant de la faute commune aux trois sœurs. Le quotidien de Reine-mère et de ses fils est désormais rythmé par une série de rites liés au cadavre naturalisé, qui les conduisent tous trois vers la mort. La Décharne tue sa mère et son frère, priant la Ravie de le tuer à son tour, ce qu'elle fait, dit-elle, « parce qu'il fallait bien que cela cesse, oui, que cela devait cesser cette mort du monde entier tout autour de moi. »<sup>40</sup>. Le « charnier »<sup>41</sup> est découvert plusieurs jours après par le Narrant, officier de police. Envoûté par le témoignage de la jeune fille, il vient vérifier ses dires en visitant les lieux du drame.

La première partie de *Violences* met en scène l'enquête du Narrant et le témoignage de la Ravie, et superpose ce temps de reconstitution à celui des faits, compris entre la mort de Daniel Jackson et la mort de Reine-mère et de ses fils. La seconde partie nous introduit dans la vie quotidienne des trois sœurs qui logent dans un immeuble parisien sous la protection bienveillante d'un vieux couple de concierges, Numa et Egon, en attendant de gagner New York. Un Gardien de la Paix fait part aux trois sœurs de la découverte des cadavres de leurs mère et frères, brandissant devant elles un masque pesant, reliquat de la première partie trouvé sur les lieux du drame. Nous accompagnons par la suite ce Gardien de la Paix ainsi que le Narrant qui hantent tous deux l'immeuble des trois sœurs, dont on découvre les mœurs légères en compagnie de leurs trois fiancés du moment, Jacky, Baptiste (Luc) et Alain.

---

<sup>40</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15.

## COMPOSITION.

Les deux parties de *Violences* fonctionnent comme deux volets, constitués d'un ensemble de tableaux. Dans *Corps et Tentations*, nous découvrons l'origine du drame à travers le prisme du regard de la Ravie, du Narrant, de la Décharne, de Thom et de Reine-mère qui sont tour à tour les figures centrales d'une suite de tableaux, nommés et numérotés en fonction du personnage privilégié et du nombre de ses interventions. À l'ouverture d'*Âmes et Demeures*, un tableau liminaire intitulé *Pont* fait œuvre de transition entre les deux parties. Irne, Macke et Olgue sont les figures centrales de trois tableaux très précisément datés, intitulés *Premier*, *Deuxième* et *Troisième Mouvement* et respectivement complétés du prénom des trois sœurs inscrit entre parenthèses. Des tableaux nommés *Ceux-là* font entendre l'ensemble des protagonistes qui évoluent à leurs côtés.

La composition des tableaux en forme de portraits mouvants et parlants fait écho au processus de création mêlant écriture et dessin, dont témoignent notamment certains brouillons manuscrits<sup>42</sup> de *Violences*. L'accent porte sur les personnages et non pas sur l'intrigue. Chacun délivre des fragments de la fable en prenant soin d'exposer les faits comme s'il en était le personnage principal. L'action progresse moins par bonds en avant que grâce à une plongée dans le passé, que l'on découvre à travers le regard et la voix des protagonistes. Les tableaux de *Corps et Tentations* focalisent notre attention sur le regard et le discours des différents personnages réunis autour de la momie de Daniel Jackson, donnant à cette partie l'aspect d'une galerie d'êtres piégés dans un fonctionnement rituel. Les gestes lents, répétitifs et solennels ainsi que les paroles profondes des occupants de la maison rendent impénétrables les faits triviaux que le Narrant tente de reconstituer. Les tableaux d'*Âmes et Demeures* s'apparentent quant à eux à un enchaînement soutenu de scènes plus dynamiques, où les déplacements chorégraphiés des personnages à l'intérieur de l'immeuble et le déroulement d'une journée sont mis en lumière. Les trois sœurs s'adonnent avec frénésie aux paroles et gestes quotidiens. Elles jonglent sans conviction avec fiancés, vêtements, tâches ménagères et emplois, sous le regard ahuri des gardiens de l'immeuble et du Gardien de la Paix, qui cherchent à sonder ces personnages, apparemment tout en surface.

---

<sup>42</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences 1 et 2 : premiers brouillons. Notes, dessins et brouillons de passage, op. cit.* ; *Violences 2. Âmes et Demeures : brouillons, op. cit.*

## FAMILLE, TÉMOINS, GARDIENS.

Pour comprendre la fable de *Violences*, il est important de définir « qui parle » afin d'entendre « de quoi ça parle », ce que les tableaux élaborés autour des personnages nous invitent à faire. En classant les membres du personnel dramatique en fonction de leur position familiale et plus généralement sociale, mais également en fonction de leur intervention dans la première et/ou la seconde partie, on peut saisir les caractères qui les distinguent les uns des autres ainsi que les mécanismes qui les unissent. Cette revue montrera comment deux communautés s'ordonnent autour des mêmes secrets, usant du noyau familial comme d'un pôle d'attraction qui sidère ses témoins et ses gardiens, tout en reposant sur une logique singulière.

### *Figures hiératiques.*

Les protagonistes de *Corps et Tentations* ressemblent aux pions dépareillés d'un jeu d'échec. Ils reproduisent sous nos yeux le laps de temps indéfini compris entre la mort de Daniel Jackson et celle des membres de la Famille d'Enfer restés dans la demeure normande. On peut distinguer la Décharne, Thom et Reine-mère des deux autres personnages, la Ravie et le Narrant, car les premiers sont acteurs du fait divers initial, le meurtre de l'étranger, tandis que les seconds sont à des degrés différents témoins de l'action. Cependant, tous prennent part au drame de cette famille, qui paraît contaminer ceux qui s'en approchent par curiosité, les impliquant dans un jeu auquel rien ne les destinait.

Reine-mère, Thom et la Décharne occupent au sein de la famille une place très clairement définie, que leur nom ne dément pas. Reine-mère dirige les opérations, sous le regard amusé de son enfant roi, Thom, diminutif familial de Thomas à la sonorité plutôt ronde, tandis que la Décharne, fils méprisé, fils en lambeaux, pétrit l'argile et malaxe le plâtre pour façonner les masques mortuaires de Daniel Jackson. Ils forment une famille mal assortie, installée dans une demeure qui appartenait au père défunt, que Reine-mère ne reconnaît pas comme le chef de famille légitime, car son amour et ses souvenirs concernent une histoire ancienne dont Thom serait le fruit. Le décalage entre les trois personnages est accentué par l'origine supposée de Reine-mère, induite par quelques propos en allemand et autres allusions à la sépulture du premier amant, peut-être située à Leipzig ou Freiburg.

Le premier témoin est pris au piège de l'action depuis longtemps. Dans le premier tableau de l'œuvre, intitulé *La Ravie*, la jeune fille raconte qu'un adolescent fruste lui montre une cachette, depuis laquelle on peut voir la mer ainsi qu'une maison, « tous volets clos »<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 17.

Revenant souvent dans ce refuge, La Ravie décrit son attirance pour la maison et la beauté du paysage alentour qu'elle délaisse peu à peu pour observer la venue de Daniel Jackson, le bannissement des trois sœurs, les hurlements de Reine-mère et le cri de la Décharne. Chaque jour plus attirée par les allées et venues des personnages autour de la maison, la Ravie s'approche du foyer sinistré. Ne pouvant plus détourner son regard, elle est happée et littéralement saisie par la Décharne qui la transporte à l'intérieur de la maison où elle est retenue, chaîne au pied. La jeune fille est celle qui, ravie, énonce pêle-mêle ce qu'elle a vu plus jeune, dans le ciel, au bal, à l'école, près de la maison et enfin à l'intérieur de celle-ci, comme une succession d'événements vécus sans conscience. La jeune fille, ravie à sa propre existence, voit sans vivre, absente à elle-même.

Le Narrant apparaît comme un témoin objectif du drame qu'il vient inspecter, en qualité d'agent de police. Il est pourtant probablement le plus touché par cette affaire qu'il tente inlassablement de comprendre en questionnant la Ravie. Contrairement à celle-ci, il essaie de vivre cette histoire par procuration, sans avoir pu voir les corps en action, car lorsqu'il pénètre dans la maison en trébuchant dans les pierres et dans la boue, il peut simplement dresser le procès verbal de la scène des crimes. Touché au plus profond de lui-même par cette histoire, le Narrant présente une parole ainsi qu'un comportement très affecté par le quotidien de la famille, dont il cherche à percer les secrets et à comprendre les derniers jours. Il apparaît dans la première partie comme une figure désorientée qui serait venue s'échouer dans le passé, observant par-dessus l'épaule de la Ravie les scènes rituelles qui présagent de la mort des personnages.

Englués dans le fait divers et vissés au plancher de la demeure, Reine-mère, Thom, la Décharne et la Ravie avancent irrémédiablement vers un second fait divers, seule solution, pour mettre un terme à la parade morbide dont ils sont les acteurs serviles. Le Narrant entre dans le drame en découvrant sa résolution tragique et remonte le cours de la fable pour comprendre en vain sa genèse. Il est ainsi témoin de scènes fantomatiques, au cours desquelles les personnages, figés dans leur histoire, en rejouent les temps forts. Il se heurte à une série d'énigmes insolubles qui le piègent à son tour dans la fable. Lorsque *Corps et Tentations* s'achève, le Narrant croit pouvoir interrompre sans mal le flot de paroles de la Ravie. Elle peut bien parler encore, mais il n'écoute plus. Il a, dit-il, tout ce qu'il lui faut. Mais c'est bien lui pourtant que l'on retrouve dans la seconde partie, accompagnant le Gardien de la paix comme son ombre, ce qu'il est justement devenu, déchet de lui-même, totalement absorbé par le fait divers normand. Assujetti à cette histoire pour l'éternité, il

traîne dans la cage d'escalier des trois sœurs, où il abandonne toute conscience, aspiration et dignité.

*Figures frénétiques.*

Les protagonistes d'*Âmes et Demeures* ressemblent à des pions mieux assortis disposés sur le mauvais plateau de jeu, que l'on déplace incessamment afin de trouver, en vain, la plus juste répartition des rôles.

Le Gardien de la Paix, messenger funeste, apporte aux trois sœurs la nouvelle de la mort de leurs mère et frères. Dans une longue plainte concernant l'ingratitude de sa fonction, le Gardien regrette d'être celui par qui le désespoir arrive mais désire néanmoins comprendre ses causes. Si le premier masque de Daniel Jackson montré aux trois sœurs est désigné comme pièce à conviction, l'objet est rapidement considéré comme la clé des différentes énigmes qui hantent le Narrant et bouleversent désormais le Gardien. Lorsque l'empreinte du visage se brise à la fin du premier tableau d'*Âmes et Demeures*, l'objet passe du rang de preuve matérielle à celui de symbole. Les éclats de masque font entrevoir au Gardien la nature de l'enquête menée durant la première partie ainsi que le sort qui fut probablement réservé au corps de l'enfant disparu.

« LE GARDIEN. [...]
Chez nous autres,
Celui qui retourne la terre
Afin de rechercher les preuves matérielles du délit
Ne sait pas qu'il la féconde...
Mais le corps du tout petit, oui, peut-être, aide, sans doute, les plantes bénéfiques et
les mauvaises herbes à pousser dans l'indifférence de tout bien et de tout mal. »<sup>44</sup>

Le Gardien ne peut plus chasser de son esprit les questions qu'il croit pouvoir résoudre en arborant les masques et débris de masques ramassés et portés tout au long de la fable dans un sac poubelle. Cette obsession le paralyse et le conduit à délaissé son rôle, glissant dans la cage d'escalier jusqu'à la porte de l'immeuble, pour s'échouer sur le trottoir aux côtés du Narrant. Ce faisant, les figures de la loi deviennent des figures de l'errance. Elles entrent progressivement dans un espace plus poétique où les questions font place à un regard attentif, voire à une contemplation du drame.

Les trois fiancés Jacky, Baptiste (Luc) et Alain changent également d'attribution au cours de la fiction, mais dans une perspective plus comique. Ces derniers sont en effet permutés, ce à quoi ils ne voient aucun inconvénient, puisque c'est seulement le fait de jouir de la compagnie

---

<sup>44</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences, op. cit.*, p. 75.

d'une des trois sœurs dans un appartement confortable qui les séduit. Respectivement désignés comme premier, second et troisième fiancé, donner son prénom est pour tous trois une formalité qui intervient assez tard dans leur conversation avec les trois sœurs. Jacky hérite son prénom d'une décision arbitraire du didascale, Baptiste (Luc) souligne qu'il se prénomme plus volontiers Luc et Alain ne fait pas grand cas de son prénom, « pas compliqué pour un sou »<sup>45</sup>. Les fiancés changent *in extremis* de statut, peu avant le départ des trois sœurs. Baptiste (Luc), jeune homme fébrile caractérisé par les multiples emportements que la lecture quotidienne du journal lui inspire, déserte l'immeuble pour rejoindre le Narrant et le Gardien dans leur errance. Il est récupéré par Macke et entreposé dans l'appartement dont il ne sortira plus, possédé par une fièvre et un sommeil incurables, symptômes du mal de la cité. Jacky est désigné par Numa comme un menteur. Il apparaît que cet « éboueur de faits divers »<sup>46</sup> s'est introduit dans l'intimité des trois sœurs afin de réaliser un reportage. Piètre journaliste, voyeur patenté, le personnage de Jacky peut être considéré comme une variante vulgaire et peu appréciable des représentants de la loi, fouillant dans les poubelles des sœurs pendant que les deux hommes essaient de pénétrer leur âme. Enfin, Alain entretient la demeure parisienne des trois sœurs, même après leur départ. Si les deux premiers fiancés peuvent être considérés comme des témoins qui se prennent au jeu de leur observation, le troisième agit en gardien de l'espace que les femmes n'occuperont plus.

Spectateur du désarroi du Narrant, de la chute sociale du Gardien de la Paix et victime de l'invasion de l'immeuble par les conquêtes des trois sœurs, le couple de concierges assure par son discours une continuité entre l'ensemble des visiteurs. Numa et Egon posent un regard affectueux sur Olgue, Macke et Irne. Ils surveillent leur porte tandis que Reine-Mère contrôlait leurs sorties. Si le Gardien de la Paix abandonne au cours de la fable ses prérogatives, ces deux figures parentales ne désertent pas leur loge et restent postées au seuil de l'appartement des trois sœurs comme deux chiens fidèles, même lorsque celles-ci s'envolent pour l'Amérique.

Tous ces personnages gravitent autour des trois sœurs sans pouvoir trouver une position fixe satisfaisante parce que les sœurs sont elles-mêmes très instables, dissimulant leur passé, muettes au sujet de leurs sentiments et se cachant derrière une certitude : il faut quitter la ville. Les prénoms respectifs des sœurs donnent la mesure de leur instabilité. Bien sûr, ils font écho

---

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 119.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 127.

à ceux d'Irina, Macha et Olga, les trois sœurs du drame<sup>47</sup> initialement conçu comme un vaudeville<sup>48</sup> par Anton Tchekhov, qui projetaient tous leurs espoirs sur la ville de Moscou. Mais ici, les prénoms sont formés de deux syllabes amputées, prononcées aux deux tiers et le troisième gardé en bouche. Cela épaissit le brouillard qui nimbe les trois destins, car on suppose que Reine-mère a mal nommé ses filles tout en imaginant qu'elle leur a transmis une part occulte et néanmoins importante de son héritage, en choisissant des prénoms d'inspiration germanique. Chaque sœur présente un caractère différent, occupant une place liée à son âge : cadette, puînée, aînée. Cependant, le rythme enlevé de cette seconde partie entraîne la comparaison des trois sœurs avec une girouette à trois têtes qui tourne à toute allure, à laquelle les fiancés essaient en vain de s'accrocher et que les autres témoins et gardiens se contentent d'observer, restant à l'écart mais pas en dehors de cette histoire, se tenant tout au bord. Pour mettre un terme à *Violences*, Egon récite un des vieux péans<sup>49</sup> de sa connaissance.

« EGON. [...] »

*J'ai vu filant trois jeunes filles  
Et eu envie qu'elles me bénissent  
de loin... »*<sup>50</sup>

La distribution de *Violences* est riche et prolixe. Toutefois, puiser dans les répliques et les didascalies les indices de caractère, d'apparence et de comportement relatifs à chaque protagoniste révèle deux images collectives, surmontées de portraits individuels en médaillon. En plongeant dans la parole qui inonde *Corps et Tentations* autant qu'*Âmes et Demeures* pour rapporter à la surface du texte les caractéristiques intellectuelles et physiques du personnel dramatique, il est donc possible de mesurer la finesse de sa définition et la rigueur de son organisation.

---

<sup>47</sup> Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs* (1901), trad. Elsa Triolet, in *Œuvres*, textes traduits par Édouard Parayre, révisés par Lily Denis et annotés par Claude Frioux, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

<sup>48</sup> Tel que le souligne Elsa Triolet, dans la notice « Sur *Les Trois Sœurs* », *ibid.*, p. 415.

<sup>49</sup> Isabelle Jeuge-Maynard, Yves Garnier et Mady Vinciguerra (dir.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2007, p. 754 :

« Péan : Hymne guerrier en l'honneur d'Apollon. ».

<sup>50</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, *op. cit.*, p. 144.

## CE QUE CHACUN SAIT DU MONDE, CE QUE CHACUN COMPREND DU TEMPS.

D'après les didascalies, *Corps et Tentations* se déroule dans un espace indéfini, en constante mutation. Plusieurs espaces et plusieurs temps se télescopent de manière à reconstituer les faits vécus ou observés dans la maison de la Famille d'Enfer. Le théâtre représente les divers lieux de reconstitution que sont la maison, la gendarmerie et le tribunal. À l'issue du premier monologue de la Ravie, on découvre un espace nimbé de blanc, agrémenté de quelques accessoires, tels qu'une chaîne, un landau, une bassine et un établi, que la Décharne utilise pour façonner des masques mortuaires avec de l'argile noire et du plâtre. Taché de blanc et de boue, le plancher de la maison sera bientôt souillé du sang des personnages. Dans l'immeuble d'*Âmes et Demeures*, les portes claquent mais l'espace reste pratiquement vide, si ce n'est dans le dernier tableau où tout un décorum recouvert de draps apparaît entassé sur un coin du plateau. De simples indications comme « loge »<sup>51</sup>, « de la cuisine »<sup>52</sup> ou « vers sa chambre »<sup>53</sup> suffisent à définir les différents espaces de jeu qui composent un immeuble à l'intérieur duquel on circule. La découverte de l'intimité des sœurs comprend une présentation de leur vie quotidienne et amoureuse construite sous forme de chronique. Nous suivons durant une période exacte de deux mois plusieurs journées type au cours desquelles les sœurs et les personnages qu'elles attirent effectuent leurs tâches quotidiennes, confient leurs souvenirs, leurs états d'âme et planifient leurs projets.

Puisque les principales coordonnées spatio-temporelles viennent d'être mentionnées, l'analyse de l'espace et du temps portera plus précisément sur le rapport que chaque protagoniste entretient avec l'espace intime, social et géographique, ainsi que sur son aptitude à se situer et à se projeter dans le temps. L'univers binaire de *Violences* dévoilera donc sa complexité au fil de l'étude kaléidoscopique des différentes sensibilités exprimées par les personnages.

« *Dans la valleeuse.* »<sup>54</sup>

« Quelquefois on entend le bruit de la mer parce que le vent souffle et derrière, c'est bien le bruit de la mer qu'on entend avec le roulement des vagues battant sur les falaises et souvent c'est déjà la nuit.

Paquets de blancs dans la nuit noire sans un semis d'étoiles sœurs, on imagine, on peut imaginer le.

Mouvement des rouleaux. Serpents. J'aime ça.

J'aimais.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 17.

La maison était de l'autre côté de la falaise, protégée. Dans la valleeuse.

Tous volets clos, toujours. Toutes saisons passant sur elle et sur la forêt d'alentour.

C'était depuis que j'étais gamine. J'y venais, là, sur le faîte, me tournant indifféremment du côté de la mer et de l'autre, vers elle ; puis de plus en plus vers elle... Dans le dernier repli de la valleeuse, la maison, protégée, tous volets clos, aveugle, un silence...

Et la Vierge en bois dans sa niche, quand je m'en approchais, je la vois encore la Vierge en bois dans sa niche, juste au-dessus de la porte. Mais ça n'arriva pas souvent que j'ose.

M'en approcher.

Ça n'arriva qu'une fois de trop, je crois.

*Un long silence.*

Tout devient rouge et jaune. C'est l'automne dans les châtaigniers, les chênes, les autres ; puis par terre.

L'hiver.

Et le vent vient de l'Angleterre, l'humide, le fouettard, d'encore plus au nord. »<sup>55</sup>

Le diptyque s'ouvre sur ces premiers mots de la Ravie, qui décrit longuement le vaste espace animé par le vent, tout autour de la maison délabrée. Dans le ciel, les nuages ont fait un jour apparaître le visage de Dieu. « Sur le faîte » de la falaise, les buissons tremblent et plus bas, les vagues viennent se briser contre la roche. Les deux monologues de la Ravie encadrent la première partie et se déroulent dans un espace-temps différent de l'ensemble des tableaux qui mettent en scène la reconstitution. Le personnage, silencieux et docile lorsqu'il est représenté dans la maison face à la Famille d'Enfer, se montre plus prolix devant le Narrant. La Ravie décrit les reliefs et le climat de sa terre d'origine avec une simplicité qui tend à en universaliser la représentation. Comme on le dit couramment en zone rurale, la Ravie ne parle pas de sa région mais de son pays. Dans ce pays, on la croirait presque seule, en tête-à-tête avec la nature. Le contact des êtres humains lui est pénible et seuls les hommes cabossés trouvent grâce à ses yeux. Décrivant le passage du temps suivant les marées, la couleur des feuilles des arbres, la poussée des champignons, la touffeur de l'air et les changements de vent, elle ne semble plus parvenir à repérer le passage du temps sitôt qu'elle entre dans la maison. De même, les différents événements survenus après la première audition de son témoignage viendront s'ajouter les uns aux autres comme des souvenirs qui s'empilent dans sa mémoire mais qu'elle ne pourrait pas situer dans le temps ou dans une localité. Loin de sa terre et transbahutée d'un espace clos à l'autre, la Ravie ne dispose plus d'aucun indice climatique ou environnemental lui permettant de se situer dans le monde.

« Ici, ça ne veut rien dire. Je sais bien. Je ne suis pas d'ici. »<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

Mais en attendant ce moment critique, la Ravie retrouve la nature lorsqu'elle sort de la maison, paysage qu'elle connaît par cœur, au beau milieu duquel elle se sait en bonne place, en communion avec l'ensemble des éléments. Elle aime à contempler ce paysage mais son rapport au pays est également auditif, olfactif et physique. Le bruit du vent et de l'eau apparaît comme un langage qu'elle serait seule à pouvoir interpréter, le bruissement des buissons annonce le drame, la chaleur de l'été décuple les odeurs, les arbres sont des cavaliers préférés aux hommes et le faîte de la falaise semble tout juste aménagé pour qu'elle puisse s'y coucher de tout son long. On pourrait considérer cet espace, retiré du monde, comme un éden abritant la plus innocente des créatures, ainsi que l'objet de sa perte, situé non pas sur un arbre mais dans une maison envoûtante, qui ne laisse rien paraître de ce qu'elle abrite. Cependant la Ravie nous assure qu'elle n'est pas une figure de la pureté originelle, pas plus qu'un figure de la grâce retrouvée.

« Je ne suis pas la Paix. Je ne suis pas le Jardin d'Éden avant la faute. Il n'y a pas de leçon. »<sup>57</sup>

Elle dira plus tard :

« Je ne suis pas la Paix. Je ne suis pas le nouveau Jardin d'Éden après la rémission des péchés. »<sup>58</sup>

La nature dont elle se sent si proche n'est pas un enclos dans lequel elle peut évoluer en toute quiétude, mais un endroit reculé où elle est venue se perdre. Maintenant qu'elle reparaît dans ce monde, après avoir tué la Décharne, son immensité la dépasse et le temps versatile ne fait pas grand cas de ses états d'âmes. Le vent qu'elle dit commander ne souffle plus et la pluie la détrempe, sans pour autant la nettoyer de sa faute. La Ravie admet que la nature n'est pas à son service, mais en affirmant qu'elle n'est pas la bonté incarnée, la jeune fille ne rejette pas tous les rôles, simplement celui qu'elle méprise, pour mieux porter celui d'une figure offensive. Elle est ainsi prête à lâcher ses attributs de sage spectatrice pour s'emparer du couteau. Ne supportant plus que le « monde entier »<sup>59</sup> s'effondre tout autour d'elle, la Ravie prend l'arme et abandonne dans la demeure sa qualité de témoin. L'expression « monde entier » fait certainement référence au décès successif des personnages. Toutefois, on peut sans mal supposer que le cérémonial qui conduit chacun à la mort met en péril l'ordre instauré dans la maison, mais également la totalité de l'univers représenté, c'est-à-dire la maison, la

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>59</sup> *Ibid.*

falaise, la mer et le ciel, constituant aux yeux de la Ravie le monde entier. Certes, la Ravie refuse de se parer d'une pureté édénique, elle apparaît néanmoins dans le dernier monologue comme la gardienne de ce monde et se substitue à la Vierge en bois logée dans une niche au-dessus de la porte de la maison, dont elle s'empare et qu'elle jette dans la mer. Devant l'inefficacité et la fragilité des images divines, visage de Dieu qui se dissipe dans les nuages et statuette de la Vierge en bois friable, la Ravie brandit un couteau afin de protéger un monde qui la rejette malgré tout. La nature, seule famille qu'elle veut bien reconnaître, ne lui est d'aucun secours dans la geôle moderne où elle végète. La charpente du monde se composait autrefois du vent, de la mer, du ciel et de la terre, le décor de la cellule est tout autre : dédain, télévision, silence.

« Maintenant je raconte cette marche qui ne vous apprendra rien. Je la raconte. Il pleut. La pluie, je l'ai sur le visage et partout, de ces pluies de chez nous, tendres et légères, et froides. Elle ne lave pas, rien. Non. Pas de purification par cette pluie. Là d'où je viens il pleut beaucoup et ce n'est pas une surprise quand je sors de retrouver la pluie. Voilà. Il pleut. Voilà. VISAGE DE MA MÈRE / TU FINIRAS PAR ATTRAPER LA MORT / J'AI DÛ L'ATTRAPER SANS DOUTE / J'ÉTAIS CELLE QUI COMMANDAIT AUX VENTS ET AUX NUAGES ET À CELA QUE COMPRENAIT-ELLE ? / ET MAINTENANT JE SUIS CELLE QUI PORTE L'ÉPÉE, LE COUTEAU / DE L'AMOUR / MAIS D'UN AMOUR SANS SECOURS / ET JE REGRETTE / OUI, JE REGRETTE / MAIS QU'Y PUIS-JE / IL N'Y A PAS DE FEMMES QUI ME BATTENT LÀ OÙ JE DEMEURE / HONTE À VOUS ! / ET DE FEMMES QUI COMPATISSENT, IL N'Y EN A PAS NON PLUS / HONTE À VOUS ! / MAIS LE SOIR DANS LA CELLULE QUAND JE REGARDE LA TÉLÉVISION JE PENSE AU PAYS ET JE SAIS BIEN QUE LE PAYS NE VEUT PLUS DE MOI MAIS JE NE PEUX M'EMPÊCHER DE PENSER AU PAYS / VOILÀ / À LA FALAISE ET PLUS JAMAIS JE NE POURRAI M'Y TENIR PARCE QUE CHACUN VEUT LA SOI-DISANT PAIX / LA PAIX DES AVEUGLES ANIMAUX QUI N'ONT PAS DE DESTIN ET QUI TRIMENT ET QUI DÉSIRENT UNIQUEMENT LE REPOS QU'ILS NOMMENT LA PAIX ET COMME JE LES COMPRENDS ! S'ILS SAVAIENT SEULEMENT COMME JE LES COMPRENDS ! J'ai refermé la porte. J'ai regardé la Vierge en bois dans sa niche et je l'ai prise, celle d'au-dessus de la porte. Elle était lourde. Je ne la portai pas longtemps. Ce fut l'essoufflement et le haut de la falaise et là, je la jetai dans la marée haute avec les vagues. Elle n'était plus rien dans l'arrivée d'en-bas. À peine un petit crachat dans le ressac. Vous ne m'écoutez pas ? ...

LE NARRANT (*après un temps*). Non. J'ai tout ce qu'il me faut. Mais vous pouvez continuer. Si ça vous dit... »<sup>60</sup>

Si la Ravie porte un coup mortel à la Décharne, c'est bien lui, auparavant, qui avait pris la décision d'interrompre les rituels familiaux. Chargé de sortir en été pour sommer les sœurs de rentrer et de sortir en hiver pour rapporter du bois, la Décharne a pour ainsi dire un pied dans la forteresse et l'autre pied à sa porte. Il confie à la Ravie son attirance pour le « dehors

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

vrai »<sup>61</sup> qui va bien au-delà du seuil de sa maison. Reine-mère affirme qu'il est un simple exécuteur de tâches et qu'il a l'intelligence des choses pratiques, ce qui est tout le contraire de Thom. Mais lui sait ce que le fils bien-aimé ignore, calfeutré dans la maison. Et s'il envie à la jeune fille sa connaissance de la terre, lui seul connaît les étoiles, possédant à ce titre la capacité de se situer dans l'univers. Thom méprise ce savoir et brise la lunette qui permettait à la Décharne de considérer le cours de son existence à l'aune du cosmos.

« Nous sommes des gens intelligents, rien à voir... Et moi-même, je le suis. (*Un temps.*) Qui connaît dans le ciel la place de chaque étoile ? Moi. (*Un temps.*) Thom n'a jamais pu savoir, même avec la lunette, même avant qu'il la casse pour m'emmerder. Les sœurs, n'en parlons pas. N'en parlons plus... (*Un temps. Ils se force un peu.*) Qui connaît dans toutes les galaxies la place de chaque étoile en chaque constellation ? Moi, je sais. Thom n'a jamais réussi, disant "Ça me dépasse, merde", et il casse la lunette. Toi, par exemple, tu ne sais rien de tout ça. Que je peux te montrer, si je veux. Mais je ne voudrai sûrement pas et c'est dommage. (*Il la regarde. Un temps. Il ne la regarde plus.*) Maintenant, il n'est pas difficile de deviner ne serait-ce qu'à cause de la position de certaines planètes que tout va, nécessairement, très mal finir. Ou à cause de rien. De la teneur de l'air. Ou à cause de rien. De tes soupirs. Ça n'a pas d'importance, évidemment. (*Il la regarde à nouveau. Un temps.*) J'aimerais que tu me parles du dehors vrai. De ta cachette, là-haut. Je n'ai jamais pu avoir une cachette, à cause d'elle... Je veux dire : Reine-mère... (*Il fait vers le derrière un signe timide.*) Sinon, j'aurais bien aimé en avoir une, comme toi, avec les ronces et les cyclamens, et les autres plantes. Nous, quand on était encore jeune, ce n'était jamais le temps de s'attarder sur le bord de la route en revenant de l'école parce que Thom nous emmenait et qu'il courait. »<sup>62</sup>

À travers la rivalité des deux frères, on perçoit deux rapports au monde et au temps bien différents. La Décharne ressemble à une bête, massive et lente. L'absence de considération montrée à son égard l'a doté d'une patience infinie, aussi pourrait-on dire que son très haut seuil de tolérance s'élève jusqu'aux astres. Déchiffrer les signes donnés par les planètes lui procure un avantage sur l'ensemble des personnages, dont il consent à exécuter les volontés avec un certain détachement, sachant que le tour de piste familial touche à son terme. Le fils d'un premier lit est décrit tout au contraire comme un être rapide, épris de vitesse, qui écourte toute activité se déroulant au dehors afin de réintégrer la maison au plus tôt. Lorsqu'il détruit la lunette, Thom ajoute une contrainte supplémentaire aux règles familiales proscrivant les sorties injustifiées, car il rend toute visée sur l'extérieur impossible. Plus tard, il cassera également la télévision, ultime fenêtre sur le monde dont on dispose dans la maison, tous volets clos.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>62</sup> *Ibid.*

« THOM. Faut m'aider à mettre la toge. (*Elle l'aide.*) Le frère n'y comprend rien, évidemment. (*Un temps.*) J'aimerais annoncer de bonnes nouvelles, tel que tu me vois. (*Un temps.*) J'ai cassé la télévision, arraché les fils...

REINE-MÈRE. Tu as bien fait, sans doute.

THOM. Le monde m'ennuyait.

REINE-MÈRE. Je comprends.

LA DÉCHARNE. Il a cassé la télévision ?

*Noir.* »<sup>63</sup>

Boucher cette dernière ouverture sur ailleurs et autrui parachève la forclusion de la famille. En annonçant que l'appareil est hors service, Thom, drapé dans sa toge propose de donner à sa façon les nouvelles, qui ne concerneront plus le très ennuyeux monde extérieur mais uniquement l'univers dont il se veut le centre. Plus rien ne permet aux occupants de la maison d'éprouver le passage du temps ou encore d'évaluer la gravité de leurs actes. Chacun s'enferme dans une reproduction sans fin des mêmes gestes qui tendent à l'abstraction. Présent et avenir n'ont aux yeux de Thom aucune valeur. Il ne participe pas aux activités de la maison, ne se soucie pas de l'espace occupé et concentre tous ses efforts sur la reconstitution de la scène fondatrice de la mort de son père. Étranger au monde présent, il n'a d'yeux que pour les aventures que Reine-mère raconte avec précision, mais qui finissent toujours par sombrer dans le mensonge, lorsqu'elle aborde cet épisode tragique.

En parfaite maîtresse d'intérieur, Reine-mère veille à l'entretien de ses sols et regrette seulement que Thom ait cassé la télévision. Pour elle, l'appareil constituait moins une fenêtre qu'un miroir éventuel.

« [...] est-ce que vous croyez qu'on passera aux informations avec un si beau mort, avec cette histoire de vos sœurs ? À la télévision ? Maintenant que Thom l'a cassée, ce serait dommage, on ne se verrait pas, ce serait vraiment malheureux... »<sup>64</sup>

Le monde extérieur n'a pour Reine-mère aucune importance. Mais lorsqu'elle s'enfonce dans ses rêves et ses souvenirs, qu'elle tresse les uns aux autres, de grands espaces sont invoqués. Une Afrique hallucinée se dessine au fil de ses confidences, lieu de gloire et de déchéance parcouru aux côtés de Thom, enfant, et de son père. Avec la décolonisation qui morcèle le territoire et brise les espérances des conjoints, la marche glorieuse se métamorphose en errance. Le couple descend vers le sud, dilapide sa fortune, cède ses biens. Reine-mère découvre l'aridité des terres, comme si elle ouvrait enfin les yeux sur l'espace traversé.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 56.

Climat, végétation, faune et autochtones sont alors décrits comme autant d'éléments hostiles, face auxquels la petite famille blanche perd la tête. Le cauchemar atteint son paroxysme avec le pic de fièvre du père de Thom. Son décès apparaît comme une délivrance. Reine-mère prend la route du nord, laissant au pied d'un baobab le cadavre qu'elle est trop faible pour ensevelir. C'est probablement ce jour que le petit prince Thom prend la place du père. Au cours de sa première apparition, Reine-mère formule un rêve obsessionnel qui la met en scène avec Thom en enfant lion. Tous deux sont au pied d'un arbre. Le père malade de Thom, gît manifestement à leurs côtés. Les trois sœurs et la Décharne, enfants du second lit décrits comme guenons et singe, les observent depuis le sommet de l'arbre. C'est bien la mère qui est ici représentée en chef de meute puisque l'homme est quasiment donné pour mort et que chacun est décrit ou associé à un animal. L'engeance issue de deux lits se compose d'un enfant lion et de singes. Perchés dans l'arbre, les rejetons méprisés assistent impuissants à l'union contre-nature de Reine-mère et de Thom.

« [...] parce qu'il y a eu la nuit dernière ce rêve que j'ai eu pour nous-deux, enfant, la nuit dernière d'un lion-toi qui s'accouplait à moi-lionne, enfant, tes crocs, ta bave sur mon cou tandis que ton frère-le-singe et tes guenons-de-sœurs piaillaient comme à leur habitude en roulant les yeux de la désapprobation et de la honte nous étions sous cet arbre où ils étaient perchés *und alles war wüst*, le désert tout autour de nous et vieux de plus de dix mille ans ce désert tout autour du Niger puis plus bas la savane à la saison sèche où j'ai dû aller avec ton père je crois bien mais j'étais jeune encore et nous ne fîmes pas l'amour sous cet arbre j'en rêvais seulement ton père, lui, rêvait d'autre chose, ne rêvait peut-être déjà plus, malade, ta crinière battait mes épaules antérieures et battait mes postérieurs ce...cet...énorme, ce...laboureur horrible...quand je me suis réveillée tu dormais, enfant, comme un enfant contre mon dos et mes cheveux et tes premières jutes d'hommes avaient coulé sur mes reins, que faire... »<sup>65</sup>

Cette scène fondatrice se substitue dans l'esprit de Reine-mère au souvenir de la venue au monde de l'enfant, ce que l'on comprend aisément car à ses yeux le petit lion est moins fils que successeur légitime au père de la horde bâtarde, constituée d'une lionne amaigrie et de quelques singes. L'homme était atteint de fièvre, mais on se demande également si la chaleur étouffante des souvenirs et cauchemars africains ne brûle pas encore l'âme et les joues de Reine-mère, tant la marche vers le sud, le « Dahomey-Sénégal-Congo »<sup>66</sup> et la remontée au nord occupent ses rêves et brouillent sa mémoire. Sa pensée est plus sûre sitôt qu'elle évoque le deuxième homme qui la conquiert en agitant ses quelques terres et richesses. En quittant l'Afrique pour la Normandie, Reine-mère renonce définitivement au monde, abandonnant

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 50.

l'agilité du fauve pour l'opulence d'une créature dévolue à la ponte. L'étendue sans limite du désert est évacuée au profit de quatre murs étanches qui ne laissent rien transparaître de l'extérieur.

La Ravie assimile au monde la nature qui environne la maison. La Décharne entrevoit l'univers en observant le ciel étoilé qui plafonne ce paysage. Thom méprise le monde et s'évertue à reconstituer au sein de la demeure un espace dévolu aux rites excluant toute interaction avec la réalité extérieure. Reine-mère oppose l'étroitesse du foyer normand au continent africain, peuplé de sauvages et de bêtes, traversé jadis avec le port d'une lionne. Chacun exprime ainsi un rapport au temps et à l'espace singulier donnant à la scène de *Corps et Tentations* de multiples aspects bien que la maison, bouclée comme un bunker des plages normandes, demeure un espace immuable commun à l'ensemble des personnages qui y perdent toute ou partie de leur raison.

Le Narrant ne voit quant à lui que le terrain accidenté qui mène jusqu'à l'odeur de sang qui marque l'emplacement de la maison. La description sommaire qu'il fait de la nature autour de la maison le conduit à évoquer des souvenirs d'enfance où la campagne, terre des aïeux, est le théâtre de la découverte de sensations fondamentales. Mais, abstraction faite du caractère authentique que recouvre le paysage normand parce que le Narrant le compare à son pays natal, il faut souligner que le terrain escarpé s'apparente à un lieu sauvage qu'il arpente avec difficulté. Quelques pierres dangereusement disposées, des piailllements d'oiseaux et de hautes herbes composent un sombre tableau où de simples éléments naturels sont perçus comme des signes annonciateurs du carnage qui sera bientôt découvert. Le Narrant trébuche et se tache. Il apparaît tout à la fois comme un éternel perdant, détective aussi drôle que pathétique et comme un personnage en mutation, toujours plus attentif aux phénomènes qui l'entourent, à mesure qu'il s'approche du heurtoir de la porte, en forme de « tête de gorgone »<sup>67</sup> ou « de gargouille »<sup>68</sup>. Au cours de la première partie de *Violences*, le Narrant essaie tant bien que mal de camper le décor du bureau de police, traînant avec difficulté table, lampe et chaise, définissant le périmètre qui correspond à son univers, ainsi qu'à son action, à l'intérieur de l'espace symbolique de la demeure. À mi-chemin entre le clown et le rhapsode, le Narrant ne parvient pas à élaborer une enquête constructive. Empêtré dans le drame qu'il essaie de reconstituer, sa propre démarche devient un élément de la fable, qui ne s'inscrit plus dans un rapport rationnel au temps et à l'espace mais devient une quête sans issue, un

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>68</sup> *Ibid.*

parcours cyclique dont chaque étape est sans cesse réempruntée : récit de la découverte de la maison, aménagement d'un bureau, audition de la Ravie, *ad libitum*.

« À Paris, de nos jours. »<sup>69</sup>

Dans *Âmes et Demeures*, le Narrant n'ouvre la bouche qu'une seule fois. Cette dernière prise de parole prend effet dans le tableau qui fait suite au prologue intitulé *Pont*. Elle permet de confirmer les liens familiaux qui unissent les trois membres de la Famille d'Enfer, observés durant la première partie, et les trois sœurs aux prénoms à consonance étrangère. Le Narrant confirme également l'exactitude des propos tenus dans *Corps et Tentations* par Reine-mère et la Ravie, soulignant que beaucoup de choses ont été dites que nous n'avons pas mémorisées. L'enquête nous échappe autant qu'à l'homme, impuissant lorsqu'il s'agit de nous introduire dans le second volet de la fable, dont il peut seulement nommer le décor hypothétique. Bien que le Narrant occupe dans ce tableau le statut d'un conteur, qui attire notre attention sur les paroles mentionnées au préalable, l'univers invoqué ne se matérialise pas au fil de son discours. Ici, le verbe n'a pas valeur d'incarnation mais seulement de témoignage. Selon les dires du Narrant, la scène se situe en ville cependant rien n'apparaît.

« LE NARRANT. [...]

C'est dans la ville, il y a une ville, reconnaissable, dans des chambres, des appartements – bien plus vastes dans vos théâtres que dans nos villes -, appartements du réel, si aisément reconnaissable, et cette ville d'Europe si aisément reconnaissable dans l'entre-deux des blocs effondrés depuis si peu, capitale des arts, des armes et des lois, des ex-pleutres vichystes-coloniaux, par exemple, à la vérité, par exemple...

C'est là qu'elles vivent et c'est là qu'elles veulent vivre ailleurs. Des gens comme elles, avec leurs histoires, il faut toujours que ça veuille vivre ailleurs, déracinés, n'importe où, avec l'envie et le fardeau innommable et tous les exils.

Bon. Ça ne se représente pas. »<sup>70</sup>

Le Narrant est une figure ambivalente qui rôde autour de personnages blessés, comme un animal attiré par l'odeur du sang. Friand des souvenirs de la Ravie, il vient lécher les plaies morales de la jeune fille pour se nourrir et les nettoie dans le même temps. Ce témoin captivé par les acteurs d'un fait divers n'est pas sans évoquer une image théâtralisée de Didier-Georges Gabily. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette comparaison. S'il peut être perçu comme une figure de l'auteur, le Narrant se comporte en observateur passif, impuissant et certainement pas comme l'ordonnateur de la fable. Ses rapports au temps et à l'espace doivent être considérés comme des indices de son incapacité à diriger le récit comme

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 77.

il l'entend. La répétition interminable d'un protocole de reconstitution du fait divers prouve l'inefficacité de ce dernier, les chutes dans le chemin menant à la maison soulignent le manque d'assurance du personnage et la ville qui ne se représente pas malgré ses indications démontre que ses prérogatives sont limitées, voire inexistantes. Enfin, le Narrant abandonne définitivement sa fonction en laissant la parole au Gardien, procédé formalisé par une phrase amorcée par le premier et poursuivie par le second. Dès lors, les propos du Narrant, essentiellement liés à sa terre d'enfance ainsi qu'à la description de la découverte de la maison seront rapportés par le Gardien.

Ce dernier s'exprime avec des termes archaïques. Il décrit les actes les plus banals avec poésie, donnant à des situations triviales la stature d'épisodes paraboliques. C'est particulièrement le cas dans ses deux premiers monologues, où de courtes séquences retracent plusieurs instants emblématiques de sa perception du monde. Le Gardien considère le pays de ses aïeux comme un port d'attache que les habitants sont condamnés à quitter. Ainsi, son père s'en absente une première fois pour débarquer en Algérie, puis une seconde pour gagner l'île Seguin. Sous couvert de ce souvenir sans impact sur la fable, le Gardien est le premier à mentionner la guerre, ainsi que le monde ouvrier. Il envisage ainsi deux possibles, sous-jacents dans la première partie mais jamais formulés clairement : une pratique justifiée de la violence, ainsi qu'une désertion des campagnes aboutissant à leur décrépitude. Il évoque par ailleurs son retour sur les lieux de l'enfance. L'espace s'est étrangement resserré, la nature jadis étendue prend soudain l'apparence d'un parc composé d'éléments miniaturisés, représentant les ruines de la ferme familiale, « sur »<sup>71</sup> laquelle il se recueille.

« LE GARDIEN. [...]

voici qu'un jour j'y retournai, je n'avais pas besoin de guide et tout avait comme rapetissé, même le ciel sur le bocage, même les nuages dolents traînant leurs ventres gris à toucher les coteaux, et je pleurai et lamentai sur les toits défoncés, sur l'appel des poutres disjointes et des torchis écroulés, sur la porcherie, je pleurai, sur les auges et sur l'étable, je lamentai, sur la grange de tous nos jeux :

Ô, mon pays. Ô, mon unique religion. »<sup>72</sup>

Plus tard, sa description des villes est noyée dans le récit d'une scène de l'enfance. Le gardien se revoit pêcher dans une eau trouble et remonter à la surface des choses peu ragoûtantes. Les détritiques préfigurent les plus écœurantes immondices que produit le monde industrialisé. Un signe nauséabond du monde moderne tel que le conçoit le Gardien flotte ainsi au beau milieu de ses souvenirs. Le monde actuel, observé à travers le prisme de l'urbanisation occupe

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>72</sup> *Ibid.*

l'esprit du personnage au point de lui donner la sensation que les cités se sont répandues sur l'ensemble de la surface planétaire, tandis que lorsqu'il était enfant, le plus petit trou d'eau pouvait contenir la quintessence des déchets qui recouvrent désormais le monde. Le Gardien manipule avec aisance des souvenirs relatifs à différentes périodes de son existence, des considérations sur la situation dramatique dont il est acteur et témoin, ainsi que sur la société contemporaine. Le récit de faits historiques se mêle à des descriptions de paysages et de scènes familiales. De même, les constats que le Gardien énonce au sujet de l'enquête qu'il reprend d'abord aux côtés, puis à la suite du Narrant ne sont pas séparés d'une réflexion sur les lieux de l'enquête, sur le sens de sa profession et plus généralement sur l'état du monde, connu par le biais des journaux et de la télévision.

D'une manière générale, l'extérieur évoqué par les personnages d'*Âmes et Demeures* ne se résume pas à une description de paysages. La ville est dépeinte comme un ensemble de bâtiments construits par des hommes et le monde est perçu comme un espace habité, auquel on ne s'intéresse pas en tant qu'espace naturel mais plutôt en tant que théâtre d'événements : rencontres, agressions, guerres, catastrophes. On peut établir un rapport entre l'ampleur de ces événements et la délimitation des espaces décrits. Une rencontre se déroule dans un lieu clairement identifié tandis qu'une catastrophe s'étend sur le monde, c'est-à-dire à peu près sur tout ce qui excède les espaces familiers.

Par sa présence énigmatique au sein de la seconde partie, perçue comme une intrusion, le Narrant scelle les deux univers qui composent la fable : monde rural et plan urbain. Le Gardien se présente comme un homme des villes mais va et vient entre nature et cité à travers des souvenirs exposés avec lyrisme. Faute d'être entendu par les trois sœurs, les deux personnages investissent la cage d'escalier et s'introduisent dans la loge de l'immeuble. Ils perturbent ainsi le quotidien de Numa et d'Egon, ce que ces derniers expriment à travers leur rapport au temps et à l'espace.

Avec ses lunettes aux verres fumés, sa couverture et son fauteuil roulant, Egon campe un rôle de vieillard diminué, déplacé ça et là dans la loge. Il ne dispose manifestement d'aucun moyen physique pour prendre possession de l'espace et prévenir Numa de la présence d'étrangers au sein de l'immeuble. Toutefois, les affinités qui unissent très vite Egon et le Narrant révèlent un homme habile, à peu près droit sur ses deux jambes, usant du mensonge comme d'une technique de survie depuis des années. Au-delà d'un opportunisme qui prête à sourire, Egon avoue au visiteur silencieux que son rapport au monde ainsi qu'aux êtres humains est conditionné par la position assise qu'implique son rôle de paraplégique. Ce

« bonhomme des temps immémoriaux »<sup>73</sup>, comme le qualifie Numa, ne craint pas d'être considéré comme un joueur un peu lâche. Il porte un regard amusé sur les agissements des hommes d'hier et d'aujourd'hui, qu'il est habitué à voir sans que ces derniers ne remarquent sa présence. Sa position assise lui évite depuis des décennies toute altercation avec les hommes valides, qu'il observe à loisir. Le voici en mesure de tirer des conclusions du mouvement incessant qui conduit les hommes à s'engager sur le front, abandonnant dans les villes des femmes qu'il ne reste plus qu'à cueillir.

« EGON. [...] »

Pendant que tous les autres étaient affairés à toutes leurs guerres dans tous les pays où leurs guerres eurent lieu, j'avais, moi, les villes pour moi avec toutes ces femmes qui appelaient... »<sup>74</sup>

Grand consommateur d'épouses par le passé, Egon se comporte désormais comme un enfant entretenu par Numa, qui occupe toute sa tête et par là même tout son espace, ou le délaisse au contraire comme s'il appartenait au mobilier. Tantôt objet de toutes les attentions, tantôt chien de garde impuissant, Egon se pense comme le centre d'un monde qui se serait considérablement réduit avec le temps. Ce monde comprenait autrefois des pays « comme vous n'imaginez pas »<sup>75</sup>, et se limite désormais à l'immeuble au travers duquel le vieil homme fait résonner sa voix et qu'il n'occupe bien souvent qu'au titre d'objet roulant. S'il ne tenait qu'à lui, l'immeuble serait probablement ouvert à tous vents, car il ne redoute pas la venue des étrangers, voyage volontiers dans le passé que la proximité du Narrant lui rappelle et ne craint pas le désordre qui l'entoure. Habitué à ne rien contrôler et à tirer de petits profits des situations critiques, Egon se laisse bercer par les flottements de la fable, accepte la dérive des occupants de l'immeuble qu'il accompagne de poèmes lyriques aux accents prophétiques. La présence d'Egon est éclairante, bien qu'il se situe par son rôle et son positionnement dans l'espace à l'écart de l'intrigue qui se noue dans l'appartement des trois sœurs. Son rapport aux femmes préfigure la dépendance des fiancés aux trois personnages féminins. Ses paroles désuètes et poétiques sont un soutien probable pour le Narrant. Il est le dernier et le seul à dire clairement que cette histoire échappe à tous ceux qui souhaitent la comprendre. Il accueille avec liesse le Narrant que Numa rejette, ouvre les portes que Numa surveille et sourit de nos laborieux essais pour cerner la fable.

Numa est un personnage secret qui parle peu et de manière allusive. Son univers se limite manifestement à l'immeuble, dont elle contrôle la bonne tenue. L'entretien des parties

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 97.

communes est une activité permanente qui ancre la concierge dans un présent perpétuel et sur une surface où rien ne doit changer de place. Elle se montre polie et méfiante à l'égard du Gardien, à cause de son uniforme. Elle ne répond pas à ses injonctions mais accepte néanmoins de baisser le son de sa télévision afin de le laisser parler. Numa tolère que des inconnus empruntent l'escalier mais rien ni personne ne doit obstruer le passage trop longtemps, aussi redoute-t-elle la présence insistante du Narrant, considéré comme un ramassis d'ordures qu'elle souhaiterait évacuer, ainsi que les débris de masques que le Gardien essaime au gré de ses apparitions et qu'elle balaie avec « méticulosité »<sup>76</sup>. Le Narrant dérange profondément Numa car il dérange littéralement l'espace ordonné, où même Egon avoue apprécier de faire partie des meubles. Il est possible que le Narrant, décrit par le Gardien comme un étranger que l'on doit accueillir, « comme dans les temps anciens on faisait place au suppliant, à l'aveugle, au mendiant, à l'infirme »<sup>77</sup>, perturbe le microcosme entretenu par Numa, en ce qu'il la renvoie à un temps archaïque qu'elle incarne malgré elle, vêtue « d'une sorte de robe noirécarlate, à la grecque »<sup>78</sup> et possédant selon Egon « les mains de la douceur de l'ancien temps »<sup>79</sup>. Le mystère de Numa reste entier, comme si les contradictions du personnage avaient pour seul but de donner figure aux oppositions à l'œuvre dans *Violences* entre archaïsme et modernité, monstruosité et maternité, éviction et restitution. Les trois fiancés se situent avec pragmatisme dans un présent sans mystère. Le défilement du temps est attesté par l'usage d'une montre, les intempéries sont connues d'avance grâce aux prévisions météorologiques annoncées à la télévision le soir pour le lendemain, vérifiées au matin grâce au bulletin diffusé à la radio et publié dans le journal. La température et la couleur du ciel ne sont plus que des éléments qui confirment ce qui a été vu, entendu et lu auparavant. Lorsque Jacky parle des « éléments »<sup>80</sup> pour désigner la pluie à laquelle il oppose triomphalement son parapluie, l'expression prend dans sa bouche une dimension grotesque. Lorsque Baptiste (Luc) s'exprime au sujet du temps, il considère cette information comme une donnée de moindre importance figurant dans les dernières pages de son journal, bien après les sujets de société et les chroniques sportives.

Jacky traite la politique internationale avec circonspection. Officiellement étudiant en biologie, le jeune homme affirme que la science conduit à des considérations autrement plus élevées et existentielles que l'actualité.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 83.

« JACKY. Nous autres, les biologistes, nous n'avons de leçons à recevoir de personne pour ce qui concerne les questions d'éthique.

Il y a en nous une sorte de gravité particulière comme je l'ai souvent constaté chez moi et chez mes collègues. Bien que nous aimions rire, aussi.

Mais comme on dit, si je voulais...

Le monde me...

Le monde nous appartiendrait. »<sup>81</sup>

En réalité, le premier fiancé s'immisce dans le quotidien des trois sœurs afin de réaliser un reportage sur le fait divers sensationnel, dont elles sont d'une certaine façon actrices. Lorsqu'il s'exprime avec détachement au sujet du pouvoir de la science, on peut comprendre *a posteriori* que l'homme est conscient de la capacité qu'ont les journalistes de faire ou défaire un destin d'exception. L'intérêt de Jacky pour le fait divers donne une vision du journalisme qui rompt franchement avec celle qui est apportée par les lectures frénétiques de Baptiste (Luc). Incapable de traiter une information d'importance, Jacky se repaît du quotidien insignifiant des trois sœurs. Cet élément peut sembler des plus anecdotiques. Néanmoins, il est vécu comme une véritable agression par l'ensemble des personnages, probablement parce que tous ont la sensation que l'actualité sensible ne se situe pas dans l'immeuble, mais partout ailleurs dans le monde. Lorsque l'enquête du Narrant et du Gardien, jugée troublante mais légitime, suscitait une certaine fascination, l'imposture de Jacky est perçue comme un mensonge éhonté. Il n'en reste pas moins que le jeune homme est captivé, voire capturé par l'histoire des trois sœurs, tout autant que le Narrant et le Gardien. En tant que journaliste, il est celui qui fait l'actualité. En tant qu'employé d'un journal peu scrupuleux, il inonde cette actualité de faits de second ordre. C'est ainsi qu'il gagne son pain, ce qui jusqu'à présent ne le faisait pas ciller. Cependant, c'est bien la connaissance intime des trois sœurs qui modifie sa perception de la société et lui permet d'entretenir un rapport concret avec le monde, ordinairement pensé en terme de colonnes journalistiques. Jacky peut être considéré comme celui qui croyait faire l'actualité et qui révisé son comportement lorsqu'il entre en contact intime avec le sujet de son article.

Connecté au village planétaire depuis le petit appartement parisien, Baptiste (Luc) croit connaître l'essentiel des informations portant sur l'actualité du monde. Cependant, sa connaissance totalement abstraite des conflits mondiaux ne fait pas de lui un meilleur citoyen ou un individu plus engagé que les autres habitants de l'immeuble. Baptiste (Luc) entend dénoncer l'actualité mondiale dont il ne parvient pas à se détacher. Cette connaissance nécessairement partielle et illusoire lui fait perdre la raison. La sensation de fusionner avec la

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 104.

totalité des événements internationaux le conduit à perdre prise sur les êtres, objets et espaces réels qui l'entourent. Il déserte alors l'appartement pour rejoindre « les deux déposés d'en-bas »<sup>82</sup> que sont le Narrant et le Gardien, abandonnant ses repères et sa conception du monde en tant qu'espace social assailli par les affrontements, pour observer la ville dans un état contemplatif. Il échoue malgré tout dans cette tentative et reprend place dans l'appartement. Ce n'est pas l'actualité mondiale qui bouleverse Baptiste (Luc), mais bien l'énigme de ces trois sœurs, indifférentes aux événements qui les entourent, obnubilées par leur rêve commun de fuite, comme si le passage d'un continent à l'autre pouvait s'apparenter à l'adieu aux tourments du vieux monde.

Les propos d'Alain, troisième fiancé, font écho de façon très synthétique au rapport que les deux précédents entretiennent avec le climat, la ville et les conflits mondiaux. Ce personnage intervient certainement trop tard dans la fable pour présenter une évolution significative en ce qui concerne son rapport au temps et à l'espace, aspects mentionnés par les autres protagonistes au fil de leur discours. Des trois fiancés, il est celui qui s'adapte le plus facilement à la vie dans l'appartement, qu'il entretient consciencieusement sans se soucier du regard que les trois sœurs portent sur lui, ni même avoir besoin d'occuper une place d'importance dans le microcosme que représente l'immeuble. Au contraire, les deux autres fiancés se disputent un statut de mâle dominant, cherchant à inspirer chez les trois femmes désir et respect, éprouvant constamment la nécessité de porter un jugement sur le spectacle de l'appartement, de l'immeuble, de la ville et du monde.

La vue du masque mortuaire de Daniel Jackson, brandi par le Gardien devant les trois sœurs dans le premier tableau d'*Âmes et Demeures*, convie chacune à une anamnèse délivrée à l'occasion des *Premier, Deuxième et Troisième Mouvement*. Ces tableaux les emportent dans des courants contradictoires, sur le chemin de la maison familiale, dans le labyrinthe urbain qui englobe l'immeuble et vers l'Amérique, hypothétique terre promise. À travers le récit de rencontres et de situations, croisées avec les notions d'espace et de temps chronologique et météorologique, les trois sœurs donnent un cadre à leurs souvenirs, leur quotidien et leurs espérances. Ces cadres ruraux et urbains sont autant de changements de décor figurant passé, présent et avenir, que chaque sœur emploie pour témoigner d'une perception complémentaire du monde et des événements qui s'y déroulent.

Rêveuse et insouciante, Irne paraît tout d'abord déconnectée du monde qui l'entoure et ne prend pas vraiment la mesure des scènes auxquelles elle participe. On déduit de sa position de

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 136, par exemple.

benjamine et de sa légèreté qu'elle est assez jeune, mais ces éléments peuvent également démontrer sa grande fragilité émotionnelle. À l'image de la Ravie, Irne développe une relation sensitive avec le pays de son enfance ainsi qu'un discours décalé par rapport à son comportement, qui n'est pas celui d'une adolescente mais bien celui d'une jeune femme émancipée. Irne évoque la terre familiale à l'occasion d'une déclaration d'amour adressée à Daniel Jackson. La nature fait irruption dans son souvenir de l'acte sexuel. Le vent qui soufflait en permanence autour de la maison située au bord de la mer couvre le bruit de cette union. Le contact de « l'herbe sèche qui pique, et la terre qui s'écrase sèche, piquante ! »<sup>83</sup> se substitue au contact charnel. Daniel Jackson apparaît lui-même comme un animal au visage très blanc et au long nez, tapi dans la végétation. Irne maquille ainsi le rôdeur aux initiales de Don Juan en une sorte de cigogne. Elle le compare ensuite au petit chat qui s'est précipité hors de la maison pour courir dans les herbes, prétexte qu'elle saisira pour s'aventurer à l'extérieur du foyer afin de rejoindre le séducteur de ses deux grandes sœurs. En ville, Irne est chargée de rabattre des hommes dans l'appartement pour la consommation de ses sœurs et d'elle-même. C'est probablement à cette fonction qu'Olgue fait allusion lorsqu'elle dit :

« OLGUE. [...]

Tu restes dans la rue juste le temps de faire nos petites provisions puis tu reviens te cloîtrer à la maison. »<sup>84</sup>

En effet, Irne ne s'intéresse pas à l'extérieur, dont elle refuse de connaître le temps. Sa recherche de nouveaux petits fiancés consiste à aborder un jeune homme dans la rue et à lui dire qu'elle « ne retrouve plus rien de [son] chemin »<sup>85</sup>. La jeune femme étourdie, égarée dans la ville comme un enfant dans un conte, flatte l'orgueil des hommes accostés. Cependant, elle dit probablement la vérité, car elle ne connaît pas la ville et sa ruse fonctionne peut-être seulement parce que son trouble est réel. Même si elle connaît le chemin de l'immeuble, un autre chemin, plus essentiel, a bel et bien été perdu. Dans la première partie, la Ravie parle de la mort du monde entier tout autour d'elle pour désigner la disparition des personnages qui balisaient son univers. Pour Irne, le premier masque qui se brise dans le tableau intitulé *Pont* matérialise la rupture avec la dernière image d'un visage de « là-bas »<sup>86</sup>. La terre familiale serait ainsi définitivement perdue, parce qu'en poussant, les herbes ont masqué le chemin, parce que les masques déposés sur la route, comme les cailloux d'un petit Poucet, se brisent et que Numa en balaie les éclats.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 80.

On découvre la vie américaine des trois sœurs dans une lettre qu'Irne adresse à Numa et Egon, au cours d'un repas que ces derniers partagent avec les fiancés, le Narrant et le Gardien, le vingt-quatre décembre au soir. Dans l'appartement déserté par les trois sœurs, les personnages sont conviés à découvrir le tableau que la cadette dresse de l'Amérique. À Paris, les guerres, les émeutes et les incidents faisaient seulement l'objet de considérations abstraites, sujets de conversation exclusivement masculins auxquels les trois sœurs ne souhaitaient pas prendre part. À New York, les parois perforées de part en part de l'hôtel sordide où elles survivent ne les isolent en rien de tels événements. Ici, la catastrophe est à leur porte, le voisinage brûle, la cité hostile grouille d'ennuis et le vent souffle terriblement fort.

Toujours effacée devant l'autorité de Reine-mère et l'intelligence de Thom, Macke évoque le pays de son enfance comme un territoire où elle n'avait pas sa place. La demeure familiale qu'Olgue nomme volontiers « notre maison »<sup>87</sup> ou « la maison du père »<sup>88</sup>, reste à ses yeux la maison de la mère, entourée de « champs-bois »<sup>89</sup> qui sont le terrain de chasse de Daniel Jackson. Si Reine-mère ordonne l'intérieur de la maison, l'extérieur s'apparente à une réserve naturelle soumise au contrôle de l'archer redoutable, pratiquant son art avec goût. Daniel Jackson n'est plus l'animal que décrivait Irne, mais un individu au long nez et au long menton. Le « Très Blanc »<sup>90</sup> ressemble plutôt à un indigène paré des attributs nécessaires à une chasse cérémoniale, qui confine au jeu lorsqu'il s'attaque à Olgue et s'avère tout à fait décevante lorsqu'il se rabat sur Macke. Ainsi, le drame de la puînée n'est pas tant d'avoir été séduite que d'être comparée et dévaluée par rapport à sa grande sœur. Pour Macke, Paris n'est qu'une simple étape de la fuite devant conduire les trois sœurs en Amérique, selon son propre désir. Son comportement indique une grande fébrilité et ses agissements traduisent d'un point de vue symbolique la volonté de se fondre dans le décor. Craintive à l'égard des autorités légales, elle veille à ne rien divulguer de son passé et se montre attentive à la régularité de sa situation administrative. Malgré de profonds ressentiments, elle supporte les inepties que lui assène son patron, cherchant à tout prix à ne pas se démarquer de ses collègues. Dans son premier monologue, elle fait part de sa nouvelle résolution : ne plus utiliser le métro et effectuer tous ses trajets à pieds. Son quotidien s'organise rigoureusement autour de la marche, qui semble lui permettre de traverser la ville à toute allure et dans la plus grande

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>90</sup> *Ibid.*

discrétion. Macke explique ainsi qu'elle doit se lever plus tôt et rentrer chez elle plus tard qu'auparavant. Une portion de son temps libre est désormais employée pour mener à bien cette course, entraînant une perte de poids notable. Macke se dissout dans la ville, dont elle connaît par cœur toutes les agences de voyage, éventuels tremplins pour l'envol vers l'Amérique. Mais le comportement du personnage est des plus paradoxaux, car à trop vouloir disparaître dans un espace où tout est semblable, Macke considère la ville comme une succession de rues sans nom, dans laquelle il est impossible de retrouver l'agence de voyage aux prix les plus compétitifs pour un aller simple pour New York. Qu'elle maigrisse à vue d'œil ou qu'elle s'efforce de grossir en s'empiffrant, il ne semble toujours pas y avoir de place pour Macke sur le continent, comme si le personnage ne pouvait occuper convenablement son corps que s'il parvenait à habiter l'espace. Or, il est inconcevable pour Macke de trouver ses marques sur le sol européen, qu'elle considère comme l'espace du pire, puisqu'en aucun autre lieu on ne peut selon elle éprouver tant de mal à exister. En soutenant cette thèse, elle oppose à Baptiste (Luc) un autre système d'évaluation du monde que celui qui consiste à énumérer la teneur et l'ampleur des conflits consignés dans les journaux.

« MACKÉ. [...]

De quelle guerre parle-t-il ? De quel pays ?

C'est déjà tellement difficile de vivre ici, dans cette ville. On aimerait tellement être ailleurs. »<sup>91</sup>

Macke défend bec et ongles le rêve d'une existence meilleure en Amérique, dont elle ne connaît pourtant rien. Lorsqu'elle est à court d'arguments, la jeune femme s'agrippe désespérément à la certitude que rien aux États-Unis ne pourra se passer plus mal qu'en France.

« MACKÉ. [...]

Je ne vois que toi, cet homme, qui n'y croit même pas que là-bas, ça ne peut pas, ça ne peut VRAIMENT pas être pire qu'ici avec tout ça !

Et Luc, écoute Luc, je n'ai pas dit que c'était meilleur, que c'était mieux, mais que, simplement, ça ne pouvait pas être pire qu'ici. Alors là, j'en suis certaine que ça ne peut pas... »<sup>92</sup>

Au fil de la seconde partie, cette affirmation véhicule différentes idées, allant de l'optimisme à la dénégation. C'est à travers cette dégradation que le portrait de New York vu par Macke se précise. Bien qu'elle ne décrive jamais l'image qu'elle se fait de la cité, on a ainsi le sentiment qu'elle en distingue de plus en plus clairement les contours désastreux. On ne connaît de la

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 106.

découverte de l'Amérique que ce qu'Irne en veut bien raconter dans sa lettre. Macke y est représentée comme une spectatrice surexcitée, un témoin aveugle qui s'efforce d'ignorer que « là-bas », tout est comme ailleurs mais se produit plus tôt et plus près de soi que partout ailleurs.

La maturité d'Olgue se traduit par une lecture analytique des événements qui marquent son existence et celle de ses sœurs. Lorsqu'elle évoque sa vie passée dans la maison normande, il ne s'agit pas simplement de livrer ses souvenirs. La sœur aînée manifeste plus exactement le besoin de revenir sur son enfance pour comprendre l'état d'esprit dans lequel elle a été élevée. De même, le quotidien sans joie de la cité et la vie future en Amérique sont évoqués et commentés. Olgue paraît nettement plus âgée que ses sœurs parce qu'elle porte des secrets d'un temps très ancien où le père régnait dans la demeure. Cette époque reculée où Reine-mère servait son époux apparaît comme une période antérieure au désordre mental de la famille. Nostalgique de cet ordre légitime, Olgue témoigne par ailleurs d'un rapport à la nature assez proche des considérations que Didier-Georges Gabily attribue généralement aux aïeux des campagnes. La grande sœur se montre attentive à la couleur du ciel variant en fonction de la température et considère pluie et vent comme différents éléments qui se succèdent dans un cycle en mouvement perpétuel. Même le portrait de Daniel Jackson s'apparente à celui d'un paysage mélancolique qui serait resté cher à ses yeux. La première fille ne se souvient pas d'un prédateur, mais d'un homme au regard humide, pareil à la terre de l'enfance, un amant maladroit tout à la fois chasseur et gibier.

« OLGUE. [...] »

Ses yeux étaient comme un champ noyé des grandes pluies d'hiver quand il faut les hautes bottes et que ça enfonce. »<sup>93</sup>

Dans la ville figée, la nature n'a de place que sous la forme de feuilles de caoutchoucs, entreposés dans des bureaux détestables. Bien souvent, le ciel reste encombré, au grand désespoir d'Olgue, qui désire que le vent de « là-bas »<sup>94</sup> vienne jusqu'à Paris pour chasser ses idées noires. Olgue n'a probablement pas de véritable ascendant sur ses sœurs mais elle aime à croire que chacune en Amérique prendra une route différente. Macke pourrait s'imposer dans une grande ville et Irne partirait à la conquête des terres, tandis qu'elle-même, comme une vigie en constante alerte, longerait la côte, ne quittant jamais la mer. Olgue rêve ainsi à l'éclatement de la fratrie. Dispersées à travers les États-Unis, les trois sœurs pourraient s'implanter dans des espaces emblématiques du territoire : terres, mégapole et côte

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 83.

maritime. Les trajectoires individuelles constitueraient des quêtes complémentaires permettant symboliquement de marquer d'une empreinte commune un monde aux multiples facettes. Nature, cité et mer océane ne pouvant être traversées, cernées par une seule personne, Olgue se plaît à penser que leur conquête impossible pourrait s'accomplir grâce à une répartition des sites à traverser. Rêve improbable suivi d'aucun fait, puisque la vie à New York se limite à une existence étriquée dans un hôtel délabré. Libérées du poids de la France mais dans l'incapacité de sortir de l'hôtel pour voyager, les trois sœurs reproduisent les schémas qu'elles connaissent, ajournant leurs projets d'aventure.

Dans la première partie, le foyer de la catastrophe provient de la demeure familiale. Bien sûr, on peut penser que l'origine du désastre se situe à l'extérieur de la maison et qu'elle porte le nom de Daniel Jackson. Néanmoins, l'ensemble des points commentés jusqu'à présent démontre que l'intrusion du séducteur dans le périmètre de la propriété est un élément perturbateur, mais en aucun cas l'unique cause des dérèglements de la Famille d'Enfer. Alors que les étrangers sont irrémédiablement attirés par la vie intime des membres de la famille, les trois sœurs essaient désespérément d'échapper à l'emprise du foyer. Ces transports antagonistes sont représentés grâce au rapport que chaque personnage entretient avec la maison de la première partie et l'immeuble de la seconde.

Après avoir débusqué les trois sœurs, Daniel Jackson est définitivement pris au piège de la demeure, puisque son corps sans vie est préparé et entreposé dans la chambre maternelle. Dans une autre mesure, la Ravie et le Narrant abandonnent aussi leur âme dans cet espace énigmatique. Enfreindre les règles familiales, c'est-à-dire s'aventurer dans le monde et se détourner ainsi des seuls intérêts de Reine-Mère permet aux sœurs de ne pas participer au jeu macabre qui se déroule dans la maison. Cependant, elles exportent malgré elles un jeu similaire en bien des points lorsqu'elles s'installent à Paris. Olgue, Macke et Irne ont beau essayer de se mesurer aux dangers de la cité en traversant la ville à pied ou en se perdant dans les rues, elles reviennent toujours à l'appartement. Elles désirent que cet espace soit des plus ouverts, c'est pourquoi des dizaines d'inconnus y ont été vraisemblablement accueillis, le temps d'une aventure. En ce sens, les jeunes femmes agissent contre les principes qui ordonnaient leur enfance. Mais très vite, les trois sœurs expliquent qu'elles ne parviennent plus à soutenir le rythme effréné auquel elles fréquentaient des hommes dans les premiers temps de leur vie citadine. Les trois fiancés qui franchissent leur porte ne sont chassés par aucun autre et ne parviendront pas à quitter l'appartement, même lorsque celui-ci sera vidé de toute présence féminine. L'installation des trois sœurs dans l'immeuble aura donné de la

valeur à l'espace qui demeurera une forteresse gardée par le couple de concierges, le Narrant, le Gardien, Jacky, Baptiste(Luc) et Alain, disposés les uns et les autres en divers endroits stratégiques, gardant respectivement les seuils successifs que représentent l'entrée de l'immeuble, la cage d'escalier, le salon et la cuisine.

Tandis que les témoins de la première partie se sont figés dans un souvenir relatif à la demeure, tandis que les témoins et gardiens de la seconde partie essaient de préserver l'espace devenu emblématique du fait du passage des sœurs, Olgue, Macke et Irne se confrontent enfin véritablement à la réalité du monde extérieur en Amérique. « Là-bas », leur foyer n'est plus hermétique à la violence qui régit le « dehors vrai ». Le drame familial est déclassé par rapport aux multiples conflits qui éclatent à tous moments et en tous lieux dans la ville. Le bruit du monde auquel fiancés et Gardien ont essayé en vain de sensibiliser les trois sœurs est enfin perceptible. En Amérique, elles découvrent véritablement le monde qui n'était qu'un simple décor traversé quand elles vivaient en France. Le cauchemar New-Yorkais impose chez Irne une véritable prise de conscience et supprime chez les trois sœurs le pouvoir d'attraction inhérent à leur famille. Les problèmes du monde prennent le pas sur la tragédie intime.

Réunis dans un espace à peu près vide que les didascalies désignent régulièrement comme un tréteau, les personnages de *Violences* s'expriment à l'abri du théâtre à propos d'un monde désiré, craint ou rejeté, que l'on n'atteint pas ou que l'on a perdu dans le présent de la représentation. Malgré tout, la somme des paroles contribue à élaborer un ensemble d'images du monde, qui n'est pas figuré matériellement mais se constitue par éclats. Les paroles sont autant de touches apposées sur une toile de fond à laquelle est adossée la scène.

## ACTIONS.

À travers l'étude du rapport que les personnages entretiennent avec l'espace et le temps, nous avons ponctuellement abordé leurs différentes activités dans la fable. Dans *Violences*, chaque action découle d'une relation au défilement du temps ainsi qu'à la configuration des espaces privés et publics. En mettant l'accent sur les différentes expériences du temps et de l'espace, il était donc inévitable de citer quelques comportements relatifs à ces données. L'objet de cette nouvelle séquence est de porter notre attention sur le type d'action que chacun entreprend, afin d'en dégager le caractère symbolique. Ce faisant, nous constaterons que les acteurs de la première partie se soumettent à un ordre archaïque, tandis que les suivants s'adaptent plus ou moins au désordre théâtral de la cité.

*Fausse liturgie.*

Dans *Corps et Tentations*, les personnages apparaissent avec des objets ou des vêtements caractéristiques de leur fonction au sein de la demeure. Munis de ces accessoires, ils s'adonnent à des actions répétitives censées justifier leur rôle. Ces actions témoignent d'un rejet des conventions de la société contemporaine et semblent se rapporter à une époque plus ancienne. Une toilette par ablution, une méfiance à l'égard de la télévision, le recours à la confection d'objets plutôt qu'à leur achat, la charge d'un enfant entièrement déléguée à une nourrice, un exercice très personnel de l'ordre et de la justice sont autant de principes initiés par les membres de la famille et suivis par la Ravie et le Narrant.

Mais si les mœurs d'aujourd'hui sont méprisées, les vieux principes que l'on invoque ne sont pas mieux respectés. Le déni du « dehors vrai » et de la modernité s'accompagne de valeurs et de pratiques traditionnelles biaisées. L'utilisation que Reine-mère fait d'un gant et d'une bassine pour nettoyer les mains et les pieds de Thom peut suggérer que l'eau est ici considérée comme une denrée rare. Néanmoins, son usage ainsi que les gestes utilitaires de la toilette sont chargés d'une sensualité contre-nature. S'il est souvent fait allusion aux actes sexuels coupables des trois sœurs, le tabou de l'inceste, sujet récurrent de plaisanterie, est ainsi largement bafoué. Thom se dit lassé du monde que la télévision donne à voir et se plaît à briller en affichant sa connaissance de la littérature et de la philosophie. Mais ce goût pour les humanités est à mettre en relation avec les élans narcissiques du personnage, paradant nu ou vêtu d'une toge. Usant d'un registre inconnu de tous, Thom ne subit dans la demeure aucune contrariété. La qualité d'intellectuel que son accoutrement et ses vieux livres lui procurent le dispense des tâches manuelles allant de l'entretien de la maison à l'embaumement du corps de Daniel Jackson. Ces tâches incombent à la Décharne qui, derrière son établi, passe le plus clair de son temps à modeler des masques mortuaires, plus proche en cela de l'artiste que du paysan ou de l'ouvrier.

La Ravie et le Narrant adoptent les us et coutumes de ces personnages lorsqu'ils franchissent leur porte. La Ravie agit comme un automate sitôt qu'on la séquestre. Enchaînée et sommée de surveiller le landau d'un enfant que l'on ne voit jamais, elle apparaît tout à la fois en domestique, esclave et nourrice. Les fonctions qu'on lui attribue suggèrent le statut féodal de la famille qui d'après Reine-mère serait de la « race des premiers »<sup>95</sup>. Cependant, le clan n'exerce aucune autorité sur la jeune fille, bien mal choisie pour materner le nourrisson dont elle se plaint souvent. Quand le Narrant visite la maison, celle-ci n'abrite plus que des

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 30.

cadavres. En évoluant dans la demeure comme s'il voyageait dans le passé pour observer les fantômes du fait divers, l'agent de police renonce à sa fonction de bras armé de la loi. Il agit alors de façon autonome, se désintéresse de l'ordre public, néglige son imperméable et se laisse gagner par l'archaïsme qui hante la propriété. Ses reconstitutions incessantes et infructueuses s'accompagnent d'une conduite déplacée à l'égard de la Ravie. Le Narrant tente en effet de sonder le témoin comme on interrogerait un oracle. Cette comparaison est alimentée par sa ressemblance avec l'ensemble des figures pythiques de Didier-Georges Gabily, jeunes femmes marginales que certains personnages considèrent comme folles et que d'autres estiment clairvoyantes.

« [...] NON / PAS DE LUMIÈRE / UNE SORTE DE JAUNE / OUI / DU JAUNE SUR TON CORPS Ô SŒUR DU CHRIST / AVEZ-VOUS FAIM /VOULEZ-VOUS QUE JE VOUS FASSE PORTER UN PLATEAU REPAS / MONTREZ-MOI VOTRE DOS / L'INTÉRIEUR DE VOS CUISSSES / VOULEZ-VOUS DU LAIT / ON M'A DIT QUE VOUS NE BUVIEZ PLUS QUE DU LAIT / SI VOUS NE M'AIDEZ PAS, JE N'Y PARVIENDRAI JAMAIS... »<sup>96</sup>

Le mode de vie des personnages n'est traditionnel qu'en apparence, car les conventions et la discipline prônées sont appliquées avec une liberté frisant le scandale. Cette mascarade a moins pour but de rattacher le territoire familial au passé que d'accéder à une période antérieure. Dans *Corps et Tentations*, les temps anciens côtoient des temps mythiques. Au moyen d'actions qui sont le fruit du désir, de l'égoïsme et de l'orgueil, les personnages tentent de renouer avec une époque légendaire où les agissements monstrueux étaient la norme. Les accessoires ont une part importante dans ce processus. La bassine et le gant de toilette, la toge et les livres, l'argile et les masques, la chaîne et le landau, l'imperméable taché deviennent des objets emblématiques d'une fonction sociale. Équipés de ces accessoires, les personnages se présentent au spectateur sous un profil unique. Ils se donnent à voir comme une série d'allégories ou de figures de cartes à jouer, incarnant les membres d'une société pétrifiée et d'un autre âge. Dans cet univers codé, on a le privilège de définir les règles auxquelles on se soumet. Le clan substitue par exemple aux procédures légales un rite funéraire, feignant un certain respect des valeurs spirituelles, en procédant à la présentation des masques modelés par la Décharne. D'une manière générale, les actions répétitives des différents personnages s'apparentent aux étapes d'une liturgie originale. Des ablutions à l'absolution, de la litanie à la confession, du discours au sermon, de la confection de masques à la représentation d'idoles, il n'y a qu'un pas que chacun est prêt à franchir. Cependant, le ciel de *Violences*, dont on

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 59.

décrit la couleur, les nuages et les étoiles, ne compte manifestement aucun dieu. Si la Ravie affirme en avoir vu un, une fois, celui-ci a depuis disparu.

« [...] Une seule fois, j'ai vu Dieu dans un nuage. C'était il y a longtemps. Dieu portait un petit chapeau et désignait quelque chose en bas qui pouvait être moi ; Dieu avait d'en haut un geste précis... puis vague... puis Dieu se défit ; partit Dieu comme en flocons ; plus de bras... plus de chapeau tyrolien... *Exit*, Dieu. »<sup>97</sup>

L'absence du dieu unique donne à penser que *Corps et Tentations* est placé sous les auspices de plus anciennes divinités. La momification du corps du séducteur nous entraîne sur les rives de l'Égypte antique. La comparaison des personnages aux Atrides<sup>98</sup> puis à des statues, leur goût pour les masques, évoquent les figures et divinités mythologiques ainsi que le théâtre de la Grèce antique. Mais on constate finalement que les actions des personnages sont plus ritualisées que rituelles, en ce sens qu'elles se répètent indéfiniment et structurent leur existence bien qu'elles soient dépourvues de tout fondement religieux. Les personnages participent à un système inédit où toutes les valeurs revendiquées s'évaporent à mesure qu'on les invoque, car elles mettent en péril les intérêts de chacun. Impossible de revendiquer une quelconque morale, spiritualité, grâce ou justice dans cet espace marqué par la faute. Les actions sont répétées à outrance et ne peuvent se raccrocher à aucune religion, aucune croyance, aucune conviction. Elles ne débouchent en conséquence sur aucune délivrance, aucun soulagement, aucune satisfaction. Chacun se comporte comme une entité mécanisée reproduisant presque malgré lui des actions qui n'ont plus qu'un lointain rapport avec un comportement rationnel. Ces actions renvoient à des situations concrètes mais sont dénuées du sens qu'on souhaite leur donner car elles ne prennent pas effet dans un cadre logique. La logorrhée de Reine-mère ne la conduit à aucun aveu véritable et la toilette qu'elle effectue est toujours à refaire. Il n'existe pas de scène, de parcours ou de spectateur pour la parade de Thom. On pressent le pouvoir mystique des masques, mais on ne parvient pas à les utiliser dans le cadre d'une cérémonie. Leur présentation est donc spectaculaire mais ne se déroule pas dans le silence religieux que la Décharne espérait.

La Ravie et le Narrant n'échappent pas à cette absurdité puisque la première s'occupe d'un landau contenant un magnétophone et que le second poursuit son enquête indépendamment de la Justice. Toutefois, leur position initiale de témoin les situe à la périphérie des membres de la famille et leur confère une liberté sensiblement plus grande. Ainsi, la Ravie jongle avec plusieurs accessoires et délaisse finalement le landau pour prendre une arme à deux facettes,

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>98</sup> Cf. Didier-Georges Gabily, « Désordre liminaire », préface de *Violences*, in *ibid.* p. 9.

nommée de façon incertaine couteau ou fusil. Figure d'une justice arbitraire, elle porte un coup fatal à la Décharne, considérant cette exécution comme nécessaire. L'acte paradoxal consistant à tuer pour endiguer la mort qui frappe l'ensemble des personnages s'explique, comme on a déjà pu le dire, par le fait que la jeune fille considère la maison et ses habitants comme le centre du monde. La mort des personnages équivaut à l'effondrement de piliers, annonçant peut-être la disparition de la nature environnant la maison, limite du monde tel qu'elle le conçoit. Privé de réponses satisfaisantes aux énigmes que les personnages emportent dans leur tombe, le Narrant ferme le livre de *Corps et Tentations* pour ouvrir le dossier *Âmes et Demeures*, à travers lequel il poursuivra sa métamorphose en mendiant homérique. Il délaissera alors définitivement son vêtement et renoncera à ses méthodes policières, déposant les armes du langage à l'entrée de l'immeuble.

En dépit des apparences, les actions utilitaires auxquelles se livrent les personnages ne sont pas un moyen pour parvenir à un résultat mais une fin, puisque ce que l'on fait n'a pas d'incidence sur la situation générale et peut se répéter indéfiniment. On peut considérer les gestes de chacun comme la réplique d'actions quotidiennes extraites de leur contexte, érigées en symboles de la féminité et de la maternité, de l'art et de la religion, de la justice. L'étude des différentes actions démontre que les personnages représentent des actes plus qu'ils ne les vivent. En effet, leurs actions consistent à reproduire un geste ou un discours, muni d'un accessoire, donnant ainsi l'illusion qu'ils agissent en conséquence de leur fonction. En se cantonnant à une série d'actions caractéristiques du rôle occupé au sein du personnel dramatique, les protagonistes essaient probablement de rejouer les termes de leur existence, jusqu'à ce qu'ils trouvent la cause de son dysfonctionnement.

La scène d'exposition des masques conduit sur la voie du théâtre et rend fortement visible la comparaison des personnages avec des acteurs qui imitent une action sacrée, sans la vivre réellement comme telle. Dans ce tableau, Thom, Reine-mère, la Décharne et la Ravie donnent le spectacle de leur quotidien, comme si leurs actes et trajectoires dessinaient dans l'espace un parcours chorégraphié, au rythme de la présentation des objets de formes et de couleurs variées. Le port des masques donne à Thom une position centrale. Autour de lui, gravitent la Décharne, qui commente leur élaboration, la Ravie qui traverse l'espace avec le landau et Reine-mère, remontant le cours de ses souvenirs. La réunion des personnages qui s'affèrent à leurs tâches respectives nous invite à considérer la scène comme un acte théâtral où chacun éprouve les limites de son rôle et perçoit que la représentation touche à sa fin.

Le drame archaïque qui se déroule depuis un temps incertain au sein de la demeure aux volets clos se dénoue par le meurtre de Reine-mère et de Thom, accompli par la Décharne. La

dimension spectaculaire de ce dénouement est pour ainsi dire désamorcée par la Ravie, qui intervient dans le jeu macabre comme pour empêcher les monstres de maîtriser totalement leur destinée, allant jusqu'à programmer leur propre punition par la mort. La petite domestique arrache à ses maîtres leur disparition tragique et décale le point culminant de la tension dramatique en décrivant ses retrouvailles avec le monde, une fois sortie du théâtre familial. Le drame est de nouveau désamorcé par le Narrant, qui dit très calmement à la jeune fille, embarquée dans un monologue passionné, qu'il ne l'écoute pas. Le premier volet de *Violences* est rabattu, il est maintenant temps d'ouvrir le second.

### *Grinçante comédie.*

Les actions des personnages d'*Âmes et Demeures* paraissent plus anecdotiques que celles de la première partie, car elles découlent d'un mode de vie dépourvu de tout sens rituel. Si la dimension sacrée de *Corps et Tentations* n'était qu'une illusion donnée par la lenteur, la répétition des gestes et la fusion des personnages avec leurs accessoires, elle est ici définitivement absente. Il n'y a pas de confusion possible entre les actes, abstraits pour la plupart, pratiqués dans les espaces de la cité et les gestes élémentaires d'une vieille cérémonie. Tandis que les didascalies de la première partie stipulaient que les personnages agissaient concrètement en parlant, les occupants de l'immeuble s'attachent à décrire la série d'actions qui structure leur vie personnelle et professionnelle. Des gestes qui ont trait à l'organisation d'une activité prennent le pas sur l'activité elle-même. Les petites habitudes occupent une place démesurée dans l'existence des personnages et sont destinées à combler leur vie monotone. Ces actes dérisoires sont souvent pathétiques car leurs auteurs dissimulent mal leur impuissance à accomplir ne serait-ce que ces tâches minuscules.

On nuancera ce commentaire pour évoquer le Narrant et le Gardien, qui, par leur obsession des masques et de l'enquête détachée de tout rapport rationnel à la Justice autant qu'aux personnages, agissent à l'image du modèle instauré dans la première partie. Leur comportement inquiète les protagonistes qui les considèrent tantôt comme des étrangers menaçants et tantôt comme des marginaux déconnectés du réel. Le sac poubelle plein de masques et l'uniforme du Gardien, les vêtements en lambeaux et le cigare fumant du Narrant leur donnent une allure aisément repérable et très encombrante. On peut sans mal imaginer qu'ils viennent semer le désordre dans l'immeuble, enrayer le mécanisme citadin en traînant les pieds et en faisant tomber négligemment quelques masques. Ils salissent sans vergogne la cage d'escalier que Numa s'évertue à tenir propre, indiquent à tous moments que la surveillance des locaux est nulle.

Si la concierge pratique des gestes tout à fait concrets, celle-ci les pratique mal. L'immeuble a toujours été un lieu de libre circulation. La vie privée des trois sœurs lui échappe totalement, ainsi que la propreté des parties communes. Les différents éléments qui définissent son activité sont toujours à refaire et n'ont aucun impact sur la progression de la fable. Egon, le poète rusé, assiste à la comédie que lui donne Numa avec les deux enquêteurs, la première chassant les seconds, les seconds suivant la première. Il récite à qui veut les entendre des fragments douteux de son histoire entrecoupés de vers lyriques. Mais la fonction de sage ancêtre qu'il occupe ainsi est totalement discréditée par ses mensonges. Egon, le faux infirme, est un vieux lâche, un vrai paresseux.

Jacky, Baptiste(Luc) et Alain acceptent l'un après l'autre le contrat tacite qui les lie aux trois sœurs. Ils occupent l'appartement de manière à ce que celui-ci ressemble à un foyer standard construit autour des repas et des conversations banales déclenchées par la lecture et l'écoute des informations. Ils font figure de petits fiancés, satisfont leur compagne, échangent des propos vains et raisonnablement animés entre beaux-frères. Entreposé dans l'appartement pour effectuer l'ensemble des activités qui ennuient les trois sœurs, chacun pense tirer son épingle du jeu familial, sûr de mener la barque que les jeunes femmes font voguer selon leurs seules envies. Jacky croit se nourrir à leurs dépens du secret qui les unit. Il a la prétention de produire des informations sensationnelles à leur sujet mais remporte simplement le mépris de la communauté. Baptiste(Luc) s'indigne de leur indifférence au monde. Il est sûr que ses dénonciations rencontreront un jour un écho favorable. Il y perd sa salive et sa raison. Alain investit l'appartement comme s'il en pouvait faire une vraie maison, chaleureuse et propre. Mais les sœurs sont déjà loin, cherchant un havre de paix au plus mauvais endroit.

À Paris, leur existence pouvait se résumer à une série de verbes à l'infinitif, comme autant de mots d'ordre témoins de l'organisation hiérarchique de la fratrie, de sa hantise du temps suspendu, de l'incertitude et de la dérive. Irne doit entraîner les hommes rencontrés dans la rue jusqu'à l'appartement. Macke doit marcher pour aller travailler, elle doit aussi trouver des billets bon marché pour New York, manger quand elle est trop maigre, maigrir quand on ne voit plus qu'elle. Pour finir, Olgue doit absolument contrôler cette frénésie et prévoir l'avenir de son clan.

*Âmes et Demeures* est marqué par la fuite autant que *Corps et Tentations* l'était par la mort. Les personnages de la première partie étaient statiques et solennels. Ils avançaient vers la fin comme des figures tragiques. Les personnages d'*Âmes et Demeures*, du fait de leurs intérêts et objectifs divergents, se précipitent vers des portes de sortie qu'ils ne voient pas aux mêmes endroits et se cognent les uns aux autres dans leur course. L'expression « comédie de

situation »<sup>99</sup>, employée par Didier-Georges Gabily pour qualifier *Violences*, convient particulièrement à cette seconde partie. En effet, même si le rapport que les personnages entretiennent avec l'espace, le temps et autrui est des plus tendus, même s'ils confessent tous une vraie détresse, la nature, le rythme de leurs activités et leur mise en concurrence sont proprement comiques. Le contenu de la fable reste sombre mais les circonstances de son déroulement sont drôles. Ainsi, nous considérerons les personnages comme des êtres égarés dans une comédie de situation, dont l'immeuble est le siège.

« "Chère Numa, cher Egon,

Est-ce que cette lettre vous parviendra, est-ce que j'aurai le courage de vous envoyer ça. Il fallait bien que j'en parle à quelqu'un, de ça qui vient de nous être dit par Olgue sous le sceau du secret mais maintenant j'ai décidé : je ne veux plus rien garder pour moi ; et

peut-être

les deux messieurs du commissariat fréquentent encore avec vous, et

peut-être,

eux, ils comprendront, lisant cela – si vous les autorisez à lire, à entendre cela, les deux du commissariat.

Voici minuit et c'est aujourd'hui le vrai jour de Noël car ici on le fête peu ;

ici, ils ont un autre jour pour ça, et nous n'étions pas arrivées ; nous étions encore parmi vous et – Oh, ce n'est pas que nous ayons jamais beaucoup fêté ça, même surtout dans l'enfance, mais vous savez... peut-être, non, vous ne savez pas, comme déjà quelque chose de vous nous manque, nous, sachant comme vous avez dû nous mal juger, moi surtout, avec nos fiancés et tout ça.

Saluez-les pour nous.

Ils ne nous reconnaissent pas.

Nous ne les différencions pas.

Ils étaient comme les chiots nouveau-nés qu'une vieille chienne mi-aveugle de notre jeune temps léchait. Nous étions comme celle-là qui léchait, indifféremment. (Cela dit, sans penser à mal. On pense tout de suite à mal, j'ai appris ça. Ne pensez plus à mal de moi, si c'est possible.)

Tout à l'heure, Olgue a pleuré en souvenir de vous et du pays, et de notre demeure. Nous l'avons accompagnée dans ses larmes et comme nous avions l'air maligne, à pigner comme des éperdues !

Bien sûr, personne n'est venu.

Ici, malgré que les murs de l'hôtel soient comme du vieux carton mouillé, bouilli, troué, percé des trous des voyeurs, pas de danger qu'on vienne y voir. Ici, on se ferait assassiner sans que personne...

"Enfin", dit Macke, qui se veut toujours éblouie, "comme à peu près partout ailleurs". (Les trous, rassurez-vous, nous les avons rebouchés avec de la gomme à mâcher – et je sais bien pourquoi je dis "gomme à mâcher", pour ne pas employer "chewing-gum" que j'aurais utilisé chez nous, mais ici, vous écrivant, je veux parler avec la vieille langue et qu'Egon entonne pour nous un de ses péans de l'ancien pays, voilà ce que j'aimerais à cette heure, vous comprenez ?)

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

Voici que l'hôtel vibre et craque comme un vieux rouillé cargo gris de leur port tout rouge rouillé gris.

C'est frappant comme ici tout ressemble à ce à quoi je m'attendais. Macke dit que non, que c'est mieux et beaucoup mieux.

Et Olgue s'est signée quand l'avion vira de l'aile juste au dessus de la Statue de la Liberté. Macke battait depuis longtemps des mains à chaque vague entrevue, à chaque nuage filoché. Olgue y pensait déjà sans doute et je me mépris sur la raison de son signe de croix. Macke se force à aimer tout ici et, à ce qu'Olgue nous a avoué, elle n'a pas répondu, haussant seulement les épaules. Elle dit qu'elle n'y croit pas.

Et quelle tempête, il fait dehors ! Oh là, je n'invente rien. Le vient siffle et feule et couine ! battant et rebattant ! et tout tout près d'ici, "à deux blocs", comme ils disent, des murs d'immeubles incendiés s'effondrent dans les fracas ! Non ! je n'invente pas ! Ici, ils incendient les immeubles pour je ne sais quelles raisons d'argent ou pour d'autres raisons ressemblantes.

Nous faisons attention à l'argent et Macke tient la bourse.

Nous faisons attention à nous-toutes-trois et Olgue nous surveille car ici, nous ne voulons plus d'hommes avant longtemps.

Quelle tempête !

Il y a quelque chose à dire et voici que je n'ose pas. Quelque chose qu'Olgue nous a révélé et si l'hôtel ne s'envole pas, j'y parviendrai peut-être. Mais là, comme j'aimerais qu'il s'envole, retraversant l'océan monstre, violet ! avec le patron huileux et la vieille sonnette qui sonne *toc* au lieu de *ding* à cause de la graisseuse poussière !

Avec ceux *by the month* comme nous !

Et celles pour les passes !

Et leurs macs à chapeaux !

– Dites bien à Luc, si vous rencontrez Luc que, pour ce que j'en ai compris, ici, ils sont sûrs de la gagner leur guerre contre ceux de je ne sais plus quel pays bien qu'ils n'aient pas trop l'air de s'occuper de ça ici. Mais la télévision du patron, oui, c'est ce qu'elle affirme, dit Macke qui dit qu'il faut la croire mais moi,

je ne sais pas vraiment car j'ai du mal avec la langue. Olgue se fait comprendre. On se comprend comme on peut. Et demain nous commençons à chercher du travail.

Il ne s'envolera pas, l'hôtel.

Il ne s'écroulera pas.

Nous resterons là.

Olgue ne suivra pas la mer vers le Nord.

Les terres de l'Ouest lointain, c'était, pour moi, un rêve de l'enfance.

Macke aura raison de nous et son enfant va naître ici que nous tâcherons de garder, d'élever dans ces rues qui déjà me font peur. Nous essaierons car nous avons grandi. – Dites cela à Luc aussi car Jacky et le jeune boucher n'y sont pour rien. »<sup>100</sup>

Pour conclure l'analyse des actions considérées comme les expressions symboliques de plusieurs manières d'être au monde, et pour filer encore la métaphore artistique, il faut souligner que le tableau final, au cours duquel on découvre la lettre envoyée par la sœur

---

<sup>100</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences, op. cit.*, p. 140-142.

cadette depuis l'Amérique, permet de convoquer un autre espace ainsi qu'une autre temporalité à travers une esthétique inédite. La lettre convie les personnages à un spectacle qui s'ajoute au drame archaïque et à la comédie de situation que constituent les deux parties de *Violences*. Ce spectacle serait plus cinématographique que les précédents car on l'observe sans y prendre part. Il met en scène la ville de New York dans une perspective post-apocalyptique impliquant un gros budget, puisqu'il se déroule à grands renforts d'actions et d'explosions. Les deux drames intimes sont ainsi clôturés. Le premier s'essayait à la reconstitution d'une communauté universelle au sein d'une maison séparée du monde, le second tremblait aux bruits du monde et de la guerre mais ne les traitait que par un discours impuissant auquel la moitié du personnel dramatique était sourd. Le drame inauguré par l'arrivée en Amérique ne laisse plus le choix à ses protagonistes : il les met en présence du monde, confronte les sœurs à la catastrophe et s'impose aux habitants de l'immeuble, non plus par le biais des médias journalistiques et radiophoniques, mais par celui du témoignage personnel d'Irène.

#### DIDASCALIES.

Utilisées pour encadrer, soutenir et lier les répliques, les didascalies de Didier-Georges Gabily restent conformes à l'usage que les dramaturges en font habituellement. Cependant, leur spécificité tient d'abord à l'importance que l'auteur leur attribue quantitativement et qualitativement. Elles peuvent être très denses et s'étendre sur plusieurs pages. Elles sont écrites dans une langue semblable à l'ensemble du texte. Elles sont aussi remarquables parce qu'elles complètent le drame en mentionnant sa dimension théâtrale, sans pour autant la distancier. L'étude des didascalies de *Violences* sera l'occasion d'envisager différents types de phrases en italique caractéristiques de l'écriture de Didier-Georges Gabily, tels que la notice d'accompagnement, les indications scéniques et la séquence didascalique. La sélection et le commentaire d'exemples représentatifs permettront de prolonger ces remarques introductives, en révélant l'éclairage que l'écriture didascalique donne respectivement à *Corps et Tentations* et *Âmes et Demeures*.

Dans l'édition Actes Sud – Papiers de *Violences*, chaque partie du diptyque est introduite par un dessin de l'acteur Patrick Fontana, qui interprétait le rôle de Baptiste(Luc), lors de la création du spectacle. Ces dessins préfigurent le rôle visuel et poétique des didascalies qui ponctuent l'œuvre théâtrale. Aussi, ils ressemblent étrangement à certaines esquisses que l'on

découvre lorsqu'on parcourt les premiers brouillons manuscrits de *Violences*<sup>101</sup>. En marge des fragments de l'œuvre en construction, Didier-Georges Gabily griffonnait souvent. Si ses enchevêtrements de lignes tracées à main levée dessinaient des corps nus, ils auraient aussi bien pu former les mots d'une phrase. On peut considérer les notices d'accompagnement, les indications scéniques et les séquences didascaliques comme l'aboutissement de ses dessins, l'esquisse des contours de la fable ou de l'un de ses détails particulièrement frappant. En effet, l'auteur les emploie comme un espace d'écriture supplémentaire par rapport au corps du texte, où il peut ajouter ou préciser des images en lien avec le discours et le comportement des personnages. Il utilise aussi cet espace pour anticiper l'action ou pour la commenter, agissant alternativement en dramaturge, en observateur ou en metteur en scène.

En regard des dessins de Patrick Fontana, deux préambules en italiques inaugurent *Corps et Tentations* et *Âmes et Demeures*. L'auteur y annonce les grandes lignes de son œuvre et les repères spatio-temporels nécessaires à sa compréhension. On découvre également les correspondances qu'il est possible d'établir entre les personnages et des grandes figures théâtrales, entre les situations dramatiques énoncées et des événements mythiques, politiques ou quotidiens bien connus de notre société contemporaine. Ainsi, l'auteur expose ses intentions concernant l'élaboration de la fable, sa déférence envers des œuvres du répertoire et son traitement allusif mais réel d'une actualité mondiale préoccupante. Ces notices d'accompagnement rassemblent d'une part les termes et expressions : « Normandie », « faits divers », « Famille d'Enfer », « rituels antiques »<sup>102</sup>, et d'autre part : « bruits du monde », « guerre », « Paris », « publicités mensongères », « New York » et « sœurs tchékoviennes »<sup>103</sup> »<sup>104</sup> Elles ne diffèrent pas de l'ensemble des didascalies par leur style mais par leur évocation de la fable qui est ici globale, tandis que les autres indications se rapportent directement à ce qui se passe et se dit dans chaque tableau.

*La Ravie*, premier tableau de *Corps et Tentations*, permet de repérer la nature élastique des didascalies. Tout d'abord, il faut remarquer que la Ravie apparaît sur la scène sans aucune présentation didascalique préalable. La jeune fille s'engage dans un monologue fleuve, que de courtes indications viennent freiner.

---

<sup>101</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences 1 et 2 : premiers brouillons. Notes, dessins et brouillons de passage, op. cit.* ; *Violences 2. Âmes et Demeures : brouillons, op. cit.*

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>103</sup> *Sic.*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 69.

*« Un long silence. On n'entend rien.*

[...]

*Un long silence.*

[...]

*Temps.*

*Des choses naissent à ses yeux, à ses lèvres. N'éclosent pas tout à fait.*

*Demeurent au seuil d'elle-même.*

*Un long silence, après.*

[...]

*Silence. Elle écoute.*

[...]

*Elle n'écoute plus. Elle retarde. »<sup>105</sup>*

Ces brèves interruptions pourraient être celles du directeur d'acteur, stoppant par endroits l'interprète de la Ravie de manière à canaliser son débit de parole et ménageant des pauses afin qu'elle respire pour passer d'un sujet à l'autre, sans que l'émotion ne prenne le pas sur l'énonciation. À d'autres moments, les indications agissent comme un déclencheur de la parole.

*« Un dernier temps de retard.*

*Puis elle se lance.*

[...]

*Silence.*

*Beaucoup de choses viennent ensemble.*

*Elle finit par choisir. »<sup>106</sup>*

Plus tard, elles sont comme déconnectées des répliques. L'auteur nous invite alors à découvrir, sous la forme d'une séquence didascalique, un enchaînement muet d'actions et de phénomènes visuels et sonores.

*« La Ravie s'est levée. C'est, là-dedans où elle se lève, encore flou. On ne parvient guère à la discerner en dehors de cet en dedans brouillé comme au blanc de chaux (ou comme dans l'ivresse, quand...). Et peut-être a-t-elle trop parlé et avec trop de silences entre ce qu'elle parlait de ce non-lieu du commencement. Il n'y a sans doute pas de lieu pour parler ainsi. Elle s'est levée, donc, dans ce presque rien, ce sans décorum. Au moins est-il possible de voir qu'elle était assise sur.*

*Quelque chose.*

*Puisqu'elle s'est levée.*

*Chaise ou tabouret.*

---

<sup>105</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, op. cit., p. 18-19.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 20-22.

*Pour le reste, on imaginera ce qu'on voudra et ce pourra être une salle d'audience ou le bureau miteux d'une gendarmerie.*

*Ou cette sorte de blanc.*

*Ou bien moins que cette sorte.*

*Qui demeurent difficile à décrire, on en conviendra.*

*C'est pourtant dans cette sorte – de blanc de ce non-lieu là – qu'elle s'est levée et qu'à cet instant elle finit de parler ces choses sur Dieu. Elle s'était sentie obligée de se lever pour les dire, ces choses.*

*Elle est debout dans l'opulence (tiède) de ses cheveux avec sa bouche fardée de (trop de) rouge et l'impressionnante réalité de son (trop de) corps deviné dans l'évanescence blanche.*

*Dit comme cela. Avec ce qu'il faut de réserve.*

*Puis elle s'est tue ; puis elle a désigné d'un geste plat, vidé de tout, la Décharne.*

*Le voici rendu au visible ; enfanté de son mouvement ; né de ce qui fut parlé de lui qui se tait, qui la regarde avec les yeux du désir, des bêtes, et qui sourit sans même s'en réellement rendre compte, béatement, à ses pieds, encore assez loin.*

*Il a alors tendu quelque chose qu'il tenait enroulé à son poignet (droit). On a vu la chaîne ; on a compris ce bruit qui déjà se faisait entendre de temps à autre quand la Ravie remuait un peu ; sans que l'on sache vraiment : le bruit des animaux dans les étables, écuries. Ce traînement-là, de chaînes, très apaisé, sans aucune révolte, sans rien de pathétique. Très calme. Avec respirations et frôlements.*

*Maintenant il tire sur la chaîne et elle se laisse faire.*

*Résiste de ne pas résister.*

*De se laisser ainsi mener.*

*Il la baise sur la bouche. Longtemps.*

*Il la baise sur les seins – gauche puis droit –, ventre, sexe, cuisses, genoux, chevilles, pieds. Longtemps.*

*Il se repousse d'elle qui ne dit, qui ne réagit.*

*Il pleure. Mais sans bruit. Sans sanglot aucun. Longtemps.*

*Il n'ose plus rien pour la toucher. Ni même un regard.*

*Blanc.*

*(comme un fondu dans encore plus de blanc ou)*

*Noir. »<sup>107</sup>*

D'une manière générale, deux interprétations de l'écriture didascalique de Didier-Georges Gabily coexistent. D'une part, on remarque que l'auteur propose à travers les didascalies un système de notation des intentions musicales et chorégraphiques, transcrit sous forme poétique. Ce recueil des intentions de mises en scène s'étoffe au fil de l'écriture et témoigne d'une représentation scénique idéale qui se constituerait à mesure que le texte s'écrit. Il ne faut pourtant pas confondre les didascalies avec un carnet de mise en scène. Il s'agit plus

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

précisément du carrefour où se croisent et s'entrechoquent parfois les projets d'écriture, de conduite du jeu des acteurs et de création du spectacle. La didascalie est un espace d'écriture où les prochaines étapes de travail s'appréhendent, sans qu'elles soient arrêtées de façon définitive. Cette première approche nous permet d'envisager les didascalies comme un espace dédié à l'invention, « action de trouver »<sup>108</sup> selon le sens premier que lui donne la définition du dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*.

D'autre part, le soin porté à l'écriture des didascalies nous engage à les comparer au discours d'un personnage. Ce sentiment est assuré par les nombreuses hésitations formulées dans les didascalies au sujet des déplacements des personnages à travers l'espace et le temps. Parce que ces hésitations portent sur des éléments concrets aisément repérables, on suppose qu'elles sont le fruit d'une vision trouble, due à la faible acuité visuelle du didascale ou à sa position spatiale, trop éloignée des personnages. On considère alors le texte didascalique comme une série de répliques lisibles mais non audibles, constitutives du discours d'un narrateur extérieur à la fable, qui l'observerait depuis un emplacement secret, permettant de distinguer l'ensemble des protagonistes à leur insu. On situerait ce locuteur à la périphérie de la fable mais toujours dans le périmètre de la fiction. Cette seconde approche nous invite à considérer la didascalie comme une incise romanesque, un champ ouvert sur l'imagination, « faculté que possède l'esprit de se représenter des images ; connaissances ; expériences sensibles »<sup>109</sup>, toujours selon le sens premier de la définition du *Nouveau Petit Robert*.

Rappelons cependant que *Violences* est écrit pour la première présentation publique du Groupe T'chan'G! et que sa conception suit de très près les répétitions avec les acteurs. Dans un entretien audio, Yann-Joël Collin, autre membre du Groupe T'chan'G!, explique comment des pages écrites dans la nuit étaient dès le lendemain données aux acteurs, puis corrigées en fonction de leur lecture orale<sup>110</sup>. La voix hésite ou fait part d'inquiétudes concernant la réalisation effective des didascalies, car cette réalisation sera soumise aux contraintes économiques et esthétiques de la représentation. Le didascale de *Violences* constitue probablement un avatar de l'artiste, qui doit concilier ses désirs d'écrivain, de directeur d'acteur et de metteur en scène tout en se conformant aux réalités matérielles du plateau. Cette voix décrit une succession d'éléments vus ou bientôt visibles. Elle témoigne avant tout de ce qu'il faudrait voir depuis la salle du théâtre, considérée comme le *théatron* antique, « le

---

<sup>108</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 1366.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 1277.

<sup>110</sup> Entretien avec Yann-Joël Collin, enregistrement sonore, *loc. cit.*

lieu où l'on voit »<sup>111</sup>, où se tiendrait le metteur en scène lors du montage du spectacle. Hésitation, inquiétude, visions composent les didascalies et font écho aux moteurs de l'écriture que sont la peur, l'incertitude et les images. La didascalie est le lieu de mémoire de la fabrique du drame.

En dépit de leur caractère romanesque, les didascalies de *Violences* scellent le devenir théâtral de l'œuvre. L'espace y est avant tout présenté comme un plateau plus ou moins équipé de manière à représenter les lieux de la fable. Différentes remarques interviennent, relatives aux dispositifs lumineux à mettre en place. Des séquences didascaliques permettent au dramaturge de ménager des temps sans parole, riches de sens, où ce qui ne peut être dit pourra se manifester au moyen des procédés scéniques dont disposera l'équipe artistique en charge de la création du spectacle. Bien sûr, il appartient à cette équipe de déterminer l'importance des didascalies, puisqu'il est d'usage de laisser une certaine latitude en la matière au metteur en scène. On ne trouve d'ailleurs aucune instruction de la part de Didier-Georges Gabily concernant cette question. Lui-même ne respectera pas la longue séquence du tableau *La Ravie* lorsqu'il montera la pièce avec le Groupe T'chan'G !. Le décalage entre l'attention portée à l'écriture de la didascalie et son abandon lors de la mise en scène souligne que les indications scéniques mettent en perspective les questions de mise en scène sans les prendre en otage. De même, elles offrent à l'acteur ainsi qu'au lecteur un sous-texte important, dont il faut respecter l'esprit plus que la lettre. Ainsi découvre-t-on la relation intime particulièrement émouvante entre la Ravie et la Décharne au cours de la longue séquence didascalique qui clôturera le premier tableau. La sensualité qui n'a pas droit de cité dans *Violences* s'impose ici, avant de se diluer dans la lumière blanche, comme un rêve, comme une scène en puissance sur une page restée vierge de tout mot à dire. « Blanc...jusqu'au vertige »<sup>112</sup>.

Les images émouvantes et évanescentes des didascalies finales du tableau *La Ravie* ont trait au rêve, au désir et au délire. Elles sont l'expression d'un imaginaire à la dérive. Dans le tableau central *Reine-mère (2)*, qu'on prendra pour second exemple, les didascalies donnent

---

<sup>111</sup> Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental* (2000), deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2007, p. 17.

<sup>112</sup> Je me permets de paraphraser Bernard Dort, auteur de « Blanc...jusqu'au vertige », in *La représentation émancipée*, op. cit., p. 81-87. Partant des deux acceptions du terme « blanchir », pouvant évoquer la restitution de la pureté ou le maquillage d'un visage à la poudre, Bernard Dort élabore une réflexion lumineuse sur le blanchissement des scènes européennes, de Jacques Copeau à Patrice Chéreau. Pour distinguer les trouvailles théâtrales du recours plus anecdotique au blanc décoratif, Bernard Dort propose la conclusion suivante :

« Alors, il n'y a plus de masque, ni même de visage : le blanc est un vertige. » (*Ibid.*, p. 87.)

Le fondu au blanc proposé par le didascale de *Violences* pourrait être considéré comme la traduction scénique de cette belle formule.

leur cadence aux événements qui se déroulent ultérieurement. Précises et programmatiques, elles annoncent un ballet de formes, couleurs et déplacements.

*« Masques. Qui sont, devraient être, ceux, mortuaires, du Daniel Jackson et que Thom avec*

*1- toge,*

*2- costume du père,*

*3- nudité,*

*4- bas de pyjama, essaie. Cinq apparitions avec chaque costume égalent vingt masques à peu près ; sans les impondérables. Qui peuvent exister. Avec Thom.*

*Certains sont peints : couleurs franches, taches bleues, jaunes, rouges à chaque fois disposées ensemble sur le même masque avec traits noirs pour les séparer ; d'autres, de simples moulages de stuc, plus ou moins difformés par la suite, parfois chargés de macules, parfois brisés à hauteur de front, joues, menton ; de plus en plus abstraits, épurés, les derniers qu'il ramènera. Il n'y prend à priori aucun plaisir particulier. C'est ainsi : il fait ce qu'il faut faire, entrant avec l'un, s'arrêtant devant Reine-mère qui le regarde (robe de chambre rouge), au début (Thom) avec tentatives de poses puis assez vite sans, puis ressortant après discrets applaudissements d'elle (c'est-à-dire, tapotements du bout des doigts de sa main droite contre la paume de sa main gauche), puis entrant à nouveau avec un autre masque, etc. Elle, elle est assise devant une table et de temps en temps lui fait signe de monter dessus, ou sur une chaise ; elle est avec couteau, bassine (de zinc ou plastique rouge), pommes de terre qu'elle épluche, jette dans l'eau.*

*Au début la Décharne se rengorge un peu, croyant que... ; jusqu'à ce qu'il comprenne que ce n'est pas son travail qui est applaudi mais la durée du corps de Thom dans le temps de ses apparitions. Ça ne fait rien. Il a, comme il dit, l'habitude. Il attend, tenant dans ses mains la chaîne de la Ravie qui doit bercer l'enfant dans la pièce (la coulisse) attenante car la chaîne se tend parfois et l'enfant parfois gémit. Au fur et à mesure s'anime, la Décharne ; marche la Décharne de façon désordonnée : il tire alors la Ravie, avec ou sans landau, sur le plateau et elle lutte pour revenir à sa place, à sa tâche.*

*C'est peut-être assez comique, on ne sait jamais.*

*PREMIER MASQUE. »<sup>113</sup>*

Les images de cet énoncé se déclinent dans un ordre qui annonce les différentes stations des personnages à travers la scène. Ces images sont isolées de la parole pour mieux insister sur les conditions dans lesquelles on les prononcera plus tard. Lorsque l'échange de répliques commence, on doit pouvoir se souvenir des postures et accoutrements adoptés les uns après les autres par les acteurs, grâce à la simple énumération des seize masques qui rythme le tableau.

*« TROISIÈME MASQUE.*

*[...]*

*QUATRIÈME MASQUE.*

---

<sup>113</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences*, op. cit., p. 45.

[...]

*CINQUIÈME MASQUE. (Couleurs peintes.)*

[...] »<sup>114</sup>

L'organisation rigoureuse imposée par ces indications scéniques contribue à mettre en valeur l'action très théâtrale des protagonistes. L'auteur introduit le *tempo* et les mouvements sur lesquels les personnages évolueront comme les automates d'un grand limonaire. La dimension très picturale de ce tableau animé induit que l'auteur, beaucoup plus directif que dans la séquence précédente, brosse la scène constituée de couleurs et de matières, trace des lignes directrices pour l'ensemble de ses personnages avant même d'arrêter le contenu de leur discours. Si les images du premier tableau se dissipaient dans une lumière éblouissante, ici ce sont les masques arborés par Thom qui tendent vers l'abstraction. Le personnage appose sur son visage des figures morcelées, tandis que ses partenaires s'oublient dans la répétition insensée de mêmes gestes. Sans paraphraser le texte dramatique, cette série d'indications scéniques confine au canevas didascalique. Située en amont du discours des personnages, elle a pour but d'être jouée parallèlement à ce dernier. Elle propose un jeu visuel et corporel qui rehausse les répliques en affirmant leur caractère de ritournelle funèbre.

Ces deux propositions sont aux extrémités de l'éventail didascalique qui se déploie dans l'œuvre. Toutes deux reposent sur la description d'une série d'images composant un tableau mouvant, irréel pour l'un et surréel pour l'autre. La première séquence ouvre la fable sur un infini qui nous échappe, brouille nos repères spatio-temporels et jette un voile diaphane sur les deux personnages. On retrouvera cette atmosphère dans la seconde partie lors du dernier tableau, lorsqu'une didascalie précise que les fantômes de Reine-mère, Thom, la Décharne et la Ravie pénètrent l'appartement parisien et se mettent à danser.

*« Fantômes de la Ravie, de Reine-mère, de la Décharne, de Thom.*

*Ils dansent tout autour de la table quelques valses-tango-paso-doble à l'ancienne, comme dans les bals paysans, raides et sans emphase de salon. Pas de musique. Ils ont mis les patins. Ils ne dérangent pas.*

*Ils s'en vont. »*<sup>115</sup>

La seconde proposition, en forme de canevas, donne à voir de façon stylisée et mécanisée les mouvements des personnages. Leurs actions ordinaires conjuguées les unes aux autres forment un ensemble chorégraphié et théâtral. Ici très rituelle, la représentation du quotidien sera beaucoup plus comique et dynamique dans la seconde partie. On pense notamment à la

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 46-48.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 143.

description d'une violente dispute des sœurs, qui font voler le contenu de leur sac trop plein des petits accessoires féminins.

*« Olgue, Macke : elles se donnent à tour de rôle des grands coups de sacs à main dans les côtes, le bassin, d'abord dans l'ombre puis la lumière viendrait sur elles, aussi.*

*Elles se battent, ainsi, sans aucune passion apparente, comme mécaniquement puis cela s'épuise ; les sacs volent ; s'ouvrent ; et tout s'en disperse de leur petit monde de femmes avec ce qu'on voudrait de mouchoirs en papier, cartes de crédit, porte-monnaie, tampax, lettres intimes, relevés bancaires, etc. »<sup>116</sup>*

Les notices d'accompagnement, indications scéniques et séquences didascaliques de *Corps et Tentations* et d'*Âmes et Demeures* contribuent à définir la complémentarité des deux aires dramatiques. Par leur biais, l'auteur donne à voir une totalité à l'égard de laquelle il nous invite à prendre une certaine distance. Ces trois types de didascalies soulignent que les personnages ont des rapports plus complexes que ceux qui s'expriment à travers leur discours. Ils mettent en lumière les accents fabuleux de l'œuvre en signalant des phénomènes visuels et sonores invraisemblables. Ils affirment aussi que la pièce est conçue pour être représentée sur un plateau, dans la mesure où les situations commentées doivent avoir un équivalent théâtral produit avec l'aide de la technique des différents praticiens de la scène. Enfin, ils suggèrent que tout se passe dans l'univers représenté comme sur une scène. De cette façon, l'ensemble des didascalies de *Violences* mettent en abyme le théâtre du monde qui s'élabore à travers la fable, car elles nous rappellent que le spectateur, à l'image des personnages qu'il voit évoluer sur le plateau depuis la salle, est situé dans un bâtiment théâtral, à l'abri du monde.

## SYNTHÈSE.

L'étude des différentes catégories dramatiques constitutives de *Violences* donne une vision d'ensemble de l'œuvre, univers morcelé dont on découvre progressivement l'unité. Les personnages qui le peuplent, emblématiques de différentes identités et fonctions sociales, sont obsédés par des questionnements et objectifs variés. En cela, leur association paraît improbable et vouée à l'échec. Ils parviennent pourtant à s'arranger du désordre au sein duquel ils évoluent. Ceux de la campagne comme ceux de la ville peuvent être observés comme les membres de communautés qui semblent se suffire à elles-mêmes, représentant deux versants d'un monde alternatif au monde réel, que chacun s'évertue à nommer tout en le considérant avec réserve. Le rejet de la société qui cerne la maison normande et l'appartement

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 79.

parisien unit ces sujets hétéroclites, comme le secret familial qui irradie depuis les chambres à coucher et captive les protagonistes les uns après les autres. Les espaces et les temps employés dans la fable sont assez sommaires. Ces dimensions s'enrichissent considérablement grâce au point de vue et au discours de chacun. L'évocation de plusieurs lieux et temporalités en fonction de différentes sensibilités produit une image du monde en mouvement, constamment confrontée à la réalité du plateau, espace vide où l'on se comporte comme des acteurs. Les journées se déroulent comme des chaînes d'actions dramatiques d'esthétiques différentes, selon que l'on évolue dans le théâtre rural de *Corps et Tentations* ou dans le théâtre urbain d'*Âmes et Demeures*. Le passé est incessamment reconstitué afin d'être compris, le quotidien est théâtralisé et l'avenir s'envisage comme un dénouement dramatique spectaculaire, tragique dans la première partie, catastrophique dans la seconde.

L'analyse de l'espace et du temps d'une part, et des actions d'autre part, révèle une tension entre monde et théâtre, dans la mesure où ces catégories sont employées pour représenter simultanément un espace global d'inspiration planétaire ainsi qu'une aire de jeu traversée de multiples courants dramatiques. Les didascalies agissent quant à elles comme un rempart qui isole la fable du monde en la contenant sur le plateau. De fait, les didascalies fixent définitivement *Violences* dans le champ théâtral, ce que Didier-Georges Gabily confirme dans *Désordre liminaire*.

« *Violences* (un diptyque) *n'est que du théâtre, n'est écrite que pour le théâtre ; mieux vaudrait dire encore pour le plateau du théâtre...* »<sup>117</sup>

À l'occasion de la première présentation publique du Groupe T'chan'G!, la principale préoccupation du dramaturge est bien d'orchestrer, par la mise en œuvre d'un univers dramatique, la venue au monde du théâtre d'un collectif d'artistes. Le groupe s'inscrit dans l'histoire du spectacle vivant en proposant un voyage à travers une fable, de la nature à la cité, du drame archaïque à la comédie de situation. Dans *Gibiers du temps*, c'est l'autre tendance qui triomphe. Le monde qui gronde à l'extérieur de l'hôtel où les trois sœurs se réfugient à la fin de *Violences* se déverse sur la scène de l'œuvre en trois époques, comme si la libération des enfers de Thésée constituait une brèche dans le bâtiment théâtral, largement agrandie par le passage de tous les laissés pour compte, réfugiés sur le plateau.

---

<sup>117</sup> Didier-Georges Gabily, « Désordre liminaire », préface de *Violences*, in *ibid.*, p. 10.

#### **4. *Gibiers du temps, les voix de la cité.***

##### RÉSUMÉ.

*Gibiers du temps* s'ouvre le jour du vendredi saint, dans un XX<sup>e</sup> siècle finissant. Aux enfers, Thésée reçoit la visite d'Hermès Archange et de Cypris, qui lui montrent comment revenir au monde. En compagnie de Pythie, Thésée débouche sur une ville sans nom où il régnait jadis en maître. Avec une curiosité mêlée d'effroi, il découvre la banlieue dévastée, traverse ensuite les quartiers du cœur de la cité, pour atteindre enfin ses hauteurs et son palais. Il s'avance vers sa demeure, pensant trouver refuge auprès des siens. Il est vrai que Phèdre vit encore. Mais tandis que Thésée était prisonnier des enfers, sa femme s'est rendue coupable en convoitant le fils de son premier lit, le bel Hippolyte. Le vendredi saint est justement la date anniversaire de la mort du jeune homme, tué sur ordre de Phèdre après que ce dernier l'ait repoussée. Malgré sa détresse, Phèdre n'est pas parvenue à mettre fin à ses jours, empêchée dans son geste par la nourrice. Suite à cet acte manqué, elle revit chaque année les derniers instants de sa passion dévorante pour Hippolyte. Nourricielle perpétue le geste de son ancêtre en coupant la corde afin que la pendaison de sa maîtresse échoue. Puis, Démophon et Acamas, fils de son union avec Thésée, parcourent la ville pour trouver un Hippolyte de substitution qu'ils rapportent au palais. Phèdre consomme l'inconnu dans la nuit. Le lendemain, l'amant a disparu dans des conditions qui demeurent opaques et la reine se trouve grosse d'une nouvelle fille, selon la malédiction lancée par Hippolyte juste avant sa mort. Comme sa mère, la mère de sa mère et au-delà, Nourricielle élève la progéniture de Phèdre. Lorsque les filles grandissent, certaines restent auprès de Phèdre, comme Hélène et Agna. D'autres fuient le palais et descendent dans la ville basse comme Léa, pour rejoindre une bande de filles armées, Anne et Marie, amazones d'aujourd'hui.

Le havre de paix que Thésée est impatient de retrouver est la source même de tous les maux de la cité, abandonnée par une souveraine déréglée, gouvernée de la façon la plus inhumaine par Acamas et Démophon. Les deux frères régulent le cycle reproducteur de leur mère, enfermée dans le palais comme la reine d'une colonie d'insectes. Ils gèrent l'avenir des petites sœurs dociles. Ils ont à leur solde petits et grands voyous, personnifiés sous les traits de Georges et Béréta d'une part et de Sanguier d'autre part. Ils tiennent en respect les amazones à la périphérie de la ville. Enfin, ils entendent bien sacrifier Thésée, l'étranger qui erre en ce vendredi saint. Thésée est successivement pris au piège des amazones, de Georges et Béréta, de Démophon, d'Acamas et Cypris, pour échouer finalement dans les bras de Phèdre. Il singe

alors son propre fils dans une union perverse qui sonne la fin du cauchemar de l'épouse mythique et libère la cité de sa malédiction.

## COMPOSITION.

*Gibiers du temps* prend sa source dans un travail sur les personnages Phèdre, Hippolyte et leurs auteurs, que Didier-Georges Gabily mène avec les membres de son atelier de recherche théâtrale de 1989 à 1990. Quelques notes personnelles de l'animateur témoignent des balbutiements de *Phèdres et Hippolytes*.

« Le Groupe fonctionne sous la forme d'un atelier hebdomadaire de 10 heures depuis le mois de novembre, les dimanches soirs et lundis, dans la mesure des disponibilités professionnelles de chacun de ses membres.

Il se poursuivra en août 1990 par un stage de trois semaines et par – nous l'espérons – des représentations professionnelles à Paris dans le courant du dernier trimestre 1990.

Nous travaillons depuis le commencement sur les traces de Phèdre et Hippolyte. »<sup>118</sup>

D'un feuillet à l'autre, le titre définitif *Phèdre(s) et Hippolyte(s)* s'impose ainsi que la structure de l'objet théâtral. Il s'agit de la mise en dialogue de fragments des œuvres d'Euripide, Sénèque, Robert Garnier, Jean Racine et Yannis Ritsos, traitant des personnages mythiques depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Ambitieux et exigeant, ce travail d'atelier réunit la plupart des acteurs qui participeront ensuite aux créations professionnelles du Groupe T'chan'G !. *Phèdre(s) et Hippolyte(s)* est présenté hors saison, à l'issue du stage qui se déroulait dans les locaux du Théâtre de l'Enfumeraie au Mans. Cette « Première ébauche »<sup>119</sup> ne sera pas suivie de représentations professionnelles. Ce n'est donc pas grâce à son travail sur les dramaturges d'hier et d'aujourd'hui que le Groupe T'chan'G ! s'impose publiquement sur une scène théâtrale mais à travers l'écriture et la mise en scène de *Violences* par Didier-Georges Gabily en 1991. Cependant, le Groupe T'chan'G ! n'abandonne pas le matériau *Phèdre(s) et Hippolyte(s)* auquel il s'attelle à nouveau en 1993, pour annoncer l'odyssée suivante sur le programme de saison du Théâtre du Quartz à Brest.

« Phèdre(s) et Hippolyte(s) est un vaste projet de Didier-Georges Gabily qui se déploie sur au moins deux saisons. Il s'agit de raconter une histoire à travers les textes de cinq auteurs qui l'ont traitée à des époques différentes : le grec Euripide, le romain

---

<sup>118</sup> Didier-Georges Gabily, *Phèdre(s) et Hippolyte(s), stage du groupe T'chan'G : texte pour le « Petit livre de T'chan'G »*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardenes.

<sup>119</sup> *Phèdre(s) et Hippolyte(s)/ Euripide-Sénèque-Garnier-Racine-Ritsos. Première ébauche*, tel que le spectacle est intitulé dans le dossier de presse de *Gibiers du temps, Première époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabily, réalisé par Le Quartz, Centre national de résidence et de création dramatique et chorégraphique de Brest, juin 1994.

Sénèque, les classiques Garnier et Racine, et un contemporain grec Iannis Ritsos. Histoire de théâtre, histoire du théâtre, par un homme de l'art qui pratique la mise en scène comme un sacrifice. »<sup>120</sup>

Probablement démesuré, le projet ne voit pas le jour. En revanche, il donne naissance à *Gibiers du temps*, qui constitue l'apport personnel de Didier-Georges Gabilly aux explorations théâtrales du mythe de Phèdre. L'œuvre prend l'allure d'une fresque que l'auteur metteur en scène et ses comédiens échafaudent durant deux années. Elle est conçue et montée en trois temps, conformément aux trois époques qui la composent. Certaines parties sont écrites pendant les répétitions, d'autres dans des périodes de relâche où l'auteur n'est plus en contact quotidien avec les acteurs. *Première époque : Thésée* est créé en juin 1994 au Théâtre du Quartz de Brest, *Deuxième époque : Voix* est créé en mars 1995 au Théâtre des Fédérés de Montluçon et *Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie* est créé en novembre 1995 au Théâtre National de Bretagne à Rennes. Dans le même élan, *Gibiers du temps* est présenté en intégrale au Centre Dramatique National de Gennevilliers.

Les titres des époques proposent trois éclairages de la fable, particulièrement consacrée aux deux êtres mythiques durant la première et la troisième partie. Dans la partie centrale, on peut entendre notamment deux voix de sans-abri mêlées à celles des morts. Ces victimes du système féroce qui régit la cité sont les orphelines que le couple royal n'a pas su protéger et dont il refuse la tutelle. *Voix* peut être considéré comme un trait d'union, mais tout aussi bien comme un trou béant entre deux époques, entre Thésée et Phèdre. La numérotation et le titrage des scènes suivent une logique sensiblement différente selon les trois parties. La structure de la *Première époque* est mise en évidence par un prologue, *Dépouilles prologue*, par la délimitation de trois chapitres composés de scènes au titre évocateur et par l'usage d'un Chœur final, *Chœur d'entre (Parodos)*, qui annonce la *Deuxième époque*. Cette seconde partie s'ouvre et se clôt sur les tableaux *Fragments d'oracle* et *Romance d'Éros*. À l'image des remparts d'une cité, ces deux séquences principalement monologuées contiennent les voix de la *Deuxième époque*. Elles ouvrent cependant des brèches sur l'intimité de Didier-Georges Gabilly car elles sont ponctuées d'allusions au quotidien de l'auteur metteur en scène. Les scènes sans titre sont numérotées et se succèdent comme l'accumulation des paroles qui résonnent dans la ville. Pour la *Troisième époque*, l'encadrement des scènes par des séquences d'ouverture et de fermeture est abandonné. Les titres sommaires et la numérotation de chaque

---

<sup>120</sup> Programme de la saison 1993-1994, Le Quartz, Centre national de résidence et de création dramatique et chorégraphique de Brest, Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes.

scène donnent quelques repères, mais la fable reste pour ainsi dire ouverte sur les paroles obstinées de Pythie.

Les trois époques de *Gibiers du temps* correspondent à la matinée, à l'heure du déjeuner et à la soirée d'une même journée. Chaque période est l'occasion d'une découverte approfondie de l'ancien royaume de Thésée, découpé en trois zones concentriques. La progression de l'action est ainsi figurée par la progression du jour et par la traversée de l'espace, depuis sa périphérie jusqu'à son palais. Pour autant, les traitements de l'espace, du temps et de l'action ne sont pas statiques ou uniformes. L'alternance des scènes situées dans les différentes zones de l'espace dramatique permet de suivre Thésée dans sa découverte progressive de la ville, tout en prenant connaissance des états et situations des autres personnages au même moment. Le périple de Thésée est prétexte à la mise en scène de la cité tout entière, partagée entre la nécessité de prendre part à l'action et la volonté de s'en affranchir. Ces transports contradictoires sont signifiés par des détours conséquents des personnages qui exposent leur histoire personnelle, expriment questionnements et difficultés d'être, avant de revenir à la charge de Thésée pour participer plus directement à la fable des *Gibiers du temps*. La diversité des personnages, la richesse des formes de paroles, des sujets abordés, la profusion des lieux et temporalités mentionnés, les allers retours entre le bas, le cœur et le haut de la ville où se déroulent quantité d'événements composent un univers dense. Le foisonnement des catégories dramatiques disperse l'attention des lecteurs et spectateurs qui peuvent en oublier l'intrigue principale, le retour du maître en son royaume. Mais paradoxalement, ce foisonnement est aussi le ferment de l'unité du drame, car il concourt à la définition précise des contours et de l'histoire de la cité, dont le peuplement se constitue progressivement en spectateur et juge de la quête de Thésée.

#### LA GALERIE DES GIBIERS DU TEMPS.

Découvrir les personnages de *Gibiers du temps* peut s'apparenter à la visite d'une étrange galerie, où chacun nous attendrait patiemment comme une créature d'un autre temps, étonnamment conservée. Très souvent mentionnés par les didascalies, les détails liés à la physionomie et à l'accoutrement des personnages contribuent à renforcer leur identité, leurs couleurs et leur fonction. Plus qu'une succession de portraits, l'analyse des personnages révèle un ensemble d'individus auxquels il aurait été demandé de rester plus ou moins immobile, de manière à saisir leurs caractères, leurs attitudes et leur parole. Le dramaturge s'attache à définir précisément de nombreuses personnalités, en dotant chacune de longs

discours où les révélations intimes et les informations nécessaires à la progression de l'action sont inextricablement liées. Pour obtenir une vision d'ensemble de l'univers dramatique, il est donc nécessaire de considérer les personnages individuellement et de commenter quelques-uns des secrets et des affects qui les unissent les uns aux autres. D'autre part, *Gibiers du temps* compte parmi ses influences les genres populaires du cinéma fantastique et d'anticipation. Le traitement théâtral de ces références souligne ce que ces esthétiques doivent aux spectacles forains, composés de fausses curiosités et de vrais individus marginalisés par leur apparence. La pièce propose une vision plausible de la société, mâtinée d'horreurs plus ou moins concevables, où les dieux en lambeaux côtoient les sans-abri dans des décharges et des terrains vagues. Le fait de décliner les personnages comme si nous les découvriions successivement en traversant une galerie appuie leur ressemblance avec des prises de chasse ou encore avec des hommes grimés en monstres, exposés dans une baraque de foire. Passant d'une figure à l'autre, d'un cri à l'autre, nous défilerons devant les gibiers du temps en respectant un trajet qui mène de l'ombre à la lumière, des êtres mythiques jusqu'aux représentants du peuple, sans oublier que le vrai se mêle au faux, le mort au vivant, le divin à l'humain.

« HERMÈS ARCHANGE. Penche-toi sur ma bouche, cadavre futur. Viens y boire ta délivrance. Viens y recommencer à pourrir, bougre de fou »<sup>121</sup>

Hermès Archange en lambeaux emprunte une échelle pour venir à la rencontre de Thésée, dans les enfers. Son apparence physique, ses mouvements tremblants, sa voix frêle et ses paroles à la dérive, scandées de barres obliques et marquées par des alinéas, en donnent un portrait fantomatique et suggèrent que le messager emploie ses dernières forces pour visiter le prisonnier. À travers Hermès Archange décharné, la frange des divinités se montre comme une assemblée de vieilles figures qui ne parviennent à disparaître qu'à condition de se donner la mort.

« HERMÈS ARCHANGE. Il y a eu un grand courant suicidaire parmi les Dieux et tous les avatars / Quelque chose d'imprévu  
Ou de prévu / Je ne sais trop / Moi aussi, le courant m'entraîne.  
C'est étonnant. »<sup>122</sup>

Messager de tous les temps, Hermès Archange porte aux êtres humains des paroles inouïes pour semer le trouble dans leur conscience. Il agit de manière autonome par rapport aux autres

---

<sup>121</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, op. cit., p. 13.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 12.

dieux. Grâce à son pouvoir de suggestion, il impulse des comportements décisifs pour l'histoire de l'humanité. Cypris se manifeste à Thésée comme une surprise de mauvais goût, affublée d'une barbe postiche. Habituee des siècles durant à jouer de ses charmes pour parlementer avec tous les dieux et leurs messagers, elle tire sa fierté de ce qu'elle est maintenant libre de Zeus, affranchie des désirs de toutes les divinités qui « tombent comme des mouches »<sup>123</sup>. Hermès Archange et Cypris semblent inoffensifs car esseulés dans les cieux, dépassés par la société des hommes telle qu'elle s'est développée et plutôt discrets dans les enfers qui sont une antichambre du monde. La venue d'Hermès Archange et ses quelques mots raniment le désir de vie de Thésée, son orgueil et sa témérité. La présence de Cypris joue aussi dans ce sens. Pour Thésée, Hermès Archange n'est plus rien qu'une vieille bête ailée venue s'échouer dans les enfers. Pendant que Cypris se défend d'être encore la putain des dieux, Hermès Archange se décompose en arrière-plan, il détache lentement de son corps morceaux de peau et membres. L'un avec ses allures de momie ou de mort-vivant et l'autre avec sa fausse barbe de « bouc femelle »<sup>124</sup> n'impressionnent en rien Thésée. L'homme ne connaît pas l'univers où il revient. Il ne sait pas que ce monde force la main aux dieux, leur impose de prendre l'apparence de quelques créatures du cirque Barnum pour être vaguement reconnus comme des figures surnaturelles. Il ne se doute pas que l'absence de repère de la société pousse les dieux à choisir un habit de monstre pour être identifiés comme non humains, car il n'existe plus d'habit de dieux, seulement des toges, costumes de péplum. Les dieux ridicules et pathétiques abusent le jugement de Thésée, habitué à se méfier des êtres aux allures invincibles mais ignorant que la misère et la décomposition dissimulent des calculs et des commerces plus pervers encore. Après des siècles d'absence, les dieux réaniment Thésée dans le but de faire résonner sur terre leur nom oublié depuis longtemps. Ils s'intègrent aussitôt au personnel dramatique par quelques grossiers procédés de métamorphose. Hermès Archange se fond dans le personnage d'Acamas. Il ne réapparaîtra jamais sous la forme du dieu, parvenant à se faire définitivement oublier sous l'apparence du maître. Pendant ce temps, Cypris se fait recruter comme nourrice par Démophon.

« CYPRI. Je suis Cypris. Je suis l'amour générique. »<sup>125</sup>

Tout au long des trois époques, Cypris se targue de pouvoir mener la fable comme elle l'entend alors que les personnages la considèrent au mieux comme une figure énigmatique et prétentieuse et le plus souvent comme un parasite qui s'accroche à un arbre malade. Cypris

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 42.

assène des propos qui font sourire ses interlocuteurs en raison de leur anachronisme. Comme elle ne relève pas les moqueries dont elle est la cause, elle laisse croire à tous qu'elle n'est qu'une étrangère excentrique. Elle s'exprime d'abord par scansion et de façon laconique, se laissant aller à une emphase mythique pour adapter ensuite sa vieille langue aux temps modernes. Très vite, Cypris troque sa barbe postiche et sa vieille tenue de voyage contre un tailleur plus en phase avec l'époque. Puis, elle déshabille Nourricielle pour prendre son apparence convenue de domestique. En dépit de ces effets vestimentaires, Cypris ne peut pas cacher sa nature surnaturelle et sa longévité particulièrement exceptionnelle. Si elle fait une entrée remarquée, ne résistant pas longtemps au fait de se dévêtir pour exhiber sa nudité, elle vieillit à vue. Ses cheveux blanchissent tout au long de la fable et les dernières scènes la montrent comme une épave.

« PYTHIE. Malheureux. Écoute »<sup>126</sup>

Pythie revient à elle dans cette alerte, premier souffle, première impulsion qui la fait se lever soudainement alors qu'elle était enfouie sous les immondices jonchant les enfers. Sachant que Thésée ne l'écouterait jamais, elle sort malgré tout de la décharge de l'au-delà à ses côtés, traînant ses bandelettes prophétiques et la pierre Omphalos, nombril portatif du monde, comme les reliques d'un autre temps, laissées longtemps à l'abandon dans les ordures. Elle demeurera l'alliée de Thésée, même s'il déplore sa compagnie tant elle est synonyme de mauvaises nouvelles et de malchance.

« PYTHIE. Ce que je vois, je ne le vois pas  
Ce que j'entends, je ne l'entends pas  
Ce que je touche... »<sup>127</sup>

Pythie n'est ni aveugle ni sourde mais par ces quelques mots, elle suggère que sa relation aux autres est d'abord sensitive. Par cette formule, elle définit ses visions et prémonitions comme la manifestation abstraite d'événements futurs, perceptibles mais non encore effectifs. Elle fait aussi référence à l'Omphalos, par le truchement duquel elle découvre les intentions des personnages lorsqu'ils tentent de s'emparer de la pierre. Mais plus encore, Pythie se montre lucide sur la manière dont les personnages l'envisagent. Sa présence est quantité négligeable. Elle n'est une menace pour personne. Son regard, son ouïe, sa parole ne portent pas à conséquence. Elle demeure tranquillement du côté des faibles, circule dans les territoires sinistrés de la ville et se laisse enrôler comme danseuse dans un *peep-show* lorsque les

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 124.

chasseurs de Thésée la capturent. Le personnage hirsute, peu crédible quand il s'agit de le considérer comme un oracle, reste une créature intéressante pour renouveler le personnel qui commence à faire défaut au « Temple d'Aphrodite »<sup>128</sup>. Comme la Ravie de *Violences* était enchaînée et tirée par la Décharne, on la traîne en laisse et l'entrepose dans une cabine. Peut-être y voit-elle un aboutissement logique à sa fonction antique, qu'elle définit en tant que « prostituée d'Apollon »<sup>129</sup>. Sans même se déshabiller, Pythie déroule ses bandelettes prophétiques, attirant à elle des masses subjuguées qui payent pour voir un pur spectacle de paroles, sans réclamer sa nudité ni les gestes habituels qui agrémentent l'effeuillage. Individuellement, Pythie et les habitants de la cité ne sont pas dangereux. Le *peep-show* est un de ces innombrables lieux employés pour anesthésier la population en entretenant modérément désir et satisfaction bon marché de ce désir. Mais la foule qui se presse pour contempler le numéro hors norme de Pythie constitue une menace sourde. Le lieu de tous les abaissements devient un antre mystique qui échappe au contrôle des maîtres Acamas et Démophon et de Sanguier, propriétaire du fonds de commerce.

« THÉSÉE. Oh, comme je voudrais revoir les garçons qui dansaient avec les tambours et les flûtes de roseau sous les arbres. Où sont-ils, les innocents, les danseurs de paix. Il faut que j'aille à leur recherche. Il faut que je retrouve ma maison. »<sup>130</sup>

Déjà dans les enfers, Thésée constatait que tout était à l'abandon et ce sentiment ne le quittera pas au fil de son périple. Il sort des enfers nu et pleure comme un nouveau né. Dans la ville, il a vu que certains mangeaient debout, détail contre-nature, symptôme d'une civilisation dérégulée où les principes fondamentaux ont été oubliés depuis longtemps. Les jeunes gens sont impatients, les femmes insoumises et les domestiques insolents. Inconscient de la fin funeste qui l'attend, et ce malgré les avertissements de Pythie, Thésée s'obstine à pointer les écarts de comportement de tous ceux qui l'entourent. Bien qu'il expérimente la crudité du nouveau monde de manière physique et concrète, il se focalise sur des anecdotes sans comprendre qu'elles ne sont que les conséquences mineures du chaos que ses fils, Acamas et Démophon, ont érigé en système politique et économique. Blessé et pansé par les amazones, enivré du vin qu'il boit en compagnie des sans-abri, abusé par Démophon qui se présente à lui comme un amant de passage, il est condamné à subir les événements sans pouvoir les appréhender globalement. Il se rue sur les vêtements de seconde main que Démophon lui propose après l'avoir séduit. Instinctivement, il superpose les épaisseurs, prend plusieurs

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 51.

manteaux, se compose une armure de fortune et dévore le sandwich grec qu'on lui offre pour l'amadouer. Toutes ses rencontres et son errance s'apparentent aux épreuves d'un long chemin de croix, où se confondent la passion de celui qui assume tous les péchés du monde et la peine de celui qui expie ses fautes pour transiter des enfers au paradis.

« THÉSÉE. Je suis là. Je suis revenu. Le peuple en assemblée me reconnaît. Ô, voix que je rêvais d'entendre. Visages espérés. Mains me couronnant de feuillages. Mains me tendant l'épée. Mains déposant  
bouclier  
à mes pieds – Prends les Thésée, ils sont à toi. Ils t'attendaient.  
Ô maison de Trézène, au bord de la falaise. Elle veille, la patiente, elle m'espère toujours et mes fils ont grandi pieusement. Ô, mon palais d'Athènes, après l'exil forcé-obligé, mon palais. »<sup>131</sup>

Si Thésée cherche son palais, c'est, dit-il, pour revoir ses fils et sa femme. Pour rétablir l'ordre, la justice et recevoir les honneurs qui lui sont dus, en tant que revenant d'entre les morts et garant de la paix civile. Mais n'est-ce pas plus simplement pour gagner un asile bien mérité, avec chaleur, confort et nourriture ? La maison natale de Trézène et la gouvernance d'Athènes à un âge avancé se juxtaposent dans l'esprit de Thésée. Il parle de son palais comme d'un château en Espagne. C'est l'unique fois où l'on cite Athènes dans l'œuvre. Le palais auquel Thésée fait allusion est-il véritablement celui qu'il découvre dans la *Troisième époque* ? Dans ce paradis de carton pâte, on lui donne une tenue de rechange et quelques accessoires de roi. On visse sur sa tête une couronne de laurier et une autre d'épines, qui s'annulent l'une l'autre. Acamas et Démophon se jouent du parcours initiatique mené par Thésée dans la ville. Avec leur cruauté ordinaire, ils le félicitent pour avoir gagné de manière honorable ses galons de figure christique et pour avoir retrouvé l'étoffe d'un roi. On peut bien concéder quelques faveurs au père retrouvé et le coiffer de toutes les couronnes disponibles, son drapé ridicule n'en paraîtra que plus théâtral. Thésée est humilié par ses fils et décrédibilisé par les commentaires et invectives des Chœurs. Il est incapable de porter jusqu'au palais la parole des démunis rencontrés dans la ville. Pris au piège de son désir de Phèdre, il est accaparé par ses retrouvailles, sous le regard désabusé du peuple. Il manque lamentablement le rendez-vous démocratique auquel devait correspondre son retour dans la cité et sa reconquête du pouvoir.

« CYPRIIS. Elle ? / Ça ? / Phèdre ? / Qui fut de toute splendeur ? / Qui fut ma rivale en beauté ? »<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 18.

Phèdre hante la fable tout en étant peu loquace et souvent assoupie. Nourricielle ainsi que sa descendance temporisent ses gestes et ses ardeurs car elle est toujours prête à déborder du cadre maternel et royal. Souïe de ses vieux souvenirs et de son désir inassouvi pour Hippolyte, elle marche à tâtons dans le palais en ressassant des bribes du passé. Sa sensualité légendaire, son chagrin amoureux et sa culpabilité sont des motifs surexposés, dont les contours tracés, retracés, ont été étirés jusqu'à l'excès. Sa couche est comme le lit d'une rivière dévasté par les crues, son corps est une masse de chairs gonflées d'envie et stimulées par des frottements obsessionnels, son ventre est une décharge où tous les marginaux cueillis dans la ville pour jouer Hippolyte sont venus déposer leur semence. Bestiale et obscène, Phèdre est calfeutrée dans sa chambre, parée d'une « robe de soirée », d'un « collier de diamant » et d'un « bouquet de genêts blancs »<sup>133</sup>. On la préfère probablement endormie et marmonnant sur son trône. Alors, Phèdre paraît seulement sénile, elle n'intimide pas ses fils, ses filles et sa domestique. Mais si chacun s'évertue à la contenter annuellement, sans oser briser le rite, c'est peut-être parce qu'il est impossible d'aller contre sa volonté millénaire. La reine-mère incarne un nouveau Minotaure, qui ingère des hommes et recrache des petites filles.

« HÉLÉNA. Voulez-vous que je vous accompagne dans votre chambre, maman ? Ou préférez-vous que ce soit nourrice »<sup>134</sup>

L'engeance de Phèdre est prisonnière d'un roman familial fleuve dont on a arraché la plupart des pages. Chacun reconstitue sa propre histoire en associant les litanies de la mère et quelques souvenirs d'enfance, mais l'exécution annuelle d'un homme et les accouchements successifs sont des événements coupés de leur source et sans conséquence légale. Au palais, les fautes sont perpétrées dans une indifférence troublante, selon le modèle élaboré par Phèdre. L'amour entre frère et sœur est monnaie courante et les rivalités sont assumées jusqu'à l'exclusion du membre qui s'oppose à l'économie domestique. Les fils sont clairement autoritaires et dominants, tandis que les filles se conforment à leurs règles. Mais l'arrivée de Thésée dans la ville occasionne des bouleversements. Démophon, fils aîné et préféré de Phèdre, qui aime à paraître élégant et sans tache, descend dans la fange pour piéger Thésée. Acamas, maître abject des voyous et des trafiquants, se présente à l'issue du drame avec les vêtements de sa mère et laisse poindre une humanité jusqu'ici ravalée. Hélène, fille dévouée entre toutes, donnée à Sanguier par ses frères pour sceller leur entente, découvre hors du palais la misère économique, sexuelle et la criminalité qui infectent la ville. Au tiroir caisse du *peep-show* dont elle s'occupe en l'absence de Sanguier, elle apprend en un après-midi les

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 28.

ficelles qui ont fait la fortune d'Acamas et Démophon. Dans ses « habits d'homme »<sup>135</sup>, Agna avoue que son père était le jardinier du palais, également père de Nourricielle.

« HÉLÉNA. Sa sœur. Ma sœur. Sa demi-sœur. Ma demi-sœur. Oh la la. D'un crouille. D'un bougnoul. Hi. C'était un larbi, le mari de nourrice-mère-de-nourrice. S'occupait du parc. Nourrice-mère-de-nourrice en parlait souvent, en gémissait souvent, je devrais dire. Il y a passé comme beaucoup d'autres. Maman-l'ogresse en a fait son petit souper annuel. Moi, ça ne m'a jamais dérangée  
D'être la fille d'un je ne sais qui. Enfin, juste un peu. Je peux toujours me le rêver, vous comprenez, mon papa à moi. Mais pour elle, quelle déception. Savoir ça, c'est encore le pire. Pour elle. Avec ses airs et cette voracité qu'elle a. »<sup>136</sup>

Après avoir exigé le départ de sa demi-sœur, Agna part à sa recherche dans la ville. Avec son costume d'homme, elle découvre à son tour le monde et rompt définitivement tout lien familial. De manière directe ou par ricochet sur leur histoire personnelle avec d'autres personnages, la présence de Thésée ébranle les quatre enfants. Elle force Démophon à se salir les mains, l'âme et le corps. Elle fait éclater la jalousie d'Acamas à l'égard de toutes les petites sœurs qui occupent le gynécée. Elle dote Héléna d'une force de caractère inédite et l'anime d'un désir de vengeance contre son propre sang. Elle encourage Agna à prendre la fuite pour se rapprocher de ses origines paternelles et gagner le territoire des amazones.

« NOURRICIELLE. Ce n'est pas vrai ce n'est pas vrai je n'ai rien dit je n'ai rien dit si quelque chose a passé ma bouche je ne l'ai pas entendu si quelque chose passe ma bouche aussitôt je l'oublie j'ai pas de souvenirs vous savez bien que j'ai pas de souvenirs je porte les fleurs je change les fleurs je nourris les petits qu'elle enfante chaque année comme ma mère vous a nourris je lave et je range et je range et je lave frotte le parquet lustre les couverts d'argent les chaussures les chaussures range les bijoux dans les coffrets peigne peigne les chevelures et je prépare la corde quand le temps vient avec l'entaille jusqu'à la dernière torsade elle-même bien entaillée mais j'ai pas de mots pour me souvenir vous savez bien et maintenant vous voulez me renvoyer vous savez bien que c'est comme ma mort si vous me renvoyez. »<sup>137</sup>

*A priori* sans conséquence, le renvoi de Nourricielle rompt tacitement la malédiction qui emprisonne Phèdre dans un cycle reproducteur infini. Les soins que la nourrice providentielle portait à l'alimentation, à la toilette et à la croissance des petites filles étaient aussi méticuleux que ceux dont elle faisait preuve pour empêcher le suicide de la reine par pendaison. Elle palliait l'indifférence de Phèdre à l'égard des nouvelles nées et veillait à ce que les secrets de famille soient bien gardés. Si Agna n'avait pas avoué devant ses frères et sœurs qu'elles étaient du même sang par le père, elle ne l'aurait quant à elle jamais dévoilé. Nourricielle se

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 30.

croit incapable d'exister indépendamment de sa fonction de domestique et Cypris lui porte un sérieux coup lorsqu'elle lui dérobe ses vêtements. Quand la gardienne farouche du gynécée disparaît nue dans la ville, le site le plus intime du palais reste ouvert à tous les vents. Mais Nourricielle a changé de bord en quittant son costume et ne se soucie plus des petites poupées jusqu'ici patiemment élevées. Elle suit Thésée jusqu'au baraquement de chantier, où Démophon vêtu comme un homme des rues attire l'étranger. Elle trouve l'audace de mettre en garde l'homme naïf contre le fourbe. Mais comme Thésée elle ne résiste pas à l'offre de vêtements, proposés par Démophon comme on appâterait des chiens avec de la viande crue. Dans un moment de faiblesse, Nourricielle n'accuse plus Démophon mais se rit de lui et le fils, irrité, l'étrangle.

« LÉA. [...] Toi, regarde-moi, fils de porc. Est-ce que j'ai une tête à avoir un cheval. Tu crois qu'il est caché derrière ? Qu'il broute en attendant ? Si j'avais un cheval, je mangerais une tranche de cheval. Voilà ce que je ferais. Regarde-moi, biteux. S'il te reste encore un peu de tête et si tu cherches pas un mauvais coup, taille avant que je te la coupe. »<sup>138</sup>

Celles que Thésée s'obstine à nommer les amazones, en dépit de leur absence de cheval, occupent la banlieue plantée de HLM et quadrillée de routes qu'elles sillonnent à pieds. Unies par un serment d'abstinence qui les protège de l'ascendant masculin, « casqué[e]s, masqué[e]s »<sup>139</sup>, harnachées de sacs de voyage contenant des armes, Léa, Marie et Anne bondissent sur les étrangers et les intrus sitôt qu'ils pénètrent leur domaine. Malgré leur agilité et leur féroce instinct de conservation, connues pour émasculer leurs captifs, elles ne parviennent à intimider personne. Leurs discours audacieux cachent avec maladresse des compromissions passées et présentes avec les hommes, auxquelles elles disent pourtant se refuser. Léa est une fille de Phèdre, échappée du gynécée royal depuis longtemps. Sa mère répète souvent son nom et semble regretter son absence. Toujours présente dans l'esprit de la fratrie qui siège au palais, elle conserve un lien secret avec Acamas, à qui elle offre son corps à la discrétion d'Anne et de Marie. Si les amazones évoluent librement à la périphérie de la ville, ce n'est d'ailleurs pas parce qu'elles savent se faire respecter mais de manière plus ironique parce que Léa est la maîtresse d'Acamas. Léa accepte la loi cruelle de ses frères, mais quand elle écoute Thésée lui parler de son temps et de ses principes, elle est troublée par un chant qui reprend la partition de ses origines. Malgré cette mélodie apaisante et l'intuition que Thésée est un homme bon, Léa garde ses distances avec le mendiant. Elle sait que les étrangers sont faibles et la volonté de ses frères, implacable et souveraine. Marie l'enragée

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 20.

voit le monde comme un champ de bataille après l'assaut. Son passé n'est qu'un tas de ruines sur lequel elle s'efforce de tenir debout. La plus colérique est aussi sûrement la plus vulnérable. Entre Léa qui rompt le pacte pour rejoindre son frère dans un grand hôtel et Anne, prête à se prostituer pour une dose de drogue, Marie est la seule à respecter l'abstinence prônée par toutes trois. Elle prononce des paroles haineuses contre Béréta, voyou à la solde de Sanguier, et le tue en arrachant son sexe. Une sombre histoire d'enfance lie les deux personnages. Marie se tient pourtant près de la dépouille du jeune homme, comme une fiancée endeuillée. Elle conserve le membre comme une relique, le porte à sa bouche puis l'avale. Le geste hautement symbolique figure l'union impossible des hommes et des femmes du peuple, interdits à la procréation, seul apanage de la reine Phèdre. Poison pourrissant ses entrailles, le morceau de chair digéré affaiblit Marie. Elle devient alors une proie facile pour ses adversaires masculins. Déconnectée du monde, Anne s'adonne à une parade nuptiale perpétuelle avec ses oiseaux, que ces derniers soient effectivement présents dans la *Première époque* ou qu'ils aient mystérieusement disparu dans la seconde. Sa danse, ses paroles fragmentaires et très brèves, ses adresses familières à tous les personnages la définissent tout à la fois comme une figure pythique à la dérive et comme une femme abandonnique, droguée et dangereusement désinhibée.

« SANGUIER. Je suis le nouveau mandaté d'Acamas. Je me promenais dans les territoires encore sans borne que nous nous partageons. Songeant qu'il serait bon d'y mettre un peu d'ordre. (*Geste vers Georges et Béréta.*) Ceux-là sont mes angelots tout neufs. Vous en usez beaucoup, mesdames. Mais la main-d'œuvre ne manque pas. Ceux-là ne connaissent pas encore bien nos traités qui sont par ailleurs un peu trop vagues. »<sup>140</sup>

Face aux trois amazones, deux hommes de mains et un bras armé, Georges, Béréta et Sanguier, chargés des basses œuvres commanditées par Acamas, c'est-à-dire de la diffusion des stupéfiants en général et de la chasse de Thésée en particulier. Georges et Béréta campent deux voyous stéréotypés, avec expressions et comportements de seconds couteaux, tels qu'on les représente dans les fictions policières. Les deux hommes transportent avec eux un carton rempli de postiches et de cotillons, récolte d'un casse minable de Georges dans un magasin de farces et attrapes. Le larcin est à la mesure de leur horizon de gamin de banlieue. Georges et Béréta poursuivent les jeux d'autrefois en troquant leur pistolet en plastique contre de vraies armes. À l'époque, Béréta s'appelait Jean. Son nouveau prénom ressemble étrangement au nom de la grande fabrique d'armes Beretta. Georges fait un sort à leurs frustrations enfantines en tuant le vendeur des accessoires de la fête. Ils allument un pétard pour leur première entrée

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 35.

en scène, utilisent ensuite le contenu du carton pour multiplier les gags qui dénotent franchement avec l'atmosphère générale. Acamas instrumentalise ce mauvais goût en travestissant Georges, son favori, qu'il surnomme Sam et présente comme sa petite fiancée. On ordonne aussi à Béréta de suivre et de surveiller les amazones. Il s'introduit dans leur territoire déguisé en majorette, avec jupette de papier crépon et perruque. En dépit de leur apparence de « caniche de cirque »<sup>141</sup>, Georges et Béréta sont drôles et touchants. Leurs actes gratuits et malhonnêtes sont modérés par des paroles coupables qui les traversent malgré eux et traduisent leur regret. Leurs aveux, leurs souvenirs et leur déclaration d'amour pour Acamas et Marie sont autant de déviations vers d'autres histoires, d'autres personnages que Thésée. Ces entorses à l'intrigue principale donnent à voir la vie et les affects des jeunes gens de la cité, qui s'efforcent de se construire une personnalité, alors que les maîtres les considèrent comme des prestataires de service interchangeables.

« SANGUIER. [...] qui est-ce qui peut aller contre le rêve d'un homme tel que moi qui a depuis le début soulevé tous les couvercles et s'est hissé le cul comme c'est pas permis avec même pas le Brevet »<sup>142</sup>

Sanguier voudrait flairer Thésée comme un chien de chasse piste le gibier, le suivre à la trace et fondre sur lui, excité par son odeur et par la récompense promise par son maître. Si l'on devait le comparer à une bête, ce ne serait pourtant ni à un chien ni à un sanglier, comme son nom peut le laisser supposer, mais plutôt à une fouine. Sanguier se faufile dans le palais comme dans un poulailler, attiré par les enfants du gynécée, de même que l'animal le serait par les œufs et les volailles. À l'évidence, il déploie des efforts de langage et de mémoire pour tourner les situations à son avantage, malgré une incompétence notoire. Mauvais stratège avec les amazones, il est immédiatement percé à jour par Pythie. Il débusque Thésée bien après Démophon et laissera la gérance du *peep-show* à Hélène, surnommée poulette. Rusé comme un renard, Sanguier parle avec les prédateurs Acamas et Démophon pour ménager leurs intérêts tout en tirant partie de leurs accords. Sanguier recherche Thésée pour obtenir un bar américain. Le *peep-show* qu'on lui octroie l'honneur du titre de propriétaire et lui permet de mettre en cage Pythie, l'oiseau rare qui fera la fortune du Temple d'Aphrodite. Cependant, Sanguier rêve plus que jamais du bar américain qui parachèverait la métamorphose du dealer « bien mis »<sup>143</sup> en propriétaire respectable. Cette promesse des maîtres laissée sans suite décide Sanguier, enorgueilli par son nouveau statut d'honnête commerçant, à se mettre à son

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 31.

propre compte dans tous les domaines, à commencer par celui du crime. Jusqu'alors simple rouage des mécanismes d'Acamas et Démophon, il parvient à donner son propre rythme à la machine tragique. Quand Thésée est trouvé et conduit au palais, Acamas donne à Sanguier la mission de tuer toutes les filles du gynécée et de supprimer Démophon. C'est pour lui l'occasion de supprimer tous les héritiers du royaume. Un coup après l'autre, Sanguier se déchaîne contre tous les maîtres. Dans cet élan meurtrier, le personnage pragmatique et procédurier ne perd pas le sens des affaires. Le monstre qui se fait désormais appeler Hercule demande à Thésée de signer un contrat pour prendre possession du royaume, avant de le tuer. Sanguier dépose aux pieds d'Hélène les lauriers de la victoire. L'avenir de la cité dépendra désormais des fruits de leur union. Comme si la perspective d'une nouvelle dynastie lui était insupportable même s'il s'agissait de la sienne, Sanguier porte un coup de trop, fatal pour Hélène. Nu et couvert « des pieds à la tête »<sup>144</sup> du sang de ses victimes, Sanguier annonce un nouveau siècle où le pouvoir n'incombe plus aux héritiers mais à celui qui acquiert littéralement la propriété du palais à la force du poignet.

Si les coups de Sanguier sont les plus dévastateurs, Georges, Béréta, les amazones, Acamas et Démophon se rendent aussi coupables de meurtres tout au long de *Gibiers du temps*. Au fil des époques, les personnages disparaissent les uns après les autres, victimes de leurs adversaires et de leurs prédateurs. Pourtant, le personnel dramatique augmente de manière exponentielle avec l'apparition de nombreux habitants de la cité tels que les sans-abri, les morts transfigurés en ombres fantômes et les rassemblements de citoyens, constitués d'individus sans emploi, d'ouvriers et de membres de la classe moyenne. Ces différentes formations gravitent autour des personnages qui parviennent à survivre jusqu'à la fin de la *Troisième époque*. Elles manifestent divers degrés d'intérêt et de tolérance à l'égard de l'intrigue. Elles ancrent la fable dans le monde contemporain en représentant la société plus largement que ne le font les autres personnages. Elles favorisent également l'immersion de l'auteur au sein de l'univers dramatique par le biais d'anecdotes personnelles et plus explicitement sous couvert d'une Voix qui prend la parole dans *Romance d'Éros*, tableau final de la *Deuxième époque*.

« Carmen veut la robe. C'est ça qu'elle veut, Carmen. Toi, t'en as plus besoin, hein, pauvfemm ? Carmen te donne la sienne et le pantalon de survêt' en plus. Hein, qu'est-ce que t'en dis ? »<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 83.

À l'issue de la *Première époque*, les sans domicile fixe sont convoqués par les didascalies comme une multitude de figurants dispersés dans la ville. Ils constituent une présence misérable autant qu'une menace pandémique. Quelques-uns prennent la parole dans de courtes scènes. C'est ainsi que l'on découvre Carmen et la femme sans âge, partageant un moment avec Thésée dans un jardin public. La fable est balayée pour quelques minutes. Un trio improbable s'articule autour de deux bouteilles de vin, une robe et une orange, objets triviaux simplement considérés pour la chaleur, le plaisir et la nourriture qu'ils procurent, par opposition à la fonction symbolique de l'ensemble des accessoires et vêtements mentionnés dans les trois époques. Pour Carmen et la femme sans âge, il n'est pas question d'occuper un rôle dans l'histoire de Thésée. Mais la présence des deux femmes, insolite si l'on pense à l'unité du drame, est des plus justifiées si l'on considère que *Gibiers du temps* prend la ville pour théâtre. De même que Thésée se satisfait de ce compagnonnage passager, lecteurs et spectateurs doivent accepter l'arrivée brutale des sans-abri, ivres et désorientés. La présence invasive des deux femmes, que seule la marginalité semble réunir, constitue une double percée du réel et de l'écriture romanesque dans l'œuvre dramatique.

« Obsession de cette femme qui tournait à raison d'environ un demi-tour par minute à la station de métro Les Halles voici de cela déjà quelques années, c'était (déjà) Phèdre, c'était (déjà) Médée, avec le sac Hermès (sans jeux de mots, là non plus, la stricte vérité) et la robe de cocktail boueuse, effilochée, usée jusqu'à la trame, Phèdre-Médée après la faute et la punition, m'étais-je dit. Non. Je ne m'étais rien dit quand je la vis. Je restais juste à la regarder. À regarder celle qui semblait avoir été saisie par le dieu du renoncement au sortir d'une soirée mondaine. Elle a été saisie par le dieu du renoncement au milieu d'une soirée mondaine, c'est l'évidence. Et j'inventais alors le scénario d'une mise à mort sociale. Ce fut plus tard. J'ai écrit un récit (non encore publié) sur elle. Une aventure de ma Carmen de *L'Au-Delà* avec elle, cette Phèdre-Médée. Le récit ne paraîtra peut-être jamais et qu'importe. »<sup>146</sup>

L'écriture de la *Deuxième époque* s'accompagne de notes précieuses, consignées dans *À tout va*. L'auteur y évoque notamment le souvenir de « cette femme », source d'inspiration d'un récit inédit qui mettait également en scène Carmen, la jeune femme handicapée du roman *L'Au-delà*. À travers la rencontre du jardin public, Thésée est simultanément mis en présence des êtres réels et des figures de fiction qui hantent le dramaturge. Ce procédé étend la responsabilité du vieux maître à l'égard du peuple aux personnages d'autres œuvres et, de

<sup>146</sup> Didier-Georges Gabily, *À tout va* (Journal, 1993-1996), *op. cit.*, p. 78.

Manifestement antérieur à l'écriture des scènes de *Gibiers du temps* où Carmen et la femme sans âge interviennent, ce fragment du journal permet d'en effleurer l'origine et la maturation, à travers différentes formes textuelles. Une image obsédante déclenche la création d'un récit non publié, évoqué sous la forme d'une confidence dans l'espace intime du journal, pour réapparaître dans une pièce, dont l'auteur sait qu'elle sera représentée.

manière globale, à tous les laissés pour compte que l’auteur croise dans ses virées urbaines. L’élargissement des responsabilités que Thésée doit assumer pour être considéré en toute légitimité comme un sauveur potentiel aura juste pour effet d’alourdir le poids de ses échecs politiques. Lorsqu’il retrouve son épouse mythique, la conscience acquise des souffrances de l’humanité s’évapore en effet comme un rideau de fumée. Dans la *Troisième époque*, Carmen intervient à trois reprises en compagnie de plusieurs hommes. Ce groupe est notamment interrogé par une sociologue, figure comique de par son langage technique totalement opposé aux répétitions, ellipses et contractions qui colorent la parole des sans-abri. Cette scène en profond décalage avec l’intensité dramatique de la fin de la *Troisième époque* aborde de manière absurde et grinçante une problématique chère à Didier-Georges Gabily – comment donner la parole aux mendiants de nos rues – ordinairement traitée de manière frontale et grave.

« OMBRE DE LA JEUNE NÈGRESSE (*s’animant*). Le ciel ! Il dit le ciel ! (*Plus calme.*) Fermé à double tour le ciel, mon cher. (*Désigne :*) On dit que Dieu le Dernier a avalé la clef, et puis il meurt, étouffé. (*Sonne son rire. Qui cesse tout aussi brusquement. Elle reprend tranquillement :*) C’est ce qu’on dit, mon cher. Je sais plus trop lequel. (*Rêvasse encore, se reprend :*) En bas non plus, pas de réponse. Tu peux cogner (*frappe le plateau du pied, violemment, son rire, à nouveau*) comme un beau diable ! La boutique à griller à longs et petits feux est en grève illimitée. Alors on reste là. Voilà. On dérange pas. Personne, comme tu as pu voir. Ici, c’est déjà bien assez grand pour le remords et pour l’envie, oui, bien assez grand pour nous tous. On ressasse et (*s’est interrompue, constate*) tu ne m’écoutes pas »<sup>147</sup>

Tout comme les sans-abri, des ombres déambulent dans la ville à partir de la *Deuxième époque*. Si les didascalies suggèrent qu’elles sont massivement présentes dans les quartiers du centre, leur immense communauté n’est mise en scène que ponctuellement. Impalpables, éthérées, ces figures grises glissent sur le sol, murmurent et se répandent sur la scène comme une tache couleur cendre que seules d’autres ombres et le didascale peuvent distinguer. Mais cette masse a priori informe et opaque revêt aussi l’apparence d’une assemblée de morts-vivants, dans le plus pur style cinématographique fantastique. Les ombres sont représentées avec des costumes et des accessoires typiques de leur ancienne situation professionnelle, elles portent les stigmates de leur mort, qui un bras arraché, qui un couteau planté dans le dos, leurs plaies suppurent et leurs chairs pourrissent. Pour sceller ces deux facettes, symboliste et horrifique, le dramaturge appose sur le « visage et/ou [les] mains »<sup>148</sup> des ombres une couleur franche qui met en valeur la singularité de chaque entité. Au gré de leur discours

<sup>147</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, op. cit., p. 77.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 78.

fragmentaire, on découvre des bribes d'existence tragique, des secrets insoutenables portés comme un fardeau que la parole soulage mais dont elle ne peut pas libérer. Si les ombres évoluent en groupe, elles sont toutes prisonnières de leurs souvenirs, incapables de manifester de la pitié pour leurs semblables. Leurs témoignages, plus terribles les uns que les autres, relativisent considérablement le drame de Thésée, et plus généralement celui de tous les protagonistes de la fable. Quand Béréta, Georges, Nourricielle, Léa, Marie et Anne rejoignent successivement la communauté, guidés par l'Ombre de la Jeune Négrresse au visage jaune, ancienne danseuse du Temple d'Aphrodite, ils prennent à leur tour beaucoup de distance avec l'action d'ensemble pour se focaliser sur les histoires intimes qui les lient particulièrement à un personnage. Ils accompagnent les vivants sans que ces derniers n'en aient conscience et déclarent leurs sentiments dans des face à face impossibles. Leurs aveux enrichissent la fable de manière indirecte mais éloquente. Les ombres des voyous, de la domestique et des amazones s'épanchent les unes après les autres dans des suppliques et des plaintes émouvantes qui font la lumière sur les rapports unissant l'ensemble des personnages. Si la traque de Thésée semble reléguée à l'arrière-plan, elle est en réalité explicitée et contextualisée grâce aux informations lâchées par ces ombres dans un souffle apaisé.

« OMBRE DE GEORGES (SAM). De toutes les façons, on ne risque plus rien, dans nos états... »<sup>149</sup>

D'une manière générale, les paroles des ombres sont adressées sans possibilité de réponse et saturent peu à peu l'espace dramatique comme un trop plein accumulé durant la vie, qui se déverse sur la scène sans faire basculer la fable mais en la déviant du côté des faibles. Les voix d'outre-tombe chargent l'atmosphère de révélations intimes que lecteurs et spectateurs reçoivent comme un signal de détresse, envoyé depuis l'au-delà par des personnages qui ne peuvent s'exprimer qu'à l'abri de leurs prédateurs, dans la mort. Cette image est une transposition symbolique du procédé que le dramaturge emploie parfois pour élaborer ses personnages, consistant à s'inspirer d'anecdotes et de souvenirs personnels passés au filtre de l'imaginaire. Dans les marges de ses feuillets, Didier-Georges Gabily recueille le souvenir des êtres observés au quotidien et pris en considération pour leur grand dénuement. À l'abri du monde, de même que les ombres sont à l'abri des vivants, une parole est offerte à ces figures d'hommes et de femmes réfugiés dans l'espace théâtral. Mais à l'image du dictaphone que la sociologue présente à la bouche des sans-abri, le procédé extrêmement touchant d'un point de vue dramatique est peut-être aussi insuffisant que le don d'une tente à celui qui n'a pas de toit.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 35

Ce dilemme insoluble et obsédant pousse sans doute le dramaturge à projeter ces êtres dans une fiction de grande ampleur, en les dissimulant dans une foule totalement imaginaire. À défaut d'un sauvetage par la parole, il forme ainsi le souhait que le théâtre renvoie à la cité la version poétique du cri qu'elle ne parvient pas à pousser.

« JE T'INVENTERAI UNE JUELLE POUR LA PLAINTI ET POUR LE RENONCEMENT, je te l'inventerai pour qu'une voix se fasse entendre de toi, libérée de toute obligation (statutaire) »<sup>150</sup>

Lorsque Thésée et Pythie sont capturés à la fin de la *Deuxième époque*, le premier est conduit au palais tandis que la seconde est employée au *peep-show* offert à Sanguier, pour remplacer une danseuse décédée. Avant de mourir, cette dernière présentait un numéro très prisé par les clients, avec sa propre sœur jumelle. La défunte n'est autre que l'Ombre de la Jeune Négresse au visage jaune, ombre guide de tous les protagonistes exécutés. Avant de pénétrer dans le Temple d'Aphrodite à l'occasion de la dernière séquence de *Voix*, intitulée *Romance d'Éros*, une Voix décrit dans un long monologue l'agencement d'un *peep-show* et la prestation d'une strip-teaseuse. Ce faisant, cette Voix dévoile l'origine du personnage de l'Ombre de la Jeune Négresse.

« voici le lieu de mon chant d'amour pour toi tandis que s'éteignent les feux de la traversée de la ville que fit Thésée, voici le dernier lieu où ils devaient venir te rejoindre dans ce rêve que je fis d'eux tous, rêve peuplé d'eux tous, et, par dessus-eux, de toi – en quelque sorte, tu es l'unique réalité, la réalité dérobée, celle qui toujours échappe, le lien coupé à demeure, à jamais, d'avec nous tous »<sup>151</sup>

Cette parole constitue une intrusion de l'auteur dans le drame. Énoncée à la première personne du singulier, elle déroule un récit très semblable à une lettre de l'auteur adressée à Bruno Tackels, parue dans *À tout va*<sup>152</sup>. Dans cette lettre, il est fait état d'un après-midi à Paris passé dans la rue Saint-Denis, et plus précisément dans la cabine d'un *peep-show*, face au numéro pathétique d'une strip-teaseuse à la peau grise. La lettre s'achève par quelques réflexions sur la difficulté du dramaturge à transfigurer théâtralement pareille scène de la vie quotidienne. La Voix du monologue, quant à elle, franchit cet obstacle pour aboutir à une profession de foi, où le constat d'impuissance du voyeur ordinaire est évacué au profit d'une proposition dramatique constructive. Pour Didier-Georges Gabily qui enregistrera lui-même le monologue diffusé en voix-off dans sa mise en scène de la pièce, il s'agit d'éviter l'écueil d'une représentation réaliste de son souvenir, forcément déformé par l'intervention théâtrale.

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>152</sup> Didier-Georges Gabily, *À tout va (Journal, 1993-1996)*, op. cit., p. 94-100.

Le recours à une sœur jumelle, représentée sous la forme d'une ombre, redouble les précautions employées pour détacher définitivement le personnage de sa source authentique. Le teint grisâtre de la danseuse est probablement à l'origine de la couleur grise qui caractérise les vêtements, les accessoires et la peau des ombres. Un détail réel transposé dans le champ de la fable subsiste ainsi là où on le soupçonnerait le moins. Le monologue démontre que l'auteur ne cherche pas à s'éloigner du modèle de l'Ombre de la Jeune Négrresse pour dissimuler sa source d'inspiration, puisqu'elle est ici dévoilée, mais simplement parce que ce décalage lui paraît plus juste d'un point de vue éthique et dramaturgique. En prenant explicitement la parole, sans user d'un personnage comme d'un gilet pare-balles, Didier-Georges Gabily expose sa démarche. À travers cet exposé, il affirme que la création de *Gibiers du temps* n'a de sens que si le prolongement du mythe est prétexte à témoigner du monde contemporain. La présence *a priori* anecdotique de l'Ombre de la Jeune Négrresse et le choix du *peep-show* en tant que lieu emblématique du commerce d'Acamas et Démophon sont ainsi justifiés et plus encore, situés au carrefour du réel et de la fiction, du monde et du théâtre. Ce carrefour n'existe que par le truchement du regard de l'auteur metteur en scène, qui s'intègre au drame pour inciter lecteurs et spectateurs à nourrir leur lecture de *Gibiers du temps* de leurs propres souvenirs d'êtres réels mis au ban de la société.

« 2. Marche Thésée, claudique, courbe comme nous tous – rampant sous le soleil de midi qui peine sous l'épaisseur des gris – ta nuque, marche (dis-je), respire (dis-je) comme tu peux, habitue (dis-je) ton nez – et comment se portent les plantes de tes pieds entre tessons et caillasses ? »<sup>153</sup>

La *Première époque* s'achève sur le *Chœur d'entre (parodos)*, composé de vingt strophes de longueur variable, énoncées par une voix plurielle qui accompagne Thésée dans sa traversée de la ville. Un mode de narration épique scandé de parenthèses réflexives, dans lesquelles un sujet à la première personne du singulier reprend les mots de Thésée à son propre compte, « dit Thésée (dis-je) »<sup>154</sup>, véhicule tout à la fois la voix de l'auteur, des acteurs et des citoyens de la fable. Ce Chœur annonce tous les obstacles du parcours du personnage, considéré de même que Phèdre et Hippolyte, comme l'emblème de tous les errants. Si les voix de Thésée, Phèdre et Hippolyte sont ici médiatisées par le Chœur, c'est donc moins pour célébrer les héros que pour suggérer que derrière chaque mendiant, derrière chaque personne dérégulée, se cache une fable originelle digne d'être entendue.

<sup>153</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, op. cit., p. 59.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 59

« toujours cet aveu différé / accompli / tu / ânonné / hurlé dans les pavillons de la psychiatrie-D à l'hôpital de T. j'ai vu trois Phèdre et environ huit Hippolyte, Phèdre, Phèdre, comme je ne sais pas te parler parle par ma bouche comme je ne sais pas t'entendre toi qui hurles dans les pavillons de la psychiatrie-D à l'hôpital de T. prends voix par ma bouche et venge-toi de tous les Thésée, de tous les civilisateurs violeurs, de tous les Hippolyte niaiseux, venge-toi, prends ma bouche, venge-toi de tous les méprisants »<sup>155</sup>

La cohésion du Chœur et la dissémination des sujets Thésée, Phèdre et Hippolyte à travers toutes les entités marginales de la ville dessinent une tension poétique des plus fortes en cette fin de première partie, jusqu'ici confuse compte tenu du nombre de personnages présentés. Au cours de la *Deuxième époque*, les marmonnements des sans-abri et les répétitions-variations des ombres obsédées par elles-mêmes font rapidement oublier l'harmonie de ce rassemblement solidaire. L'éclatement choral de *Voix* donne à entendre un ensemble de paroles coupées les unes des autres, qui influencent la composition des Chœurs de la *Troisième époque*. Il n'est plus question de rallier la cause de Thésée, ni-même de décrire la société comme un ensemble de ramifications convergeant vers le mythe.

Dans *Phèdre, fragments d'agonie*, trois Chœurs distincts se pressent aux grilles du palais, pour réagir au discours et aux actions des maîtres. Par leur impatience croissante, ils contribuent à la montée de l'intensité dramatique.

« CHŒUR. Tu ne diras rien, c'est le mieux, Thésée — Tu ne laisseras rien derrière toi, Thésée, toi qui es venu pour rien — Est-ce que tu vas résister, Thésée ? — Je ne crois pas que tu aies aucune des forces qu'il faut pour résister ici, Thésée — Est-ce que tu es encore un enfant, Thésée ? »<sup>156</sup>

La première formation présente un conglomérat de voix qui exhortent Thésée à ne pas oublier les habitants croisés dans sa traversée. Le groupe n'est uni que par le désir d'être considéré individuellement par le maître, malgré la pauvreté de son rang. La présence d'un Coryphée évoque la lointaine parenté de cette assemblée avec le chœur antique. En profond décalage avec les habitants de la cité comme avec l'ensemble du personnel dramatique, ce Coryphée plaintif essaie par quelque allusion à la nature et autre invitation à danser de recréer le lien coupé à demeure entre les deux partis.

« CHŒUR. Avec tout ce qui se passe là-dehors, se plaindre de son sort, l'imbécile, l'idiot — Vous avez vu le buffet qu'il a devant lui, j'aimerais bien qu'on m'en propose le dixième — Je ne suis intéressé que par l'intrigue, personnellement, les états d'âmes trop appuyés m'irritent prodigieusement »<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 148.

La seconde formation, « manifestation [...] de la cacophonie des voix singulières »<sup>158</sup>, se montre nettement plus critique face aux comportements des protagonistes. Alternant remarques sur les richesses du palais et sur la pertinence de la fable, les entités de ce Chœur s'expriment tout à la fois comme des citoyens excédés par les facéties de leurs dirigeants et comme des spectateurs qui condamnent une mauvaise pièce. Pris entre l'indignation du peuple et l'ignorance des maîtres, le Coryphée sacrifie son rôle d'intermédiaire à la pression populaire et disparaît dans la foule.

« CHŒUR. Ça ne fait rien tout ça, j'ai mon petit qui me parle, moi, je l'ai dans le ventre qui me parle, heureusement que je l'ai  
— Ça ne fait rien, j'ai pas marché tous ces kilomètres pour voir ça  
— Si ça devait mourir, alors, j'en savais beaucoup plus sur toutes les saloperies  
— Ça ne vient de nulle part, ces coups que j'ai vus et mon ventre à moi est vide Toi, tu as bien de la chance si le tien est encore plein  
— Qu'est-ce qu'ils croient, mon Dieu, qu'est-ce qu'ils croient, que c'est pas pire au-dehors, ces coups-là ? que c'est pas pire chez nous qui n'avons aucune histoire ?  
— Je n'ai pas d'histoire, c'est vrai Qui se soucie de moi ? Mais ce n'est pas pire que chez nous, ça qui leur arrive, c'est sûr Et des enfants, moi je n'en aurai plus, dit le médecin, vu qu'i'm'ont bousillé l'utérus, dit le médecin  
— Je n'ai même plus un mari pour se soucier de moi mais ça, ça n'a rien de pire que chez nous, je dis  
Ils me font rire avec leurs histoires comme à la télévision, vraiment »<sup>159</sup>

Un dernier Chœur « en ordre dispersé »<sup>160</sup> laisse éclater sa colère, constatant avec amertume que les tourments des puissants ne sont en rien prioritaires ou plus importants que ceux de tout un chacun, énumérés successivement par plusieurs individus. Les hommes et les femmes désertent la scène, profondément déçus par les plaintes de Phèdre et de Thésée, qui ne sont à leurs yeux que des caprices de rois.

Lorsqu'ils prennent la parole, les Chœurs de *Gibiers du temps* suspendent le déroulement du drame pour en proposer un résumé subjectif qui les entraîne dans un inventaire autobiographique, fragmentaire et désordonné. Cet inventaire dressé dans la précipitation constitue une réponse à l'« histoire » des maîtres, composée d'un début, d'un développement et d'une fin. Chaque membre considère son existence comme un point de repère, pour jauger

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>160</sup> *Ibid.*

la situation des acteurs de la fable. La perception d'autrui indexée à l'estime de soi conduit les participants du Chœur à une certaine intransigeance. Si de nombreuses références intimes peuvent sembler hors de propos, elles constituent en réalité une stratégie discursive imparable pour mettre en exergue les manquements et les incohérences des protagonistes, en vertu de ce que les membres du Chœur feraient en pareille situation. De façon condensée et percutante, les Chœurs font entendre un mode d'expression propre à l'ensemble des personnages, qui communiquent moins par dialogues que par monologues interposés. De prime abord, leurs détours permanents ont pour but de décentrer les échanges et plus généralement de détourner la fable à leur avantage. Ces digressions systématiques permettent en réalité aux locuteurs d'opposer à leurs interlocuteurs une façon d'être et de penser toute personnelle, pour mieux asseoir leurs arguments. C'est en racontant d'où il vient et ce qu'il est devenu que chacun parvient à promouvoir ses actes et à légitimer son discours. Ce processus s'accomplit souvent en réaction aux énoncés d'autrui, comme s'il était seulement possible de s'épanouir dans une dynamique d'opposition. Après des écarts conséquents par rapport à la fable, les récits intimes débouchent sur une parole directement liée à la situation dramatique. Ce retour progressif à l'intrigue marque verbalement la volonté des personnages de s'intégrer au prolongement du mythe autant qu'à la vie de la cité, et de montrer de façon argumentée comment ils y prennent part. Il aboutit généralement à une intimidation de l'interlocuteur considéré comme adversaire, à l'occasion de laquelle on prouve qu'en fonction de son passif et compte tenu des conjonctures de la société, il n'existe qu'une façon d'être, de parler et d'agir, la sienne.

Dans *Gibiers du temps*, le mouvement de la parole emprunte des courants descendants et ascendants, à l'image de vagues qui refluent vers le passé et l'intimité pour après déferler puissamment sur le présent, le partenaire, l'action d'ensemble. Ce mouvement détermine le système de communication de tous les personnages et dessine le paysage sonore de la société, dont chacun à sa manière et dans des registres de langue très variés, pointe les défaillances en identifiant des causes profondes et des conséquences durables. Il permet par ondes successives, d'intensités et de fréquences variables, de stratifier la fable, de l'étoffer considérablement et de mettre à mal la très forte hiérarchisation sociale de son personnel dramatique. La densité et l'intérêt du discours ne sont absolument pas déterminés par le statut des personnages. À travers une mosaïque de paroles singulières, tous contribuent à définir subjectivement l'origine, l'actualité et le devenir de la cité. En dépit de ce qu'une distribution mythique pouvait suggérer, on n'observe pas de personnages principaux mais une galerie de sujets qui participent ensemble à la représentation du drame.

## ESPACE-TEMPS DRAMATIQUE, ESPACE-TEMPS SYMBOLIQUE.

L'univers dramatique de *Gibiers du temps* repose sur une définition précise de l'espace et du temps, proposée par les didascalies, étoffée tout au long des répliques et particulièrement renforcée à l'occasion de quelques monologues. Ces développements révèlent l'analogie qui unit le microcosme urbain de la fable au macrocosme planétaire qui abrite l'humanité. Compressée dans une cité et projetée sur la scène théâtrale, la représentation du monde contemporain invite lecteurs et spectateurs à faire simultanément une lecture désenchantée de *Gibiers du temps* et de notre civilisation à bout de souffle. Même s'il est gangrené par la corruption des dirigeants et par la démission des citoyens, l'univers dramatique reste potentiellement récupérable car il bénéficie d'une structure symbolique, qui autorise l'invention et les transformations. Pour prendre la mesure de l'espace et du temps tels qu'ils apparaissent à l'ensemble des personnages, on considèrera d'abord ces données séparément. Dans un second temps, la sélection de plusieurs segments de la pièce où le temps s'articule avec l'espace dessinera la société des gibiers selon quatre points de vue. Enfin, on s'attachera aux degrés métaphoriques de l'espace et du temps. Ainsi, il apparaîtra que l'œuvre ne constitue pas tant un miroir du monde qu'une glace sans tain, derrière laquelle se profile une échappée théâtrale destinée à apaiser la détresse des gibiers et à conjurer les idées noires des hommes.

### *Paysage spatio-temporel : l'abscisse et l'ordonnée.*

Dans *Chœur d'entre (parodos)*, on déclare que la rue représente l'Europe. Si Thésée rêve de retrouver son palais d'Athènes, nous ne saurons pas précisément où se situe *Gibiers du temps*, c'est-à-dire, où débouchent les enfers dont le maître pense sortir à l'ouverture de la *Première époque*. La description de l'espace est à la fois stricte, puisque la ville est décrite avec force détails, et allusive pour donner à l'univers urbain un aspect générique. Le découpage social et économique en zones où dominent successivement habitations bon marché, quartier d'affaire, commerces et enfin bâtiment du pouvoir central peut faire écho à l'agencement de toutes les grandes villes européennes. Les bruits omniprésents de foule ainsi que le souffle obsédant du vent balaient ces différents territoires hermétiques à la nature. Entre terrains vagues et squares, un bac à sable et quelques bancs. La terre brassée dans les chantiers de construction est boueuse, les portes et les fenêtres des maisons sont murées, les lieux publics sont des lieux d'errance, les commerces des lieux de délinquance et de prostitution. Dans cet univers en déliquescence où les formes de vie animale et végétale sont presque totalement exclues, les

déchets, les appareillages et les infrastructures ont rôle de flore et les passants, les clients et les corps filmés et projetés dans le *peep-show*, rôle de faune. La fréquence des descriptions didascaliques de ces éléments donne la sensation du nombre. Elle suggère que la ville est constamment agitée par les va-et-vient d'une foule invisible et qu'une épaisse couche d'objets recouvre le sol puis s'amasse en monticules, ça et là. Associé à l'occurrence des bruits et des passages de la foule, le traitement précis des couleurs, des matériaux et des volumes présents dans l'espace délimite un cadrage serré qui donne une sensation de proximité et de quantité. La ville ne peut pas être totalement reconstituée et encore moins l'Europe, puisque malgré une représentation habile de la cité, les personnages transitent par des lieux représentatifs mais non pas exhaustifs. On a cependant la sensation que toutes les composantes d'une cité ont été charriées et déversées sur la scène. Pour preuve de la vie bouillonnante des villes, on trouve dans *Gibiers du temps* tous les signes matériels de la grande consommation, de la misère et de la criminalité. De même que des déchets trouvent un second emploi dans les décharges où la population défavorisée les récupère, ces éléments sont recyclés dans la pièce pour bâtir trois zones comme autant de campements de fortune, dont l'assemblage constitue un monde où l'abîmé, le pourri, le cassé et le rebut trouvent une utilisation. L'espace grouille de bruits. Il est brinquebalant mais fonctionne malgré tout, administré par Acamas et Démophon comme une grande usine composée de pièces de récupération, qui marche en dépit du bon sens mais ne tombe jamais en panne.

On identifie grossièrement la période durant laquelle *Gibiers du temps* se déroule grâce aux équipements de la ville ainsi qu'aux aliments et produits modernes consommés par les personnages. Quelques allusions historiques à l'effondrement du bloc soviétique et à ses conséquences balkaniques situent la pièce après 1989, mais l'esthétique du recyclage qui caractérise l'espace influence également le temps. Si l'on sait quand a commencé la malédiction qui contraint toute la cité à subir les errements de Phèdre, si l'on peut aussi évaluer après quel moment de l'histoire nous pénétrons dans la fable, nous ne pourrions pas exactement placer l'action sur une frise chronologique, car il est difficile de déterminer depuis combien de temps ces événements ont eu lieu. Conditionnés par le cycle des maternités de Phèdre, les personnages ont un sens accru de la course du temps à l'échelle d'une année. Mais le sempiternel recommencement annule toute construction identitaire et sociale durable. Les existences sont un empilement d'anecdotes, les projections dans l'avenir sont impensables et les regroupements ne sont jamais l'occasion de projets mais seulement une stratégie de défense minimale et souvent peu utile contre les diktats, les contrôles et les agressions commandités par Acamas et Démophon. Cependant, la terreur que les deux frères exercent ne

traduit pas leur maîtrise du temps mais simplement leur capacité à en exploiter le cours. L'ordre politique et économique qu'ils ont élaboré repose sur les pulsions de Phèdre, les instincts et les besoins du peuple stérile et désespéré. Le marché du sexe et des stupéfiants ne nécessite aucun investissement, aucun plan à long terme. L'offre des plaisirs fugaces répond parfaitement à la demande d'une population sans perspective, qui cherche à échapper à son passé et veut combler les failles de son présent. Le monopole est facilement conservé grâce à une violence sans réserve, qui force tout un chacun à obtempérer ici et maintenant. Mais ce commerce effréné rend Acamas et Démophon tout aussi esclaves du pendule dramatique puisqu'il dépend entièrement du calendrier annuel. Quel que soit leur statut, les personnages sont condamnés à être les gibiers du temps, qui passe du matin, à l'heure de midi jusqu'au soir pour enchaîner les jours, les semaines, les mois, et revenir après un an à la date anniversaire de la mort d'Hippolyte.

*Au croisement de l'espace et du temps, quelques prises de vue de la société.*

« DÉMOPHON. [...] Dehors, le monde s'agite. Ça grouille de partout, les petits hommes, les petites femmes dans leurs petites rues qu'ils croient immenses. Un monde fait à notre unique usage et qu'ils croient immense.

(Il y en a même qui se révoltent, comme ça, de temps en temps, pour les beautés du scénario. On fait un insert. C'est formaté. TITRE : "LA RÉVOLTE DES FOURMIS". Deux versions possibles avec variantes : ou bien c'est la partie avancée du peuple des fourmis qui incite à la révolte la partie rétrograde du peuple des fourmis et vous voyez le résultat, ou bien c'est une partie de la partie rétrograde du peuple des fourmis qui se met très en colère, comme ça, pour dix francs de plus ou de moins, et de l'autre bord, tout en approuvant, la partie avancée du peuple des fourmis tente d'en profiter pour accentuer ses propres privilèges.

[...] Bon. La bourse flageole. Je fais semblant de flageoler. Je prends des risques calculés. À la sortie, j'ai dégraissé par obligation. À la sortie, mon bénéfice personnel a augmenté. À la télévision, nous les payons pour faire des têtes d'enterrement et organiser des débats absolument démocratiques-absolument truqués. Question de panel. Question de doigté. Fourmis endimanchées. PETIT BOUT DE PEUPLE EN PLAN LARGE. INSECTES INTERCHANGEABLES QUI DISENT BONJOUR DE LOIN, AU CAS OÙ UN PARENT INSECTE LES RECONNAÎTRAIT. PAYS INTERCHANGEABLES. VILLES INTERCHANGEABLES. RIEN DE SÉRIEUX. UNE COMÉDIE, JE VOUS DIS. Nous pouvons supporter jusqu'à vingt pour cent de sans-emploi, dix pour cent de sans-abri. Et même plus. Au sud. Là où ça grouille. Il faut toutefois se méfier. Je me méfie. La même histoire, à l'Est. Depuis pas très longtemps comme vous savez. Il faut malgré tout ne pas relâcher la pression. MAINTENANT PRESQUE PARTOUT LE MÊME FILM, ENFIN.)

Tandis que moi je vis en permanence comme dans un plan américain. Serré à hauteur de taille. Ça me permet d'avoir les mains libres pour étrangler par en dessous. Moi, je sens la caméra qui me suit partout. À vrai dire, je suis aussi cette caméra qui me suit partout. Quelquefois, je me vois vide. Je me cadre, et je suis ce plan vide que je vois-me-voyant-vide. Formidable, non ? C'est une image, évidemment. Un paradoxe pour gogos. Les dieux qu'adore ma mère devaient ressentir quelque chose

comme ça, vous ne croyez pas. Nous seuls sommes vraiment vivants, civilisés, en quelque sorte, devaient-ils se dire, me dis-je »<sup>161</sup>

Démophon reprend à son compte l'aspect générique du cadre spatio-temporel et en détourne la valeur symbolique. Tandis que le Chœur d'entre soutient que la rue est comme l'Europe pour souligner la portée de la fable, Démophon affirme à Cypris que l'univers dramatique fonctionne comme une entreprise clé en main, selon un modèle occidental qui fait ses preuves partout dans le monde. Observer la fourmilière humaine de la cité, c'est acquérir une connaissance globale des comportements des hommes répartis sur la terre en différentes sociétés marchandes. Les agents sont aussi les clients, permettant à chaque ville entreprise de fonctionner en circuit fermé, de la production à la consommation, pour relancer de plus belle la production, *ad libitum*. Si le phénomène est mondial, il s'accompagne d'un cloisonnement des villes, citadelles fermées les unes aux autres, farouchement gardées par leur dirigeant comme un fermier surveillerait son exploitation. Démophon fait abstraction des autres maîtres du monde. Il ne les connaît peut-être pas et se contente du surplomb dont il jouit par rapport aux employés citoyens. Ces pauvres gens croient naïvement que la ville est aussi grande que le monde, voire qu'elle est le monde car leur horizon s'y limite, sous le regard amusé du petit maître. Comme le décor d'un studio de cinéma reconstitue une ville dans un espace réduit et totalement artificiel, la cité représente l'univers aux yeux des citoyens, qui de fait ne cherchent jamais à sortir de la ville. L'usine à rêves tourne à plein régime pour produire les images animées d'un monde totalement urbain où l'on tolère quelques rares échappées naturelles, dont la plus remarquée sera celle de Démophon lui-même, pleurant les « landes d'en dehors des murs et s'étendant loin de la ville »<sup>162</sup> pour séduire Thésée dans le baraquement de chantier. Démophon produit l'histoire de la cité à mesure qu'il en dirige la captation vidéo. Réalisateur d'un feuilleton formaté adaptable à toutes les villes, il s'attribue aussi le premier rôle. « Cadré serré »<sup>163</sup>, il se débarrasse des personnages indésirables hors champ, sans interrompre le tournage.

« LÉA. [...] Toi, tu t'es chassé de ton pays. Je ne sais pas quel pays. Un pays de pauvre, forcément.

Toi, tu es venu ici parce qu'ici ça suait les richesses que tu ne possédais pas dans ton pays de pauvre. Tout ce qui te manquait, tu pensais. Oui.

Toi, tu avais vu les photographies avec les play-mates. Tu avais vu les films promotionnels, les aventures policières de nos héros musclés qui sont autant de films promotionnels – et beaucoup plus efficaces, dit mon frère-l'aîné.

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 52.

Toi, tu voyages dans l'arrière-fond d'un camion que mon frère-l'aîné possède en sous-main, entassé avec tes semblables, étouffant dans les excréments. Tu sais le prix à payer. Tu sais la dette que tu contractes avec le passeur

Toi, tu travailles dans l'arrière-fond d'une boutique que mon frère-l'aîné possède en sous-main. Tu n'a pas ton permis de séjour. Tu sais le prix à payer. Tu sais la dette que tu contractes avec le fabricant de faux papiers. Un jour, une descente de la brigade des fraudes. C'est mon frère-l'aîné qui l'a décidée. L'atelier murmurait trop : à force, dit le sous-maître à l'envoyé de mon frère-l'aîné, on ne peut plus les tenir à dix francs de l'heure, quinze heures par jour. Ils en veulent toujours davantage et les anciens ne peuvent pas les raisonner

Toi, tu as échappé à la reconduite à la frontière

Toi, tu marches, les yeux en bas,

Toi, tu as peur de te retourner

Toi, tu as peur de regarder devant toi

Ton ombre est ton premier souci. Tu es ici où tes pas t'ont mené. Notre royaume mal départagé, dit Sanguier. J'aime notre royaume, sais-tu. Je viens de la maison des riches où mon frère-l'aîné régnait. Et souvent j'ai failli mourir du malheur de ne pas savoir toutes les règles d'ici. Maintenant je sais, j'ai appris, et je domine la vallée de la mort

Toi, tu étais nu et je trouvais que cette nudité t'allait bien. Mieux que ce pantalon, ta nudité te revêtait. Jamais avant toi je n'avais éprouvé cela.

N'approche pas ta main. N'en profite pas, étranger »<sup>164</sup>

La fiction mondiale présentée par Démophon ne trompe pas les amazones. Affranchies des lois de la cité, elles en connaissent cependant le fonctionnement. Léa identifie les étrangers en transit d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre, comme le combustible de cette immense industrie. Elle met en garde Thésée contre le scénario dont il est cette année, malgré lui, la victime désignée. L'emplacement géographique des amazones traduit la distance qu'elles maintiennent entre elles-mêmes et la corruption de la cité. À la périphérie, Léa jette un regard oblique sur les agissements de ses frères et particulièrement sur ceux de Démophon, dont elle observe le jeu hors cadre. Elle sait tout ce qu'il fait et ce qu'il contrôle « en sous-main », à la discrétion de l'objectif des caméras. La machine médiatique que vantait Démophon est ici représentée de manière plus générale et rattachée à un réseau de routes externes à la ville, qui conduisent les étrangers des pays pauvres jusqu'à l'usine à rêves. Directement employés dans ses secteurs occultes, ils sont absorbés par la cité, calfeutrés dans des entrepôts et régurgités lorsqu'ils sont à bout de force. Le réseau de transports permet alors de renvoyer des masses anonymes à la frontière, que l'on peut considérer comme une ceinture qui maintient le territoire. À l'extérieur, les étrangers exclus s'entassent avant de préparer un nouveau départ pour l'usine à rêves, espérant cette fois obtenir une promotion pour travailler dans ses étages. Le trafic humain n'est pas monstrueux puisqu'il offre leur chance aux plus dociles. Il ne s'agit

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

pas d'exterminer les hommes par wagons. Les morts sont des dommages collatéraux du commerce d'Acamas et Démophon ou encore les sacrifiés annuels au désir de Phèdre. Toutes tragédies acceptables car elles se limitent à des chiffres rationnels et à des circonstances exceptionnelles. Léa se tient au bord de la ville comme au bord du monde mensonger orchestré par Démophon et sécurisé par Acamas. Elle définit sa zone comme « la vallée de la mort », terre en jachère autour du centre, que le voile d'illusion qui recouvre les activités des maîtres n'atteint pas. Ici on n'est pas subjugué par le feuilleton de Démophon, on le décrypte immédiatement comme un enchaînement de « films promotionnels ». Réflexe acquis sans doute parce que dans les banlieues, les seules tiges qui émergent du sol sont celles métalliques des panneaux publicitaires.

« MARIE. [...] Si tu avais vu la tête de notre enfance.

La ruche après l'explosion, c'était. Le miel sur les murs, c'est du jus de leur bite qu'ils te font lécher.

Est-ce que tu connais les caves de notre enfance. Nos maisons comme après les bombardements c'est dans les films mais sans aucun bombardement.

[...]

La tête de ma mère comme après les bombardements. La télé et les bigoudis, ma mère morte-vivante avec la télé et les bigoudis tous les jours pour le samedi avec mon père quand il rentrait de ses chantiers puis il n'y eut plus de chantiers et plus de père, non plus.

[...]

Est-ce que tu peux t'imaginer les samedis de ma mère et de mon père quand il y avait encore les chantiers, et de tous les autres ; après, quand il n'y eut plus de chantier et plus de père, tous les autres hommes qui se fichaient bien de ses mises en pli. Ma mère, allongée sur le parquet, avec les bleus-marron-jaune des roustés et le rouge qu'elle vomit comme un robinet

Non

Toi, tu ne viens pas de ces samedis-là. Je vois bien. Tu n'as jamais connu ça. C'est tout à fait impossible rien qu'à te regarder. Et tu me parles de paix ? Moi, je connais une seule paix :

Un homme passe à la tombée de nuit

Un coup

Voilà la paix

Un autre coup

Encore plus de paix

Ah, je boirai ton sang, salaud. Je lècherai ton sang sur le bitume, violeur qui m'obligeait à lécher son jus sur le mur. Et je ne crie pas "justice", non. Je ne demande pas cette justice que je me rends et qu'à toutes je rends d'un seul geste. J'ai bu le sang et n'ai pas éprouvé de honte. Comprends-tu »<sup>165</sup>

Tandis que Léa met en garde Thésée contre le circuit parfaitement rodé des biens et des personnes à travers les différentes filières de la firme familiale, Marie lui impose une visite

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

des ruines de son enfance. Elle décrit un sinistre personnel, semblable à celui de tous les occupants de la périphérie. Les propos relatifs à la détresse affective et sociale de ses parents trouvent un écho dans les témoignages de Georges, Béréta et Sanguier. Outre des réflexions sur le paysage urbain qui paralyse ses habitants comme si leurs membres étaient figés dans le béton et leur regard absorbé par la télévision, Marie propose une vision inédite de l'enfance considérée comme le site d'une catastrophe impossible à identifier, par conséquent non imputable ni réparable. Lors, on se précipitait dans les caves comme en temps de conflit. Mais en échappant au désordre des rues, dans les abris des immeubles et les appartements confinés, un ennemi inimaginable surgissait. Sous terre, les garçons s'attaquent aux filles, de même que dans les appartements les hommes défilent pour battre les femmes. La lutte intestine qui gangrène la ville condamne les sexes à vivre éternellement séparés ou bien à périr sous les coups et les revanches des uns contre les autres. Mais aucune explosion n'enflamme les bâtiments. Sur les maisons et les visages « comme après les bombardements », « sans aucun bombardement », nul ne peut déceler l'impact des frappes mais seulement discerner le laisser aller et la démission des habitants, qui perdent toute prise sur le monde et circulent chez eux comme des fantômes aux yeux écarquillés sur l'abîme. L'espace-temps de l'enfance de Marie est pareil à la face de sa mère, défait et labouré comme un enclos piétiné par les garçons du quartier.

Ces trois prises de vue traduisent autant de positionnements distincts dans l'espace-temps, révélateurs de l'origine et de la condition sociales des personnages. Démophon dresse le portrait d'une société clivée entre maîtres et serviteurs. Il prend de la hauteur par rapport à l'univers dramatique pour se présenter aux yeux de Cypris comme son régisseur pragmatique. L'inventaire de ses responsabilités et prises de décision prouve son omniscience et son omnipotence, tout en les limitant au format court du feuilleton, sans fil conducteur ni perspective assurée. Léa démontre que l'univers ne se borne pas au spectacle d'images mis en scène par son frère. Originnaire de la maison des riches et réfugiée dans la ville basse, elle jouit d'une vision panoramique qui balaie la cité et ses alentours proches et lointains. Elle peut capter d'un seul regard le microcosme ordonné par Démophon, ainsi que tous les éléments connexes et annexes qui en prouvent le fonctionnement criminel. Elle propose ainsi une vision très élargie de l'espace, dont la ville reste le centre. Le mirage lumineux des pays pauvres se révèle n'être qu'une impasse obscure, où les étrangers affrontent l'hostilité des citoyens défavorisés. Issue des quartiers pauvres et familière des caves, Marie opère une coupe franche de la cité pour s'intéresser à ses instincts et ses emplacements géographiques les plus bas. Retranchée dans un passé proche pour énoncer un récit intime, elle fait part d'une

violence ordinaire qui échappe au contrôle des caméras et s'exerce en marge de l'espace public. Elle identifie la fracture de la société au sein de sa cellule la plus élémentaire et la plus emblématique, le couple, réduisant à néant toute possibilité d'avenir pour l'espèce humaine.

« Je suis

Pythie qui connaît les prémisses, les suites et les fins/ Je suis

Pythie qui dit encore : "LE THÉÂTRE REPRÉSENTE LA VILLE IMMENSE" – et je parle des commencements, disant : Écoutez. Eux, ils avaient fait un feu. Ce fût le premier feu dans cette île du milieu du fleuve. Ils avaient fait le premier feu au plus près de la rive, à la frontière changeante où boues et sables commençaient d'être secs. Et derrière était l'espace indéfriché : toutes les premières essences d'arbres – celles qui demeurent encore et celles qui pour toujours ce sont éteintes, ayant rejoint la terre mère, consumées par le temps, dévorées par le feu des hommes –, tous les taillis de sureaux, noisetiers, prunelliers, et les buissons de ronces plus hauts que l'homme, plus touffus que sa peine, plus blessants que sa colère, et qu'ils arracheraient à force, tous les gîtes de branches, tous les couverts de halliers, tous les trous de pierre ou de terre où se cachaient les bêtes sauvages qu'ils finiraient par détruire à force, se mesurant à elles avec les armes et avec la ruse (aussi celles que bientôt ils garderaient en troupeaux pour la laine et le cuir, pour les viandes et le lait, les domestiques, les paisibles, les châtrées). Voilà comme était l'espace derrière eux. Et devant eux coulaient les eaux du fleuve avec les limons fertiles, prospères en toutes espèces de poissons, et riches aussi en tourbillons, tombes pour l'inconscient, pièges pour l'ennemi – car ils n'avaient déjà presque que des ennemis et rares étaient ceux qui (n'étant pas du même sang) pouvaient se mêler au clan, là, autour du premier feu, rares étaient les amis, et bien plus nombreux étaient les esclaves, carcasses captives, et déjà la concupiscence, l'inexorable, la très nécessaire concupiscence oeuvrait tandis qu'ils mangeaient ensemble autour du premier feu, épiant la meilleure part. »<sup>166</sup>

Dans les *Fragments d'oracle* qui inaugurent *Voix*, Pythie oppose à la fiction orchestrée par Démophon ainsi qu'au rejet de cette fiction par Marie et Léa, une fable des origines où les commencements de la ville correspondent aux commencements du monde. Ce récit poétique dépeint l'évolution de l'humanité à travers l'espace et le temps sous la forme d'une fresque constituée d'épisodes, entrecoupés de déplorations proférées à l'encontre de Thésée. Dans l'espace sombre et vide du théâtre, lecteurs et spectateurs défilent devant les images au gré des paroles de Pythie, comme dans un musée. Cité en amont, le premier épisode découpe l'espace en trois plans. Un regroupement d'hommes autour du premier feu découvre le réconfort et la sécurité procurés par la vie communautaire tout en faisant l'expérience de la jalousie et des rivalités. En comparaison du règne végétal qui domine au lointain et du règne aquatique qui s'étend devant lui, le groupe est infiniment petit. Pris en étau entre la terre et l'eau, il doit faire preuve d'adresse et déployer toutes ses ruses pour préserver son territoire et puiser dans les sites voisins les matériaux et la nourriture nécessaires à sa survie. La

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 69.

végétation épaisse, les bêtes sauvages et les courants du fleuve focalisent l'attention des hommes. De fait, ces éléments constituent des remparts naturels contre l'éclatement du groupe, malgré quelques animosités naissantes autour du foyer. L'hostilité du monde alentour rend acceptable à chaque membre du clan l'ordre hiérarchique instauré par les sujets dominants. En dépit de ses règles et de ses injustices, la vie communautaire semble préférable à la solitude des bois et à l'exil dans les terres inconnues situées au-delà du fleuve.

« Et ainsi naquirent les autres premiers feux, et de plus en plus nombreux ils furent : car après que l'homme eut pris sa fille la plus belle sur sa couche, et le fils premier-né sa mère après la mort du géniteur, beaucoup d'enfant vinrent mort-nés ou vinrent mal formés, tortus, horribles à contempler, bavant et renflant, geignant, grognant, s'étouffant dans leurs excréments, des monstres qu'on laissait en pâtures aux bêtes tandis que ceux qui prenaient la dernière des esclaves, ceux qui fuyaient les liens du sang, ceux-là voyaient leur descendance augmenter et forcer, sans relâche et, puissante, exiger les plus belles parts, puis il y eut des maisons de paille sur les marais, puis des maisons de bois aux pilotis profonds, puis des terrassiers terrassèrent, des maçons maçonnèrent et vinrent ceux qui taillent la pierre, princes en leur temps, il y eut des autels où fumaient la viande des sacrifices car toujours la nuit faisait peur, et le silence, et demain sans bonne chasse ou récolte, demain avec la disette, autel où les premiers dieux s'enivraient de vapeurs consacrées et de dolentes vierges, et de corps animaux, de corps ennemis. »<sup>167</sup>

Plus dense et plus rythmé, le deuxième épisode décrit le clan à un stade avancé, figuré par l'extension du territoire dans les marais et sur les eaux, rendue possible par l'acquisition de techniques de culture et de construction. Il n'est plus seulement question de préserver l'espèce en se procurant sécurité, chaleur et nourriture. Il faut maintenant faire face au dérèglement de l'ordre naturel, conséquence du développement et de la démultiplication des groupements humains. Jusqu'ici proscrits, les échanges avec les autres clans deviennent nécessaires pour enrichir le groupe et assurer sa descendance. Trop nombreux pour se satisfaire de maigres récoltes, les hommes cherchent des responsables à leur désarroi, inventent des divinités à supplier, imaginent des sacrifices pour retrouver la prospérité.

« [...] puis tous commencèrent à oublier leurs noms qu'Un Seul avait remplacé, que longtemps Un Seul remplaça et qu'ils nommèrent L'Unique, Le Jaloux, Le Courroucé, Le Bénin, Celui Qui Donne Son Fils En Pâturage En Pardon mais eux ne se pardonnaient guère, entre eux, ils ne se pardonnaient presque rien, ils oubliaient même celui-là qui enfantait leur misère avec le pardon des offenses, mais eux s'enrichissaient sans mémoire, proliféraient, dansant sur l'abîme, les très oublieux, faisant leurs affaires et leurs guerres, et souvent la ville brûla par l'intérieur ou par l'extérieur, souvent fut détruite de l'intérieur ou de l'extérieur, mais toujours fut rebâtie, ravaudée, embellie par les bras des plus faibles et pour la vanité des plus grands, ville qui n'était plus enclose dans l'île depuis longtemps, ville qui avait

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 70.

débordé comme une vieille femme toujours plus grasse et toujours plus fertile, et qui fumait tant de tous ses tuyaux que le ciel noircissait, noircit toujours »<sup>168</sup>

Le rythme s'accélère encore dans le troisième épisode où la fusion des divinités en un dieu unique débouche sur la perte des repères et des valeurs de la société moderne. Si l'espace a considérablement changé, ainsi que les priorités et les besoins humains, l'île du premier feu, bastion de la cité, demeure le point focal du récit de Pythie. Mais la cité excède désormais le cadre initial où quelques hommes étaient cerclés par les éléments naturels. La ville ne connaît plus de limite géographique, éthique ou politique. Elle est un gouffre qui absorbe les hommes et les choses et qui recrache les ossements, les déchets plastiques et les ruines à mesure qu'on l'alimente en naissances, productions et constructions.

Le récit souligne qu'à toutes époques les hommes se sont laissés abuser par le désir de prospérer dans le monde, en dominant les éléments naturels, en se confrontant aux divinités et en s'affrontant les uns les autres. Cependant, Pythie soutient que la mémoire du monde est le plus grand remède à l'absurdité du temps présent. Le passé ne constitue en aucun cas un refuge, puisqu'il apparaît que chaque époque a connu son lot de difficultés et d'impasses. Néanmoins, son souvenir permet d'envisager les solutions qui auraient pu être apportées à chaque stade de l'évolution. Il permet aussi d'expliquer et de cerner les maux d'aujourd'hui alors qu'une telle entreprise paraît impossible en considérant seulement la cité contemporaine, tant les troubles et les aberrations y sont génériques et systématiques. Les *Fragments d'oracle* ne révèlent rien que l'on ne sache déjà sur la suite des événements. En revanche, ils donnent à penser le monde à la lumière du passé et constituent en ce sens la clé du drame, qui emprisonne tous les personnages dans un présent sans origine et sans horizon. L'histoire de la cité énoncée par Pythie remonte bien au-delà de la malédiction de Phèdre et prouve que les luttes de classes, d'identités et de genres sont inhérentes à la vie humaine. Elle contextualise et conjugue les schémas sociaux définis par Démophon, Léa et Marie pour démontrer que ces derniers s'intègrent à un mouvement infiniment plus vaste comprenant l'homme parmi beaucoup d'autres créatures, éléments et phénomènes. Pythie suggère ainsi que le devenir de la cité n'est peut-être pas suspendu au bon vouloir d'Acamas et Démophon et à la tragédie de Phèdre, même si l'alternative au cauchemar de la reine reste à inventer. Mais quant à elle, Pythie n'invente que les commencements. Il appartient à ceux qui saisiront son oracle à la volée d'étendre son projet aux temps futurs, en juxtaposant les images du passé à celles du présent pour mieux les dépasser. Enfin, lorsque Pythie dit « le théâtre représente la ville immense », elle amarre la fiction au monde réel, rallie l'espace dramatique à l'espace public.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

Le bâtiment théâtral abrite la représentation d'une cité que l'on pourrait qualifier de « vieille comme le monde », qui en figure la décadence industrielle et sociale. À travers les *Fragments d'oracle*, Pythie entre en résistance contre l'état de l'univers dramatique mais aussi contre l'état du monde. L'entendre, c'est reprendre son flambeau. Malheureusement, personne ne l'écoute si ce n'est lecteurs et spectateurs. Pour l'heure, ils sont les seuls dépositaires de la parole de Pythie. On suppose que l'issue de *Gibiers du temps* dépendra de ceux qui s'approcheront à leur tour dans l'obscurité, pour accueillir son témoignage.

*Le mensonge, le cauchemar, la prouesse.*

La traversée des trois zones qui composent la ville s'apparente de manière explicite à un voyage menant des enfers au paradis. Si les premiers dialogues de Thésée avec Hermès Archange et Cypris indiquent que le personnage est extrait d'une décharge et ramené à la vie par les divinités, le traitement de l'espace ne change pas entre le prologue et les scènes suivantes. Tant que Thésée erre dans les banlieues de la cité, zone de non-droit, on peut considérer qu'il n'est pas physiquement sorti des enfers. Lorsqu'il atteint les quartiers d'affaires et de petits commerces durant la *Deuxième époque*, Thésée pénètre dans une zone intermédiaire qui est le royaume des ombres. La situation médiane de ces nouveaux espaces ainsi que la population fantomatique et vagabonde désignent les lieux comme un purgatoire. Après avoir expérimenté dans sa chair la faute de l'inceste et s'en être repenti, Thésée est conduit au palais où il pense retrouver la paix perdue depuis des siècles. Mais la relation consommée avec Démophon n'est pas le point limite des actes contre-nature auxquels se livre le personnage. En pénétrant dans la zone interdite aux citoyens et en recouvrant des habits de roi, Thésée n'est pas rendu à son passé victorieux. Bien au contraire, il est travesti sous les traits de son fils Hippolyte pour singer un autre inceste avec Phèdre. Tandis que l'homme retrouve son épouse royale, les ombres déambulent dans l'espace qui n'est fermé au reste des hommes que par des clôtures. Loin du paradis, le palais décoré pour l'occasion est un dispositif agencé par Acamas et Démophon pour prendre leur père au piège de ses désirs et de sa crédulité.

Si les zones de non droit, intermédiaire et interdite ressemblent de prime abord aux enfers, au purgatoire et au paradis, l'alternance des scènes situées dans ces différents espaces nous invite à les considérer comme les cercles d'un univers composite et non comme des territoires strictement délimités. Contrairement à ce que pense Thésée, abusé par les mots des dieux et par les intrigues de ses fils, la hiérarchisation sociale et économique des trois zones de la ville ne définit en aucun cas un itinéraire partant du désespoir pour atteindre la félicité. Dès le

prologue, le sauvetage de Thésée effectué par Hermès Archange et Cypris, et non par Hercule conformément au mythe, jette un discrédit sur les images promotionnelles du monde que l'ancien maître s'apprête à découvrir. Comment Hermès Archange et Cypris pourraient-ils libérer Thésée des enfers puisque toute la cité est gouvernée selon une logique infernale ? Les deux divinités se contentent de réveiller les instincts et l'ambition du personnage et d'impulser sa longue marche jusqu'au palais. Cependant, aucun événement notable ne permet d'affirmer que ce dernier est véritablement libéré des enfers, domaine poreux au monde, qui s'insinue partout et qu'Acamas et Démophon ordonnent à leur convenance, l'exposant par endroits et le masquant par ailleurs, pour modeler la ville.

Au-delà de l'imagerie mise en scène par les deux frères, la véritable dimension symbolique de l'univers dramatique s'exprime probablement à travers le sommeil de Phèdre. Métronome au rythme invraisemblable, l'horloge biologique de la reine fait courir tous les personnages pendant qu'elle dort. L'espace-temps des gibiers est généré par le cauchemar de Phèdre, à l'image de la fable que le dramaturge décrit comme son propre songe. *Gibiers du temps* est un rêve en constante élaboration qui s'échafaude au fil des trois époques « et ne sait pas encore sa fin »<sup>169</sup>, dit la Voix dans *Romance d'Éros* à l'issue de la deuxième partie. Quand cette voix s'exprime au sujet du souvenir de la danseuse de *peep-show* employé pour créer le personnage de l'Ombre de la Jeune Négrresse, l'auteur ne sait probablement pas encore pourquoi le Temple d'Aphrodite est à ce point central et emblématique dans la pièce. À la fin de la *Troisième époque*, on commande à Sanguier de pénétrer dans le palais pour tuer les filles du gynécée. Acamas et Démophon sont alors trop occupés par les préparatifs de la cérémonie de retrouvaille des époux mythiques pour se méfier du nouveau petit propriétaire. Sans ambages, Sanguier parvient métaphoriquement à creuser une galerie improbable qui le conduit du *peep-show* jusqu'au gynécée, passant d'un « saint des saints »<sup>170</sup> à l'autre, de l'industrie prostitutionnelle à la pouponnière des princesses. Après avoir couché avec Phèdre et la voir s'éteindre dans leur étreinte, Thésée lègue par contrat son royaume à Sanguier, qui tient désormais à ce qu'on l'appelle Hercule. Thésée ne sort peut-être des enfers qu'au moment ultime où Sanguier le libère du poids des responsabilités morales, des biens matériels et de l'existence, par la voie d'une signature et d'une exécution consentie. Le nouvel Hercule réalise une sortie d'enfer meurtrière, clamant l'avènement de l'ère des propriétaires et la ruine

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>170</sup> Cf. Didier-Georges Gabily, *À tout va (Journal, 1993-1996)*, op. cit., p. 97.

Didier-Georges Gabily emploie très ironiquement cette expression dans la lettre adressée à Bruno Tackels, où il relate sa visite d'un *peep-show* de la rue Saint-Denis. En l'occurrence, le « saint des saints » désigne la salle où se trouvent les cabines individuelles depuis lesquelles on peut observer le *strip-tease* des employées du *peep-show*.

de celle des maîtres par droit du sang. Il possède alors le palais et par extension la cité tout entière, qu'il contrôle en ses extrémités, gynécée dépeuplé et *peep-show* florissant.

Mais tandis que les pulsions sanguinaires de l'homme du peuple présagent d'une vague de terreur déferlant au grand jour, par opposition aux pratiques officieuses des princes de la cité, la parole de Pythie émane depuis le *peep-show* pour commenter les crimes de Sanguier à mesure qu'il les perpète. Dès la *Première époque*, Pythie lisait clairement dans l'âme trouble de Sanguier, pétrifié au contact de l'Ombilic. L'homme prend le pouvoir sans prendre garde au fait que les portes enfoncées pour parvenir à ses fins restent ouvertes à tous les vents et ménagent des trouées dans l'univers dramatique. Séquestrée dans une cabine du Temple d'Aphrodite et contrainte d'y danser depuis la fin de la *Deuxième époque*, Pythie dresse l'inventaire macabre et néanmoins salutaire de toutes les victimes de la ville. Lorsque Sanguier pénètre dans le gynécée, le décompte de Pythie entre en concordance avec ses gestes. Les deux personnages et les lieux dans lesquels ils se situent paraissent alors physiquement et architecturalement liés. La cabine du *peep-show* et le gynécée fonctionnent comme deux vases communicants. Le premier se remplit du nom des victimes exécutées dans le second. Sanguier agit sous la haute surveillance de Pythie, qui transmet instantanément le registre de ses actes à une foule de spectateurs toujours plus nombreux. Parce qu'il laisse la vie sauve à Pythie à plusieurs reprises et parce qu'il la recrute comme danseuse pour le *peep-show*, Sanguier dépose dans sa propriété l'instrument de sa perte. Lorsqu'il prend le contrôle du palais pour instaurer un régime autoritaire et centralisateur, il donne malgré lui aux habitants les plus modestes la possibilité de connaître et d'observer sa gestion du pouvoir à travers le témoignage continu de Pythie. La galerie symbolique menant du *peep-show* au gynécée devient le couloir officiel d'une information transparente, transmise par voix orale et sans la médiatisation d'aucune image. La cabine du *peep-show* se métamorphose en un lieu authentique de recueillement et de rassemblement public. Pythie s'empare de la dimension symbolique de l'univers dramatique pour transformer le repère de la dépravation, du secret et du commerce en espace de délivrance, de révélation et de transmission. Si la fable s'achève dans le palais rougi du sang des maîtres où Sanguier jouit d'un pouvoir stérile et solitaire, les paroles de Pythie résonnent pour l'éternité. Elles donnent une mémoire à la cité et préparent aussi son avenir, fondé sur l'instruction et la fédération des citoyens. Entrés dans le *peep-show* pour s'adonner au plus ordinaire des abaissements, les habitants de la ville en sortent grandis et réveillés par les paroles de Pythie. Ils sont peut-être prêts à apprivoiser l'écoulement du temps et prêts à s'emparer de l'espace de la cité, malgré le règne chaotique qui s'annonce sous le joug de Sanguier.

Le traitement de l'espace et du temps définit un univers imposant dont les mécanismes semblent indéfectibles et irréversibles. Si les prises de vue de Démophon, Léa, Marie et Pythie soulignent que l'homme est responsable de son agencement et de son développement spectaculaire, la cité paraît trop vaste désormais pour en maîtriser parfaitement les circuits, les rouages et les ressorts. La ville prend la forme d'une immense bouche qui absorbe les éléments et les êtres vivants pour les assujettir à son espace-temps. Beaucoup plus qu'un décor, elle se substitue au monde et conditionne l'intrigue, de sorte que personne ne peut lui échapper. Pour infléchir le cours du drame, il est donc nécessaire de saisir ses lois spatio-temporelles et de s'y adapter, de même qu'Acamas et Démophon sont parvenus à les instrumentaliser. Les différentes représentations du monde dont témoignent les personnages indiquent tous les efforts entrepris dans cette perspective, mais se limitent souvent à un état des lieux décourageant. La cité ne révèle ses places fortes, ses failles et ses issues que si l'on est attentif à sa dimension symbolique, comme Acamas et Démophon ont su l'être avant tout le monde. Nouvel obstacle au dénouement du drame, un ensemble d'images mensongères recouvre les parois du grand labyrinthe urbain, fléchant le paradis dans une impasse. Si toute forme d'espoir s'échoue dans les rues ou vole en éclats contre les murs de la ville, Sanguier et Pythie ne se bornent pas aux apparences et devinent une issue dans leur transparence. Deux personnages sont ainsi armés pour clore le drame en modifiant la définition de la cité, le premier en fait sa propriété privée, le second l'offre en partage aux citoyens.

#### ACTIONS, RÉACTIONS.

Au-delà des activités pratiquées généralement dans la ville et qui en définissent l'économie, dont l'exploitation des biens et des personnes, le commerce du sexe et des stupéfiants et la gestion du territoire comme une immense entreprise, le retour de Thésée détermine une série d'actions et de réactions qui mettent en scène les protagonistes en tant que communauté animale. Selon leur tempérament, les personnages agissent de manière individuelle ou collective. Ils se comportent dans la ville comme dans un immense domaine sauvage, gouverné par des instincts primaires de perpétuation et/ou de conservation de l'espèce. Sous le vernis craquelé de la société contemporaine, les ensembles « prospérer et proliférer », « chercher et protéger » et « attaquer et résister » exposent les réflexes offensifs et défensifs des gibiers du temps.

Prosperer réunit les dieux et les maîtres de la cité, personnalités égocentriques de nature supérieure qui désirent asseoir leur puissance en faisant le pari de la longévité plutôt que celui de la transmission. Cette action se traduit par le rayonnement d'Hermès Archange, Cypris, Acamas et Démophon dans tout le territoire, assorti du travestissement de ces personnages, qui favorisent le contrôle global de la cité et la surveillance rapprochée de Thésée. Proliférer est un contrepoint défensif à la prospérité des êtres dominants. L'acte consiste à se répandre à plusieurs sur le territoire, faute de pouvoir s'y inscrire individuellement. Les accouchements répétés de Phèdre, le regroupement des sans-abri, la multiplication des ombres et l'amoncellement des chœurs aux grilles du palais témoignent de la fréquence de cette pratique, seul moyen pour de nombreux personnages de répliquer à l'ignorance et au mépris des dieux et des maîtres. La présence de Thésée dans la ville draine les groupes de sans-abri, d'ombres et de chœurs, qui se déplacent lentement sur son chemin ou que l'on découvre à l'occasion de son passage en divers endroits. Cette présence cause aussi très probablement les débordements de Phèdre, qui se donne à voir comme un animal reproducteur.

Chercher définit le comportement de Georges et Béréta qui rôdent dans la cité, s'aventurent dans le palais et s'imposent auprès des amazones pour satisfaire les ordres d'Acamas autant que pour étancher leur grande curiosité. Thésée se comporte de la même façon. Guidé par son instinct, il cherche obstinément son palais tout en s'égarant dans les coins et recoins du territoire, mu par le désir de comprendre les enjeux qui unissent ou divisent ses habitants. Ce mouvement vers autrui et vers les espaces défendus se heurte aux barrages des amazones, d'Hélène, d'Agna et de Nourricielle, qui s'évertuent à protéger respectivement leur domaine, leur intimité et leur intégrité. Protéger est une réaction féminine défensive qui se focalise sur la préservation d'un espace vital et la conservation de lourds secrets, toutes choses auxquelles on sacrifie son existence.

Attaquer est le mot d'ordre de Sanguier, qui ne se contente pas d'un mouvement vers ses proies, comme Georges et Béréta, mais se jette brutalement sur ses victimes après les avoir longtemps considérées dans l'ombre. La créature solitaire se soumet aux ordres de Cypris, Acamas et Démophon par stratégie, pour finalement vider le palais de toutes ses vies. Elle est alors incapable de désarmer sa volonté meurtrière et devient l'esclave de ses pulsions guerrières. L'unique réponse à cette action dévastatrice réside dans la résistance inflexible de Pythie. Résister la définit au-delà de son rapport à Sanguier, puisqu'elle s'acharne au fil du texte à mettre en garde Thésée contre sa fin, malgré les reproches de ce dernier. Mais face au déchaînement de Sanguier, la résistance de Pythie prend une dimension universelle. Occupant la cabine du *peep-show* comme son temple, Pythie définit le lieu comme le nouveau centre du

monde. Elle y entrepose en effet la pierre Omphalos qui la relie symboliquement au ventre de la terre. Arrimée au globe, elle montre à la cité la voie d'un nouvel équilibre. La résistance salvatrice de Pythie est une conséquence directe de l'attaque de Sanguier. Sans remettre en cause le caractère monstrueux des actes du nouveau propriétaire, il faut souligner qu'attaquer et résister sont des actions complémentaires dont la dualité paraît nécessaire pour résoudre la fable des gibiers du temps. Affranchis de la volonté des dieux, d'Acamas et Démophon, de Thésée, de Phèdre et de son engeance, les habitants peuvent évoluer librement dans la ville pendant que Pythie résiste à Sanguier. C'est le risque d'un immense désordre et de beaucoup de confusion car toutes les lois de la cité sont à redéfinir. Chacun doit imaginer de nouvelles façons d'évoluer sur le territoire et de se comporter avec autrui. C'est aussi la promesse d'une nouvelle époque car le temps des gibiers est révolu. Les habitants de la cité peuvent recouvrer leur humanité, en espérant que la bête Sanguier s'éteindra dans un coin obscur du palais, ensevelie dans le tombeau des paroles de Pythie.

En définissant les actes de proliférer, protéger et résister comme des réactions défensives aux actions prospérer, chercher et attaquer, le dramaturge met en mouvement le personnel dramatique à travers l'espace et le temps dans une dynamique conflictuelle et effervescente, plus représentative du foisonnement d'un milieu naturel que de la complexité d'une civilisation. L'humanité divisée occupe le territoire à la manière de plusieurs espèces aux comportements conditionnés par leur positionnement dans la chaîne alimentaire. Les tensions entre dominants et dominés sont assimilées à des manifestations naturelles, échappant au jugement moral. Elles constituent l'engrenage nécessaire pour mettre en branle l'univers dramatique à l'image du macrocosme planétaire, en palliant la sur-industrialisation de la cité par l'animalité exacerbée des personnages. Déterminées par un combat fondamental pour la vie, les actions et les réactions mobilisent l'ensemble des protagonistes en confrontant chacun à ses instincts et pulsions primaires. Mais à travers l'ensemble « attaquer et résister », opposant le pur animal sauvage à l'animal social, elles contiennent en puissance le chaînon manquant qui permettra au peuplement de la cité de quitter l'état de nature pour ré-enclencher un processus d'humanisation.

#### DIDASCALIES.

Comme dans *Violences*, les didascalies de *Gibiers du temps* suivent au plus près les personnages pour décrire leurs positionnements dans l'espace, leurs comportements et leurs

états. Dans la première pièce, les didascalies contribuaient à mettre en lumière des personnages précisément définis qui se détachaient d'un fond plus flou, composé d'espaces intérieurs au décorum élémentaire ou inexistant. Ce procédé tendait vers une théâtralisation de l'univers dramatique en désignant les personnages comme des acteurs évoluant sur un plateau dépouillé. Dans *Gibiers du temps*, les didascalies s'attardent de manière beaucoup plus soutenue sur les lieux du drame et sur son peuplement anonyme, de manière à renforcer le panorama de la ville et de ses habitants, déjà largement établi par les personnages.

La Voix qui prononce le monologue de *Romance d'Éros* n'a pas été prise en compte dans l'analyse des actions des protagonistes. Représentative de l'immersion du dramaturge au sein de l'œuvre, elle occupe en effet une position frontière entre le champ des personnages et celui des didascalies. Diffusée dans l'espace dramatique tandis que les personnages se dirigent vers le Temple d'Aphrodite, cette entité présente des qualités d'observation et d'implication dans l'intrigue qui font écho à la nature des didascalies. Ses paroles peuvent être considérées comme la partie émergée et sonore du texte didascalique, ensemble de descriptions subjectives formant le témoignage écrit d'une figure silencieuse, implantée dans la fable pour en scruter le fonctionnement. Connectée au drame tout en observant une légère distance par rapport à celui-ci, la Voix émet des commentaires sur l'action mais parvient aussi à se détacher des images qui captivent son attention pour raisonner plus généralement sur l'enjeu de l'écriture de *Gibiers du temps*. Elle formule ainsi très clairement la manière dont l'auteur conçoit sa pièce, « rêve peuplé d'eux tous »<sup>171</sup> où viennent se mêler des éclats de réalité.

Située au cœur de *Gibiers du temps*, la Voix agit comme un prisme qui permet au lecteur d'appréhender les didascalies en tant que gardiennes du rêve de Didier-Georges Gabily, consistant à fonder une cité aux dimensions d'un théâtre du monde. Les didascalies interviennent tout au long de la fable afin de structurer et d'alimenter ce projet poétique. Pour ce faire, elles délimitent les contours de la cité, elles conçoivent son architecture et ses équipements, elles animent ses artères à grand renfort de passants, d'ombres et de sans-abri et enfin, elles parachèvent le dessin de ses principaux acteurs. Les didascalies de *Violences* anticipaient la mise en scène du texte. Celles de *Gibiers du temps* tiennent également compte de la vocation de la pièce à être représentée sur scène. Cependant, elles entraînent le lecteur dans un univers dramatique où il a le sentiment de pouvoir voyager. Il découvre de scène en scène de nombreux quartiers de la ville obstrués par les détritiques qui semblent raconter le

---

<sup>171</sup> Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, op. cit., p. 126.

quotidien de tous les personnages, et au-delà celui d'une masse d'habitants qu'il peut facilement imaginer. Dans cette perspective, les nombreuses incertitudes qui ponctuent les didascalies, selon un procédé récurrent dans le théâtre de Didier-Georges Gabily, évoquent moins souvent un questionnement lié à la représentation scénique du texte que le tâtonnement d'un didascale oscillant entre la vision assurée d'éléments tangibles et l'imagination de certains pans du drame, qui restent encore à définir. Les incertitudes contribuent ainsi à dramatiser les didascalies en dressant des obstacles sur le parcours du lecteur, qui déambule dans l'univers dramatique avec le didascale pour guide.

Si le sentiment de parcourir la ville est donné par les didascalies, celles-ci peuvent également mettre en mouvement la foule urbaine face à un lecteur spectateur immobile, saisi par une impression d'invasion du territoire dramatique. L'exemple le plus éloquent de cet effet est celui des ombres décrites dans une longue indication scénique qui tranche le monologue de l'Ombre de la Jeune Négrresse. Comme si la longue plainte du personnage convoquait ses semblables, la didascalie donne à voir l'affluence des ombres. Elle redouble l'intensité de la scène en dotant une parole chargée d'émotions d'un complément visuel impressionnant.

*« [...] et tous ceux qui sont entrés portent des habits gris de toute forme, de toute nature ; tous portent sur visage et/ou mains de ces couleurs violentes (une pour chacun, de préférence) qui sont leur marque distinctive (ici, ce qui les séparerait des vivants) : UN SIGNE D'OMBRE – s'il y a des vivants, on peut toujours espérer qu'il y en aura, qu'on en rencontrera dans cette ville qui digère et qui somnole en ce début d'après-midi : amis là encore, toujours, même pas un chien, même pas un enfant qui jouerait à la balle, un cyclomotoriste casqué comme pour la guerre ainsi que Thésée revenu, perdu (marchant à cet instant on ne sait où dans cette ville à la recherche de sa maison, de son histoire, de Phèdre, d'Hippolyte et de tout le tralala héroïco-tragique qu'on voudra) pourrait (à peu près le seul) confondre : il ne confondrait pas en réalité, en réalité ce serait aussi une sorte de guerre de notre temps, dans cette ville, un combat en temps de paix (armée), un combat comique et disproportionné entre individus faussement égaux et condamnés à la vanité des jouissances immédiates face à l'irréversibilité du mourant, au (vain) défi perpétuel et à la (vaine) vitesse des transactions émotionnelles, ce qui peut-être n'a jamais changé; UN SIGNE D'OMBRE, donc, sur eux qui sont là, maintenant quelques-uns parmi les tout derniers défunts, quelques-uns parmi les tout derniers morts que la ville secrète, eux, donc, avant leur –du moins faut-il l'espérer- dissolution définitive, c'est-à-dire, tels qu'ils apparaissent à cette heure et dans l'espérance qu'au fur et à mesure, des marques visibles (plaies, croûtes, ulcères, pourrissements de par tout le corps, hésitations et enrouements, aphonie, aphasie, etc.) marqueront qu'ils vont vers leur fin finale qui est l'oubli définitif des vivants (et ainsi ils disparaîtraient aussi de ce théâtre, de ce possible qui les matérialise, de ce rêve qui ne peut se passer d'eux, de leur parole, et de leur mémoire absolument non héroïques, définitivement non édifiantes) mais ce n'est pas encore tout à fait le cas »<sup>172</sup>*

---

<sup>172</sup> Ibid., p. 78.

À l'instar de la voix du monologue de *Romanes d'Éros*, le didascale multiplie les digressions pour alterner description des ombres, précisions sur le contexte dans lequel elles s'inscrivent et réflexions plus générales sur le sens de la fable. La ponctuation de l'extrait évite soigneusement le point, auquel se substituent les deux points, les points virgules, les tirets et les parenthèses. Impronomçable par définition, le texte didascalique énonce une parole interminable qui unit les entités présentes sur la scène aux personnages mythiques ainsi qu'à l'ensemble des habitants de la cité. Comme une image en mouvement dont on ne peut interrompre la description, car elle évolue constamment, cette longue indication tisse des liens entre les ombres, les maîtres et le peuple pour les mettre en réseau à travers les rues de la ville. Cette scène visuelle étourdissante donne à voir un instant l'univers dramatique dans sa globalité en associant ce que voit le didascale dans un lieu donné, ce qu'il imagine au sujet de personnages situés ailleurs au même moment et enfin ce qu'il pressent grâce à la juxtaposition de ces éléments. Pendant que les ombres envahissent l'espace dramatique, les didascalies sont irriguées par un procédé de narration romanesque qui décuple les facultés de perception du didascale. À l'image de Pythie, il peut tour à tour observer les surfaces opaques du monde et percevoir ses dimensions dans leur transparence. Dans cet élan, la pièce est définie comme un « rêve qui ne peut se passer d'eux ». La fonction de gardiennes du rêve des didascalies est alors confirmée car elles sont employées pour souligner l'importance d'entités *a priori* secondaires et pour articuler leur déambulation au parcours de Thésée. Les didascalies donnent au dramaturge la possibilité de réaliser le rêve d'une variation sur le mythe de Thésée inscrite dans un espace contemporain universel où tous les individus auraient droit de cité, y compris les morts.

La parole ne peut pas être allouée à l'ensemble des individus que l'auteur souhaite convoquer dans la fable. Si tous pouvaient s'exprimer au cours de monologues, forme caractéristique du discours des protagonistes, leur nombre porterait en effet préjudice à l'unité du drame. Les groupes d'ombres, de sans-abri et les chœurs permettent de rassembler ces personnages. Quelques sujets s'expriment abondamment, mais la foule agglutinée derrière ces représentants prolixes est principalement accueillie par les didascalies, qui ménagent aux êtres silencieux des apparitions remarquables. Ce faisant, leur présence est aussi mémorable et peut-être plus énigmatique que si chacun d'entre eux avait pu prendre la parole. Étoffée dans sa dimension visuelle, la pièce est du même coup bouclée dans sa dimension orale. L'auteur anticipe ainsi l'écueil d'un excédent de répliques, prévisible compte tenu de son ambition totalisante.

*« Plus profond dans la ville. Il pleut quelques arbrisseaux, quelques buissons de buis blessant, quelques mottes de gazon, un peu de sable à remplir un bac à jouer pour des enfants éternellement absents : il pleut cela avec la vraie pluie ( qui est venue, violente, on peut espérer cela) dans ce qui doit être un square ou qui le deviendra au fur et à mesure. Ou ne le deviendra pas. Des signes épars. Pas de signes. Au loin, les bruits connus, étouffés. Les crissements, les cris avertisseurs. L'averse passera vite. Les deux qui se tiennent là ne font rien pour s'en protéger : une femme sans âge qui tourne, debout, à raison d'environ un tour par minute, et qui porte une robe de cocktail, un sac de ville, des escarpins à talons, des cheveux permanentés mais tout cela comme détruit, défait, usé, décoloré par le temps. Oui, comme si des mois étaient passés sur elle au sortir d'un quelconque dîner mondain et que quelque chose d'irréparable l'avait prise, un remords, une pensée obsédante, et qui la travaillerait comme une gouge, un couteau. Ça la travaille comme une gouge, un couteau. Et des mois ont passé sur elle. L'autre est plus jeune ( mais elle aussi, en réalité comme sans âge, à cause de sa crasse, de ses habits – des utilités tout juste bonnes à la recouvrir et à remplir leur rôle minimal de protection – qui la déforment : un sac d'où ses chairs débordent), une autre déposée du temps, un autre demi-cadavre mais qui respire encore. Elle est assise (s'il y a un banc) ou accroupie (s'il n'y en a pas) mangeant une orange – si l'on peut dire manger car elle l'a ouverte d'un enfoncement brutal et conjoint des deux pouces et y a enfoncé son visage, sa bouche mordant dans les chairs sans prendre garde au jus qui coule, elle suce, elle lape – regardant malgré cela avec une grande attention la femme qui tourne. À côté d'elle, dans un sac de plastique, deux bouteilles de vin dont le goulot dépasse. Après avoir mangé, elle va pour boire mais tend d'abord la bouteille à la Femme qui tourne. Pas de réaction. Alors elle boit, longuement, à sa façon qui n'est pas très belle, évidemment, tout à la fois très posément et goulûment. Ça coule encore sur son menton, son cou, cette fois dans les rouge-violet. Elle a bu. Elle dit : "Dois avoir la pépie. Depuis le temps que ça tourne là. Non ?" Elle boit encore et la bouteille est déjà presque vide. ça ne semble en rien l'affecter physiquement et de toutes les façons son débit de parole est très lent. Elle dit encore : "Carmen veut la robe. C'est ça qu'elle veut, Carmen. Toi, t'en as plus besoin, hein, pauv'femm' ? Carmen te donne la sienne et le pantalon de survêt' en plus. Hein, qu'est-ce que t'en dis ?" L'autre tourne toujours. Ses yeux : demi-clos. Maintenant, un petit gémissement lui sort continûment de la bouche. Ou un vieil air dont il ne resterait plus que quelques notes. Mais c'est de toutes les façons très faible, à cette distance, à peine audible. »<sup>173</sup>*

Dans le prolongement de la scène des ombres, les didascalies s'étirent pour constituer une scène à part entière où quelques paroles prononcées sont typographiquement englobées dans le texte en italique. L'autonomie de la scène, beaucoup plus visuelle et sonore que parlante, engage à la définir comme une séquence didascalique insérée dans le texte dramatique pour marquer une pause dans la progression de l'action et pour ébrécher le macrocosme fabulaire. Dans l'extrait précédent, la description globale donnait la sensation de l'éloignement du didascale par rapport aux éléments décrits. Elle suggérait son aptitude à voir loin dans la ville et au-delà des murs. Ce nouveau fragment emporte le lecteur « plus profond dans la ville », comme si le didascale opérait un agrandissement du champ observé, pour mettre en exergue

<sup>173</sup> Ibid., p. 82-83.

deux individualités représentatives des êtres déclassés, mentionnés par ailleurs à plusieurs reprises dans de courtes didascalies. Carmen et la femme sans âge apparaissent dans cette scène sans plus d'explication, comme si les deux femmes étaient tombées sur le théâtre peu de temps avant que le didascale ne débute sa description et que les éléments caractéristiques du square ne pleuvent sur le plateau. À l'image d'une fosse dans laquelle on ensevelit des objets et des déchets dont on souhaite se débarrasser, la scène est le creuset où sont déversés des êtres, des végétaux et du sable hors d'usage. Le tout est arrosé par une pluie torrentielle, transposition féroce du geste qui consiste à mouiller la terre après y avoir planté une bouture. Après la pluie qu'elles ne remarquent même pas, les deux femmes prennent en effet racine dans la fable. L'attention que le didascale porte à leur apparence ainsi qu'à leurs gestes dérisoires finalise leur entrée dans le personnel dramatique. De plus, leur rencontre avec Thésée dans la scène suivante confirme la volonté du dramaturge d'imbriquer la petite histoire de Carmen et de la femme sans âge dans la grande fresque des *Gibiers du temps*, en confrontant le personnage mythique aux deux mendiante.

Si la séquence didascalique instaure une pause dans l'intrigue, elle est aussitôt assimilée par l'univers dramatique. Elle emploie des éléments issus de souvenirs et d'autres textes de l'auteur, pour les projeter dans la cité. Ce procédé rappelle celui qui est explicité dans le monologue de la Voix de *Romance d'Éros*. En l'occurrence, la proximité de certaines expressions employées dans la séquence didascalique avec celles d'un extrait<sup>174</sup> du journal *À tout va* incite à confondre momentanément le didascale et Didier-Georges Gably. Pour lui, il n'est pas question d'échapper à la fable mais de se rendre à la frontière du réel et de la fiction, pour découvrir un point de frottement entre ces deux territoires. Le point de frottement exposé dans cette séquence ne donne pas lieu à une fuite dans le réel, mais profite plutôt aux marginaux que nous excluons de notre quotidien, ici recueillis dans la fable. S'il existe une brèche dans l'enceinte de *Gibiers du temps*, celle-ci n'est pas conçue ni employée pour s'extraire de la pièce mais bien au contraire pour que le trop plein du monde s'écoule dans l'œuvre et l'alimente de son flux, sous l'œil bienveillant du didascale.

Les didascalies, dont la Voix de *Romance d'Éros* peut être considérée comme un porte-parole, précisent et confirment le rêve d'une représentation globale du monde, finalité de *Gibiers du temps*. Ce projet poétique découle du travail engagé par Didier-Georges Gably avec les

---

<sup>174</sup> Cf. Didier-Georges Gably, *À tout va (Journal, 1993-1996)*, op. cit., p. 78.

Il s'agit de l'extrait cité pour introduire l'étude de Carmen et de la femme sans âge, dans la partie consacrée à l'analyse des personnages de *Gibiers du temps*, p. 252.

membres du Groupe T'chan'G !. L'écrivain dramatique employait beaucoup les didascalies de *Violences* pour affirmer son désir de mise en scène, pour éclairer le jeu des acteurs et du théâtre, du drame archaïque à la comédie de situation. L'œuvre convoquait le monde tout en rendant hommage aux formes dramatiques. Du théâtre et du monde, c'est le théâtre qui conservait l'avantage, assuré par la prédominance de l'intérieur sur l'extérieur dans le traitement de l'espace. À travers *Gibiers du temps*, Didier-Georges Gabily affirme désormais sa volonté de « penser le monde »<sup>175</sup>. Les allusions au dispositif scénique et aux conditions de représentation restent prégnantes dans le texte didascalique. Cependant, la proportion de didascalies destinées à définir et à compléter la cité considérée comme théâtre universel démontre qu'après avoir apprivoisé la scène, le dramaturge veut lui donner les dimensions du monde. La fable épouse la forme du macrocosme planétaire. Elle constitue un espace clos où l'on convoite l'infini et où des éléments proférés en nombre conséquent mais limité sont rehaussés par les didascalies. Leur pouvoir de suggestion dévoile l'étendue du rêve de Didier-Georges Gabily tout en canalisant son cours.

## SYNTHÈSE.

Lire *Gibiers du temps* incite à s'engouffrer dans un univers dramatique complexe, qui impose une gymnastique de l'esprit basée sur un aller-retour entre l'observation des détails et une vision d'ensemble de chaque composante du texte. Le parcours de Thésée depuis la périphérie de la ville jusqu'à son palais trace une ligne directrice qui s'allonge à mesure que le personnage avance. De multiples linéaments apparaissent dans son sillon. Ces derniers sont systématiquement explorés pour aboutir au dessin à la fois minutieux et très étendu d'une cité universelle.

Le personnel dramatique revêt de nombreuses caractéristiques verbales, physiques, vestimentaires et comportementales. Des personnages d'inspirations diverses, empruntés aux mythes, aux baraques foraines, au cinéma fantastique ou plus simplement issus de la société contemporaine, sont confrontés les uns aux autres pour représenter un large spectre de l'être au monde. L'espace et le temps prennent la forme d'un carcan dont les personnages sont

---

<sup>175</sup> L'expression est extraite d'une phrase de Didier-Georges Gabily, mise en exergue dans le dossier de presse de *Gibiers du temps, Première époque, op. cit.* :

« Peut-être sommes nous revenus à une période où penser le monde s'avère plus important que penser les formes dans lesquelles le théâtre se fait. »

L'hypothèse invite à une réflexion générale sur les tendances et les nécessités des artisans du théâtre à une période donnée, celle de la création de la *Première époque* en 1994. Elle illustre aussi parfaitement le cheminement de Didier-Georges Gabily, en tant que dramaturge et chef de file du Groupe T'chan'G !, de *Violences* à *Gibiers du temps*.

prisonniers. Leurs perceptions du monde s'additionnent pour donner corps à une vision catastrophique. Mais plus que l'obscurité et l'hostilité du macrocosme, la juxtaposition des témoignages met en lumière son dynamisme et son aspect protéiforme. Malgré un tableau d'une extrême noirceur, l'intérêt de Pythie pour la valeur métaphorique de la cité et pour ses dimensions oniriques laisse entrevoir quelque issue favorable. D'inspiration animale, les actions et les réactions des personnages contrastent avec l'urbanité du territoire, ce qui suggère les accointances de l'ultra modernité avec un ordre primitif. Ici encore, la diversité des agissements et leur foisonnement dans l'espace évacuent le fatalisme et laissent présager une possible évolution des personnages. Certes, la résolution du drame est funeste pour la grande majorité des protagonistes. Mais loin d'être dépeuplée, la ville est libérée des acteurs qui participaient à son désordre ou qui ne cherchaient pas fondamentalement à l'endiguer. Il appartient désormais au peuple de s'emparer des lois et des lieux. L'animation intense de l'univers dramatique obtenue grâce au traitement des personnages, de l'espace, du temps et des actions s'appuie par ailleurs sur un texte didascalique conséquent. Tout en assumant la dimension scénique de la pièce, qui gagnera à être complétée par des éléments visuels et sonores et non exclusivement littéraires, les didascalies cisèlent la fable et revendiquent sa construction en forme de théâtre du monde.

Conçu comme le réceptacle d'éléments rejetés par le monde réel, *Gibiers du temps* est un vivier où tourbillonnent les mythes auxquels l'humanité souhaite renoncer, les membres les plus inquiétants de la société contemporaine qu'ils soient mendiants, criminels ou despotes, les lieux les moins recommandables de nos villes modernes, les contraintes quotidiennes qui rendent les hommes esclaves du présent et les actes primaires que chacun s'efforce de réprimer. On pénètre dans *Gibiers du temps* comme dans un antre où les échecs du monde contemporain sont exposés. Cependant, il faut souligner que ces éléments transposés dans le champ du théâtre ont des couleurs spectaculaires et ne sont pas seulement alignés les uns à côtés des autres mais bien mis en jeu et en tension les uns par rapport aux autres. Si Didier-Georges Gabily propose à travers cette pièce une vision hallucinée et consternante de la vie réelle, celle-ci reste en mouvement. Comme la glace sans tain des cabines d'un *peep-show*, l'œuvre propose un reflet dont on peut se satisfaire, mais derrière lequel se profile le véritable enjeu du drame, l'avenir d'une cité remis entre les mains de son peuple. L'œuvre dépasse en effet la quête mythique de Thésée pour annoncer la quête démocratique du peuplement anonyme de la cité. Plus qu'un constat, *Gibiers du temps* envisage une solution dramatique au cauchemar du monde.

## CHAPITRE IV

### *Les Vainqueurs*, OLIVIER PY.

Les pièces et mises en scène d'Olivier Py témoignent d'une pensée dynamique sur la pratique du théâtre et sur sa vocation à rassembler les spectateurs. L'amour du théâtre y est ainsi célébré en tant que forme populaire, permettant de jouir des jeux d'illusion produits par la théâtralité et simultanément de repérer mille allusions au monde réel. Dans son univers dramatique, un commentaire du texte et de la mise en scène s'élabore en même temps que la fable et la représentation pour aboutir à des objets dramatiques réflexifs et sophistiqués. Il faut souligner cependant qu'Olivier Py n'occupe pas ou peu le champ de la réception et de l'analyse critique du théâtre. Les entretiens accordés à des spécialistes sont l'occasion d'un débat d'idées générales sur la compréhension d'un phénomène de société ou d'une pensée plus ou moins répandue dans le domaine des arts. Olivier Py ne revient pas précisément sur ses démarches d'auteur dramatique et de metteur en scène. Il réserve ses réflexions formelles sur l'écriture et la mise en scène au temps et à l'espace dévolus à la préparation de l'œuvre. Lorsqu'il s'exprime dans les médias et dans les revues spécialisées, Olivier Py se livre fréquemment au commentaire de ses pièces et mises en scène avec la distance d'un lecteur ou d'un spectateur passionné par la création dépeinte, mais non pas impliqué dans sa construction. Ses œuvres regorgent de références artistiques explicites et traduisent un goût pour les structures dramaturgiques soignées et complexes. De prime abord encombrante, cette dimension académique s'estompe grâce à la rareté des commentaires de fond émis par l'auteur metteur en scène. Olivier Py évoque les grandes lignes de son travail mais souligne surtout sa volonté de faire poème et de participer à sa manière fort personnelle à l'aventure du théâtre populaire. En cela, il diffère des autres auteurs de notre corpus et plus généralement de nombreux dramaturges contemporains francophones très attachés à décrire leurs processus de création, suscitant de fait des études critiques journalistiques et universitaires fondées sur leur discours. Le détachement qu'Olivier Py affiche à l'égard de ses œuvres achevées convient certainement mieux à des entretiens informels ou encore aux médias radiophoniques, télévisuels et cinématographiques. Parmi les auteurs metteurs en scène français, c'est probablement le plus sollicité dans ce sens. On peut citer son apparition dans *Avignon : cour d'honneur et champs de bataille*<sup>1</sup>, film documentaire sur les grandes étapes du Festival

---

<sup>1</sup> Michel Viotte et Bernard Faivre d'Arcier, *Avignon : cour d'honneur et champs de bataille*, DVD, Issy-les-Moulineaux, La Compagnie des Indes, 2006.

d'Avignon, la description de son activité scénique dans *La Grande parade d'Olivier Py*<sup>2</sup>, film documentaire réalisé à l'occasion de la présentation de six de ses spectacles au Théâtre du Rond-point, captés en totalité et diffusés en support DVD, sa présence discrète mais prégnante dans *Pelléas et Mélisande*, *Le Chant des aveugles*<sup>3</sup> film documentaire sur sa création en Russie de l'opéra de Claude Debussy. Enfin, il participe activement à la captation de sa mise en scène du *Soulier de satin* de Paul Claudel créée en 2003 et reprise en 2009 au Théâtre de l'Odéon, diffusée le 21 mars 2009 en direct et dans son intégralité sur *Arte TV*<sup>4</sup>, version Internet de la chaîne télévisée. Les internautes peuvent alors interroger le metteur en scène, directeur du théâtre national, et quelques-uns de ses acteurs durant les entractes du spectacle. Olivier Py se prête volontiers aux dispositifs filmiques et n'hésite pas à mettre ses mises en scène à l'épreuve de l'écran. Cette forme de trace, plus instantanée et spontanée que l'écrit qui se reprend, s'ordonne et s'étoffe semble mieux lui convenir. Elle participe de l'ambivalence de l'artiste qui juxtapose dans ses œuvres virtuosité et maladresse, rigueur et relâchement. Olivier Py fait preuve d'une apparente décontraction. Il n'aborde jamais de front les problèmes d'écriture et privilégie des considérations plus larges sur le paysage théâtral contemporain. On peut voir à travers cette légèreté une manière d'esquiver les réponses explicites sur sa démarche artistique. Il faut plus sûrement comprendre que son écriture et ses spectacles sont assez éloquents pour ne pas nécessiter d'éclairage supplémentaire. Il incombe aux lecteurs et spectateurs de se confronter à l'œuvre pour découvrir ses sources, sa composition et son propos. Nous nous attellerons à cette tâche en nous bornant au champ de l'écriture. Nous étudierons tout d'abord ce que signifie pour l'artiste faire poème et prolonger l'œuvre du théâtre populaire, éléments de réponse récurrents dans ses prises de paroles, que nous identifierons comme des moteurs de son écriture. Nous aborderons ensuite trois motifs de sa dramaturgie pour mettre en lumière sa filiation avec la littérature baroque, source importante de son esthétique. Nous pourrions alors nous immerger dans *Les Vainqueurs*, qui, au sein d'une œuvre lyrique attachée à la conception de fables universelles déposées sur une scène-monde, pousse à son paroxysme le traitement du thème de l'homme-acteur et la représentation du monde entier dans l'espace réduit du théâtre, fondements de la notion de théâtre du monde telle qu'elle était employée par les dramaturges de la période élisabéthaine et du Siècle d'Or espagnol.

---

<sup>2</sup> Gilles Ivan, Vitold Krysinsky et Philippe Jousserand, *La Grande parade d'Olivier Py*, DVD, Paris, Sopat, 2007.

<sup>3</sup> Philippe Béziat, *Pelléas et Mélisande, Le Chant des aveugles*, film 35 mm, Paris, Les Films Pelléas, 2009

<sup>4</sup> *Arte TV* [en ligne : <http://www.arte.tv/fr/70.html>], site consulté le 13 octobre 2010.

## **1. MOTEURS.**

### **Poème.**

Olivier Py ne se définit pas comme un écrivain dramatique mais plus volontiers comme un poète. Son objet fondamental serait d'élaborer une succession de récits et dialogues théâtraux en forme de tableaux poétiques. Le poème régit la construction dramatique à ses différents stades d'élaboration. La langue est considérée comme son combustible, la scène comme une de ses strophes, l'acte comme un de ses chants et la pièce comme un de ses livres. Enfin, l'œuvre en constante augmentation constitue le poème fleuve que l'auteur déplie au fil du temps.

Techniquement, la volonté de faire poème motive le choix des références artistiques et littéraires du dramaturge. Ses œuvres dramatiques sont ainsi ponctuées d'allusion à la poésie grecque et latine. Un répertoire poétique composé de personnages mythiques, comme Orphée, et de territoires symboliques, comme la Méditerranée et l'Arcadie, est employé pour colorer les pièces ou de façon plus fondamentale pour tramer leur fable. Ce répertoire rattache l'œuvre aux formes poétiques classiques et sous-tend la filiation du poète avec les artistes baroques, romantiques et modernes qui se sont également nourris à cette source. Le geste poétique a aussi pour effet de générer des images fortes au moyen d'une langue et d'éléments symboliques sans que cela ne nécessite leur représentation concrète sur la scène. Le symbolisme de la fable se rapporte à un monde qui reste hors scène, donnant la sensation qu'un poème cosmique s'étoffe en coulisses, parallèlement à l'action dramatique présentée aux spectateurs. L'absence matérielle du poème est malgré tout présence, à l'image de Dieu tel qu'il est défini dans le théâtre d'Olivier Py. Le poème non visible mais audible à travers les images de la langue renforce l'univers scénique. Il figure un décor monumental, même quand les scènes sont anecdotiques. Le poème nourrit notre imaginaire. Il élabore une conception du monde qui n'est pas représentée physiquement sur le plateau mais qui traverse acteurs et spectateurs par la langue que les premiers énoncent et que les seconds reçoivent. Dans cette mesure, faire poème est une ambition qui donne à l'œuvre théâtrale une portée universelle. L'ambition du dramaturge induit que le texte comporte un niveau de lecture supérieur impliquant son théâtre complet et désignant le monde dans sa totalité. Chaque texte résulte d'une aventure intérieure et d'un investissement particulier de soi dans l'écrit. Ainsi, chaque pièce est un jalon du poème où l'auteur change de posture pour parfaire sa compréhension et sa représentation du monde. L'enjeu de l'écrit demeure de faire poème de manière à prolonger le geste poétique pour aboutir à un poème global qui n'est pas exempt de contradictions mais qui parvient, les années et les textes passant, à embrasser le monde, c'est-

à-dire à décliner toutes les façons de le célébrer et toutes les manières de l'occuper en tant qu'être humain.

Les dessins d'Olivier Py appartiennent sûrement plus au régime poétique de l'œuvre qu'à son régime théâtral. Souvent employés pour accompagner le titre d'une œuvre intégrale ou d'une pièce composante d'un cycle, ils complètent l'objet livre comme les illustrations d'un conte, d'un recueil de fables ou de poèmes. Ils substituent l'image d'un personnage ou d'un élément de la fiction aux didascalies, très peu employées. Ils font ainsi allusion à l'autonomie du texte par rapport à la scène en suggérant que l'œuvre peut s'imaginer sans être vue et même sans faire appel à la grammaire dramaturgique. Ces dessins donnent à voir des personnages archaïques ou classiques revisités par un esprit vif, tracés d'une main sûre et légère à la manière des personnages mythiques dessinés par Pablo Picasso et Jean Cocteau. Ils préfigurent moins les personnages tels qu'ils seront interprétés par les acteurs sur la scène qu'ils ne composent une galerie de figures aux traits et postures souvent voisins, espèce irréaliste peuplant l'imaginaire du poète. Le soin qui leur est apporté et par ailleurs la très grande attention accordée dans l'écriture à la future performance de l'acteur, soulignent le double statut de chaque œuvre, poème à lire et contempler d'une part et de l'autre, pièce à jouer.

### **Spectacle.**

La quête poétique d'Olivier Py se mêle au désir de préparer dans l'écriture un spectacle foisonnant où seraient convoquées les différentes expressions scéniques, des plus populaires aux plus hermétiques. La passion du théâtre est constamment revendiquée dans les pièces du dramaturge qui use et abuse du théâtre dans le théâtre, des jeux de rôle et des analogies entre fiction dramatique et réalité. Les numéros de cirque et de cabaret, les performances costumées, les intermèdes dansés, les tours de chant, les scènes en fanfare, l'art lyrique d'inspiration comique et le théâtre musical sont aussi importants pour le déroulement de l'intrigue. Quels que soient le sujet et le format de la fable, les arts du spectacle, leurs lieux habituels de représentation et leur mythologie influencent donc la composition des personnages, de l'espace, du temps et des actions. De plus, le recours aux arts vivants offre un vaste champ thématique au service d'un raisonnement sur la théâtralité de toute fiction et sur la mise en spectacle du monde. En outre, il permet d'intégrer dans le récit des questionnements formels sur sa future représentation scénique.

On peut supposer que les écarts produits dans le texte entre différentes formes artistiques et différents registres sont volontairement vertigineux pour susciter un jeu performatif, voire

sportif. De la comédie de boulevard à la tragédie en passant par la revue de cabaret, l'acteur doit faire preuve d'un engagement physique et vocal complet pour restituer l'éventail des références spectaculaires contenues dans la fable. Les masques, maquillages et costumes précisent à leur tour l'oscillation constante des acteurs entre un jeu outré et des propositions plus subtiles. Le traitement sonore, lumineux et scénographique de l'espace scénique peut difficilement faire l'économie de signes emblématiques des lieux de divertissement traversés dans la fable. La musique, l'éclairage et la scénographie doivent cependant ménager un équilibre savant entre des citations relatives aux différents types d'expressions artistiques évoqués et la représentation de la totalité des espaces, temps et atmosphères de la fable, partagée entre intérieur et extérieur, légende et quotidien, exhibition et pudeur. Les composantes de la représentation doivent s'emparer des différents éléments dramaturgiques ayant trait aux arts du spectacle mais ceci d'un point de vue problématique et sans procéder à une succession d'images mimétiques.

Convoquer au théâtre l'ensemble des expressions scéniques tout en respectant la cohérence et l'unité du drame est une contrainte d'écriture qui anticipe les contraintes de mise en scène. Cette contrainte créatrice traduit le goût du risque et le sens de la provocation d'Olivier Py, caractères proprement spectaculaires. Le grand spectacle qui occupe l'esprit du dramaturge, lorsqu'il s'attèle à l'écriture d'une pièce, célèbre les expressions scéniques dans leur globalité sans établir de classement hiérarchique ou stylistique. Ce moteur de création encourage l'élaboration d'une forme dramatique populaire en ce sens qu'elle n'exclut aucun type de public puisqu'elle n'émet pas de jugement de valeur sur les expressions artistiques sollicitées. Chaque spectateur s'attachera à la fable en portant tout d'abord son attention sur les genres dont il est le plus familier. Le pied d'égalité des différentes formes artistiques citées invite ensuite le public à considérer des registres et des esthétiques qu'il méconnaît. La diversité génère une confusion et une excitation propre aux rassemblements festifs. Le drame perd sa prétendue pureté au contact d'autres formes spectaculaires mais combine un divertissement de qualité avec des réflexions exigeantes. Les autres formes employées sont instrumentalisées et édulcorées mais gagnent une beauté envoûtante en se frottant à l'esthétique théâtrale. Une démarche *a priori* démagogique devient un processus d'accueil des spectateurs et d'invitation au voyage théâtral.

## 2. MOTIFS.

### Masques.

Le masque recouvre plusieurs significations et désigne différents éléments classés par Michel Bernard dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* en fonction de quatre approches<sup>5</sup>. C'est un accessoire de camouflage, un instrument de figuration symbolique, un objet plastique à traiter avant tout du point de vue de sa forme, de ses couleurs et de sa matière et, pour finir, le vecteur d'une poétique complexe évoluant selon les époques et les cultures. Le masque tel qu'il apparaît dans le théâtre d'Olivier Py rend compte de ces quatre perspectives. Les dissimulations d'affects, les jeux de rôle, la présence factuelle de masques satiriques et le travestissement de certains personnages, enfin le développement de réflexions sur le rite, la fête et le théâtre sont autant d'éléments dramaturgiques qui se rapportent au camouflage, à la figuration, à la forme plastique et à la poétique du masque. La conjonction des modes de représentation et d'interprétation du masque dans l'œuvre du dramaturge nous conduit à employer ce terme au pluriel, afin d'envisager la diversité des éléments qui se rapportent à ce motif.

Le masque que les personnages utilisent pour dissimuler leurs émotions est une expression doublée d'un discours de façade. Il ne s'agit pas d'un accessoire que l'on revêt mais dans une acception large d'un emploi que l'on décide d'occuper pour masquer et modifier sa fonction d'origine. Ce peut être également un nouveau rôle ouvrant sur des interprétations libres des caractères et fonctions remplis par les autres personnages de la fable. Dans *L'Apocalypse joyeuse*<sup>6</sup>, le personnel dramatique évolue en empruntant continuellement l'identité des uns et des autres. Ce jonglage entre plusieurs masques est initié par Horn, une figure du démon qui impose à tous un jeu de faux-semblants. Dans *Les Vainqueurs*, la plupart des personnages procèdent à un jeu masqué plus explicite où l'assimilation des rôles est revendiquée comme une entreprise de doublures des personnages originaux. Prendre le masque de ses partenaires donne la possibilité de se substituer à ces derniers. Cette action libère les protagonistes des contraintes de leur rôle initial. Elle facilite l'obtention des aveux et des faveurs des personnages rencontrés tout en constituant une parade qui dispense les êtres masqués d'une quelconque réciprocité. Le masque apparaît comme un objet de tentation infernale car il permet d'éprouver des situations avec liberté et détachement. Ce qui est vécu ne l'est jamais que dans le jeu et sous la protection d'un visage d'emprunt. Camouflé derrière son rôle, le

---

<sup>5</sup> Michel Bernard, « Masque », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (1991), nouvelle édition entièrement revue, mise à jour et augmentée, Paris, Bordas / SEJER, 2008, p. 898-899.

<sup>6</sup> Olivier Py, *L'Apocalypse joyeuse*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2000.

personnage éprouve un sentiment de toute puissance, passant d'une position à l'autre dans la fable sans offrir en retour à ses partenaires la révélation de son identité première. Tout le monde ne porte pas le masque de la même façon et certains semblent toujours cacher un nouveau masque derrière celui qu'ils abaissent pour feindre la sincérité à des moments savamment choisis.

Si l'ensemble des protagonistes des *Vainqueurs* affichent leur statut de doublure et admettent que leur masque n'est que la pâle copie d'un visage authentique, le personnage principal compose avec virtuosité les rôles qu'il interprète. Ses masques n'imitent pas simplement un modèle mais constituent de véritables créations au pouvoir de représentation particulièrement troublant. En ce cas, la figuration du masque est plus éloquente et aussi plus complexe que le sujet qu'il reproduit. D'une manière générale, les personnages d'Olivier Py affirment que celui qui joue est plus crédible que celui qui vit le rôle qui lui a été imparti dans la distribution initiale. Dans *Illusions comiques*<sup>7</sup>, Monsieur Fau donne une leçon de comédie à Tante Geneviève durant laquelle il soutient que l'humanité surjoue pour s'autopersuader et convaincre autrui de la légitimité du rôle et de la position sociale qu'elle occupe à chaque étape de la vie. L'acteur n'a d'autre choix que s'emparer des expressions, paroles et postures démonstratives adoptées par les hommes en toute circonstance pour restituer sur le plateau les traits et couleurs du genre humain. De même, un personnage doit jouer son rôle, trouver les mots et les gestes qui le rendront crédible dans son emploi. Le jeu théâtral serait une superposition de masques, susceptible de confondre les esprits les plus clairs. L'acteur porterait le masque d'un personnage qui se masquerait lui-même pour être crédible dans ses fonctions, que celles-ci correspondent à ses attributions d'origine ou à des postures repérées et dérobées ça et là.

Le masque est employé métaphoriquement pour définir les comportements des personnages, décrire l'art du comédien et questionner l'attitude de l'humanité au sujet de la réalité et de sa représentation. Il arrive aussi que le masque soit concrètement employé pour changer d'apparence, de façon momentanée pour singer un rituel ou plus prolongée pour travestir une identité. La manipulation des masques peut ainsi confiner au déguisement, entraînant excès de maquillage et d'ornements. Les personnages se griment et se costument alors comme les participants d'un bal masqué. Leur accoutrement s'identifie clairement à une tenue de parade, assez exubérante pour connoter la fête et la dérision. La cinquième partie de *L'Apocalypse joyeuse* se déroule dans une liesse populaire où la foule des personnages porte des masques de

---

<sup>7</sup> Olivier Py, *Illusions comiques*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2006.

porc, jouant au pied de la lettre un carnaval qui célèbre l'outrance avant le dénouement de la fable et le terme de sa représentation. Dans *Les Vainqueurs*, une cérémonie loufoque donne au Général le rôle d'une jeune vierge maquillée, masquée et costumée. Dans cette messe absurde, le masque est employé pour humilier le personnage inconscient de l'image risible qu'il renvoie, en profond décalage avec son rôle de patriarche et son titre militaire. Au deuxième acte d'*Illusions comiques*, le poète Moi-même fustigé après avoir été encensé par les plus hautes instances politiques, culturelles et religieuses, endosse le costume d'un lapin sur les conseils de sa mère pour fuir *incognito*. Le masque facial ou vestimentaire peut être aussi ridicule ou burlesque que les masques métaphoriques du camouflage et de la figuration semblent nécessaires au jeu dramatique. Maquillages et masques se confondent lorsque les protagonistes s'adonnent à une représentation qui se déroule dans un théâtre ou dans un cabaret, au sein même de la fable. Dans ces conditions, les personnages peignent leur visage, subliment leurs formes et changent parfois de genre en se laissant aller aux délices d'une transformation physique et matérielle tout en surface. Les fards, les bijoux et les panoplies sont alors infiniment plus importants qu'un discours sur le réel et sa représentation. Cette dimension plastique se rapporte directement au sens du spectacle du dramaturge ainsi qu'à sa collaboration avec le scénographe, costumier et maquilleur Pierre-André Weitz, anticipée dès l'écriture de la fable. Olivier Py souligne d'ailleurs que les maquillages conçus par cet artiste pour certaines de ses mises en scène peuvent être considérés comme des masques car ils couvrent le visage des acteurs et constituent une représentation du rôle figurative et extériorisée.

L'occurrence du terme « masque » et la présence fréquente de l'objet ou de matières cosmétiques et textiles qui s'y rapportent donnent à ce motif une place privilégiée dans l'œuvre d'Olivier Py. Ces différents emplois soulignent le désir du dramaturge de confronter plusieurs images du masque, dont les contrastes figureraient les contradictions de son univers théâtral. Le masque traduit un goût sans arrière-pensée pour le jeu tout en faisant référence à un monde opaque où l'on ne peut pénétrer aucun esprit. Il célèbre la faculté de tous les personnages de s'émanciper du rôle défini par un artiste démiurge, mais son usage dans une fable comme *Les Vainqueurs* prouve que la composition d'un masque digne de ce nom est l'unique privilège de quelques entités définies par l'auteur. Il se rapporte au plaisir de la fête tout en révélant la bestialité et la vulgarité de l'humanité. Il offre la possibilité d'accéder à la spiritualité ainsi qu'à la magie tout en prouvant que l'homme n'est plus capable de l'employer qu'à des fins parodiques. Il métamorphose l'être ordinaire en superbe créature mais lui rappelle à tout instant que cette transformation est purement formelle et dépend seulement de

quelques traits de maquillages et perles de pacotille. Le motif des masques propose une apologie du jeu, de la fête et du travestissement, contrebalancée par le rappel de la dimension illusoire, provisoire et dérisoire de tels éléments. Cette jonction conflictuelle figure une adaptation contemporaine d'un contraste propre au théâtre baroque, où les personnages expérimentaient allègrement les jeux de masques, de rôles et de travestissement avant de se ranger derrière les valeurs chrétiennes de la transparence et de l'austérité. En accord avec son temps, Olivier Py ne restaure aucunement la convention baroque du retour à l'ordre moraliste, fortement inspiré par le stoïcisme. Les pulsions de jeu, de fête et de désordre sont ici illustrées et simultanément dénoncées par la métaphore du masque. Le recours à l'accessoire et à ses dérivés produit des images spectaculaires qui alimentent la comédie et exposent dans le même temps son inanité. Le motif des masques se situe de fait au cœur d'une poétique du paradoxe et du scandale, fidèle au clair-obscur ainsi qu'aux vertiges de la poétique baroque.

### **À la recherche du grand Pan.**

Les œuvres d'Olivier Py mettent en balance un amour profond pour Dieu ainsi qu'une attirance irréprouvable pour des pulsions et phénomènes naturels relevant d'un paganisme incarné par le dieu Pan. *Le Visage d'Orphée*<sup>8</sup> est la seule pièce du dramaturge où Pan fait une apparition en tant que personnage, mais le vent de panique, les désirs orgiaques et l'euphorie qui s'emparent régulièrement des protagonistes de toutes ses œuvres peuvent être considérés comme des manifestations de la divinité que l'on cherche constamment à convoquer sur le plateau.

Selon la tradition dominante, Pan serait né sur le Mont Cyllène en Arcadie, fils d'Hermès et d'une nymphe<sup>9</sup>. Considéré comme un dieu ou un demi-dieu, c'est une créature hybride au visage et au tronc humains et aux jambes et pieds de bouc. Il évolue dans les montagnes d'Arcadie, après un bref passage sur le Mont Olympe afin que son père le présente aux dieux, très amusés par le petit être bruyant. Pan accompagne les bergers dans leurs transhumances et rallie les troupeaux en cas de mauvais temps. Divinité insaisissable, on l'associe aux événements dont on ne peut expliquer les causes. Les fous rire et rires insensés étaient par exemple identifiés durant l'Antiquité comme une possession de l'être par le dieu Pan. La

---

<sup>8</sup> Olivier Py, *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1997.

<sup>9</sup> Pour esquisser le portrait mythologique et littéraire de Pan, la synthèse suivante s'appuie principalement sur quatre sources bibliographiques : Philippe Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Rome, Institut suisse de Rome/Genève, dépositaire Droz, 1979 ; Françoise Lavocat, *La Syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005 ; Philippe Borgeaud et Stella Georgoudi, « Pan », in Yves Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1981, p. 228-235 ; Robert Davreu, « Pan, mythologie », in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit.

créature rusée protège et terrifie tour à tour les bergers. Son rire sonore se propage à travers les montagnes ainsi que la mélodie de sa syrinx, flûte composée de roseaux dont il joue pour entraîner les troupeaux et accompagner les nymphes. Outre ces caractères champêtres et festifs, on prête à la musique de Pan des vertus aphrodisiaques. Le son de la syrinx est ainsi connu pour stimuler l'accouplement des bêtes. Les propres pulsions sexuelles de Pan contredisent cette vision positive de la reproduction, synonyme de fertilité. Pan fait preuve d'une sexualité débridée en s'unissant indifféremment aux jeunes bergers, aux nymphes et aux chèvres. Incapable de maîtriser son appétit sexuel, il se montre tout à la fois comique et effrayant. Le bruit de ses ébats rapides et nombreux résonne dans toutes les grottes d'Arcadie. Une variante mythologique en fait l'allié des dieux dans leur combat contre les Titans. Selon cette version, Pan fabrique une conque marine dont les réverbérations répandent la panique chez les Titans, alors forcés de prendre la fuite. Dans les *Idylles*<sup>10</sup>, Théocrite envisage d'ailleurs Pan comme une créature familière pouvant tout aussi bien se montrer hostile. Le poète grec met en garde les bergers contre l'irascibilité de Pan, qu'il faut se garder d'importuner aux alentours de midi, celui-ci pouvant métamorphoser le gardien du troupeau en loup et les bêtes paisibles en meute sauvage.

Au crépuscule de la période hellénistique, Plutarque évoque sa disparition mystérieuse dans le dialogue pythique *Sur la disparition des oracles*<sup>11</sup>. Lors d'un voyage en mer vers l'Italie, une voix aurait soufflé au navigateur Thamous d'annoncer la mort du grand Pan. Comme le vent disparaît et la nature fait silence sur la rive indiquée par la voix pour crier la mort du dieu, Thamous s'exécute. L'épisode poétique est interprété par les exégètes de différentes époques comme le symbole de la fin d'un monde gouverné par des puissances occultes et des forces naturelles. Cette interprétation est confortée par l'étymologie de Pan relative aux termes grecs « *pan* » et « *pantos* », signifiant « tout ». À travers la mort du grand Pan, les hommes de lettres de l'Antiquité tardive, et plus tard ceux de la Renaissance et de la période baroque, pensaient identifier l'avènement d'une société logique et rationnelle, délaissant progressivement la multitude des entités païennes pour que l'unité de la pensée humaine réponde au rayonnement d'une puissance divine unique. Mais cette mort largement commentée par les artistes et philosophes devait s'accompagner dans les œuvres latines, renaissantes et baroques d'un recours massif au dieu Pan, ainsi qu'aux satyres et faunes en

---

<sup>10</sup> Théocrite, *Idylles* (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), in *Bucoliques grecs*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand (1925), tome I, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1960.

<sup>11</sup> Plutarque, « Sur la disparition des oracles », in *Dialogues pythiques* (I<sup>er</sup>- II<sup>e</sup> siècles), texte établi et traduit par Robert Flacelière, *Œuvres morales*, tome VI, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1974, p. 99-165.

tout genre, créatures aux caractères identiques à ceux de la divinité. Françoise Lavocat précise que les allégories de Pan et des satyres deviennent des personnages de fiction à partir de la Renaissance, pour apparaître dans des œuvres littéraires et musicales. Ces personnages occupent plus particulièrement les scènes théâtrales et lyriques et constituent l'un des motifs incontournables de la pastorale dramatique. Elle précise en outre que ce genre théâtral d'inspiration bucolique est l'apanage de la France et de l'Italie baroques, l'Angleterre réservant plus volontiers les motifs de la pastorale à la composition des *masques* et l'Espagne au développement des récits romanesques.

Au-delà de l'emploi concret de Pan et des satyres en tant que personnages dramatiques, l'effervescence du monde naturel dans les pièces baroques britanniques et espagnoles peut se rapporter à l'énergie et aux pulsions symbolisées par le dieu Pan. Aussi peut-on supposer que les créatures mi-homme mi-bête qui peuplent ces œuvres entretiennent une filiation avec la divinité, qu'il s'agisse d'êtres extraordinaires comme Caliban dans *la Tempête* ou d'hommes retranchés du monde comme Sigismond dans *La vie est un songe*. À l'instar du dieu bouc reclus dans ses montagnes, ces entités désirent seulement satisfaire leurs besoins primaires tant qu'elles évoluent à l'écart de la société et tant que leur entourage leur renvoie l'image d'un sauvage. D'autre part, la folie des animaux, les événements contre-nature ou encore la fougue des hommes entraînés par le délire d'un individu hors norme sont autant de phénomènes qui peuvent être perçus comme des émanations de la colère du grand Pan, emblème d'un monde naturel étranger à l'ordre moral et rétif à l'harmonie prônée par la volonté divine. Dans cette perspective, le désordre des pièces baroques anglaises et espagnoles peut s'interpréter comme une résurgence du monde primitif de Pan, réfractaire à toute logique de rationalisation, partisan du débordement et de la plus grande dispersion des forces et des intentions. Par la conciliation des intérêts personnels et collectifs, par la révélation divine et l'acceptation de la suprématie de Dieu, le dénouement de ces œuvres permet de renouveler à l'occasion de chaque représentation l'expérience de la mort du grand Pan en constatant son effectivité et son bien fondé.

À travers son théâtre, Olivier Py ne met pas en scène pareille mort, trop occupé à raviver les forces de l'antique divinité au moyen de diverses manifestations propres à la figure, qui n'est pas personnifiée mais signifiée dans les gestes des personnages, leur rapport sensible à la nature et le débridement de leur sexualité. Olivier Py concilie monde païen et pensée chrétienne sans produire une œuvre scindée en deux parties disproportionnées comme le faisaient les dramaturges baroques, mais en alternant des scènes où l'on délivre une parole chrétienne avec d'autres scènes qui célèbrent gaiement les pulsions humaines, animales et

naturelles. Dans la plupart de ses œuvres, il s'efforce de ménager une place équitable à ses convictions religieuses ainsi qu'à son attrait pour un monde naturel regorgeant d'une sève païenne. À partir de *L'Apocalypse joyeuse*, il consacre une place plus importante aux pulsions primitives en instruisant un drame orchestré par le démon Horn. Mais employer un démon pour ce faire traduit une certaine difficulté pour se démarquer de l'imagerie chrétienne, même si les diableries du personnage prêtent surtout à rire. Pour la composition des *Vainqueurs*, Olivier Py explique s'être consacré durant deux ans au paganisme qui hante son écriture en fermant la porte à sa ferveur catholique<sup>12</sup>. Si le personnage principal de la pièce n'est pas à proprement parler Pan, son rapport au monde, la prééminence de ses désirs sur sa raison ainsi que son sourire énigmatique et envoûtant le rattachent à la divinité et plus généralement au monde mythique.

Le personnage principal prouve à la face du monde et en premier lieu à l'Arcadie, où se déroule la première partie de l'œuvre, que Pan n'est pas mort et qu'il est encore terriblement vivant et redoutable. Il fait cette démonstration d'une manière originale et inattendue. Pan peut mourir mille fois car ce n'est pas le corps de la créature qui importe mais la pensée qu'il véhicule, la manière d'être qu'il inspire aux hommes et que la nature porte en germes dans ses bourgeonnements. Fort de cette découverte, le personnage principal est invincible. Il s'éteint et renaît constamment en se glissant dans la peau d'un autre. Le sourire qui s'affiche sur les différents visages qu'il revêt prouve l'éternité d'une figure donnée pour morte. *Les Vainqueurs* affirme la possibilité d'une fable parfois gratuite, sans finalité morale ni retour à l'ordre et proclame ainsi la victoire insolente de Pan sur la raison moderne.

### **Irrégularités baroques.**

Cette expression est un pléonasme si l'on se réfère au sens premier du mot « baroque », désignant la forme irrégulière d'une perle dans le vocabulaire des joailliers du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais par cette formule, on souhaite préciser la nature des irrégularités qui ponctuent l'écriture d'Olivier Py. En effet, l'élaboration d'une intrigue tant poétique que spectaculaire comportant plusieurs niveaux de lecture, le personnel dramatique nombreux, masqué et travesti, la mise en scène de comportements excessifs, la variété des registres, la confrontation de décors naturels tels que le ciel et la mer avec les espaces clos du théâtre, la flexibilité du temps et la prolifération des actions concourent à l'élaboration de pièces originales, tout en affirmant de

---

<sup>12</sup> Cf. Entretien avec Olivier Py, propos recueillis par Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, 2005, p. 1 :  
« ...c'est que j'ai mis presque vingt ans à assumer dans mon geste d'écrivain la présence de la grâce et que je viens de me donner deux ans pour l'oublier. Cette œuvre est la tentative désespérée d'être encore païen. »

façon si ce n'est artificielle du moins érudite l'identification du dramaturge aux grands auteurs de sensibilité baroque.

Particulièrement explicite dans l'œuvre d'Olivier Py, le phénomène est cependant courant depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans *Formes baroques au théâtre*<sup>13</sup>, Pierre Brunel commente ainsi l'influence de la période baroque sur la littérature dramatique romantique, moderne et contemporaine. Il développe notamment une réflexion sur l'irrégularité constitutive de l'esthétique, qui fut un argument de ses détracteurs autant qu'un principe élémentaire de ses auteurs. L'universitaire s'appuie d'une part sur la définition initiale du terme « baroque » et d'autre part sur les trouvailles rudimentaires des comédiens vagabonds du *Songe d'une nuit d'été*<sup>14</sup> de William Shakespeare, afin d'évoquer les modalités de représentation du monde développées par les artistes baroques.

« Le Baroque s'installera donc, non tant quand l'œuvre, et en particulier l'œuvre théâtrale, représentera l'objet dans son irrégularité que lorsqu'elle représentera irrégulièrement l'objet. »<sup>15</sup>

Les irrégularités baroques permettent à Olivier Py de jongler entre le désir de faire poème et le désir de faire spectacle. Elles caractérisent les écarts qui se creusent entre des éléments inconséquents, dont le but premier serait de distraire, et de vraies fulgurances poétiques dont l'objet serait de chanter le monde. Pour reprendre la distinction de Pierre Brunel, ce ne sont ni la trivialité ni le lyrisme de cet univers qui sont représentés comme des éléments irréguliers car ils sont pleinement assumés et explorés en profondeur. La sensation d'irrégularité provient en revanche du passage de l'un à l'autre. Ce jeu étourdissant donne à voir un macrocosme marbré où le beau et le laid se mêlent intimement sans perdre leurs caractéristiques propres. Le monde réel est ainsi « représenté irrégulièrement » grâce au recours à des éléments qui surlignent à gros traits sa vulgarité ainsi qu'à d'autres éléments qui célèbrent avec démesure son éclat.

Ici, la recherche d'un équilibre ne s'effectue pas dans la mise au point d'éléments pondérés. Elle ne se traduit ni par l'ordre ni par l'harmonie mais au contraire par la production de contrepoids. Ainsi peut-on parler de rééquilibrage et supposer que la production d'éléments poétiques appelle inmanquablement la création d'une scène qui désamorce la précédente quand elle ne la parodie pas. Les chutes et les soubresauts apparaissent dans toutes les

---

<sup>13</sup> Pierre Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1996.

<sup>14</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream/ Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Maurice Castelain (1943), Paris, Aubier-Flammarion, coll. « Aubier Flammarion bilingue », n°13, 1968; cité par Pierre Brunel, *Formes baroques au théâtre*, op. cit., p. 17.

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 17.

catégories dramatiques de l'œuvre et finissent toujours par justifier son caractère inégal. L'irrégularité du texte s'exprime de façon formelle et qualitative. Elle peut en ce sens être considérée comme un prétexte, voire comme une pirouette de la part de l'auteur. Ce dernier cultive en effet l'image d'un artiste libre qui ne tiendrait pas en laisse son génie, le laissant à l'occasion trébucher dans quelque impasse dont il sortirait ragaillardi, excité par la découverte de fantaisies un peu vaines. Les irrégularités baroques sont parfois le fruit du hasard, à d'autres moments des accidents de parcours dus à une inspiration émoussée. Ce sont aussi des gestes provocateurs pour rattacher à la terre des scènes par trop lyriques et inversement pour donner une dimension poétique aux choses triviales. Ce sont enfin la somme de ces éléments repérés et maîtrisés par l'auteur qui les manipule et les transforme en procédé d'écriture. Les irrégularités sont en effet si régulières qu'il apparaît clairement que l'auteur les provoque et les précise de manière à ce qu'elles structurent le déroulement de l'œuvre.

Le simple fait que les scènes burlesques et parfois grossières soient aussi écrites que les scènes plus nobles indique que l'aspect débridé de la pièce est fixé dans l'écriture, l'excentricité de la fable ne signifiant pas qu'elle repose sur un mode de création aléatoire. Le motif s'inspire d'une époque, restituée de manière actuelle et d'une certaine façon fabriquée. De la permissivité du théâtre baroque, il ne reste qu'une image, un rêve. Les scènes burlesques qui constituaient très certainement des supports d'improvisation pour les acteurs élisabéthains et espagnols au temps du Siècle d'Or échappent à notre lecture des œuvres sur papier. En associant élégance et vulgarité, l'auteur cherche probablement à réactiver la crudité et les contrastes d'une esthétique qui rassemblait un public hétérogène, offrant peut-être à chaque spectateur, à condition qu'il eut été attentif, la possibilité d'explorer des domaines étrangers à sa condition. Les irrégularités baroques du théâtre d'Olivier Py ont en tout cas pour fonction de générer des scènes grotesques en proportion de ce que les scènes ambitieuses sont intenses, pour retrouver l'ampleur des variations de registres de langue et de jeu que l'on attribue à la scène baroque. Elles sont efficaces parce qu'elles sont employées dans une forme bouclée. Leur croissance exponentielle est finalement stoppée pour clôturer l'œuvre en revenant par exemple au point de départ, au lieu du commencement. Les déséquilibres s'équilibrent les uns par rapport aux autres pour composer une représentation de notre monde, que le dramaturge s'engage à convoquer dans sa globalité, sans émettre de critique sur l'un ou l'autre de ses aspects. Ces irrégularités constituent par ailleurs un éloge du théâtre, montré à l'image du monde dans toute sa force et toutes ses maladresses.

### **3. *Les Vainqueurs, l’Arcadie détournée.***

#### RÉSUMÉ.

Un garçon dissimulé dans une armoire est témoin d’une scène entre la courtisane Cythère et ses deux amants, le fossoyeur Axel et le prince exilé Florian. En quelques minutes, il saisit les enjeux qui unissent les trois personnages à un quatrième, le puissant proxénète Ferrare. Cythère, Axel et Florian affichent un sourire qui fascine le Garçon et sera la clé des trois volets des *Vainqueurs*. Le masque victorieux que les trois personnages arborent est à peine remarqué et admiré que déjà il est détruit. Un homme de main de Ferrare s’introduit dans la chambre de Cythère, pour jeter à sa face un flacon de vitriol. La courtisane est défigurée, Axel se pend et Florian sombre dans la folie. L’élément perturbateur met en branle le destin du Garçon dans l’armoire, spectateur anonyme qui décide alors de s’emparer des trois vies brisées pour les jouer à tour de rôle. En apparaissant successivement sous les traits de Florian, Cythère et Axel, il montrera au monde comment l’imposture, au-delà de la supercherie, peut constituer une performance théâtrale de haute volée, devant laquelle les principes, les certitudes et les intrigues fondent comme neige au soleil.

Le rôle de Florian conduit le Garçon en Arcadie. Des démocrates sont venus chercher le prince exilé en France pour chasser le dictateur, qui contrôle le pays avec l’aide précieuse de Ferrare. Florian doit rétablir la démocratie tout en restituant à l’Arcadie les attributs d’un royaume mythique. Le parfum de la fleur d’oranger doit pouvoir s’étendre à nouveau sur le territoire balkanique et couvrir la puanteur du régime nationaliste corrompu, construit sur les ruines du communisme. Mais pour l’interprète de Florian, la quête du pouvoir demeure un jeu qui se pratique en jonglant avec les intérêts de chacun. Son imposture rendue publique ne rime pas avec sa déchéance. Elle annonce plutôt qu’il faut emprunter maintenant d’autres vêtements. Le peignoir de satin rose de Cythère sera le nouveau costume de l’acteur pour s’adonner loin de l’Arcadie à une comédie souvent grossière, parfois obscène, aux enjeux plus intimes. De l’autre côté de la Méditerranée, dans une Carthage étriquée composée d’une chambre, d’un cabaret et d’un tréteau, la vie de plaisirs et de divertissements de Cythère tourne court. Elle est confinée dans une cellule, puis amputée d’une jambe suite à la morsure d’un grand chien noir. C’est le moment pour le Garçon de regagner la France, point de départ de l’œuvre où se déroulait la scène « de l’armoire ». Sous les traits d’Axel, fossoyeur à la jambe de bois, le personnage comprend enfin ce dont il n’avait jusqu’ici que l’intuition. Le sourire emprunté aux rôles incarnés tout au long de ce parcours cyclique n’est pas un moyen

pour accéder à une vérité énigmatique mais une fin. Ce sourire est le signe de la « Joie »<sup>16</sup> célébrée avec majuscule dans *Les Vainqueurs*, une manière imparable d'être au monde.

## COMPOSITION.

Les différentes étapes de l'aventure du Garçon correspondent à un découpage de l'œuvre en trois pièces, intitulées *Les Étoiles d'Arcadie*, *La Méditerranée perdue* et *La Couronne d'olivier*. Les trois pièces sont encadrées par un *Prologue* et par l'épilogue de *La Couronne d'olivier*. Elles se composent de nombreuses scènes réparties en actes, jalonnés de multiples rencontres et péripéties. Le *Prologue* et l'épilogue final se situent dans la chambre de Cythère. Le lieu représente à la fois le tremplin et la piste d'atterrissage du personnage, qui prend son envol dans cette antichambre de l'œuvre. Le Garçon, personnage principal en toute circonstance, traverse les trois pièces en dansant, comme si ses pieds ne touchaient plus le sol. Il retourne en claudiquant dans la chambre après avoir accompli un voyage inédit, usant d'êtres humains comme de véhicules pour cerner la question du sourire.

La construction rigoureuse du texte, fondé sur une progression constante de l'action, apporte une lisibilité à ses nombreux rebondissements. Elle permet d'assimiler les caractères des personnages et le rôle qu'ils occupent dans le parcours du Garçon. Malgré cette structure linéaire, l'œuvre recouvre un caractère monstrueux de par sa densité et sa longueur. Le lecteur sera attentif au mélange des genres, à la multiplicité des personnages, des temps et des espaces, à la profusion des actions de premier et de second plan qui convergent vers le personnage principal, vivant selon une conception du monde singulière. Tous ces éléments donnent aux *Vainqueurs* les couleurs d'une œuvre baroque revisitée sous un jour contemporain. L'univers du cabaret ainsi que le recours à différents personnages débarrassés des normes idéologiques monarchistes et chrétiennes confirment le positionnement choisi par le dramaturge pour l'écriture des *Vainqueurs*. Ce dernier s'inspire largement de la dramaturgie baroque mais n'hésite pas, en poète de son temps, à concevoir son œuvre en fonction de tendances actuelles qui transparaissent dans la forme et le fond. Olivier Py met ainsi l'esthétique baroque à l'épreuve du monde contemporain. Il vérifie sa virulence et sa modernité dans un univers libéré de toute morale. Le travestissement, qui pouvait faire l'objet de quiproquos dans une comédie baroque et pouvait être développé sur une journée dans une *comedia* espagnole, s'étire et se reproduit au cours des trois volets des *Vainqueurs*. Le travestissement n'est plus simplement la conséquence ou le ressort de l'intrigue. C'est un

---

<sup>16</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 7.

engagement que le Garçon assume avec une énergie et un investissement conséquent, une action nécessaire pour mener l'œuvre à son terme. À l'issue de sa traversée des trois rôles, il conclut avec insolence que le sourire s'adresse et se reçoit mais ne peut se décomposer en termes intelligibles. Cette conclusion est d'autant plus provocatrice qu'elle est évoquée dès le *Prologue* et balaie toutes les exactions que le Garçon commet en trois pièces et neuf heures trente de représentation, dans l'intégrale créée par Olivier Py en avril 2005 au Théâtre national populaire de Villeurbanne et reprise au Festival d'Avignon la même année. Tournée vers l'Arcadie, l'œuvre convoque les excentricités dramatiques d'hier et d'aujourd'hui. Elle se compose de scènes enivrantes mais constitue également un recueil de lieux communs, basculant sans cesse entre poésie et mauvais goût, mêlant des êtres au sourire de fauve à des notables libidineux.

Le cycle des *Vainqueurs* est conçu pour être lu et joué dans sa version complète. Si *Les Étoiles d'Arcadie*, *La Méditerranée perdue* et *La Couronne d'olivier* prennent la forme de pièces, c'est que les événements qui s'y déroulent s'étendent sur une durée comparable à celle d'une œuvre traditionnelle. Mais considérer celles-ci comme des œuvres indépendantes nous empêcherait de repérer le drame qui se déploie au-delà des trois comédies interprétées par le Garçon devant différentes assemblées, sous les traits de Florian, Cythère et Axel. À travers *Les Vainqueurs*, Olivier Py élabore un système dramatique fondé sur le recommencement, qui aboutit sur la durée à un déplacement sensible des aspirations du personnage principal. Tandis que ce dernier change de position dans la fable en éprouvant l'existence de différents personnages, l'ensemble des protagonistes est immanquablement aimanté par sa présence et regarde obstinément dans sa direction. Ce système fait une grande consommation de personnages, d'espaces, de temps et d'actions, que l'on étudiera successivement. En structurant notre étude en fonction des catégories dramatiques qui composent l'œuvre intégrale, nous tenterons de comprendre la nature et la portée du combat que le Garçon semble remporter sur la scène du monde.

## PERSONNEL DRAMATIQUE.

Aux deux extrémités du cercle décrit par le personnel dramatique, on identifie d'un côté trois figures et de l'autre deux acteurs. Partant des trois figures du *Prologue*, Cythère, Axel et Florian, et parcourant les trois pièces, nous rencontrons une cohorte de doublures et de figurants, qui jouent des partitions de moindre importance ou qui cherchent sans succès à interpréter la partition d'un autre. Ces protagonistes sont condamnés à demeurer des

personnages secondaires. On rencontre également un jeune garçon, emploi occupé par un nouveau protagoniste dans chaque pièce pour remplir la fonction de l'apprenti, dévoué à l'acteur principal. Ce personnage n'accède pas au niveau de son maître, il joue continuellement le rôle de l'élève, ombragé par la présence irradiante de Ferrare. Comme le Garçon, Ferrare est un imposteur, mais un « imposteur de génie »<sup>17</sup>. L'art de ces deux acteurs réside dans leur interprétation de rôles empruntés, conduite avec une maîtrise et une distance dont ils sont les seuls à avoir le secret et qui les élèvent bien au-dessus des autres personnages. Nous prendrons appui sur le schéma de cette constellation pour étudier les caractères et la fonction de tous les protagonistes. En considérant le personnel dramatique comme l'ensemble des artisans d'un spectacle fleuve, nous envisagerons la théâtralité de leurs comportements. La répartition des personnages selon différentes catégories relatives à l'image et au jeu dramatique sera jalonnée de sous-titres, pour favoriser la définition de leurs positionnements individuels et/ou collectifs. Fidèles à la poétique et à la lettre des *Vainqueurs*, ces multiples intitulés pourront évoquer les postures surannées et néanmoins vivaces des signes zodiacaux, employés pour baptiser les étoiles, ou encore celles plus éloquentes des figures du tarot.

## FIGURES.

*La courtisane certaine de sa beauté.*<sup>18</sup>

L'épopée masculine des *Vainqueurs* prend sa source dans le sourire de Cythère, de même que la chambre de la courtisane est le berceau de l'œuvre. Dans la scène primitive du *Prologue*, elle apparaît comme un emblème de la maturité féminine. Elle se comporte en maîtresse expérimentée avec le Garçon, en amie complice avec Axel, en femme ambitieuse avec Florian. Originnaire d'Arcadie, elle est issue du commerce prostitutionnel de Ferrare<sup>19</sup>, qui

<sup>17</sup> *Ibid.* :

« LE GARÇON DANS L'ARMOIRE. Si l'humanité échappe à l'ennui, elle échappe à sa condition, la douleur et la mort ne sont que des théâtres. Mais qui oserait vivre là ? Un prince exilé, une courtisane certaine de sa beauté, un fossoyeur inspiré, un imposteur de génie ? »

Ici, on replace l'expression « imposteur de génie » dans son contexte. Cela afin de souligner que la réplique du Garçon dans l'armoire fournit la terminologie poétique employée pour intituler les parties de l'analyse consacrées aux trois figures du *Prologue*.

<sup>18</sup> *Cf. ibid.*

<sup>19</sup> *Cf.* Marianne Roland Michel, « Watteau (Antoine) 1684-1721 », in *Encyclopaedia Universalis, op. cit* ; *cf.* également Unesco, *Ferrare, ville de la Renaissance, et son delta du Pô* [en ligne : <http://whc.unesco.org/fr/list/733>], page consultée le 7 décembre 2010.

Dans cet univers peu reluisant, les affres de la prostitution revêtent un caractère pittoresque plus théâtral que réaliste. Les noms de la courtisane et de son ancien proxénète renvoient à la géographie méditerranéenne. Cythère est une île grecque, célèbre pour son temple consacré à Aphrodite. L'île de l'amour est fixée dans l'imaginaire pictural français avec *Pèlerinage à l'Isle de Cithère*, morceau de réception d'Antoine Watteau à

inonde l'Europe et la Russie de prostitués. Ferrare refuse d'admettre l'émancipation de Cythère, mais celle que le Garçon qualifie de « plus grande des courtisanes »<sup>20</sup> n'a plus rien à voir avec la jeunesse servile et désespérée d'Arcadie. Cythère se comporte dans sa modeste chambre comme en son royaume. Elle assène un discours élaboré tel une profession de foi, qui fait état de sa conception de l'existence humaine et de la conduite qu'elle adopte en conséquence. Elle a sans doute ruminé longtemps ce qu'elle affirme avec certitude, mais seules la fluidité et la force de son propos résonnent dans la tête du Garçon. On ne peut plus repérer dans sa pensée les lentes étapes de sa construction, on entend simplement une série de révélations élevées au rang de sentences, un discours inscrit dans le marbre dans lequel ont été sculptés les traits de la courtisane.

« CYTHÈRE. Ai-je besoin de Dieu ? J'ai ce qui est.  
Ai-je besoin d'immortalité ? Je crois la mort plus belle !  
Ai-je besoin d'infini si finir une œuvre et en commencer une autre me suffisent ? »<sup>21</sup>

Cythère assume une façon originale de composer avec les désirs prométhéens de toute puissance et d'éternité. Elle oppose aux rêves de grandeur qui laissent les hommes insatisfaits une joie profonde résultant des valeurs et caractères qui la rendent unique. Puisque les ambitions sont si souvent dévastatrices, pourquoi ne pas tourner le dos à l'inaccessible et déterminer soi-même les conditions de son épanouissement ? La malice de Cythère réside dans sa propension à considérer les propriétés de l'être humain comme des atouts. L'homme rêve souvent d'être considéré par Dieu, il se désire immortel et conçoit ses projets comme le grand œuvre de l'humanité. En quelques mots, Cythère souligne que cette quête impossible devrait s'accompagner, si elle aboutissait, du poids qui pèse sur les épaules de Dieu et des héros. Or, l'humanité sous-estime la liberté qui réside dans sa condition d'être mortel, passager sur la terre et volage dans ses rapports avec autrui. Mais cette tranquillité à l'égard des ambitions démesurées qui enflamment l'esprit des hommes ne dispense pas Cythère de

---

l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1717. Le peintre composera une seconde version en 1718, intitulée *L'embarquement pour l'île de Cythère*, plus explicite que l'original dont on ne sait s'il représente plusieurs couples d'amants au départ ou de retour de leur voyage amoureux. *Pèlerinage à l'Isle de Cithère* inaugure le genre des fêtes galantes, visions raffinées de festivités charmantes où l'élégance, caractéristique du trait et de la palette d'Antoine Watteau, dénie toute place aux dérapages de l'ivresse et de la liesse.

Duché de la puissante famille d'Este, Ferrare est un berceau des arts et de la pensée renaissante. Aménagée dès 1492 selon les lois de la perspective, la ville constitue un jalon de la modernité sur le plan architectural. Elle accueille par ailleurs les grands esprits de la Renaissance italienne. Ce passé glorieux croisant maîtrise politique, génie urbanistique et création artistique, associé à la conservation remarquable du site historique, justifie l'inscription de Ferrare au patrimoine mondial de l'Unesco en 1995.

L'étude des *Vainqueurs* révélera la distance infinie qui sépare l'ensemble des protagonistes de ces lieux enchantés.

<sup>20</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 8.

<sup>21</sup> *Ibid.*

sentiments passionnels. La femme dédaigne les luttes célestes qui opposent l'humain au divin. Elle sait trop que ces rivalités improbables détournent l'homme de ses préoccupations terrestres. Cythère ne se trompe pas d'adversaire. Elle ne cherche pas à prendre une revanche sur une instance supérieure ou sur le destin, qu'elle s'est fabriquée de toute pièce. Elle se satisfait des leçons de vie que le fossoyeur Axel lui transmet et s'arrange pour réclamer vengeance de Ferrare auprès de Florian. Comme elle manie la parole avec aisance, le prince lui promet le cœur de Ferrare sans prendre la mesure de son engagement. Cythère se libère de la charge des contraintes par la légèreté des mots. Le Garçon lui assure une victoire, elle répond qu'elle a déjà vaincu. Dans le récit de son triste passé, elle n'explique pas comment elle est parvenue à se défaire des lois des proxénètes. Cette étape importante de la formation du personnage transparait dans son discours comme une élégante métamorphose, aussi rapide à faire qu'il est facile de substituer le mot « courtisane » à celui de « prostituée ».

La parole et l'image du personnage concordent pour dessiner une figure immuable qui paraît infaillible tant que l'on ne porte pas atteinte à son apparence. Son sourire et sa beauté sont la preuve et l'affirmation de sa victoire sur les êtres englués dans la recherche d'un absolu, ce vêtement ample coupé pour les êtres mythiques mais pas pour les hommes. Elle s'est confectionné une pensée sur mesure, comme un talisman contre les assauts de la mauvaise fortune. Selon ses propres mots, cette pensée ne s'enseigne pas, elle s'admire à travers le sourire.

« CYTHÈRE. Regarde-moi, regarde le prince, tu comprendras, il est, entre nous, une chose plus grande que les religions et plus grande que la philosophie, une manière d'être, disons cela, mais cela ne peut se dire, ni s'enseigner. Regarde, seulement, regarde les fauves danser, vivre et rire, regarde-nous mourir, tu sauras, il ne faut pas chercher plus loin que le sang, mais le sang changé en vin ! »<sup>22</sup>

Pour Cythère, la mort s'inscrit dans le droit fil de la vie et ne constitue pas une menace, puisqu'elle ne met pas en cause l'intégrité de son personnage. Au contraire, la mort figera la figure dans l'espace et dans le temps, elle sera le point final d'une phrase prononcée dans l'allégresse. La courtisane proclame « je sais tout, je ne crains personne ! »<sup>23</sup>. Mais c'est sans compter sur l'intelligence de Ferrare, qui sait comment faire et défaire une icône marchande. L'homme fabrique en Arcadie des doublures de Cythère à une échelle industrielle, en donnant prénom et perruque aux prostitués. En commanditant l'agression de Cythère au vitriol, Ferrare humilie le personnage qui semblait jusqu'alors indestructible. Il brise l'image de Cythère afin de réécrire l'histoire en sa faveur. Il fait disparaître une figure authentique pour que le monde

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9.

se souvienne uniquement des prostitués qu'il prépare en série, sans identité, sans visage, sans voix. Cythère n'est plus la figure de la courtisane au sourire vainqueur mais une prostituée semblable à mille autres, inféodée au proxénète, chef de meute.

Une image se désagrège mais peut aussi bien se reconstituer. L'épilogue final présente le retour de la vraie Cythère, qui a fait peau neuve et retrouvé l'assurance inspirée par sa beauté. Mais dans ce long parcours, la figure a perdu de sa superbe. Chacun a pu comparer la vraie Cythère avec son interprète dans *La Méditerranée perdue*. Il semble que le Garçon ait fait un usage remarquable de son observation de la femme « qui parle comme si elle ne croyait pas vraiment en sa parole »<sup>24</sup>.

### *Le fossoyeur inspiré.*<sup>25</sup>

Axel est l'inventeur du sourire, mais il affirme que sa fabrication le dépasse obscurément. Il présente une manière d'être au monde beaucoup plus douloureuse que celle de la courtisane et du prince, inscrite dans sa chair. Ses traits marqués, sa jambe de bois, sa passion pour les morts et la devise « Vivre suffit »<sup>26</sup> gravée sur son torse sont des stigmates du sourire, des manifestations du « vivre poétiquement »<sup>27</sup> qui guide sa conduite. Axel transmet au Garçon son goût pour les lieux et les corps retranchés de la lumière. Pour lui, roder dans les parages de l'oubli et de la mort permet d'accéder à un seuil de l'existence où l'on peut observer le monde avec beaucoup d'acuité.

« CYTHÈRE. Jamais je n'ai rencontré un homme qui aime la vie comme tu l'aimes, c'est peut-être de laver les morts que tu tiens cette force.

AXEL. Peut-être, oui. Ou bien j'ai brisé les questions inutiles et je me suis réchauffé à la simplicité de l'Être. »<sup>28</sup>

À la frontière de la vie et de la mort, entre les pleins feux des projecteurs et les couloirs qui mènent à la sortie du théâtre, l'auteur du sourire contemple son œuvre sur le visage de Cythère. Comblé par ce spectacle, Axel s'estime à l'abri de toutes les catastrophes, libéré des tourments de l'humanité. Mais la déception du fossoyeur est proportionnelle à sa dépendance vis à vis de la figure de la courtisane. Le personnage est frappé de plein fouet par la défiguration de Cythère. Son visage était un miroir qui renvoyait des expressions que lui-même ne sait pas signifier. Sa beauté était un palliatif de l'amour qu'il ne sait pas exprimer.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>25</sup> *Cf. ibid.*, p. 7.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 10.

Son sourire confirmait l'existence d'une joie qu'il pouvait vivre par procuration. Découragé par toutes ces disparitions, vivre n'est plus suffisant pour Axel. Il se tue vraiment et c'est le Garçon qui, après avoir joué son rôle dans *La Couronne d'olivier*, prend définitivement sa place dans l'épilogue final.

La détresse d'Axel et le cri de Cythère, lorsqu'elle interdit à Florian de la regarder, témoignent de la valeur que chacun attribue à la beauté. Cette valeur indique la portée du geste iconoclaste ordonné par Ferrare. La beauté de Cythère est considérée comme l'écrin de son sourire. Elle est investie d'une importance qui tend au symbole. On peut dire qu'au fil du *Prologue*, cette beauté s'éloigne progressivement du domaine du plaisir et de l'agréable pour rejoindre le champ des abstractions. Ceci expliquerait le fait que des personnages apparemment très solides et indifférents aux aspects anecdotiques de l'existence soient à ce point fragilisés par sa perte. Ou peut-être que les figures, comme de vieilles divinités rusées, sont plus simplement de mauvaise foi, insensibles aux attaques du monde à moins qu'elles ne les touchent directement.

### *Le prince exilé.*<sup>29</sup>

Florian ne déclame pas ses phrases comme des sentences poétiques. Face à la profession de foi de Cythère et aux confessions mélancoliques d'Axel, il fait le choix rhétorique d'une déclaration d'intentions. Tandis que la courtisane et le fossoyeur témoignent d'une longue expérience en ce qui concerne leurs activités respectives, le prince exilé doit encore faire ses preuves dans le domaine de la gouvernance, car pour l'instant son titre ne se rapporte à aucune réalité concrète. Figure naïve et mal dégrossie, Florian envisage l'avenir comme un jeu d'enfant jalonné de suppositions excitantes. Il trépigne d'impatience à l'idée de se coiffer incessamment d'une « vraie couronne d'or lourd »<sup>30</sup> et c'est tout naturellement qu'il accède aux volontés de Cythère et d'Axel. La première sera son altesse, le second deviendra légiste à la grande morgue d'Arcadie. Tous trois accompliront à l'échelle d'un pays l'entreprise qu'ils n'exercent que de façon confidentielle ou purement hypothétique dans leur quotidien étriqué. Les cloisons de la petite chambre de Cythère tomberont et feront apparaître un théâtre du monde, un espace public.

Florian peut sembler beaucoup moins charismatique et moins réfléchi que ses partenaires. Il invite cependant Cythère et Axel à se déplacer dans un cadre découpé à leur mesure et nous permet de constater que les figures a priori indifférentes au pouvoir, à la gloire et à la

---

<sup>29</sup> Cf. *ibid.*, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11.

renommée sont très fortement attirées par ses propositions. Dans ses divagations euphoriques, aucune place n'est laissée à la considération du pouvoir d'un point de vue politique et encore moins éthique. La parole du prince est tendue vers des jours futurs fantaisistes et enivrants. Si le poids de la couronne devenait trop lourd et les fastes de la vie au palais trop ennuyeux, le prince et sa princesse n'auraient qu'à fuir. Ils échangeraient alors leur destin national contre une errance légendaire, pénétrant dans un cadre de jeu plus vaste encore, d'échelle universelle. Florian ne semble nourrir aucune ambition personnelle. Ses projets se rapportent directement à la volonté de combler Cythère et de former avec elle un couple emblématique. Les trois figures forment un trio où chacun dépend de l'autre. Axel donne des leçons de vie à Cythère pour mieux exister à travers elle. La courtisane vérifie sa beauté à travers le regard de Florian, qui lui-même, galvanisé par son sourire, entraîne les deux personnages dans une quête de célébrité. Quand elle est dépossédée de son image, Cythère est aussitôt dépossédée de son être. Son visage meurtri annule les intentions du prince, supprime sa raison d'être, tire un trait sur son avenir. Le rêve du prince s'envole et laisse apparaître un vide sidérant qui projette le personnage dans la folie. L'exil devient asile.

La raison et les motivations de Florian sont arrimées à la beauté de Cythère. Elles refont naturellement surface dans l'épilogue final, en même temps que la figure reconstituée de la courtisane. Le temps écoulé depuis le *Prologue* est alors considéré comme une parenthèse sans importance.

« LE VRAI FLORIAN. Cythère ! ce qui a été n'a pas été ! »<sup>31</sup>

Cependant, le vrai Florian paraît bien pâle au regard du prince incandescent que le Garçon interprète dans *Les Étoiles d'Arcadie*. C'est justement la réalité que le personnage authentique s'apprête à vivre enfin, lors de son retour à l'issue de l'œuvre, qui s'annonce comme une gentille comédie.

Le Garçon s'empare des caractères dominants des figures pour composer trois rôles. Il s'inspire ainsi du détachement qui confère à la courtisane certaine de sa beauté une insouciance provocante face aux revers de l'existence. Il emprunte au fossoyeur inspiré son caractère introspectif afin de pouvoir examiner à tous moments l'état de ses ressources physiques et morales ainsi que les nœuds de son âme. Il règle ses ambitions à la mesure de celles du prince exilé et se lance à corps perdu dans l'aventure que Ferrare, en défigurant Cythère, lui apporte sur un plateau. Les masques de Cythère, Axel et Florian ne seront pas des

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 210.

répliques des trois modèles, mais des compositions libres élaborées à partir des trois couleurs du détachement, de l'introspection et de l'ambition. Chacune est la couleur principale d'un masque ainsi qu'une composante des deux autres. S'il paraît difficile de dégager de l'interprétation du Garçon ses traits de caractère propres, on peut néanmoins considérer la libre faculté d'adaptation comme sa signature. En jouant les rôles avec une intensité plus vraie que nature, il offre un destin épique aux trois personnages, ce qui est d'autant plus remarquable qu'à l'exception de Ferrare, l'ensemble du personnel dramatique est confronté à la question de l'imitation et ne parvient à la régler que de façon temporaire ou très approximative. On emploiera dorénavant les prénoms Florian, Cythère et Axel pour désigner le Garçon, puisque c'est ainsi qu'il est successivement nommé dans la distribution des trois pièces des *Vainqueurs*.

#### *DOUBLURES ET FIGURANTS.*

*Les démocrates, le menteur et les femmes désespérées des Étoiles d'Arcadie.*

Sur le bateau qui emporte Florian en Arcadie, Orémus, Jude et Nathan échangent des considérations sur l'état de leur pays et sur les conditions de la révolution qu'ils entendent mener. Chacun se positionne vis à vis de Florian qui apparaît tout d'abord comme un instrument entre leurs mains. Si la connaissance de l'Arcadie et la maîtrise d'un discours idéologique élaboré donnent aux trois personnages un avantage sur le prince inexpérimenté, Orémus, Jude et Nathan ont d'ores et déjà besoin de Florian. Ils forment une équipe de fidèles compagnons, dévoués au prince expatrié, donnant de fait un tour aristocratique à leur engagement politique. Orémus choisit d'apparaître comme l'ombre de Florian, serviteur et confident idéal, conseiller politique avisé. Il introduit Florian dans les arcanes du pouvoir au moyen de récits qui retracent la splendeur et la déchéance de l'Arcadie. Jude et Nathan forment un duo fraternel aux aspirations communes, divisé par leur conception respective de la lutte révolutionnaire. Leurs querelles d'opinions et de moyens jouent un rôle comique et soulignent la dimension satirique des *Étoiles d'Arcadie*. D'un côté, le très pondéré Jude prône une résistance journalistique et civilisée contre le pouvoir nationaliste. De l'autre, le très impulsif Nathan veut exprimer sa haine du Dictateur dans un coup d'état sanguinaire. En dépit de quelques différends, Orémus, Nathan et Jude croient profondément en l'avènement d'un système politique juste, dirigé par une personnalité forte. L'équipe souhaite installer à la tête de l'Arcadie un homme choisi par ses soins, pour incarner un pouvoir démocratique et légitime. Ce dirigeant conviendrait si bien au peuple que ce dernier penserait l'avoir élu en

toute indépendance. Les trois démocrates sont pris au piège de ce paradoxe, renforcé par une confusion entre l'élu par le peuple et l'élu parmi le peuple. Jude et Nathan se comportent comme les prophètes d'une parole dont ils ne connaîtraient pas encore le sens exact ni l'auteur. De confession musulmane, mais surtout plus laïc et pragmatique que ses acolytes, Orémus prend ses distances avec leur mysticisme. Tous trois laissent entendre qu'ils sauront mieux que le peuple identifier son représentant.

Florian pose une question pertinente aux démocrates. Pourquoi ne désignent-ils pas l'un d'eux pour incarner ce représentant ? Les raisons données de façon expéditive au futur « roi président »<sup>32</sup> paraissent anecdotiques mais lui permettront de conserver un ascendant permanent sur les trois hommes. Pour justifier la main tendue vers l'héritier de la couronne, jetée « dans le caniveau des révolutions »<sup>33</sup>, les démocrates invoquent leur handicap. Orémus a le cœur fragile, Jude avoue la faiblesse de son âme et Nathan admet avec difficulté qu'il est le fils du Dictateur. Ces défauts du cœur, de l'âme et du sang signalent que l'abnégation des personnages face au pouvoir est moins une question de principe que d'obstacle. Convoiter la première place mettrait chacun en danger. Leur instinct de survie est ainsi plus fort que leur idéal politique, ce qui n'échappe pas à Florian. Une quête inavouée pour le pouvoir réunit donc les trois personnages. Chacun dénie l'existence d'un rapport étroit entre le dénouement de ses conflits intérieurs et la gouvernance d'Arcadie. Être choisi par le peuple, c'est être aimé par lui. Être l'élu du peuple, c'est devenir son guide spirituel. Prendre le pouvoir à la suite du Dictateur, c'est être reconnu comme son successeur légitime, son héritier. Ces aboutissements sont trop flamboyants pour ne pas effrayer les trois hommes. L'accès au pouvoir concorde de façon évidente avec un désir très intime et presque honteux de reconnaissance. Tenter sa chance serait aussi risquer le désaveu du peuple, de Dieu et du père. On renonce donc à cette quête en désignant un inconnu susceptible d'incarner tous les désirs, une silhouette que chacun peut investir de sa propre image.

« NATHAN. Entre nous, nous nous appelions la Sainte Trinité, nous serons donc la Sainte Quartité. »<sup>34</sup>

Nathan délivre avec beaucoup de dérision le surnom qui identifie les trois hommes au Père, au Fils et au Saint Esprit. Le Père Orémus, le Fils Nathan et le Saint Esprit Jude sont disposés à accueillir dans leur rituel parodique une quatrième personne, car il est toujours temps de concevoir un nouveau symbole pour entamer un autre chapitre de l'histoire d'Arcadie. Nathan

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 22.

ne peut déceimment évoquer ses fantasmes théologiques que sous la forme d'une plaisanterie. Mais à travers son bon mot, transparaissent l'espoir qu'il place en la personne de Florian et l'impuissance des trois démocrates à jouer sur la scène du pays le rôle qu'ils s'attribuent en privé. De même que le Père, le Fils et le Saint Esprit sont des figures de Dieu, le dernier membre de la « Quartité » serait une émanation des trois autres. Sous couvert du rire, Jude considère Florian comme un intercesseur entre lui-même, ses partenaires et le peuple. Florian pourrait devenir le miroir de leurs intentions, le reflet de leur volonté.

Le prince est projeté dans la lumière pour exercer le pouvoir auquel les démocrates n'osent pas prétendre. Orémus, Jude et Nathan lui délivrent sans réserve leurs impressions et convictions politiques. Leur connaissance du terrain arcadien leur donne l'assurance de demeurer des sommités de la révolution ainsi que les instigateurs du discours et des actions de Florian. Mais le visage de Florian est comme une surface lisse et brillante qui restitue une image fidèle à son modèle, tout en étant foncièrement nouvelle. Son esprit vif et curieux saisit toutes les propositions et les assemble de manière à confondre tous ses interlocuteurs, car le prince a l'art d'associer les arguments des uns et des autres pour développer un raisonnement inédit. Les démocrates voulaient une doublure pour occuper la place qui excitait secrètement leur orgueil. Ils sont victimes de ce projet, floués par Florian qui mène une campagne active pour accéder à la tête de l'état. Ils sont alors poussés dans leurs retranchements, forcés d'admettre leur fascination pour la première place, symbole des fonctions du Père, du Fils et du Saint Esprit. Plus encore, ils devront révéler leur attirance pour le masque de Florian et reconnaître l'amour jaloux qui irrite leurs sens. Débordés par la prestation sans faille du prince, ils se conduisent eux-mêmes avec maladresse, tentent vainement d'imiter Florian ou de le déborder. Les piliers de la révolution sont abaissés au rôle de doublure du prince, qui ne devait constituer qu'une image du pouvoir. Ils sont sacrifiés avec beaucoup d'ironie, confondus par les faiblesses qu'ils avaient pris soin d'avouer dès leur première rencontre avec Florian. Nathan qui a le même sang que le Dictateur sera empoisonné, Jude à l'âme vulnérable sera trahi, Orémus au cœur fragile mourra de peur.

Pour le Dictateur, un usurpateur sait se rendre plus convaincant qu'une personnalité authentique. Il décèle en premier lieu l'imposture de Florian, car l'entrée sur la scène arcadienne du prince exilé lui semble plus vraie que nature et digne d'un scénario de fiction.

« LE DICTATEUR. Vous avez raison, le peuple aime ceux qui jouent, jonglage de masques, voilà la vie. L'escroc a cet avantage, il sait qu'il joue donc il joue mieux, et l'important ce n'est pas la vérité, c'est le jeu. »<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 41.

Le dirigeant militaire fait figure de père de la nation. Il se montre très sceptique à l'égard des démocrates qui intriguent contre son pouvoir. Il évoque notamment les caprices de son fils Nathan, animé par un désir personnel de revanche, grossièrement dissimulé derrière une lutte pour la cause du peuple. Il soutient que son exercice du pouvoir est juste et fondé, malgré les différents massacres perpétrés dans plusieurs villages arcadiens au nom d'une pureté ethnique. Le mal est pour lui nécessaire pour conserver le monopole politique, garant de l'ordre et de l'unité du pays. Le chef d'état affirme par ailleurs que le meilleur moyen de juguler l'industrie criminelle des usines Ferrare est encore d'accepter le soutien financier du proxénète, en assimilant cette économie parallèle au produit national brut d'Arcadie. Rompu à la manipulation des faits politiques et historiques, le général connaît la portée des images et du jeu. Parmi les victimes de sa politique répressive, il s'est choisi un enfant boiteux, Elias, unique survivant d'un village décimé, blessé à la jambe par une charge d'obus. Cet enfant remplace avantageusement Nathan, fils adulte en violente opposition contre le Dictateur. Elias a la délicatesse de ne jamais pleurer et contente le vieil homme en l'appelant « père »<sup>36</sup>. La présence de l'enfant adoucit l'image du Dictateur, comme la couleur d'une étoffe pourrait mettre en valeur son teint. Accessoirisé, le petit être docile attire notre attention sur le caractère pervers du personnage. L'homme conserve Elias auprès de lui comme un trophée de chasse qui lui rappelle tout à la fois l'exception de sa force de frappe et la fragilité de son impunité. Elias est en effet le seul témoin des activités sanguinaires commises par l'armée dans le village d'Istanil.

Autrefois, le Dictateur pouvait danser l'âme et le cœur légers. Il se savait libre de tout engagement et pouvait ainsi désirer une chose et son contraire sans aucune culpabilité. La liberté que lui prodiguait son innocence ne peut plus exister maintenant qu'il est enchaîné au pouvoir. À travers Florian, il reconnaît un jeune frère, un homme qui peut encore commettre des actes gratuits sous couvert de l'innocence et se réjouir de la beauté d'un naufrage sans penser à ses conséquences.

« LE DICTATEUR. La pauvreté, poète, voilà ce qui fait que je suis ton frère. Et ces larmes aussi que je ne peux pas retenir.

Éloigne-toi de tout pouvoir, voilà, c'est tout, il n'y a rien d'autre. Tu sais ce qui te permet de jouir de tous les possibles quels qu'ils soient ? C'est ton innocence. Loin, loin de tous les pouvoirs, poète, la danse est la même tu vois, je dansais comme cela à vingt ans, la danse du vigneron, et souvent seul dans le noir, avec cette horreur partout en moi et autour de moi, je danse encore, mais il n'y a plus l'innocence. Toi, tu es le maître du monde, toi tu es le roi. Toi, tu as le droit de prendre le mal et d'en

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 44.

faire une petite touche de rouge dans un tableau champêtre parce que tu as des mains d'ineffable délicatesse. »<sup>37</sup>

Pour le Dictateur, le temps de l'allégresse est révolu depuis longtemps. Il n'est plus question de danser au rythme des scandales à toute heure du jour et de la nuit. L'homme se contente d'une parade pathétique autour de l'enfant boiteux, symbole d'un peuple impuissant et d'une justice inopérante. Il n'hésitera pas à sacrifier Elias à deux reprises, pour sauver son honneur et enfin sa vie. Son attachement à l'enfant est avant tout dicté par la nécessité de se composer une image émouvante de patriarche, ferme dans l'action, sensible lorsque les affaires du pays lui laissent un peu de répit. Mais le travail de l'image est plus conséquent qu'on ne le croit. En vérité, le général qui a su si bien incarner le pouvoir n'est qu'une doublure du véritable dictateur, réfugié en Tunisie depuis un an. S'il reconnaît Florian comme un frère, c'est que leur imposture les réunit. Les deux personnages peuvent être considérés comme deux adversaires postés d'un côté et de l'autre d'une ligne de démarcation qui les oppose de façon symétrique. Le vieil homme accompagné d'un enfant infirme et le jeune homme suivi par un adolescent muet, Lysias, sont arbitrés par Ferrare. Le premier est pétri de certitudes. Il manipule les notions de nationalisme, d'autorité, de capital et de patrie pour délivrer un discours verrouillé. Le second parle peu et ne possède rien encore. Il se dégage de tous les mauvais pas en répliquant avec nuance aux sentences péremptoires. Ce sont probablement ces deux approches du jeu politique qui distinguent les deux personnages. Le général, recruté pour imiter le dictateur et le représenter physiquement, brasse une série de principes comme autant d'images d'Épinal pour confirmer sa ressemblance avec tous les dirigeants autoritaires, et *a fortiori* avec le dictateur d'Arcadie. Florian s'est spontanément emparé du rôle du prince expatrié, qu'il interprète en prenant appui sur ses propres intuitions et sur le rêve que les Arcadiens ont nourri durant des décennies en pensant au prince exilé.

Officiellement, le Dictateur se bat pour garder le pouvoir et Florian pour le prendre, mais le réel enjeu de leur duel est l'innocence. Le vieil homme sait qu'une fois sa supercherie révélée, il faudra reprendre sa véritable identité et s'éloigner du palais. Ce qui lui importe est de confisquer à Florian son innocence, car elle fait d'après lui le secret de sa légèreté, de son sourire. Florian évite soigneusement ce piège, tout au long des *Étoiles d'Arcadie*. Si les têtes tombent les unes après les autres autour de lui, il n'est jamais directement coupable de la mort de ses partenaires. Ainsi, rien ne pèse assez sur sa conscience pour entacher son innocence et défaire son sourire.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

Dans *Les Étoiles d'Arcadie*, les femmes jouent au second plan. Le bateau qui achemine Florian vers l'Arcadie croise une barque où se trouve une Femme, accompagnée de son plus jeune fils, Lysias. Elle est la voix du peuple lésé par l'histoire et revenu de tous les discours des dirigeants politiques. Florian l'interroge pour sonder l'opinion publique. Pour croire au retour du prince, encore faudrait-il que ce dernier n'ait pas définitivement oublié le pays sur les tables de jeu des « casinos défraîchis »<sup>38</sup> de la Côte d'Azur. L'Arcadie désabusée a fait le deuil de l'espérance. Recouvrer l'espérance pourrait justement rendre la parole à Lysias, qui ne parle plus. La Femme accepte de confier son fils à Florian pour sceller une promesse. Florian rendra la parole à Lysias, ce qui marquera la réconciliation du peuple avec son dirigeant, la résurgence d'un espoir. Il lui rendra par ailleurs les fils et la fille que l'armée du Dictateur et la traite de Ferrare lui ont volés. Plus tard, la Femme devenue vieille réapparaît sur sa barque. L'Arcadie demeure un territoire d'hommes, que les mères tiennent en respect en voguant sur les rives sans jamais accoster. La Vieille femme propose à Lysias de la rejoindre, convaincue que Florian n'a jamais eu l'intention de tenir sa promesse. Les enfants ne seront pas rendus et l'espérance ne paraîtra plus aux lèvres du jeune homme. Mais Lysias s'est enchaîné au prince. Si la Vieille femme semblait occuper un rôle important dans les prémices des *Étoiles d'Arcadie*, on sait désormais que sa présence n'était que figuration pour permettre à Florian d'apparaître en sauveur et pour confirmer finalement son absence totale d'empathie avec le peuple.

Les femmes qui résident sur le territoire sont réduites à l'état dégradant de prostituées. Elles défilent dans les locaux de Ferrare qui les distribue sur les trottoirs de l'occident. Parmi elles, on retient le prénom de Lubna, qui s'attache à Nathan et à Jude et s'accroche à un futur dérisoire. La femme accessoire promet de posséder un jour son propre jouet, ce à quoi personne ne prête attention.

« LUBNA. À paris, j'aurai un petit chien. »<sup>39</sup>

Le personnel dramatique de cette première pièce est résolument masculin. Il s'organise de façon hiérarchique autour de Florian, parti de rien pour accéder au sommet de l'état et gagner la première place, dans l'esprit des démocrates et du faux dictateur, mais aussi dans le cœur de Lysias et de Ferrare. Les femmes, rabaisées au rang de figurantes sont exclues de ce jeu et par là même épargnées par Florian. Pour empoisonner l'âme du sexe faible, l'acteur se réserve un deuxième acte, *La méditerranée perdue*.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 46.

*Les amants et les rivales de La Méditerranée perdue.*

Avant de mourir, Nathan confiait à Florian que s'engager dans la révolution était une erreur qu'il aurait aimé remplacer par la pratique du théâtre. Le prince tire partie de cette confession. Il se plaît à mélanger les considérations du Dictateur sur le jeu avec l'éloge du théâtre entonné par Nathan. Malgré leurs faiblesses, les personnages des *Étoiles d'Arcadie* font preuve de valeurs et d'aspirations éloquentes. Entre la première pièce et la seconde, un vent de dérision souffle sur la scène des *Vainqueurs*. Le théâtre ne représente plus l'Arcadie, mais une série d'espaces privés, situés sur une côte africaine à peine nommée. Ces lieux sont le décor d'une parodie qui ne rend pas hommage au message de Nathan, ni même aux réflexions stratégiques du Dictateur. Dans sa chambre d'hôtel, Cythère se laisse aller à un vaudeville du plus mauvais effet. Dans son cabaret, elle intervient parmi les numéros lamentables de ses amants. Lorsqu'elle emploie le théâtre comme une liturgie, c'est pour arranger une situation obscène en cérémonie. Dans *La Méditerranée perdue*, chacun avoue sa médiocrité et les artifices grossiers utilisés pour composer son personnage. Chacun prend un plaisir dérangeant à se complaire dans le ridicule. Cythère, elle-même, admet les escroqueries commises en Arcadie sous les traits de Florian et se sait noyée dans une parodie sans ambition. Dans la première pièce, le prince faisait irruption dans la vie des Arcadiens, puis les détournait progressivement de leur dessein initial. Cythère est d'emblée le personnage central du quotidien des protagonistes de *La Méditerranée perdue*. Elle s'est réfugiée dans Carthage, auprès des rebuts de l'Arcadie, qu'elle gouverne comme une petite communauté d'amants et de rivales, dépourvus de tout panache.

À la vie comme à la scène, Cythère est accompagnée de Parnasse<sup>40</sup> et Mozart, qui incarnent poésie et musique comme leur nom le suggère<sup>41</sup>. Ces deux allégories de carnaval prennent des

---

<sup>40</sup> Cf. Bernard Holtzmann et Giulia Sissa, « Delphes », in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit. ; cf. également Pierre Flotte, « Parnasse », *ibid.*

Le Parnasse est un mont de la Grèce centrale. Durant l'Antiquité, il est tout à la fois le territoire de Dionysos, qui aurait vécu dans ses rochers, et le domaine d'Apollon. Bâti sur le Parnasse, le temple de Delphes consacré à Apollon abrite la Pythie, un ombilic, symbole du centre du monde, et le tombeau de Dionysos. Certaines traditions mythologiques rapportent que les Muses, guidées par Apollon, aimaient à se promener sur plusieurs monts de la Grèce, dont le mont Parnasse, gouverné par ailleurs par les pulsions dites bachiques de Dionysos.

D'autre part, le Parnasse désigne un ensemble de poètes du XIX<sup>e</sup> siècle qui prônaient, à l'instar de Leconte de Lisle, le dépassement des thèmes et de l'emphase romantiques. Les Parnassiens apportaient un grand soin à la structure de leurs poèmes, considérée comme l'alliée d'une pensée ordonnée, attachée à l'héritage classique de l'art et de la philosophie, ainsi qu'aux grands mouvements de l'histoire et de la nature.

<sup>41</sup> Trois époques s'entrechoquent à travers le prénom du poète. Parnasse figure l'alliance paradoxale de l'inspiration apollinienne et dionysiaque. Cette cohabitation conflictuelle donne une image complexe et tourmentée de l'Antiquité. Le prénom renvoie également à l'attrait dix-neuviémiste pour une Grèce fantasmée, peuplée d'allégories. Enfin, le jeu du personnage lui donne une consonance grotesque. Le poète devient ainsi le porte-parole d'une société contemporaine qui méprise les périodes antérieures et manipule de vieilles images coupées de leur signification.

postures d'artistes auxquelles elles ne croient guère. Parnasse déclame quelques vers à des touristes allemands pour s'acheter un sandwich. Mozart est indifféremment prié de jouer du piano ou de masturber ses congénères. Tous deux participent au spectacle de cabaret de Cythère, où ils déploient des trésors d'imagination pour présenter des numéros vulgaires et imbéciles. Ils sont rejoints dans cette activité par Septime<sup>42</sup>, petit frère philosophe de Mozart. Aussi ridicule que ses compagnons, Septime change progressivement de statut au cours de la pièce pour gagner une place privilégiée auprès de Cythère<sup>43</sup>. Il prendra ainsi la place que Lysias occupait vis à vis de Florian dans *Les Étoiles d'Arcadie*. Si Parnasse et Mozart cultivent obstinément la médiocrité, c'est moins par bêtise que par instinct de protection. Les artistes ne se laissent pas gagner par la passion des démocrates. Les uns considéraient la lutte politique comme un geste poétique grandiose tandis que les autres pratiquent l'art comme des employés de bureau.

« PARNASSE. Mais qui osera jamais l'éloge du mauvais théâtre et de la mauvaise musique ! »<sup>44</sup>

En jouant de piètres doublures d'artistes, Parnasse et Mozart savent pertinemment qu'ils occupent une fonction dont personne ne veut. Ils sont ainsi à l'abri de toute concurrence avec l'ensemble du personnel dramatique et de tout conflit avec Cythère.

« PARNASSE. Dans cette histoire, celui qui n'a pas de masque meurt en premier. »<sup>45</sup>

---

Le prénom de Mozart reste lié dans nos esprits à une œuvre musicale virtuose et foisonnante. Ici, les seuls morceaux joués seront des airs de cabaret composés pour les vers de Parnasse et les chansons de Cythère. Le choix du prénom du musicien ne renvoie pas à la culture musicale des hommes contemporains, mais plutôt aux quelques connaissances éparpillées qui conduisent chacun à se réfugier derrière des lieux communs. Un très jeune musicien qui se rêve génie sera machinalement surnommé Mozart.

<sup>42</sup> Cf. Yann Le Bohec, « Septime Sévère, lat. Lucius Septimus Severus (146-211) », in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit. ; cf. également Gilbert-Charles Picard, Abdel Majid Ennabli et Liliane Ennabli, « Carthage », *ibid.*

Le prénom du personnage renvoie à celui d'un empereur romain de la période du Haut-Empire. Septime Sévère accède au pouvoir en 193 grâce à ses campagnes militaires et à sa carrière politique. Pour légitimer son sacre, il proclame son adoption posthume par l'empereur Marc-Aurèle, se déclarant ainsi frère de l'empereur Commode, assassiné en 192. Septime Sévère exerce ses fonctions en privilégiant ses actions et sa présence dans les provinces de l'Empire, ce qui met en cause l'exercice politique des précédents empereurs, émanant de Rome. Constructeur et restaurateur reconnu, il commande notamment des travaux dans la ville de Carthage, ancienne puissance africaine où fut établie une colonie romaine en 44 avant Jésus Christ.

Si Parnasse évoque par son nom l'Antiquité grecque et l'aube de la modernité, Septime évoque par le sien l'Empire romain, qui assimile et réinterprète les périodes antérieures. Dans la fable, la filiation de Septime et du Général ainsi que leur exil à Carthage, située dans l'actuelle Tunisie, peuvent aussi évoquer les reliquats de la politique coloniale de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ces deux périodes s'inscrivent dans le prolongement de celles qui renvoient au prénom de Parnasse. Elles font référence à des temps où le progrès et l'excellence ont été digérés et reconvertis en système imposant et contraignant.

<sup>43</sup> On peut d'ailleurs souligner que, contrairement à Mozart et Parnasse, il n'existe pas de lien entre la passion du jeune homme, en l'occurrence la philosophie, et son prénom. L'effet comique, plus que parodique, s'obtient ici par contraste et non par caricature car la discipline chère à l'Antiquité grecque et l'histoire de l'empereur romain Septime Sévère sont a priori étrangères. Cette nuance distingue le personnage de ses camarade et frère.

<sup>44</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 148.

Pendant l'épilogue de *La Méditerranée perdue*, lorsqu'ils sont enfin à l'abri de nouvelles péripéties, Parnasse et Mozart dévoilent leur jeu. L'absence de talent reste pour eux la meilleure parade contre les revers de l'existence. Épargnés par la douleur, les deux artistes sont aussi privés d'émotions. Aucune scène poignante ne leur permet de briller, aucune tension dramatique ne leur donne la possibilité de se révéler. Le poète et le compositeur forment un duo de jeunes amants de prime abord assez naïfs. Cependant, leur capacité à se camoufler derrière une identité d'emprunt démontre leur perspicacité.

Deux amants d'âge mûr, *a priori* plus expérimentés, ne croient pas nécessaire de jouer un rôle et sont ainsi moqués et manipulés par Cythère et plus généralement par l'ensemble des personnages. Il s'agit du Général, véritable dictateur d'Arcadie doublé dans la première pièce, et du Docteur, médecin personnel du vieil homme et de sa femme. Bien que leur présence soit nécessaire au développement de l'intrigue, les deux hommes figurent deux notables sans importance. Ces instruments de l'action n'intéressent les autres protagonistes que d'un point de vue stratégique et pécuniaire. Durant le premier acte, Cythère promet de rendre sa vitalité sexuelle au Général impuissant, en l'échange de quoi ce dernier s'engage à lui céder la totalité de ses biens. Par ailleurs, elle projette avec le Docteur d'escroquer l'ancien dictateur et d'écarter sa femme en ordonnant son internement dans un hôpital psychiatrique. Cythère vivrait alors avec le Docteur dans le palais du Général, sur les rives de Carthage. Ce plan n'est pas plus ambitieux que la revue de cabaret de la courtisane. L'argument de *La Méditerranée perdue* est volontairement décevant, car il n'est qu'un trompe-l'œil destiné à abuser les sens du Général et du Docteur. L'enchaînement chaotique des événements conduit Cythère en prison, où elle demeure sous le regard vicieux d'un troisième figurant, le Geôlier. Ces trois hommes de qualité et de comportements différents occupent un emploi similaire dans le parcours de Cythère. Florian ignorait les personnages secondaires car ils n'étaient d'aucune utilité dans son ascension vers le pouvoir. Cythère accède au désir de protagonistes insignifiants, comme si cette compromission constituait un moyen pour atteindre la véritable finalité de la pièce. Elle accepte ainsi d'être réduite à un outil de stimulation sexuelle pour le Général, à un instrument de revanche sur l'ancien dictateur et sa femme pour le Docteur et à une poupée qui chante pour le Geôlier. La logique perverse de Cythère consiste à livrer son corps au bon vouloir des trois figurants, tout en tirant profit de la situation. Ces scènes humiliantes permettent à la courtisane de plonger « au cœur des ténèbres »<sup>46</sup>, seule perspective de *La Méditerranée perdue*. Dans cette quête du pire, Cythère prend le contrepied

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 137.

de Florian, qui passait son temps à se défaire des contraintes pour être toujours plus léger et gagner de l'altitude. Ce dessein la rend indépassable et incompréhensible aux yeux des deux rivales qui tenteront de la doubler tout au long de la pièce, sans pouvoir la suivre dans son entreprise de dégradation.

Vêtue d'un manteau rouge, Madame rend visite à Cythère dans son cabaret. C'est la femme du Général et la mère de Septime et Mozart.

« SEPTIME. C'est quoi ce vison rouge ? C'est pour venir parler à la pute que tu t'es habillée en pute ? »<sup>47</sup>

Ancienne strip-teaseuse, Madame a patiemment forgé son image de femme du monde. En Arcadie, l'actrice vedette de « *La patrie nous appelle* »<sup>48</sup> formait avec le Général un couple idéal. La blonde égérie du nationalisme doit quitter le pays quand la popularité du dictateur décline. Désormais, sa notoriété n'est plus qu'un lointain souvenir. Les rôles d'épouse et mère, derniers remparts de sa respectabilité, sont peu de choses en comparaison d'un passé glorieux. Le personnage est doublement rival de Cythère, du fait de ses origines modestes et de sa métamorphose en femme de spectacle d'une part, et de sa relation avec le Général, Septime et Mozart d'autre part. L'ensemble des protagonistes accordent du crédit aux volontés de Cythère et considèrent Madame comme une bourgeoise que la jalousie pousse à mentir. La femme de l'ancien dictateur demeure cependant un authentique personnage qui inspire abondamment Cythère. La courtisane emprunte en effet son passé de femme légère, développe une relation ambivalente avec le Général et ses enfants, et joue l'étoile dans son cabaret. Le port du manteau rouge ainsi que différents aveux relatifs à des débuts difficiles marquent le choix stratégique de Madame pour défendre sa place auprès de ses proches. Mais en reprenant les attributs d'une prostituée pour se mesurer à Cythère, elle prend le risque d'être considérée comme une pâle copie, une doublure sans originalité. Le même phénomène se produit lorsqu'elle s'entretient avec Cythère de l'état de son plus jeune fils, Septime. Que ses propos soient ou non sincères, ils entrent en résonance avec les paroles de la Vieille femme à la dérive dans *Les Étoiles d'Arcadie* et font ainsi l'effet d'un discours récupéré.

Cythère et Madame s'affrontent en jouant de leurs ressemblances. Elles s'accusent mutuellement de gestes qu'elles commettent respectivement. Chacune observe l'autre comme son propre reflet dans un miroir et peut dire « elle a voulu me tuer ! »<sup>49</sup> quand c'est en réalité le contraire qui se produit. Si Madame se livre à ce jeu, elle se sait tout de même en deçà de la

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 116.

performance de Cythère. Au bout de six mois d'emprisonnement, la courtisane reçoit la visite de la femme du Général, qui l'observe en secret depuis trois mois. Cette période d'observation lui permet de comprendre ce qui la distingue de Cythère. Les deux femmes convoitent la fortune du Général, mais ce qui est un aboutissement pour Madame n'est qu'une étape dans le cheminement de Cythère. La première est mue par un désir d'opulence tandis que la seconde explore les pics et les fossés de l'existence pour expérimenter la totalité des états de la condition humaine.

« MADAME. Je n'ai jamais cru à votre mystique, mais je l'ai comprise.

La vie vous suffit, moi il est trop tard pour que j'apprenne ça.

Vous avez toujours ce regard d'en haut, la conscience de la totalité. D'une galaxie l'autre que pèsent nos déboires ?

Et que pèse une galaxie ? Il n'y a pas de matière, n'est-ce pas, rien que de la vitesse, comment comprendre cela, comment puiser dans ce grand trou obscur l'eau qui nous manque ?

Moi c'est le luxe qui me donne envie de vivre, les grands hôtels, les sous-vêtements fins, les pâtisseries hors de prix, le champagne rose, les soirées à l'opéra, je n'aime pas la musique, mais les défilés de mode, Paris l'éternelle putain, c'est là que j'entends le rire de l'atome ! Je suis une courtisane, moi, une vraie, après tout, vous, vous ne faites que jouer un rôle. »<sup>50</sup>

En dépit de toute attente, une seconde rivale est entrée en scène au troisième acte, lorsque Cythère, au comble de sa gloire, entreprenait de dépouiller le Général avec l'aide complice du Docteur.

« LE DOCTEUR. Je vois une petite barque rouge, un homme et une femme. C'est Ferrare, il est avec une femme aux cheveux d'or. C'est incroyable, une femme qui te ressemble ! Elle a un chien en laisse, un grand chien noir ! C'est beau comme du mauvais théâtre !

CYTHÈRE. Toutes les femmes me ressemblent, tu ne sais pas ? Les patriciennes se coiffent à ma manière, les putains copient ma dégaine, ma panoplie se vend partout aux vitrines de mode, mais toi mon amour tu as pour toi l'origine, l'étalon, la source ! »<sup>51</sup>

Violamment rejeté par Cythère au premier acte, Ferrare retrouve son impudence et son orgueil en compagnie de Lubna. De son côté, la prostituée insignifiante des *Étoiles d'Arcadie* se satisfait des frasques du proxénète, qui ne lui offre que des présents dérobés. Si la jeune femme ne vit pas à Paris avec un petit chien comme elle en rêvait autrefois, le « cerbère »<sup>52</sup> Svoboda suffira à lui donner une revanche sur le destin. Réplique physique de Cythère, Lubna

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 125.

se démarque du personnage par sa crédulité. La jeune femme se réjouit des situations les plus pathétiques. Elle fait ainsi basculer la fable à son avantage à un moment où Cythère, célèbre pour son sourire, montre une face plutôt morose. La courtisane devait obtenir du Général le legs de sa fortune, à condition de lui rendre sa virilité. Elle échoue à ce programme, doublée par Lubna, qui excite les sens du vieil homme en prononçant les vers de Parnasse sur la musique de Mozart. Les doublures ont donc raison de l'art de la courtisane. Lubna hérite ainsi d'un empire industriel, que Ferrare fera fructifier. Quand Cythère prend la fuite, elle ordonne à son chien de la mordre. Cythère échoue en prison avec une jambe malade. Elle apprend que sous son nom, Lubna est devenue célèbre en faisant tourner le monde au rythme de ses chansons. La doublure dépasse un temps l'interprète, usurpe sa place et la relègue aux oubliettes. Cependant, en portant atteinte à l'image de la courtisane parce qu'elle usurpe son identité et la blesse physiquement, Lubna défait son modèle. Coupée de sa « source », elle peut faire illusion temporairement mais elle est incapable de résister au retour de Cythère dans l'épilogue. La fuite de Carthage, la blessure à la jambe et les six mois de prison ont fondamentalement changé Cythère, ce qui rend caduque l'imitation de la jeune femme. Son triomphe fut aussi éphémère qu'une chanson.

« LUBNA. Je ne suis qu'une poupée. »<sup>53</sup>

L'onomastique de *La Méditerranée perdue* surligne la dimension parodique de la pièce, ce qui n'échappe pas aux personnages eux-mêmes, comme on l'a montré pour Parnasse et Mozart et comme on peut le remarquer pour Lubna, qui tient en laisse un chien au nom de général communiste. Le recours explicite à ce procédé incite le lecteur à faire une lecture de l'œuvre en tant qu'agglomérat de références. Ainsi, Madame pourrait être la maîtresse de maison que Claire imite en se parant des vêtements et des accessoires du personnage dans *Les Bonnes*<sup>54</sup> de Jean Genet. Le Général et, par glissement, le Docteur évoquent quant à eux les notables du *Balcon*, reclus dans la « maison d'illusions »<sup>55</sup> dirigée par Irma. Les protagonistes singent des personnalités allégoriques ou dramatiques et des types sociaux caricaturaux. Pour reprendre deux expressions de Cythère, ces « parodie[s] de parodie »<sup>56</sup> « touche[nt] le fond »<sup>57</sup> par leur complaisance à vivre une comédie stérile. L'artifice préside à *La Méditerranée perdue*, de sorte que la fable tourne à vide. Les personnages s'enlisent dans une

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>54</sup> Jean Genet, *Les Bonnes* (1954), in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

<sup>55</sup> Jean Genet, *Le Balcon* (1962), in *Théâtre complet*, *ibid.*, p. 290.

<sup>56</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 99.

mascarade suffocante, qui ne met pas réellement en cause leur intégrité. La déchéance de Cythère est en revanche effective. Elle perd sa jambe au cinquième acte, offrande faite au mauvais théâtre, gage de la détermination du Garçon à traverser tous les rôles et toutes les situations, que ce soit au prix de son humanité, de son honneur ou de sa vie.

*Les artisans du théâtre, les adversaires et les honnêtes gens de La Couronne d'olivier.*

Axel rejoint la France en compagnie de Ferrare. Dans leur sillage, Parnasse et Lubna ont quitté le cabaret de Carthage pour jouer la légende de Cythère et de Ferrare en Occident. Septime et Mozart ne participent pas à ce voyage, car ils sont probablement restés auprès de leurs parents dans le palais de Carthage. Dans *La Méditerranée perdue*, l'aveu de n'être qu'une poupée sonnait comme une défaite pour Lubna. À présent, le théâtre fait figure de refuge pour la poupée, qui s'anime et fascine les foules en jouant l'histoire de Cythère et de Ferrare. Lubna n'usurpe plus l'identité de la courtisane dans la vie réelle, mais l'interprète sur scène comme un personnage mythique. Le jeune Arthur, amoureux fou de Lubna, est recruté pour jouer le rôle de Ferrare. Profondément troublé par sa partenaire de scène, Arthur fait une confusion dangereuse entre la réalité et le théâtre. Après deux ans de séminaire, le jeune homme rêve de pouvoir jouer un homme amoral. Mais Ferrare lui fait remarquer que son interprétation est fortement datée, car dans l'interstice qui sépare la seconde et la troisième pièce, le proxénète fait de façon très inattendue l'expérience de la grâce divine.

« FERRARE. Tu joues le Ferrare du précédent chapitre ! »<sup>58</sup>

Quant à lui, Parnasse n'est plus l'individu grotesque qui se couvrait de ridicule lors des numéros humiliants de *La Méditerranée perdue*. Il joue plus sûrement le rôle d'un clown, participant à l'aventure des artisans du théâtre comme un homme à tout faire turbulent. Il apporte un contrepoint comique au drame solennel que Lubna et Arthur jouent sans distance. Lors d'un intermède burlesque, il met en scène sa mort et préfigure ainsi le suicide de Ferrare, qui surviendra dans les dernières scènes. Comme Arthur, Parnasse apparaît alors en doublure de Ferrare, montrant la chute comique du personnage, tandis que l'ancien membre du séminaire montre par sa prestation manquée le drame du proxénète, personnage en décalage continu.

Pour donner une dimension noble à leur représentation, les artisans du théâtre essaient de dérober le corps d'un jeune homme, entreposé à la morgue. Cet accessoire de la troupe est aussi l'objet du désir d'Axel, ainsi qu'une victime du Sénateur. Ce dernier personnage est en

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 177.

fait la doublure de l'ancien dictateur, adversaire de la première heure de Florian. Pour éviter toute compromission, le Sénateur souhaite faire disparaître le corps du jeune homme avec l'aide du Légiste qui travaille à la morgue aux côtés d'Axel. La doublure du dictateur pouvait sembler inoffensive dans *Les Étoiles d'Arcadie*. Mais le titre de sénateur réveille son agressivité et ses ambitions. Beaucoup plus violent que dans la première pièce, le vieil homme a fait le deuil de l'innocence et convoite maintenant la connaissance pour se mesurer à Axel. En cela, il témoigne d'une lecture globale du parcours du Garçon qui demeure à ses yeux un acteur chevronné plus qu'un imposteur. On peut en effet considérer sa traversée des trois rôles comme une expérience complète de la vie humaine, partant de l'innocence du prince qui voyait les hommes tomber tout autour de lui sans jamais les avoir agressés physiquement, pour acquérir l'expérience du fossoyeur qui aime les morts et porte les corps dans la tombe.

Le Légiste observe le comportement du Sénateur avec attention et mépris. Il apparaît comme une doublure du Docteur de *La Méditerranée perdue*, mais aussi comme une pâle copie d'Axel, compte tenu de son emploi à la morgue et de son rapport de force avec le Sénateur. Les différentes péripéties le conduisent à se rapprocher d'Arthur, à travers lequel il voit une doublure de Ferrare. De fait, vivre libre et posséder son destin ne semble envisageable pour le Légiste qu'en marge de la fable, aux côtés d'autres doublures.

Les figurants de *La Couronne d'Olivier* sont nombreux. Un Garde du corps, un Directeur d'hôtel et deux policiers représentent différents corps de métiers donnant la sensation que l'œuvre s'inscrit dans un espace quotidien. Dans la course qui entraîne tous les personnages à la recherche du Jeune homme mort, on croise aussi une Jeune mariée et les invités de sa noce. Axel, caché dans un hôtel avec la dépouille, dira lui-même qu'il se trouve au croisement d'un chemin. La présence des figurants suggère que la fable se situe au carrefour d'une autre fiction, où tout un nouveau personnel dramatique apparaît, sans que l'on s'y attache. Enfin, une Mère est convoquée à la morgue pour reconnaître le Jeune homme. En vain, car ce n'est pas son fils. Tout au long des *Vainqueurs*, mères et enfants sont irrémédiablement séparés par les courants politiques, les désirs d'amour et de réussite. Dans un arrière-plan décoratif, la Jeune mariée et la Mère figurent la jeunesse et la vieillesse, reproduction esquissée des motifs de l'innocence et de la connaissance, qui ne sont pas traités lorsqu'ils sont assumés par des femmes, définitivement secondaires lorsqu'elles ne sont pas d'anciennes prostituées.

La définition des doublures et figurants de *La Couronne d'olivier* est plus sommaire que celle des pièces précédentes. Dans *Les Étoiles d'Arcadie*, tout un pan de la personnalité de Florian se précise à travers le discours des démocrates et de la doublure du dictateur. La nature

parodique de *La Méditerranée perdue* est tellement outrée que le rapport simpliste de maître à esclaves que Cythère développe avec les habitués de sa chambre et de son cabaret pose question. Ainsi, on a pu constater que l'étude des amants et rivales de la courtisane révélait différentes stratégies, plus complexes qu'en apparence, pour ne pas se laisser dévorer par la farce. La plupart des protagonistes de *La Couronne d'olivier* étaient déjà présents dans les deux premiers volets de la trilogie. Dans cette troisième et dernière œuvre, leur discours est souvent plus concis, plus rapidement identifiable. Le dénouement de la fable les entraîne dans une série de quiproquos cousus de fil blanc. La transparence de ces effets laisse supposer que le dramaturge ne prend plus soin d'étoffer l'univers des *Vainqueurs*, car il est plutôt temps de le défaire pour revenir à l'armoire de la vraie Cythère, dans l'épilogue final. Les mécanismes dramatiques sont plus apparents, le caractère et le raisonnement des personnages moins élaborés. Chacun a intégré les procédés du théâtre pour tenter de se mesurer à Axel et Ferrare, mais sans succès, car le couple d'acteur se montre infiniment plus réfléchi et plus secret qu'aux premiers jours de leurs coups d'éclat. La réponse d'Axel et Ferrare au « théâtre faux » des protagonistes est un « théâtre vrai »<sup>59</sup>, sans filet, sans fards, sans reprise. L'interprétation sincère et entière de leur rôle renvoie dos à dos les artisans du théâtre, enfermés dans une représentation tronquée et figée du réel, et les adversaires, pris au piège de leurs mensonges et manipulations politiques.

### *L'APPRENTI.*

#### *Lysias.*

Le jeune homme confié à Florian au premier acte des *Étoiles d'Arcadie* est docile et silencieux. On doute fortement de l'importance du personnage, systématiquement effacé par les échanges très riches que Florian entretient avec l'ensemble des doublures, ainsi qu'avec Ferrare. L'adolescent muet paraît exclu du développement dramatique, auquel il ne pourrait prendre part qu'en ouvrant la bouche. Ponctuellement, Florian le soumet au chantage de la parole. Ce chantage confine à l'humiliation. Lysias ne pourra manger ou se reposer que lorsqu'il en fera la demande orale. Son silence est un vœu pieux que seul le retour de l'espérance pourra briser. Mais Florian, profondément irrité par la promesse de Lysias, assimile le mutisme de l'adolescent à son absence de répondant, à l'atrophie de son esprit.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 178. Durant leurs échanges autour de la mise en scène de la légende de Cythère, Ferrare fait la remarque suivante à Arthur :

« La mort n'est pas ! Mon sourire à moi est ce qui est ! Pourquoi se donner à ce qui n'est pas. Pourquoi un théâtre faux, pourquoi pas un théâtre vrai ! »

Lysias est moins un partenaire qu'un souffre douleur, régulièrement giflé, travesti en jeune fille et sommé de danser pour le bon plaisir du prince. Si le jeune homme déclenche l'agressivité de Florian ce n'est pas à cause de sa passivité mais parce qu'il ne projette aucune intention sur sa personne et ne lui demande pas d'assumer un rôle. Ce comportement perturbe Florian car sa relation à l'ensemble des personnages est justement fondée sur l'image du prince que chacun investit selon ses propres désirs. Devant Lysias, Florian ne peut être que lui-même, ce qui l'amène à se confier de façon très sincère au jeune homme mais excite aussi sa colère. Le silence et la constance de Lysias suscitent l'ambivalence de Florian, sa perversité mais aussi son amour.

Lysias observe patiemment Florian et se comporte à son égard comme un apprenti devant son maître. En spectateur attentif, il n'essaie pas d'imiter le prince mais reçoit de lui un enseignement fondé sur l'écoute et le regard. Malgré sa dureté, Florian accepte ce compagnonnage. L'apprenti peut ainsi attirer l'attention du maître sur quelques erreurs, quelques pièges. À plusieurs reprises, il déjoue les intrigues des démocrates et de Ferrare contre Florian. La relation privilégiée que Lysias entretient avec son maître et l'emploi d'apprenti qu'il occupe auprès de lui scellent le devenir des deux personnages. Il lui reste attaché en toute circonstance, situation qui précise la symétrie opposant Florian au Dictateur. Comme Elias, l'enfant dont s'entiche la doublure et qu'elle n'hésite pas à sacrifier pour sauver sa propre vie, Lysias doit être supprimé pour préserver Florian. C'est le Dictateur lui-même qui planifie ce dénouement. Pour la dernière scène des *Étoiles d'Arcadie*, Florian démasqué est condamné à mort par Ferrare et le Dictateur. Les deux hommes proposent d'épargner l'imposteur à condition que Lysias réclame cette grâce. Mais Lysias, en bon apprenti de Florian, trouve en dernière extrémité le moyen de se soustraire à leur autorité, tout en protégeant son maître. Dans une échappée lyrique, il fait entendre sa voix. Cette prise de parole épargnera la vie de Florian, sans qu'aucune prière ne soit formulée. À travers son unique monologue, Lysias délivre le message de Florian. Il affirme ainsi que l'irréductible joie du personnage garantit sa singularité, élément capital dans un univers fondé sur l'imitation et l'identification. L'espérance, condition initiale pour rompre le silence de Lysias, est ici supplantée par la révélation. À travers ce monologue, Lysias témoigne d'une compréhension intime du comportement et de la pensée de Florian. Cette découverte lui donne la parole et l'engage presque aussitôt à se donner la mort. Ce faisant, l'apprenti soutient que personne ne peut demeurer dans la lumière de Florian. Le jeune homme déclare forfait devant la force mentale du personnage, qui sait conjuguer joie et désespoir comme aucun homme.

« LYSIAS. Mais qui ose l'envol dans l'impossible ?  
L'idiot peut-être, le plus malheureux des hommes.

[...]

Pour prendre le mot éternité dans sa main comme un oiseau bleu et sentir son petit cœur terrifié, pour voler à l'histoire une anecdote pure comme une baignade qui rend tous les livres incomplets, pour faire de l'amour, non plus une créance atroce, mais la clef des vérités indicibles, pour regarder le petit arpent de terre de sa tombe et le misérable champ de patates de sa vie comme une patrie, pour élever une intuition à la hauteur d'une alliance entre Dieu et les hommes, pour reconnaître dans les signes brisés d'une existence incomplète le poème idéal, pour accepter que tous les rêves rompus, que toutes les quêtes ajournées, que toutes les oeuvres incomplètes sont en fait arrivées au point lumineux de leur accomplissement, pour sentir que désirer suffit, pour se pardonner les trahisons, et la plus terrible d'entre elles, la trahison de soi, la regarder en souriant droit dans les yeux, pour accomplir ce qui n'a peut-être jamais été accompli, cette face nord de l'expérience humaine dans l'anonymat et la honte et une solitude opaque, pour être l'homme accompli au plus lointain rivage de l'accomplissement et sans le regard d'aucun, il faut être désespéré, mais il ne suffit pas d'être désespéré.

Pour ouvrir pour soi seul un paradis d'un seul instant fait d'un cornet de frites en hiver dans la ville la plus laide du monde, je suis assez désespéré, mais cela ne suffit pas.

Pour trouver la dignité inaliénable comme une pièce de monnaie démodée dans la poche d'un manteau acheté aux puces, pour voir sans ressentiment la décapotable rouge avec le jeune homme sublime et la jeune fille heureuse écraser le chien et s'enfuir, mais fredonner dans un dénuement encore plus grand à la porte des banquets et des concerts fastueux, il faut être un désespéré.

Et le monde est plein de désespérés, il leur suffirait de peu pour être l'armée de la vérité en marche pour annuler les malédictions que l'humanité charrie dans une mémoire inqualifiable, pour résoudre l'expiation sans le secours d'un dieu qui paie à notre place, pour arrêter l'héritage de la faute et ouvrir définitivement un temps vierge et impeccable, il manque aux désespérés une chose.

Et moi-même, pauvre enfant oublié, pour rompre le vœu de silence qui était l'unique lampe de mon histoire, sans détruire la promesse d'exactitude que mon âme s'était juré d'accomplir, ne suis-je pas assez désespéré ?

Il faut pour tout cela être un désespéré, oui, mais il faudrait être un désespéré joyeux !

*Il se déshabille et saute par la fenêtre. »<sup>60</sup>*

Ce monologue répond à un discours que Florian prononce au jeune homme quelques scènes auparavant, pour expliquer sa perception de l'humanité et son parcours à travers le monde. Cette réponse différée donne aux deux textes la teneur d'un dialogue rhétorique où l'apprenti et le maître prennent en charge des arguments complémentaires qui sont moins le produit de deux esprits que le fruit d'une pensée commune énoncée en deux temps. Le sacrifice final de Lysias met un terme au dialogue, qui sera repris par Cythère et son apprenti, dans *La Méditerranée perdue*.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

*Septime.*

Le petit frère de Mozart vient tout d'abord à la rencontre de Cythère pour rompre sa virginité. Portée comme un fardeau, cette virginité est source de moquerie pour la courtisane qui ne manque pas une occasion de la comparer à une tragédie. On repère deux étapes dans le parcours de Septime. Amant apprenti et assistant de Parnasse au cabaret, c'est tout d'abord un personnage encombrant, toléré comme un petit frère qui viendrait troubler la réunion de ses aînés. Son discours, son comportement et sa fonction sont alors semblables à ceux de Parnasse et de Mozart. Son goût pour la philosophie et son prénom concourent au rapprochement avec les deux artistes<sup>61</sup>. Septime se distingue ensuite des amants et des rivales de Cythère au tournant de la fable, lorsque la courtisane se voit confisquer la fortune du Général et qu'elle tue le Docteur par accident.

Blessée par le chien de Lubna, elle tente de rejoindre Syracuse par la mer et dérive sur une barque aux côtés de Septime. Entre deux terres et voguant sur la mer, les deux personnages entament un dialogue qui accompagne leur métamorphose. La scène sur l'eau est une parenthèse poétique. Loin du tumulte de Carthage et de ses personnages outranciers, les deux partenaires envisagent l'avenir avec une certaine gravité. Cythère émet des regrets quant au passé presque rêvé des *Étoiles d'Arcadie* et juge le présent avec beaucoup de distance. Du passé, elle dit bien peu de choses, qui sont énigmatiques pour Septime mais qu'il retiendra tout de même.

« SEPTIME. Mais qu'est-ce qui t'empêche de m'aimer ?

CYTHÈRE. Il n'y a pas de silence. »<sup>62</sup>

Le silence de Lysias qui excédait Florian est ici amèrement regretté. On tente alors de le convoquer en demandant à Septime de faire le mort. À travers ce jeu déviant, qui consiste à vivre une relation charnelle avec l'apprenti figé comme un cadavre, Cythère se comporte sexuellement comme un homme. Grâce à la complaisance de Septime, elle fait donc un premier pas dans le rôle d'Axel qui s'entichera du cadavre d'un jeune homme dans *La Couronne d'Olivier*. Au terme de cette scène, Cythère est récupérée par les gardes-côtes de Carthage et emprisonnée. La fable reprend son cours et Septime retourne auprès de Madame sa mère. La féminité et la santé de Cythère, compromises par les dernières péripéties, n'ont cependant pas encore laissé place au rôle d'Axel. La courtisane finit lentement sa partition, enfermée dans sa cellule avec sa jambe malade, pendant que Septime s'est reclus dans le

---

<sup>61</sup> Cf. notes de bas de page n°40 et n°41, respectivement p. 312 et p. 312-313.

<sup>62</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 136.

silence. Quand Cythère est libérée avec l'appui de Madame et tandis qu'on lui coupe la jambe, le jeune homme conclut :

« SEPTIME. Il y a tant de beauté enclose, et nous qui ne savons pas voir ! Et dire qu'on a proclamé la mort du grand Pan ! On l'étouffait dans les bibliothèques avec des fables universitaires, on le contrefaisait avec des idéologies pour révolutionnaires déçus ! ah ! les amateurs de fanfares logiques l'ont cru mort ! Mais une actrice l'a maquillé pour la noce avec le sang des pauvres, c'est presque aussi beau que la statue du faune barbouillé de vin !

Et sa tête apparaît à l'angle de la rue ! Il s'enfuit vers le terrain vague, ce sont les mauvais garçons qui lui ont promis un poignard neuf ! »<sup>63</sup>

Comme Lysias autrefois, Septime ne prétend pas acquérir un statut similaire à celui du personnage principal. Il se satisfait pleinement du fait de comprendre sa démarche et de pouvoir la témoigner au monde.

#### *Le Jeune homme mort.*

Un Jeune homme mort dont l'identité est inconnue occupe une place centrale dans *La Couronne d'olivier*. Le corps inanimé suscite l'intérêt de tous les protagonistes qui voient en lui la pièce manquante à leur propre histoire. Quelle que soit l'importance des personnages au sein de la fable, chacun veut s'approprier la dépouille du Jeune homme. Toutes les péripéties s'articulent autour de ce corps, transbahuté d'un lieu à l'autre, ressort de situations plus ou moins essentielles au déroulement de l'action principale. Figurants, doublures et acteurs emploient leur temps à se rapprocher du personnage afin de le reconnaître, le déplacer, le supprimer, l'utiliser ou, dans le cas d'Axel, pour vivre auprès de lui un instant privilégié. Les vues antagonistes que l'on projette sur le Jeune homme donnent au cadavre de multiples visages et le maintiennent constamment au cœur de la fable. Il s'inscrit dans l'intimité de chacun, tout en étant survenu de nulle part. Cette faculté rattache le personnage aux pièces précédentes. La Mère, convoquée à la morgue pour reconnaître éventuellement son fils, est semblable à celle qui confiait Lysias à Florian dans *Les Étoiles d'Arcadie*. Le Sénateur, certain d'avoir eu une relation avec le Jeune homme, se croit responsable de sa mort. La froide exécution d'Elias, tué par l'ancien dictateur d'un coup de revolver, peut transparaître en filigrane de cette agression. Lubna est animée par la volonté de mettre en scène un drame solennel. Elle imagine que la dépouille magnifiera son spectacle et pense que l'impensable accessoire apportera une touche authentique à la représentation, infiniment plus éloquente que la prestation des doublures. Axel est profondément attaché au corps du défunt. Il croit

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

reconnaître un jeune homme connu autrefois. Ce pourrait être Lysias, suicidé pour sauver la vie du prince ou Septime, qui imitait un mort pour répondre aux exigences de Cythère. Toutes ces ressemblances ne sont que des coïncidences, car l'écart de temps qui sépare chaque pièce rend les suppositions des personnages impossibles. Le recoupement des témoignages apportés par chacun souligne aussi que le Jeune homme mort est un personnage inédit, étranger à leur parcours. Cette particularité lui confère une qualité voisine de celle du Garçon, acteur des trois rôles principaux des *Vainqueurs*, qui n'est encore personne lorsque le *Prologue* débute et qui occupera bientôt la première place dans l'esprit de tout le personnel dramatique.

Axel et le Jeune homme forment un improbable nouveau duo de maître et d'apprenti. Le fossoyeur investit la dépouille des emplois d'élève et de favori. Il se réfugie dans un hôtel avec le corps, affublé d'une robe de mariée. Ici, il improvise une étrange discussion avec le défunt qu'il fait parler comme une poupée. Axel prolonge ainsi le dialogue rhétorique amorcé dans *Les Étoiles d'Arcadie*. La dimension artificielle de la conversation est désormais explicite, dans la mesure où Axel prend en charge questions et réponses. Tandis que Lysias et Septime cherchaient à comprendre les secrets de leur maître, le Jeune homme mort les détient malgré lui. Ce dont l'acteur est capable en conservant la maîtrise de son être et de son existence ne peut être atteint par l'apprenti qu'au péril de sa vie. Il ne peut toucher à la performance que de manière fortuite lorsqu'il n'est plus qu'un corps inerte, vidé de sa conscience, absent à lui-même à l'image d'un pantin. Au terme de *La Couronne d'olivier*, l'apprenti égale peut-être le maître mais dans un état et des conditions diamétralement opposés à ceux d'Axel. Le fossoyeur se montre effectivement clairvoyant plus que jamais. L'acteur est désormais doté d'une conscience globale de l'univers dramatique des *Vainqueurs*, riche de sa triple lecture de la fable, traversée sous l'identité de Florian, Cythère et Axel.

#### *Un Jeune garçon.*

*La Couronne d'olivier* est complétée par un épilogue qui, bien qu'il appartienne à cette dernière pièce, se présente comme l'épilogue final des *Vainqueurs*. À cette occasion, nous retrouvons les personnages et l'architecture du *Prologue*. Dans la chambre de la vraie Cythère, le Garçon n'apparaît pas comme tel. Il reste dans le rôle d'Axel, qu'il semble avoir épousé définitivement. C'est donc un autre personnage qui occupe l'emploi du Garçon, de manière à respecter la construction du *Prologue*. Caché dans l'armoire, ce nouvel apprenti nommé le Jeune garçon entame une discussion avec Axel. Ce dernier volet du dialogue entre

maître et apprenti apporte un point final à la quête de l'acteur et par là même, aux *Vainqueurs*. La similitude du *Prologue* et de cet épilogue donne à penser que la conclusion apportée par Axel sonne la fin de son parcours et le commencement de celui du Jeune garçon. Mais si l'apprenti peut un jour prétendre à la même aventure, il devra probablement parcourir un chemin infini. On découvre un personnage très ingénu. Celui-ci exprime quelques intuitions mais la plupart de ses interventions se résument à des questions sommaires, Axel conservant tout son ascendant et son rayonnement.

*ACTEURS. Les performances aux trois visages de Ferrare et du Garçon.*

*L'entrepreneur et le prince.*

« FLORIAN. C'est quoi votre parfum ?

FERRARE. La fleur d'oranger.

FLORIAN. Nostalgie de l'Arcadie royale ?

FERRARE. Oui. Oui. Et puis j'ai débuté dans un abattoir, l'odeur de viande me suivait, je sentais comme la présence d'un spectre perpétuellement, mais que faisait fuir la fleur d'oranger. Cette odeur de mort est féroce, mais moi je cours vite, j'invente des sortes de poèmes, je suis arcadien jusqu'au bout des ongles, un jour on joue à la roulette russe, le lendemain on se vend comme femme dans une prison pour nègres, et puis c'est l'héritage inattendu d'un oncle arcadien cirrhosé et gangrené de toutes sortes de remords, il avait quitté le village natal avec la cassette des vieux, il s'est souvenu que les rouges ont fait payer très cher au reste de la famille son escapade vers le paradis de la libre entreprise. Et il renvoie les dividendes de son odyssée à un neveu hideux dont j'étais le protecteur, en prison, je veux dire... Ces oncles mettent un temps à mourir, un vrai manque d'élégance !

[...]

FLORIAN. Continuez votre histoire.

FERRARE. Donc je suis au quartier disciplinaire et je me vends comme fille, et je comprends que le pétrole de ce pays ce sont les fentes de nos fils et de nos filles... C'est la flamme de feu sur la tête... Je me débrouille pour terroriser ce petit, le neveu providentiel, qui s'appelait Ferrare, et je trouvais le nom joli, et en fille il était vraiment troublant, j'en étais un peu amoureux. Ferrare s'entête à avoir la pneumonie, c'est vraiment une chance, je l'aide un peu à s'étouffer avec un sac plastique et je prends sa place. Et j'hérite du premier magot et ça c'est la perle qui a fait l'huître.

ORÉMUS. L'Arcadie est très reconnaissante à Ferrare. L'économie ne vit que par lui.

FERRARE. Je ne suis pas un proxénète, je suis un révolutionnaire !

[...]

Donc j'ai le nom de Ferrare et la dot de Ferrare, je lui ai fait construire un petit mausolée dans le goût hispano-mauresque, on fait même pousser des arbousiers tout

autour de la chapelle, ça sent le sucre et la cannelle, cher ange, qu'il repose en paix, grâce à lui l'Arcadie n'est pas morte de faim.

[...]

L'argent de Ferrare, je l'ai jeté par la fenêtre ; voilà comment j'ai fait fortune. Tous les Arcadiens rêvent de s'enfuir, moi j'ai su qu'il fallait cultiver le malheur natal. La voiture, le costume blanc, les bijoux en or et j'ai récupéré toutes les filles de l'université qui n'étaient pas défigurées. Et je leur ai offert des études en histoire de l'art.

ORÉMUS. Et puis il y a eu les privatisations. N'est-ce pas ?

FERRARE. Les nationalistes m'ont bien aimé, c'est vrai. J'avais le verbe raciste, c'est assez d'onction pour les endormir. Il suffit de dire bougnoule et nègre toutes les trente secondes et aussitôt ils vous achètent votre vieux stock d'armes obsolètes au prix du diamant. Quand le général a pris le pouvoir pour sauver le peuple arcadien de la décadence, on m'a remboursé avec les gisements de gaz naturels. Et je trouve ça honnête. »<sup>64</sup>

À travers ce récit rocambolesque, Ferrare justifie ses actes comme une revanche sur son passé ouvrier. Il a construit son identité, assuré sa sécurité en prison, élaboré un commerce fondé sur la misère et passé des accords avec diverses personnalités politiques comme un artisan travaillerait avec application et bon sens sur son ouvrage. Il manipule les mots comme des slogans publicitaires et les convictions politiques comme les panoplies avec lesquelles il déguise la jeunesse d'Arcadie, employée à se prostituer dans tout l'Occident. Il a su se rendre incontournable pour toute la population arcadienne. Il contrôle les filières criminelle, industrielle, politique et diplomatique. Certain de détenir le pouvoir, il choisit de le gérer depuis les coulisses du régime, en manipulant à distance une figure politique, choisie en fonction de l'air du temps. On le retrouve en toute circonstance aux abords du palais : allié du dictateur, interlocuteur des américains, compagnon de Florian quand il devient « roi président » et finalement restaurateur du pouvoir autoritaire de l'ancien dictateur à la fin des *Étoiles d'Arcadie*.

En dépit de son cynisme, il affirme son sens de l'effort. Si l'héritage de son ancien co-détenu l'a probablement conduit à le tuer, c'est principalement le nom du « neveu hideux » qui sera par la suite investi comme la véritable rançon du crime. L'argent de l'héritage est employé pour ériger une sépulture au défunt, en gage de reconnaissance, et les restes de cette fortune sont dilapidés sans scrupules. Pour Ferrare, il importe de construire sa propre richesse afin de mener son personnage à la postérité. Il y a quelque chose de profondément physique et douloureux dans la conception du pouvoir du proxénète. Régir le pays tout en restant à la

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 34-37.

périphérie des places de dictateur, roi ou président nécessite une énergie considérable. Cette capacité est une source de souffrance pour le personnage car elle impose une grande solitude. Ferrare ne fait jamais équipe avec le représentant du pouvoir qu'il instrumentalise. Au contraire, il observe ses moindres gestes et prend soin de laisser suffisamment de jeu à la bride qui le relie aux images officielles du pouvoir. Mais comment, dans le discours du proxénète, dissocier la réalité du mensonge, la confiance du fantasme ? Il est certain que l'on craint Ferrare, ce qui n'empêche personne de convoiter pouvoir et fortune sans se sentir dépendant ou redevable à son égard. Déjà dans le prologue, Cythère se pensait tout à fait libérée de son autorité. Le Dictateur se montre désormais insolent et Florian passe son temps à le séduire tout en essayant de se jouer de lui.

« LE DICTATEUR. Je vous donnerai tout le pouvoir.

FERRARE. J'ai tout le pouvoir, imbécile, j'ai tout ! Tu ne comprends pas que j'ai tout, tu ne vois pas que je suis au cœur de la souffrance puisque je suis au cœur du pouvoir ! Toi, tu as encore ton enfant, et lui le poète, il a cette chose qui brûle et comble, et moi j'ai une usine de gaz naturel dans la cervelle et je n'ai qu'à frapper sur mon cœur, pour que, d'une étincelle, l'Arcadie explose ! »<sup>65</sup>

L'Arcadie est ainsi prise en otage. Tout au long de cette première pièce, Ferrare reste un partenaire redoutable pour Florian, et pour l'ensemble des personnages, un chien enragé dont on s'approche avec beaucoup de précautions. Sa souffrance et sa colère peuvent éventuellement s'expliquer par son origine modeste mais demeurent aussi énigmatiques que l'innocence et la légèreté de Florian. Le prince conserve la maîtrise de ses sentiments tandis que le proxénète a les gencives qui saignent lorsque la tension dramatique est trop forte, car il serre les dents pour accuser le coup.

Florian aborde l'Arcadie, vierge de tout passé. Par opposition à l'activisme de Ferrare, c'est la tranquillité qui le caractérise. Son interprétation du rôle de prince n'est pas laborieuse mais au contraire, souple et détachée. Il n'entreprend aucune action particulière pour susciter l'admiration de son entourage. Il se contente d'être le miroir des intentions et des attentes de chacun, et se laisse ainsi porter par leur volonté. À diverses reprises, on remarque sa beauté, sa grâce et sa lumière. Mais le personnage est aussi glacé que son sang est bleu, et ne se réchauffe au contact d'aucun homme. Son innocence confine à l'insensibilité et sa joie permanente le soustrait au commun des mortels. Employant fréquemment la première personne du pluriel pour s'autodésigner, mêlant convention royale et interprétation distanciée de son personnage, Florian se décrit comme atrocement pur. Le prince radieux s'affiche

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 44.

comme un être immaculé qu'aucun sentiment, pas même les plus doux, n'auraient encore perverti. Étranger à tout calcul, Florian peut commettre le mal et le bien le cœur léger puisqu'il n'agit pas intentionnellement. La posture est aussi imparable qu'irritante. Elle conduit l'ensemble du personnel dramatique à se démener pour qu'il perde un peu d'innocence et gagne compassion et conscience. Ce comportement fascine Ferrare tant qu'il n'en est pas lui-même victime.

À bord d'une montgolfière en forme de cygne, symbole monarchique arcadien, les deux acteurs s'élèvent au-dessus de la ville et considèrent depuis toute leur hauteur les affaires de ce bas monde. Ici, l'entrepreneur n'apprend peut-être rien au prince qu'il ne sait déjà. Il confirme cependant que le poids des convenances et de la culpabilité sont des entraves à leur désir commun de célébrité.

« FERRARE. Lâchez encore du lest. Abandonne l'idéologie, sinon nous ne décollerons pas.  
[...]

FLORIAN. Je le sais. Nous montons dans un ciel d'encre. L'Arcadie, la voilà, terre meurtrie mais qui chante !

FERRARE. La Méditerranée, regarde, un grand lac de mercure sous la lune pleine... Et les petits bateaux des pêcheurs de calmars avec leurs lanternes rouges, et ces feux, la Saint-Jean partout fêtée de colline en colline.

FLORIAN. Vue de là, elle est presque belle.

FERRARE. Nous sommes deux jeunes dieux dans le ciel noir des songes humains.  
[...]

FLORIAN. Il me suffit d'un rayon de soleil par la vitre sale d'un bistrot, une foule indifférente, il me suffit d'un café amer sur n'importe quel quai le matin de n'importe quel départ.

Un jour, j'avais marché au hasard et j'étais dans une ville défigurée, face à la maison la plus triste, une femme pleurait en regardant ses mains. Et moi la nuit venue j'ai écrit, avec une peinture rouge volée aux cantonniers, sur le mur de cette maison de douleur : tout est bien !

Et il y a eu cette baignade un soir dans une mer grise et verte, il y a eu cette promesse faite à moi-même, parce que le froid me faisait oublier mon corps, cette promesse de regarder toute chose en œuvre accomplie.

Ah ! Pourquoi voudrais-je l'éternité, c'est mourir qui est beau ! Nous ne sommes pas de jeunes dieux, nous sommes de jeunes fleurs, et les dieux nous désirent. Nous sommes montés dans un ballon pour proclamer cette injure à leur gloire : nous savons vivre !

Le ciel nous regarde et regarde notre vieille Méditerranée où l'orgueil de l'humanité est né, un grand miroir qui semble brisé, mais il suffit qu'un homme, le sourire aux

lèvres, en rassemble les morceaux, et les devenirs viennent comme des oiseaux boire cette lumière.

Les dieux déposent leurs dépouilles opimes, voici les vainqueurs, l'un est roi, il est roi et poète, il porte une fleur de jasmin à l'oreille. L'autre est proxénète et bandit, il sent une sueur âcre qui naît de sa jouissance quand il est vainqueur, mais je n'ai pas honte de lui, puisqu'il désire.

Les dieux nous regardent, Ferrare, jamais ils n'ont osé notre folle affirmation. Oui, avec le feu et le ciel, nous faisons une histoire d'hommes.

[...]

FERRARE. Quand il y aura la guerre entre nous, ce sera vraiment beau. »<sup>66</sup>

Ferrare ne sait pas que Florian, tout comme lui, est un imposteur. Mais c'est bien un dialogue entre deux hommes conscients de leur statut d'acteur qui s'élabore ici. Qu'importe que Florian soit ou non un véritable prince. Il devra de toute manière jouer le rôle d'un roi pour être crédible dans cette fonction. Ici, Florian répond au monologue du proxénète cité en amont. Si Ferrare expose son ascension vers le pouvoir comme une tactique soigneusement élaborée, Florian soutient qu'il peut obtenir un résultat encore plus brillant grâce au recours à l'imagination. Attentif à la parole du proxénète dont il fera bon usage, Florian ne se laisse pas impressionner ni trop influencer par Ferrare. Ce dernier ne peut rien lui proposer qu'il ne saura trouver lui-même dans le moindre feu de paille, car il a la capacité de se réjouir de la plus petite étincelle. L'échange prend la forme d'un duel. Ferrare veut être l'égal de Florian, posséder non seulement le pouvoir mais aussi le secret qui fait la gloire du prince.

« FERRARE. [...] Ce trésor, je le volerai. »<sup>67</sup>

Florian refuse le *statu quo*.

« FLORIAN. Je suis ton roi. »<sup>68</sup>

Joie contre euphorie, indifférence contre vengeance, détachement contre implication, sourire contre éclats, deux manières d'être au monde mais aussi deux conceptions de la performance d'acteur s'opposent. Au travail acharné et technique de Ferrare pour consolider sa réussite, Florian réplique une capacité d'improvisation ainsi qu'une aisance déconcertante qui lui permettent de rebondir sur la plus petite anecdote, sur la situation la plus désespérée, pour atteindre au sublime.

« FLORIAN. Tu ne pourras jamais me prendre le trésor. »<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 61-63.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 62.

Mais pour l'heure, les deux hommes offrent au monde le spectacle de leur gloire, remportée sur les hommes ordinaires autant que sur les dieux. Acteurs de leur destin, Ferrare et Florian se rencontrent dans le ciel avant de s'affronter sur les terres de la Méditerranée dans les actes et pièces à venir.

*L'amoureux transi et la courtisane.*

Les deux vainqueurs qui triomphaient dans le ciel d'Arcadie ont dû abandonner leur rôle aux portes du pays, forcés de fuir pour *La Méditerranée perdue*. À Carthage, on découvre une courtisane orgueilleuse qui injecte une certaine poésie dans le récit de sa misère en transformant la fuite et la honte en brillante reconversion.

« CYTHÈRE. Alors s'élève une révolte pleine de masques et qui croit n'être qu'un drame satirique, mais moi qui en suis l'instrument et l'idole je sais les secrets, la musique de corsaire, l'assentiment en forme de fleur.

Oui, je pourrais bien me transformer en scarabée géant et filer par la fenêtre pour regarder la ville d'en haut, je suis magie !

Si on me laissait ensanglantée, nue, couverte d'ordures, à l'arrière-cour d'une cantine d'ouvrier, je trouverais encore moyen de faire de la lumière avec mes genoux brisés ou avec la froideur du pavé. »<sup>70</sup>

Ferrare apparaît en souteneur pathétique, malheureux, amoureux fou de la courtisane. Il subit tout d'abord le jeu dégradant de Cythère qui se livre gratuitement à ses clients sous son regard impuissant. Le nouveau rôle féminin du Garçon autorise Ferrare à révéler des sentiments extrêmement forts nourris pour l'acteur, rencontré sous l'apparence de Florian. Il semble que dans le premier acte de *La Méditerranée perdue* Ferrare ne désire plus jouer. Il se livre à la courtisane, comme s'il était vaincu par son charme. Il accepte pourtant une nouvelle forme de jeu en devenant son proxénète. Pour un temps, il n'est plus l'exploitant de l'Arcadie mais un petit maquereau entièrement soumis à sa maîtresse. Il épouse une destinée étriquée pour pouvoir prendre part à la comédie de mœurs que Cythère régit entre sa chambre d'hôtel et son cabaret.

Les noms de Cythère et Ferrare évoquent l'élégance et la régularité<sup>71</sup>, qualités qu'ils jettent systématiquement aux orties en usant d'une vulgarité crasse, de sautes d'humeur intempestives et de comportements versatiles. On peut considérer ce contraste comme un geste provocateur et conscient de la part des personnages, qui ne s'embarrassent pas de la noblesse de ces noms d'emprunt mais s'évertuent au contraire à les doter de nouvelles significations. Il paraît difficile de déterminer le statut de cet étrange couple, qui ne se croise

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>71</sup> Cf. note de bas de page n° 19, p. 300-301.

qu'au détour d'une passe. Si l'histoire des deux acteurs paraît sans perspective, c'est probablement parce que Cythère ne sait pas quelle partition jouer aux côtés de Ferrare, tout en étant sûre d'avoir partie liée avec le personnage. L'amoureux transi attend désespérément une nouvelle rencontre avec l'acteur, égaré dans une intrigue de second ordre visant à capter la fortune du Général. Le duo se retrouve dans l'épilogue pour un dialogue qui clôture la pièce tout en annonçant un troisième volet. C'est le temps des aveux, des reproches et des promesses qui formalisent tout à la fois une relation amoureuse finissante et l'horizon d'une nouvelle histoire.

« CYTHÈRE. Quelquefois nous avons abordé à une très pure alliance.  
[...]

FERRARE. Rien ne m'oblige à croire que tu aies forcé le Sphinx à te cirer les souliers. Et si tout n'était que mensonge ? Et si tout cela n'avait été que masques ?

CYTHÈRE. Oui, tout cela n'était que masques ! il n'y a pas d'autre royauté que le masque, seul Dieu est sans masque, mais nous nous moquons de Dieu, nos masques nous suffisent.

FERRARE. Vivre poétiquement ce serait donc cela, rien que cela, terriblement cela, et le langage rêvait de le dire, mais il t'a suffi d'un pas de danse à l'endroit où l'homme de douleur avait été fait roi des Juifs ?

Quoi ? La clef de toute cette malédiction, des millénaires que l'on cherche à faire de la terre le miroir du ciel, tout cela tu l'as dénoué en un jour ?

Je ne peux pas croire que tu aies trouvé moyen d'échapper à l'attraction terrestre, comme un idiot, comme une bête, comme un morceau de flamme que rien n'a initié.

La liberté ? Non, je n'y crois pas. Tu saurais vivre ? Mais où te conduit ce sourire, puisque la cruauté lui est indissociable ?

Tu plieras genoux, tu demanderas pardon, tu avoueras que tu nous as menti.

Tu jouais ! Tu jouais au dieu homme qui choisit la mort. Et moi je ne te crois pas.

[...]

CYTHÈRE. Je suis au cœur de la flamme et là il y a un palais, des jardins ordonnées comme avant la chute, des grandes salles pleines de miroirs, des lustres de cristal où pendent des oiseaux de métal découpés et des serviteurs muets à la beauté changeante...

[...]

FERRARE. Tu mens, je sais que tu mens. Et pourtant je veux que tu m'enchaînes à la porte de ton palais ? Dis, j'aboierai pour te prévenir quand viendront tes frères.

CYTHÈRE. Je t'aime, Ferrare, mais je ne peux pas te tendre la main, tu dois renoncer à ta douleur.

FERRARE. Que serais-je sans ma douleur ?

CYTHÈRE. Est-ce que je ne suffis pas ? »<sup>72</sup>

Par son sourire et sa légèreté, l'interprète de Cythère prouve que l'homme peut se suffire à lui-même à condition d'accepter qu'il n'existe aucune explication surnaturelle au fait d'être au monde. Libéré de l'autorité divine et de deux mille ans d'histoire soumis à ce principe, l'acteur est incroyablement léger. C'est la certitude de ne compter parmi les cieux aucun adversaire ou protecteur qui lui donne la possibilité de se comporter comme bon lui semble, défiant toutes les lois qui pèsent sur la conscience et les épaules des autres hommes. Il peut ainsi faire de la terre un miroir céleste, se comporter avec la liberté qu'on attribue généralement aux dieux, cesser de projeter mille pouvoirs sur ces êtres mythiques et les reprendre à son compte. Il peut aussi prouver que la plénitude que l'on peut atteindre en dominant le monde depuis le ciel peut également se rencontrer dans la fange, au plus bas de l'échelle humaine. À ces deux pôles, l'acteur repousse les limites de l'humanité, en se situant dans des zones que personne n'ose approcher par peur de la colère divine ou du désaveu de ses pairs. Il est aussi gracieux que le dieu, l'idiot ou la bête. Il peut explorer les deux extrémités qui permettent de toucher un état de grâce : en tant qu'animal et être innocent ou en tant qu'homme pourvu d'une connaissance absolue, à l'image d'un dieu. Cet état de grâce est le secret de sa légèreté, réponse insolente et fracassante à l'état de grâce christique éprouvé dans la douleur de la crucifixion. Dans cet état de plénitude, Cythère se voit vivre dans un palais merveilleux, situé au cœur du monde. Ce palais pourrait être l'Éden retrouvé. L'humanité est prise au piège de la culpabilité chrétienne liée à la faute originelle d'Adam et Ève. Elle est séparée du palais de Cythère par un abîme qu'elle parviendra à franchir lorsqu'elle découvrira le secret qui scelle la porte du paradis perdu. Il est inutile de répéter le geste originel pour déterminer l'instant où la créature de Dieu bascule dans un monde tristement humain. Il faut simplement croire qu'il n'existe aucune faute et assumer la gratuité et la crudité de chacun de ses gestes, comme autant de signes inédits de sa résistance à l'inertie. À défaut de pouvoir pénétrer dans le palais, Ferrare voudrait être le gardien de Cythère et de son royaume. L'acteur tourmenté, trop attaché à l'effort et à la douleur ne peut prétendre à ce privilège que s'il accepte de lâcher de tels poids. C'est la condition que pose Cythère. Avant de formuler son accord, il lui fait une demande de principe.

« FERRARE. Oh ! Tu n'as qu'à demander, je te suivrai, je fermerai les yeux, je te dirai : "Emmène-moi", et nous partirons, oui, vers la mer. »<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 150-152.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 152.

Cythère refuse d'accéder à cette prière, considérant Ferrare comme gagné à sa cause. En dernier recours, Ferrare lui crache au visage, pour vérifier la vérité et la force du sourire. C'est le visage éclatant de Cythère qui finit probablement de le convaincre de la suivre. Le crachat de l'amoureux, du seul vrai partenaire de l'acteur, n'entache le sourire d'aucun signe de faiblesse car le Garçon habite véritablement un palais où la grâce le rend indestructible.

*Le converti et le fossoyeur.*

La fable se délite peu à peu dans *La Couronne d'olivier*, œuvre crépusculaire ponctuée de scènes de forte intensité dramatique entre Ferrare et Axel. Les deux personnages emploient une large palette de sentiments. Ils rassemblent dans l'urgence les dernières pensées qui occupent leur esprit, comme s'il fallait faire preuve d'exhaustivité avant que le théâtre qui les abrite ne s'écroule. Axel est un acteur finissant, en proie à des visions terrifiantes. Ses délires signent le temps du doute et l'approche de la mort. Ferrare crée la surprise en accédant à une forme de paix intérieure par le biais de la religion. Comme l'exigeait Cythère, il abandonne en un sens la douleur. Toutefois, la tranquillité d'esprit qu'il acquiert s'oppose à l'indifférence qui a fait le succès du Garçon. Dans cette mesure, *La Couronne d'olivier* constitue une réponse aux affirmations sulfureuses que Cythère énonçait dans le précédent épilogue. Les différents échanges entre Axel et Ferrare visent à discuter les chemins d'accès à l'état de grâce. Ils confèrent à cette pièce une dimension spirituelle malgré l'impiété d'Axel.

Ferrare sublime sa passion dévorante pour Cythère afin de la convertir en amour exalté. Cet amour se cristallise sur Axel et prend sa source dans l'intime conviction de l'existence d'une puissance divine bienveillante. L'entrepreneur voulait entrer en concurrence avec Florian, l'amoureux transi désirait se soumettre à Cythère et le converti souhaite désormais aider Axel comme un pécheur égaré. Il voit avec beaucoup d'acuité que le Garçon est trop abîmé pour prolonger la fable et entrer dans la légende. Respectueux de la démarche théâtrale d'Axel, il entend sa volonté d'accomplissement, tolère ses ambitions démesurées et supporte ses colères. Il réplique à ces excès une vision du monde et de la vie sur terre dégagée de tout désir de possession et de domination, sans aucun prosélytisme. L'apaisement de Ferrare génère la colère d'Axel. En trouvant le moyen de concilier sa propre volonté avec les intérêts du reste du monde, il remet en question l'individualisme et l'amoralité prônés par le Garçon. Le fossoyeur déverse sa haine sur l'ancien proxénète, revenu de tous les rôles pour jouer avec ferveur et sans aucun mensonge la partition du converti. Ce qui n'est pour Axel qu'excès de zèle et comédie de bons sentiments, correspond pour Ferrare à une vraie révélation. Le personnage parvient à modifier son rapport aux êtres et aux choses du monde au fil des

*Vainqueurs*, tout en demeurant fidèle au Garçon. Son amour pour Cythère le consumait lentement, tandis que sa conversion le régénère. Ainsi, l'engagement total qui pouvait paraître dangereux et stupide auparavant est enfin récompensé. Pour suivre le Garçon dans son parcours dramatique, Ferrare implique toute sa personne et ne dissocie jamais le corps de l'esprit. Le Garçon doit quant à lui son agilité et son endurance à l'usage de multiples masques qui lui permettent de dissimuler sa face et d'amplifier ses gestes. Le détachement a pour effet de l'engager plus que de raison dans des actions physiques d'envergure. C'est ainsi qu'il perd sa jambe dans la seconde pièce et doit subir une greffe du cœur au cours de la troisième. De plus, la distance autorisée par le masque endort sa vigilance. Selon son aveu, le Garçon est pris à son propre jeu, oubliant la première leçon de théâtre reçue de Cythère dans la chambre du *Prologue* : « parle[r] comme si [on] ne croyait pas vraiment en sa parole ».

Ferrare est sur le point de remporter la guerre ouverte dans *Les Étoiles d'Arcadie*. Cependant, son dévouement à la cause poétique d'Axel est trop grand et sa bonté trop évidente pour qu'il ne porte pas secours à son pur amour. Ferrare, aux intentions infiniment plus nobles que celles du sombre Axel, met fin à ses jours et lui donne son cœur afin que la fable continue. En dépit de toute vraisemblance, le geste de Ferrare autorise la poursuite du poème en actes du Garçon. Il sonne la victoire du sourire sur le bon sens et l'harmonie du monde ordonné par le divin. Sur la scène planétaire dessinée par une instance supérieure, un acteur insolent continue à danser et à défier la répartition des êtres et des choses selon ce qui est naturel ou contre-nature, en proclamant que tout est bien. Et c'est un converti qui l'aide à cela. Par son sacrifice, Ferrare provoque sa fusion avec Axel. Son cœur donne un nouveau souffle au personnage ou, dans une autre perspective, le sang d'Axel donne un nouvel élan au cœur de Ferrare. Si la fusion symbolise une union jusqu'alors impossible, elle est quand même le signe de la victoire par forfait d'Axel, qui a raison de la vie de son partenaire. Dans l'épilogue final, il peut dire avec fierté et sans peine à la vraie Cythère : « je suis venu te porter son cœur »<sup>74</sup>, comme celle-ci le réclamait dans le *Prologue*. L'offrande est utilisée pour boucler le cycle des *Vainqueurs*. La déclaration d'amour en forme de sacrifice solennel est ramenée à sa fonction triviale de vecteur de la mécanique théâtrale. Ce déclassement vertigineux signe le triomphe du Garçon, pour qui l'humanité et le monde restent les accessoires et les supports de la fable.

Ici s'achève l'étude des personnages, qu'il était nécessaire d'organiser en déroulant le fil narratif des *Vainqueurs*, dans la mesure où leurs apparitions et leur évolution sont soumises à

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 210.

une multitude d'événements. Attentive à tous les éléments qui justifient les positions, les aspirations et les conversions des protagonistes, cette analyse ne paraphrase cependant pas l'œuvre. Elle est le fruit de la sélection et de l'organisation des différents points abordés, dans une perspective critique et non seulement diégétique. Ce postulat a conduit l'élaboration d'un catalogue raisonné de la nature et de la fonction des personnages. Il tend à prouver que l'auteur agrmente la fable de multiples rebondissements pour permettre aux figures, doublures, figurants, apprentis ainsi qu'à l'acteur Ferrare de graviter autour du Garçon dans un ordre symbolique, où chacun représente le modèle, le sosie ou l'*alter ego* de ses partenaires. Au sein du classement du personnel dramatique, la dénomination employée reprend des qualificatifs issus du texte et les épingle au front de chacun, comme autant d'insignes. Les intitulés choisis font écho à l'univers dramatique d'Olivier Py, fabulaire, imagé et parfois désuet. Ils mettent à jour le nuancier social employé par le dramaturge et suggèrent la parenté des personnages avec des figures picturales, aux couleurs franches et aux traits marqués, confondues le temps d'une pièce dans une posture figée.

#### ESPACE, HÉRITAGE, IMAGINAIRE.

*Les Vainqueurs* propose un parcours initiatique autour de la Méditerranée. L'espace dramatique se compose de lieux simplement nommés par le biais des didascalies. On accède en Arcadie et à Carthage par la mer. Sans plus d'explication, on atterrit plus tard dans une France méridionale, bercée du souvenir de l'Arcadie. Au sein de chaque territoire, on se déplace dans les repères des différents personnages importants des trois pièces. Le passage du temps est évoqué au fil des dialogues pour souligner que l'œuvre se déroule sur une décennie. L'étude des lieux et de la course du temps ne permet pas de rattacher d'emblée *Les Vainqueurs* à la problématique du théâtre du monde. Toutefois, on soutiendra que l'œuvre se déploie dans un cadre plus universel qu'il n'y paraît, en faisant référence à l'histoire authentique et poétique de l'Arcadie et de Carthage. De plus, une réflexion portant sur le rapport que les personnages entretiennent avec l'espace, nourri de l'héritage légué par leurs ancêtres arcadiens autant que de leur propre imaginaire, permettra d'identifier le périple méditerranéen en tant que voyage symbolique autour du monde.

#### *La conquête de l'Arcadie.*

En abordant l'Arcadie, Olivier Py opère une jonction difficile entre une réalité géographique, un territoire de l'imaginaire poétique courant depuis l'Antiquité et des faits historiques

contemporains<sup>75</sup>. Le dramaturge s'inspire de la géographie morcelée des Balkans pour ériger la région grecque en pays méditerranéen autonome, au même titre que l'ensemble des nations d'Europe orientale, bouleversées depuis le déclin de l'URSS. Sur l'Arcadie des *Vainqueurs* planent tout à la fois la nostalgie d'un pays archaïque idyllique, le souvenir d'une monarchie déchue et le désir de pouvoir enfin profiter des libéralités du capitalisme. Le paysage idéal est otage des conséquences problématiques du découpage post-communiste de la péninsule balkanique. Sa dimension paradisiaque n'est qu'une légende amèrement remise en cause par l'état de décomposition avancée du régime politique et économique du pays.

*Les Étoiles d'Arcadie* s'inscrit dans un contexte sociétal largement dépeint par les démocrates, le Dictateur et Ferrare. Ils font état de la chute du communisme, des dérives nationalistes et islamistes des citoyens des Balkans, de la prostitution organisée en commerce mondial, de la privatisation du patrimoine national, de la complaisance de l'Europe occidentale vis à vis de ses voisins fraîchement entrés dans la démocratie et de la récupération de la libre circulation des biens et des personnes à des fins marchandes. Ces phénomènes ne constituent pas à proprement parler des indices spatio-temporels mais dessinent un paysage politique et économique emblématique de l'Occident contemporain. De plus, ils traduisent une dynamique expansionniste qui a pour objet de s'installer dans la durée. Ainsi, la description du système économique et social arcadien prise en charge par les personnages témoigne de leur attitude conquérante. Leurs visées sont tout d'abord nationales mais traduisent le désir de

---

<sup>75</sup> Afin d'être cerné, ce métissage des références nécessite de conjuguer les sources bibliographiques critiques et littéraires : Pierre-Yves Péchoux, « Arcadie », in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit. ; « Arcadie », in Philippe van Tieghem (dir.), *Dictionnaire des littératures*, tome I, Paris, Presses universitaires de France, 1968 ; Pierre Grimal, *La Littérature latine* (1965), Paris, Fayard, 1994 ; Pierre Brunel, *L'Arcadie blessée. Le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours* (1996), Paris, Eurédit, 2005 ; Virgile, *Bucoliques* (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis (1942), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1963 ; Jacopo Sannazaro, *Arcadia/L'Arcadie* (1502-1504), trad. Gérard Marino, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2004.

L'Arcadie se situe au centre du Péloponnèse. Il s'agit d'un département rural qui souffre d'un important recul démographique depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, entraînant l'abandon des cultures agraires. Connue dans l'Antiquité comme le domaine des bergers, cette région montagneuse serait la terre d'origine du dieu Pan.

Le genre poétique de la pastorale, qui prenait pour cadre la Sicile dans les *Idylles* de Théocrite, tendra progressivement vers une Arcadie allégorique à partir des *Bucoliques*. À la suite de Virgile, les hommes de lettres déplacent l'Arcadie d'une région à l'autre de la Méditerranée, selon leurs connaissances et les espaces naturels remarquables de l'époque. L'Arcadie devient le lieu emblématique des œuvres d'inspirations idylliques durant la Renaissance, après l'édition de *L'Arcadie* qui en fait le lieu de prédilection des grandes idées, en concordance avec une nature enchanteresse propice à la réflexion. Au fil du temps et en dépit des révolutions esthétiques, l'Arcadie demeure pour certains auteurs européens une importante source d'inspiration. Transfiguré par des siècles de littérature, l'espace à la fois réel et rêvé s'est détaché du planisphère pour rejoindre les lieux du mythe, de la pensée et de l'imaginaire. Dans *L'Arcadie blessée*, Pierre Brunel analyse la récurrence des motifs idylliques tels que le faune, le roseau, la mélodie de la flûte de Pan, le ruisseau et la source dans des œuvres littéraires, musicales et picturales de 1870 à nos jours. D'après l'universitaire, le traitement de ces motifs traduit un véritable attrait pour le paysage idéal, doublé d'une méfiance constante à l'égard de la poésie romantique bucolique. À travers différentes études, il montre que cette distance empêche les artistes d'embrasser le monde de l'idylle et ne les autorise à accoster qu'une Arcadie blessée.

marquer le monde de leur empreinte et de signifier aux autres nations que l’Arcadie émancipée est désormais un interlocuteur important. Faute de pouvoir s’imposer dans le monde entier pour un temps indéterminé, les démocrates, Ferrare et le Dictateur projettent respectivement de dominer l’Arcadie dans des perspectives spirituelle, industrielle ou militaire. Ils entendent ainsi renouer avec la pureté mythique de l’Antiquité, créer la surprise de l’Amérique, de l’Europe et de la Russie et fonder une nouvelle puissance émanant du berceau de l’Occident, aux portes de l’Orient.

Florian teinte d’azur et de simplicité les discours techniques de ses partenaires, relatifs à la gouvernance de l’Arcadie. Derrière les usines Ferrare, bâties sur les anciens champs d’orangers, il cherche à retrouver la beauté disparue du pays. Sensible aux espaces naturels et au charme antique de la Méditerranée, il apporte aux démocrates ainsi qu’à l’entrepreneur la caution nécessaire pour rattacher un projet politique ou économique plutôt obscur, lié au monde urbanisé, à une nature ancestrale refuge des mythes et d’une pensée d’essence supérieure. Florian reprend à son compte les propriétés de l’Arcadie et devient citoyen de la patrie imaginaire en incarnant sa beauté et sa poésie. Quand il accède au pouvoir, il met en scène l’élégance de son royaume en exhumant des traditions archaïques et paraît sous les traits d’un prince lumineux. L’assimilation du personnage au territoire est peut-être inspirée par Ferrare, qui se dit « arcadien jusqu’au bout des ongles »<sup>76</sup>. Pour occuper légitimement une place influente au sein du pays, il faut manifester une connaissance intime du raffinement de ses terres et de son histoire. Lorsque les deux personnages s’élèvent dans une montgolfière, ils prennent la mesure de leur pouvoir en contemplant le paysage. Tous les espaces visibles correspondent à des espaces maîtrisés, admirés comme les hectares d’une propriété de valeur inestimable. La beauté du paysage est source de joie pour les personnages qui considèrent toutes les surfaces qu’ils peuvent embrasser du regard comme le périmètre de leur espace vital. La conjonction de l’être avec l’Arcadie, patrie idéale, est ici totale. Florian fonde le raisonnement qui guide sa conduite au cours des *Étoiles d’Arcadie* sur cette opération. Étant donnée l’Arcadie, espace central de par sa légende et son essor politique et économique, on considère son prince comme le point de fuite autour duquel s’agencent le monde entier et, par extension, l’univers.

« FLORIAN. [...] Tu vois, c’est une cosmogonie entière qui s’ordonne autour de cet homme aux yeux clos, parce que lui seul ose dire que tout est bien. »<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 34.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 63.

Florian procède au détournement de l'Arcadie. Il profite des intentions politiques et marchandes de ses partenaires pour se hisser à la tête du pays, sans aucune intention de le diriger, mais simplement pour accomplir le premier acte de sa quête personnelle. Il est désormais l'ambassadeur d'une contrée purement symbolique, qui peut s'évanouir à tous moments et se reconstituer à partir des situations les plus banales et dans les espaces les plus sordides. Sur fond d'hymne national Arcadien, l'acteur révèle à son apprenti muet sa véritable ambition, devenir « le centre du monde »<sup>78</sup> en tous points du globe.

« FLORIAN. [...] Et maintenant que je suis roi, j'aimerais être pute, astronome, mendiant, prédicateur, tout simplement un homme âgé qui va un soir d'hiver retrouver des amis de collège dans un restaurant éclairé de lampes roses.

Tout simplement un pêcheur à l'aube qui voit passer un grand navire de guerre et qui est salué distraitemment par un jeune marin dédaigneux.

Ou encore un désespéré, et je jetterais dans le brasier des vanités mes souvenirs et mes espoirs, un grand holocauste en l'honneur de la mauvaise fortune.

Ou bien je pourrais jouer encore au travailleur acharné dans sa chambre minable qui met sur sa table de travail une fleur, une bougie et une carte postale et qui regarde son livre avec passion et dégoût et qui le maudit et l'interroge toute la nuit en buvant du café froid.

Tu me comprends, toi qui ne veux jouer qu'un rôle, tout me regarde ! Tout est moi ! »<sup>79</sup>

Ce fragment constitue un trait d'union entre *Les Étoiles d'Arcadie* et *La Méditerranée perdue*. Il annonce une évolution dans le traitement de l'espace qui était jusqu'alors un espace public. L'acteur jettera désormais son dévolu sur l'espace privé. Il entend ainsi prouver que l'intimité et l'oubli ne sont pas des obstacles à son succès. Il fait le pari de pouvoir déplacer le centre de l'univers dans des espaces confinés, situés en marge du beau monde.

### *L'exil.*

La Carthage<sup>80</sup> des *Vainqueurs* n'est située dans le temps et dans l'espace que de façon indirecte et confuse. Dans *Les Étoiles d'Arcadie*, nous apprenons par la doublure du dictateur

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

<sup>80</sup> Cf. Gilbert-Charles Picard, Abdel Majid Ennabli et Liliane Ennabli, « Carthage », *loc. cit.* ; cf. également Virgile, *Énéide* (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret (1977), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.

Les données archéologiques situent la création de Carthage au cours du VIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Le peuple marin des Phéniciens fonde cette ville parmi une série d'escales, entre la côte phénicienne, sur les rives méditerranéennes de l'Orient, et l'Espagne. Une histoire mouvementée succède aux origines méconnues de

que le véritable Général a fui en Tunisie depuis un an. Dans la pièce suivante, nous comprenons progressivement que Cythère s'est exilée à Carthage où elle est la maîtresse du Général et de deux de ses fils. Un doute plane quant à la chronologie des événements. La mémoire encore très vive de la pièce précédente induit que peu de temps s'est écoulé entre la fin du premier volet et le début du second. Cependant le Général se dit impuissant depuis dix ans. Voilà aussi dix ans que sa femme consomme des stupéfiants pour évacuer le désespoir causé par la perte de sa célébrité en Arcadie. Ces dix années semblent correspondre à leur exil tunisien, ce que l'on peut seulement déduire des minces allusions du Général et du Docteur. La ville n'est pas décrite mais son emplacement correspond visiblement à celui du site archéologique du littoral tunisien. Cythère et Ferrare l'ont rejoint par la mer, à bord d'un bateau rouillé. Depuis le palais du Général, sur les rives de Carthage, on peut distinguer par beau temps la Sicile. Nous serions donc bien de l'autre côté de la Méditerranée.

La vie carthaginoise rime avec un absolu désintéret des affaires politiques et économiques. Dans la pièce précédente, on décrivait l'Arcadie comme un pays abîmé dont il fallait affirmer la renaissance. L'ascension des personnages passait par la reconstruction et la maîtrise du pays. Ainsi connaissait-on ses reliefs, ses coutumes, ses atouts et ses faiblesses. Ici, les personnages évoluent dans des lieux confidentiels dédiés au sexe et au spectacle. Lorsqu'ils admirent Carthage et la mer depuis la demeure du Général, la ville fait tristement office de toile de fond décorative. On ne cherche pas à dominer la cité et l'on veut tout au contraire s'y perdre, s'y disperser. Chacun se comporte comme un original décadent qui aurait choisi Carthage comme lieu de villégiature, à défaut de pouvoir séjourner à Casablanca ou Alexandrie. Le choix et le traitement de la ville offrent un cadre parodique en accord avec la nature et le comportement des doublures et figurants. Carthage se résume à quelques espaces

---

Carthage, construite sur une presqu'île proche de l'actuelle Tunis. La prospérité de la ville punique et ses désirs expansionnistes l'entraînent dans des conflits séculaires contre la Grèce entre le V<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle, puis contre Rome entre le III<sup>e</sup> et le II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, aboutissant à sa destruction. En 44 avant Jésus-Christ, une vaste colonie est installée près du site punique. La Carthage romaine devient une place institutionnelle majeure de la province africaine de l'Empire. Au temps de son indépendance comme au temps de sa domination romaine, Carthage se tourne vers la Méditerranée, engagée dans des échanges commerciaux et culturels avec l'Europe et l'Orient. La pauvreté de ses relations avec l'arrière-pays explique probablement sa part négligeable dans l'évolution du territoire africain, où elle demeure surtout un domaine patrimonial.

Dans *L'Énéide*, Virgile respecte la tradition grecque faisant de la Phénicienne Didon la fondatrice de Carthage. Les quatre premiers livres de l'épopée latine se déroulent sur les rives de cette ville neuve, où le Troyen Énée échoue avec sa flotte. Didon lui offre l'hospitalité dans sa superbe cité en construction, lieu d'exil de cette belle reine ayant fui sa patrie d'origine, asile paisible d'Énée qui goute aux plaisirs de l'amour avant de reprendre son voyage pour l'Italie.

Ces éléments historiques et poétiques ne sont pas directement employés dans la fable mais contribuent de façon allusive à poser le décor de *La Méditerranée perdue*. Le souvenir d'une Carthage insoumise se mêle à celui de la splendeur de la colonie romaine pour s'émietter dans les espaces contemporains de la chambre d'hôtel et du cabaret. Le temps d'une réplique moqueuse, Cythère et Ferrare sont d'ailleurs confondus avec Didon et Énée.

hermétiques aux affaires du monde. Pourtant, la description du paysage maghrébin pourrait aisément répondre à celle de l'Arcadie. La Méditerranée constitue une ligne de démarcation au-dessus de laquelle une assemblée d'imposteurs et de prétendants au pouvoir s'inquiétaient vivement du devenir de leur pays. En franchissant cette ligne dans la trajectoire inverse, on navigue dans les eaux territoriales de l'oubli pour se dissimuler ensuite dans Carthage, domaine de l'indifférence et de la frivolité. Si la nationalité arcadienne est abondamment définie au cours des *Vainqueurs*, la présence des Tunisiens est totalement ignorée. Carthage est une ville blanche, à l'image du palais d'albâtre du Général, une ville sans problème ni délinquance, où Parnasse rencontre seulement des touristes allemands. Les exilés sont ainsi dispensés de toute confrontation avec les Africains. Ils peuvent errer à loisir dans la cité sécurisée où ils sont les seuls à se rendre coupables d'excès.

L'espace est enfin pris en considération lorsque Cythère et Septime quittent le continent pour rejoindre Syracuse sur la barque rouge cédée par Ferrare. La dérive dans la Méditerranée ne sera pas longue car très vite les gardes-côtes intercepteront les fugitifs. Cythère a tout de même le temps de rendre hommage à la beauté du paysage. À distance de Carthage, elle parvient aussi à identifier le territoire de l'exil en tant que lieu indexé au théâtre.

« CYTHÈRE. Le soleil aussi, humblement, va ramasser son masque au magasin d'accessoires, et la mort le lui tend comme s'il était un second rôle !

Et moi, je coudoie les dieux ébréchés, nous attendons dans les coulisses du monde qu'on nous fasse signe de figurer sur la piste, dans la tristesse d'une heure de gloire, mais ils pleurent les soleils, les dieux, les héros, les mythes, ils pleurent avec leurs vieux costumes et leurs couronnes défaits et ce masque d'eux-mêmes qu'ils doivent mettre sur leur face pour cacher qu'ils ne sont plus ce qu'ils étaient, ils pleurent pauvres idoles, et moi dans l'ombre, je souris, toujours la même histoire, ils ne peuvent pas atteindre ça, ce ne sont que des dieux, ils avaient l'éternité pour parrainage, ils ne savent pas ce sourire dans l'ombre... »<sup>81</sup>

Cythère file la métaphore du théâtre appliquée au monde de façon savante. Ses propos font écho à l'aphorisme du présocratique Démocrite, que l'on a pour habitude de présenter comme l'une des premières occurrences connues d'une réflexion explicite sur le monde perçu comme théâtre.

« Le monde est un théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors. »<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 138.

<sup>82</sup> Démocrite, *Fragments*, trad. Jean-Paul Dumont, op. cit., p. 873.

En référence aux hypothèses d'Anne Larue, développées dans l'article « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », loc. cit., on peut nuancer cette traduction grâce à l'emploi littéral des termes « skènè » et « parodos », qui désignent des éléments techniques et dramatiques beaucoup plus précis que les mots « théâtre » et « comédie », censés les nommer en français.

La courtisane ne se contente pas de paraphraser la sentence. Elle en prolonge le raisonnement sans commettre la confusion fréquente entre *skènè* et scène, qui justifie la traduction approximative du terme par « théâtre ». Cythère ne se décrit pas en tant qu'actrice évoluant parmi les dieux sur une scène universelle. Elle patiente pour le moment dans les coulisses du monde qui sont manifestement étriquées, car elle y « coudoie » les dieux. Cette représentation du personnage dans l'espace fait allusion aux fonctions pratiques et rituelles d'un élément du dispositif théâtral antique. Ici, comme l'évoquait Démocrite dans la sentence originale, le monde s'apparente moins à une scène qu'à la *skènè*, où se côtoient des croyances magiques, des instances supérieures et des acteurs qui se masquent et se couvrent de vêtements, chargés de faire les intermédiaires entre le monde mythique et l'espace public des citoyens spectateurs. Cythère entend se distinguer du commun des mortels. Elle se déclare actrice et se situe dans la *skènè*, aux côtés des dieux inquiets qui pâtissent de l'obscurité. Dans la proximité des figures surnaturelles, elle repère et croque leur faiblesse avec dureté. Ces créatures démodées devenues des idoles figées et un peu caricaturales ne portent pas des masques par choix et pour l'amour du jeu comme le fait un acteur. Elles n'ont pas d'autre alternative pour ressembler à elles-mêmes, car elles ont tellement dévié dans leur éternité qu'il est impossible de les reconnaître lorsqu'elles ne portent pas le masque de leur ancienne gloire. En pénétrant sur la scène, les acteurs et les dieux seront égaux. Chacun doit attendre pour une heure de célébrité, aussi vive que rapide. Acteurs et dieux sont esclaves du temps, également tenus de se livrer à une performance remarquable pour que leur heure de passage demeure inoubliable. C'est peut-être cette dictature de la performance qui commande le choix du terme « piste », préféré à celui de scène. Le drame de la vie confine au numéro de cirque. C'est une intervention travaillée et répétée comme une prestation théâtrale, augmentée de l'éventualité d'un accident, qui envahit l'espace et tient les spectateurs en haleine.

Cythère dispose toutefois de deux atouts conséquents par rapport aux dieux. Elle peut changer de masque pour réapparaître plusieurs fois sur scène. Elle peut aussi et surtout sourire. Dans Carthage, lieu d'attente et de préparation, on se repose après une première apparition sur la scène politique de l'Arcadie. On se conditionne aussi pour une seconde intervention plus poétique, où l'Arcadie ne sera plus un territoire physique mais un espace symbolique, le théâtre intérieur de l'acteur dévoilé au monde, exposé sur la scène. La piste du théâtre peut se recomposer et s'aménager à loisir. Au-delà de Carthage, on peut dire que les coulisses s'étendent au monde entier et que la scène est l'Arcadie, lieu réel ou rêvé, choisi par l'acteur pour ses représentations fulgurantes. À travers ces réflexions, Cythère retrouve la faculté de se positionner dans l'espace et dans le temps, et reprend le contrôle de la fable en déliquescence.

« CYTHÈRE. Les écailles du miroitement, la fureur du grand Pan c'est la mer réfléchissante ! J'ai raccommodé l'unité perdue ! »<sup>83</sup>

En élaborant cette conception de l'espace, Cythère précise son rapport symbolique au monde. Si l'Arcadie était un terrain de conquête dans la première pièce, elle deviendra dans la troisième le lieu abstrait d'une quête plus intime, celle de la conscience du personnage. Le dialogue qui met en scène Cythère et Ferrare dans l'épilogue de *La Méditerranée perdue* témoigne de l'importance croissante du traitement de la pensée en tant qu'espace intérieur. On observe ainsi la représentation figurée des affects et de l'état d'esprit de la courtisane sous la forme d'un lieu poétique. Cythère se visualise en effet dans un palais idéal, proposant une métaphore spatiale de la plénitude qu'elle croit atteindre. Située en France, *La Couronne d'olivier* conjuguera la contemplation de Ferrare d'un territoire géographique méditerranéen avec la quête d'une Arcadie immatérielle, territoire intime d'Axel. Elle constituera une étape ultime où les descriptions du monde ne seront plus simplement des exercices de rhétorique destinés à composer avec les motifs de l'idylle ou encore avec le *topos* du *theatrum mundi*, mais des instants poétiques forts, mêlant un chant du monde réel au chant paniqué du moi.

#### *L'Arcadie retrouvée.*

*La Couronne d'olivier* se déroule dans une France à peine nommée<sup>84</sup>, où les personnages restent très attachés au souvenir de l'Arcadie. On évolue principalement entre la morgue, le théâtre et une demeure flanquée d'un jardin où poussent des citronniers, des orangers et des lauriers. Ces trois espaces sont les domaines respectifs d'Axel, de Lubna et du Sénateur. Les personnages se disputent la propriété du corps du Jeune homme mort, qu'ils subtilisent tour à tour.

---

<sup>83</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 138.

<sup>84</sup> D'après la feuille de salle distribuée durant les représentations des *Vainqueurs* en 2005 au Festival d'Avignon, *La Couronne d'olivier* se situe à Grasse, « balcon de la Méditerranée ». Si Axel révèle son origine grassoise à la fin de l'œuvre, il n'existe aucune didascalie ou réplique pour préciser dans quelle région ou dans quelle ville française se déroule la pièce. L'indication très explicite au contraire qui figure sur le programme du spectacle témoigne probablement de la volonté du dramaturge et metteur en scène de donner à un élément de l'œuvre, resté latent durant l'écriture, une signification plus forte à l'occasion de sa représentation scénique. La ville natale d'Axel devient le cadre du troisième et dernier volet des *Vainqueurs*, ce qui souligne une fois de plus la dimension cyclique de l'œuvre en affirmant que le personnage continuellement masqué délivre progressivement des éléments de sa biographie et de sa personnalité. Dans une perspective plus légère, le choix de la ville autorise un jeu de mot avec la grâce, état recherché par le personnage. L'état de grâce auquel il accède en empruntant des chemins peu orthodoxes pourrait se nommer état de Grasse :

« avec une faute d'orthographe, comme si un enfant avait écrit le nom de la Grâce et mis deux s à la place du c pour inventer une chose qu'il ne comprenait pas. »

Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 206.

Enfin, on peut remarquer pour l'anecdote qu'Olivier Py est lui-même originaire de Grasse.

Le Sénateur et Lubna régissent leur territoire et se consolent ainsi de leurs défaites survenues dans *Les Étoiles d'Arcadie* et *La Méditerranée perdue*. La demeure du Sénateur et le théâtre constituent des tréteaux figurant les pièces précédentes au sein de *La Couronne d'olivier*. Axel apparaît sur ces tréteaux sans pouvoir se livrer à ses habituelles performances d'acteur. Au théâtre, il est un spectateur jaloux de la beauté et du charisme de Lubna, qui prépare la mise en scène de la légende de Cythère. Chez le Sénateur, il est neutralisé par l'homme politique qui ne se laisse plus prendre au piège de sa poésie. Ces revirements soulignent l'autonomie des personnages vis à vis d'Axel, qui n'est plus l'objet de leur convoitise mais un frein à leur ambition personnelle. Plus fragile qu'auparavant, Axel pénètre dans des espaces qu'il ne peut ni ne souhaite maîtriser, mais qu'il n'ignore pas cependant. L'espace n'est plus une succession de quartiers et de lopins de terre que l'on pourrait décrire en quelques mots comme s'il s'agissait d'une maquette sommaire du monde. Il n'est plus cette part négligée du globe, ce Sud artificiel tout juste bon pour oublier l'Arcadie, possible vitrine internationale. L'espace est vaste, sombre et secret. Axel déambule seulement dans quelques lieux, mais la course entamée avec les autres personnages pour s'emparer du corps lui donne vite l'apparence d'une bête égarée dans une pièce inconnue, trop grande pour elle. À la recherche du corps, il scrute les espaces étrangers et se montre beaucoup plus observateur qu'acteur. C'est d'ailleurs son sens de l'observation qui lui permet de conserver un avantage sur les doublures, accaparées par leurs entreprises respectives. Lorsque le Sénateur et Lubna se déplacent dans les autres espaces de la fable, c'est pour aller chercher ce qui manque à leur propre univers afin d'en rester maître. Le Sénateur est mu par la volonté de conserver son ascendant politique. Pour ce faire, il a recours aux stratégies acquises par le passé durant son exercice de dictateur de l'Arcadie. Il conserve aussi précieusement des informations compromettantes sur toutes les sources de pouvoir liées au commerce entre l'Europe, les Balkans et le Moyen-Orient dans un dossier à l'effigie de la monarchie arcadienne. L'espace politique se veut en adéquation avec le monde. Le Sénateur reconstitue pourtant l'histoire et la géographie du globe en fonction des tensions et des alliances qu'il doit maintenir pour assurer son avenir. Lubna s'attache à restituer la vie de Cythère sur la scène en compilant ses souvenirs du personnage et en cherchant ça et là des reliques de la courtisane. Ses déplacements et ses agissements à l'extérieur du théâtre ont pour but de consolider la représentation de la légende. L'espace théâtral s'oppose ainsi au monde réel, de même que la représentation du passé, nécessairement fabuleuse, dénie l'intérêt du présent et la possibilité de perspectives futures aussi importantes que les événements d'un autre temps, d'une autre histoire. Axel ne fait pas grand cas de ces perceptions de l'espace et du temps. Le théâtre de

Lubna n'est pour lui que simulacre et les projets du Sénateur pure vanité, mais il ne leur oppose pas sa propre vision du monde et du passage du temps. Le personnage austère et désabusé est trop occupé à sonder sa conscience pour parachever son voyage initiatique. C'est à Ferrare qu'il incombe de répondre aux adversaires que le monde ne se domine ni ne s'imite mais se contemple et se chante.

Ferrare répond à l'injonction de Cythère énoncée dans l'épilogue de *La Méditerranée perdue*. Il abandonne la douleur comme celle-ci l'exigeait, sans suivre pour autant la voie individualiste et amoraliste qu'elle prônait pour atteindre son palais idéal. L'amoureux transi se convertit à une forme très personnelle de religion, qui ne lui donne pas accès à l'état de grâce de son partenaire mais à la béatitude. Son amour pour l'acteur est plus grand que jamais et s'accorde aux dimensions du monde. L'abandon de la souffrance ne signifie pas pour Ferrare qu'il renonce au jugement de valeur des actes que commet son partenaire à son encontre. Cela signifie qu'il s'élève au-dessus des difficultés matérielles et des contraintes physiques, qu'il se dissout dans l'espace. Dans cette opération mystique, l'amour pour Axel et la contemplation du monde se confondent. Ferrare contourne l'impossibilité de former un couple avec Axel en imaginant que son corps est à la fois absent et présent dans toutes les particules de l'univers, de sorte qu'il épouse Axel car il est la matière que ce dernier fend au gré de ses pas et l'air qu'il respire. Cette sensation le rend bienheureux et lui donne la certitude que les enjeux de la vie réelle sont plus complexes mais infiniment plus grands que ceux de la comédie politique du Sénateur et du drame commémoratif de Lubna. L'ancien manipulateur des figures du pouvoir et créateur des sosies de Cythère s'enchantement désormais devant la beauté du monde, « théâtre vrai » baigné de lumière, à travers lequel il croit s'évaporer pour accompagner le fossoyeur sous la forme d'une présence bienveillante.

En contrepartie, Axel s'enfonce dans la pénombre. À travers une vision cauchemardesque, il instaure un espace-temps inédit. Dans la nuit sans astre, il pénètre une forêt profonde semblable au néant, où s'établit une correspondance entre l'univers chaotique et le chaos de sa conscience. La forêt supprime manifestement le palais idéal que Cythère situait au cœur du monde. Le corps et l'esprit constituent une plateforme marécageuse qui flotte dans le vide.

« AXEL. J'avance au cœur de la forêt, je jette mes mains en avant de moi, il n'y a ni lune ni étoile, il n'y a qu'une nuit qui devient de plus en plus profonde. Je cherche le centre de cette forêt, le cœur obscur, la source de l'obscurité. Le silence total.

N'y a-t-il pas un œil de néant au cœur des choses, un cœur de néant d'où vient la matière, d'où vient ce que nous croyons être de la matière et qui n'est que du mouvement sans fin ?

Mouvement sans fin du néant au néant, retour toujours vers l'origine noire, rien que des questions plus brûlantes à l'approche du nœud de ténèbres.

Et là quelque chose de mon théâtre intérieur, quelque chose de ce carnaval défiguré qui est mon amen entre les amen, vibre en résonance exacte avec le gouffre de nuit. »<sup>85</sup>

La description très picturale du « théâtre intérieur », composé de couleurs, de matières et de motifs animaux et végétaux sonne le temps du rêve. Cette description est entrecoupée d'éléments de réflexion, scandés et répétés à plusieurs reprises pour aboutir à des révélations qui ravivent constamment l'intensité dramatique, en agissant comme des coups de théâtre successifs. Le temps du rêve se déploie dans l'espace du doute où le personnage, tantôt acteur, tantôt spectateur de lui-même, évolue difficilement.

« AXEL. [...] Au cœur de la forêt, les branches ont certainement déchiré mon visage, j'ai un goût de sang dans la bouche, mais quand je veux me regarder dans le miroir je ne vois rien, rien, le mercure de mon miroir n'est qu'un rectangle d'argile et je le perds, je le laisse tomber et il ne fait pas de bruit, il ne se brise pas, il tombe dans la vase... »<sup>86</sup>

Le récit de ce voyage introspectif recouvre d'un enduit épais et mat les quelques paroles jadis prononcées au sujet du palais idéal. Cet enduit se répand sur toute la surface planétaire, où l'on voit poindre un homme seul qui avance dans la vase et se griffe aux branchages des sous-bois, inmanquablement attiré par un corps étranger, tombeau d'une énigme.

« AXEL. [...] Je butte sur un corps, mais les proportions de ce corps sont difficiles à connaître, est-ce un homme ou un chien, un ours, un porc éventré, un bouc peut-être, un homme plus sûrement, mais les mains et le visage ont déjà été rongés par les vers.

[...] ce cadavre qui est peut-être, qui sait, oui, moi-même, oui c'est moi ce cadavre, je suis ce cadavre, mon sourire, c'était un feu follet au-dessus de ce corps qui chantait sa mort, qui se décorait de sa propre mort. »<sup>87</sup>

Le mauvais discernement du personnage témoigne de la densité de la forêt et de l'emprise qu'elle a sur lui. Axel observe cette masse comme une bête morte et reconnaît finalement sa dépouille. Dans le balancement entre espace géographique onirique et paysage intérieur, il plonge dans ses propres entrailles, elles-mêmes constituées des créatures de la forêt.

« AXEL. [...] La mort, mon sourire en faisait son combustible, je savais que vivre et mourir ne sont qu'un et comme la fleur fait un parfum avec sa décomposition, je faisais un sourire de ma mort et ce sourire faisait trembler le Christ et les philosophes.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

Oui, j'avais la clef des choses, et la clef des choses c'est la beauté. Et moi au cœur du plus atroce cauchemar, visage détruit, jambes coupées, cadavres perdus dans les épines, moi je souriais.

Mon sourire n'a jamais épuisé la question, non, il était la force de ne pas la poser.

Et les réponses inutiles, avec leurs béquilles religieuses ou philosophiques clopinaient loin derrière ma danse.

Il n'y a que moi qui suis venu ici, je ne pourrais pas retourner en arrière, trop tard, je m'agenouille devant le cadavre, j'embrasse le cadavre, j'ai le sang du cadavre dans la bouche, je plonge mes mains dans ses viscères noirs.

Et là je comprends que ce ne sont pas des viscères mais des serpents. »<sup>88</sup>

Lovée parmi les reptiles, une pierre noire repose comme un trésor enfoui. Cette pierre est considérée comme l'ombilic commun au corps d'Axel ainsi qu'à l'univers qui abrite le personnage. Ce point central serait le lien de tous les chiffres du monde, le nœud qui, une fois dénoué, pourrait en expliquer le sens.

« AXEL. [...] Dans la mort au cœur de son ouvrage, des serpents enroulés les uns sur les autres comme des chiffres ou bien des chiffres comme des serpents. Et qui sait si ce n'est pas un chiffre qui sifflait dans l'Éden des Juifs ?

Maintenant il me faudrait les départir, pour trouver ce qui est le lien originel des chiffres, une pierre noire dans les chiffres, et ma main défait les nœuds et les nids, et les reptiles referment toujours le lien avant que je ne puisse atteindre ce qu'ils protègent, la Finalité même, la cause.

L'ordre suprême qui, à travers la nuit des pôles, veut l'envol des oiseaux migrants ! »<sup>89</sup>

Dès le début des *Vainqueurs*, l'acteur s'affranchit de la culpabilité inhérente à la culture chrétienne. Il demeure cependant assujéti à la question de l'origine de l'ordre universel, qui agence les planètes, commande « l'envol des oiseaux migrants » et précipite Adam et Ève dans le monde, à la porte de l'Éden. La pierre et le sourire sont une seule chose, une énigme insoluble, repliée sur elle-même et que rien ne semble pouvoir défaire. C'est la question que l'acteur exhibe sans rechercher aucune solution. Tant qu'il n'essaie pas d'interroger cette pierre, son équilibre est fragile mais sa danse sur le théâtre du monde est agile et virtuose.

« AXEL. [...] Et mon sourire était cette pierre, et je tenais mon sourire dans ma main, mon sourire était un diamant noir, mon sourire était le centre de l'univers qui n'existe pas, la hiérarchie des planètes qui n'existent pas, le théâtre des questions qui ne sont rien, la douleur qui est la plus angélique des questions, tout cela avec les souvenirs et les possibles était mon sourire ; un néant enroulé sur lui-même, une fête, la Cause, une fête du néant qui s'appelle matière et qu'il faut applaudir.

Voilà la beauté que je voulais connaître.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 160.

La beauté de ce mouvement dans l'ombre, la beauté des serpents, autour de la question, dans le cadavre, dans la forêt, dans la nuit sans lune, et ma main qui interroge.

Mais à ce moment j'ai perdu la pierre et je suis devenu fou. C'était le prix à payer, tu comprends ? Le prix à payer pour le sourire, ne plus pouvoir aimer, ne plus pouvoir s'aimer, j'avais bu le lait empoisonné des vérités errantes. »<sup>90</sup>

Le récit de l'hallucination devient celui d'une légende quand l'acteur décrit la perte de la pierre qui le fait vaciller et le projette dans la folie. Les derniers termes du monologue font entrevoir un personnage égaré dans le labyrinthe de son esprit, perdu dans la forêt et dans l'incapacité de retrouver son chemin. Cette fêlure explique probablement le comportement d'Axel dans *La Couronne d'olivier*, qui ne prête plus attention au monde et traverse les scènes à la recherche du Jeune homme mort. Pour le fossoyeur, « le corps de cet enfant »<sup>91</sup> c'est « l'Arcadie retrouvée »<sup>92</sup>, celui qui pourra lui rendre le sourire. Sans doute imagine-t-il retrouver ce sourire sous la forme d'une pierre, dans les entrailles du Jeune homme.

À l'issue de *La Couronne d'olivier*, Axel célèbre la beauté de Grasse dans un soubresaut final. Il se souvient que son amour pour la flore et les reliefs méditerranéens est né dans sa ville natale. Ce retour aux origines marque une réconciliation avec l'espace et le temps de la fable. Tout s'ordonne dans l'esprit d'Axel, qui boucle le parcours amorcé sous les traits du prince lumineux. Ferrare lui remet une couronne d'olivier, tressée au cours des dix années de leur grand périple autour de la Méditerranée. Mais Axel refuse de se coiffer de cette couronne de poète. Étourdi par ce retour au point de départ, le souvenir de sa naissance à Grasse et de sa première victoire en tant que prince d'Arcadie à bord de la montgolfière en forme de cygne, il s'évanouit, à l'image du prince de Hombourg que Nathalie vient couronner au terme de la pièce éponyme<sup>93</sup> d'Heinrich von Kleist. Lorsqu'il revient à lui, le fossoyeur porte le cœur de Ferrare et réapparaît dans la chambre de Cythère, au moment de l'épilogue. Le personnage retrouve avec bonheur cet espace confiné et quotidien. Il regagne l'armoire, quittant ainsi la scène pour rejoindre les coulisses du monde. Fort d'une expérience qui s'achève, il comprend que la joie demeure la seule finalité de l'existence. Cette joie peut s'éprouver partout et en toute circonstance. Le globe n'est plus un territoire à conquérir, un lieu d'exil ou encore un antre où se perdre mais une somme d'espaces où rencontrer la joie, un espace de vie et de jeu sur lequel on paraît en toute simplicité.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg* (1821), in *Théâtre complet*, trad. Ruth Orthmann et Éloi Recoing, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001.

L'étude du traitement de l'espace, de l'héritage et de l'imaginaire fait apparaître la composition de l'œuvre en tant que récit brodé à partir des fils d'une antique poésie de la Méditerranée, surpiqué de ceux de l'histoire contemporaine. Elle précise aussi l'ancrage des *Vainqueurs* dans le monde représenté comme un ensemble d'espaces, de temps et de perceptions réels et fantasmés. Ces éléments sont mis en jeu de façon évolutive, ce qui confère aux lecteurs et spectateurs la sensation que les protagonistes déambulent dans un univers mouvant. Ce macrocosme change d'aspect, de couleur et de degré de réalité ou de théâtralité en fonction des étapes que le Garçon franchit dans son excursion physique et métaphorique.

## JOUER.

À l'occasion de cette nouvelle étape de l'analyse, pour souligner la théâtralité du voyage en Méditerranée, nous porterons un regard générique sur les différents types d'actions effectuées dans les trois pièces des *Vainqueurs*. Ces types seront considérés comme des déclinaisons du jeu, plaçant l'œuvre sous les signes conjoints de l'activité ludique et de la pratique théâtrale. Selon les pièces et les phases d'évolution des personnages, les actions témoignent d'un rapport au monde parfois très frivole et à d'autres moments plus engagé. Elles forment l'éventail des attitudes autorisées par les différents rôles disponibles et contribuent à la dimension convenue de ce parcours initiatique en trois parties. Chaque personnage s'adonne aux actions conformes à son emploi et s'ordonne autour de Florian, Cythère et Axel, pour que la performance du Garçon se réalise dans les meilleures conditions. Quant à lui, le personnage principal doit faire une expérience globale de la vie sur terre. Cela implique des activités en tous genres, des plus scabreuses aux plus poétiques. En tant qu'interprète hors pair, il doit parvenir à jouer toutes les situations mais plus encore s'emparer de la moindre anecdote pour faire émerger son intérêt, postulant qu'une grande fable peut naître d'une somme d'éléments hétéroclites, de qualité très aléatoire.

### *Libertinage et cabotinage.*

Quand les figures défilent dans le *Prologue*, leurs discours sont grandiloquents mais leurs actions rudimentaires. Le vaudeville qui s'élabore autour de l'armoire laisse supposer que l'amour prendra la forme libérale d'un jeu d'échanges entre parties consentantes. Tout au long des *Vainqueurs*, les relations entre les hommes et les femmes, mis à part entre Ferrare et le Garçon, sont libres mais aussi très pauvres. L'absence d'interdit entraîne une mise en scène

sophistiquée de la sexualité, destinée à régénérer une charge érotique perdue avec la suppression des tabous. Blasés, les personnages sont amenés à repousser toujours plus avant les limites de leur normalité et dérivent vers des pratiques sexuelles et sociales qui compromettent la liberté de leurs partenaires. Le libertinage offre tout d'abord un plaisir sans borne apportant la certitude que la seule règle qui gouverne l'être est celle de son désir. Mais il enferme très vite le sujet dans un cercle vicieux où il doit s'adonner à des actes toujours plus déviants pour éprouver une satisfaction toujours plus faible. Plus les actes sont déviants et plus ils empiètent sur la liberté d'autrui, réduit au rang d'accessoire. Cette entreprise liberticide va de pair avec le cabotinage des personnages, poussés à appuyer leur propos au moyen de formules emphatiques et répétitives, et à forcer le trait de leurs comportements pour attirer l'attention de l'auditoire. La surenchère collective incite à cabotiner avec encore plus d'insistance, de sorte qu'on finit par confondre les personnages quand ils s'entraînent mutuellement dans cette compétition. Le libertinage et le cabotinage sont des instruments du comique de la fable. Ils traduisent en outre le caractère stérile et désespéré d'une grande part des actions des personnages. De plus, ils illustrent une réflexion centrale dans *Les Vainqueurs* sur la distinction que l'on peut faire entre des moyens de théâtralisation du quotidien, conduisant à l'élaboration de simulacres de la vie réelle, et la volonté de mettre en jeu la vie pour lui donner la dimension d'une œuvre d'art dramatique, sous la forme d'un grand jeu de rôles étendu au monde. Le libertinage et le cabotinage ne sont que des formes abâtardies et confidentielles de la pratique d'acteur de Ferrare et du Garçon. Ces derniers se laissent parfois aller à ces dérives, mais leur maîtrise du jeu leur donne toujours la distance nécessaire pour ne pas s'enfermer dans une activité figée, dans la mesure où ils sollicitent continuellement les métamorphoses. Ils tiennent compte de l'universalité de la scène sur laquelle ils jouent, qui doit être plus qu'un salon ou un petit théâtre. Ils cherchent moins à se prouver les choses qu'à les jouer à la face du monde, avec un goût bien plus prononcé pour la postérité que pour le vedettariat.

### *Intriguer pour le pouvoir.*

Qu'il s'agisse de le convoiter, de le gagner ou de le préserver, intriguer pour le pouvoir implique de soigner son apparence et sa réputation pour renvoyer l'image d'une figure tutélaire. Les personnages ont donc recours à une mise en scène de leur personne et de leur entourage, médiatisée par les voies de la photographie, de la presse, des discours publics et du théâtre. Ils manipulent avec plus ou moins d'adresse les symboles de la monarchie, de l'ordre militaire ou familial et de l'érotisme. Pour ce faire, ils façonnent leur image, s'affublent de

parures et d'accessoires. Ils paraissent en compagnie d'enfants et transforment leur vie quotidienne en spectacle. Les intrigues pour le pouvoir peuvent également nécessiter le négatif de ces pratiques. Si l'on expose certaines scènes, certains visages ou personnalités, on peut tout aussi bien dissimuler des faits et briser les images constituées auparavant. On procède alors à la rétention d'informations, on disparaît momentanément, on défigure ou supprime ses partenaires. Ce double jeu instaure un climat de méfiance. Chacun est complice du mensonge sur lequel repose sa fortune et peut à tout moment détériorer l'image qu'il a participé à construire. La maîtrise des images favorise des intrigues complexes mais elle augmente aussi la probabilité d'une chute rapide au cours de l'ascension vers le pouvoir. Elle encourage la construction de plans basés sur un peu de maquillage, quelques artifices ainsi qu'une cohorte de doublures. Elle entraîne les personnages dans une lutte invraisemblable pour la légitimité du pouvoir alors même que ceux qui le convoitent emploient des méthodes fortement répréhensibles. Chacun se forge une image honorable à laquelle il finit par croire, à l'exception de Ferrare et du Garçon, qui intriguent pour une autre forme de pouvoir. En dépit de leur passion mutuelle, tous deux s'affrontent comme deux combattants sur un ring pour déterminer lequel est l'interprète le plus virtuose. Ils ne sont donc pas épargnés par cette guerre de l'image qui aura raison d'eux, puisqu'au terme de l'œuvre les deux acteurs ont en quelque sorte fusionné. Le Garçon sort peut-être vainqueur de ce combat, mais il doit sa victoire au cœur de Ferrare. On ne pourrait imaginer métaphore plus éloquente pour affirmer l'importance de l'image dans le cycle, sur un plan tant matériel que symbolique.

#### *Faire un pari.*

C'est le choix de Ferrare, des apprentis et indirectement de l'ensemble des protagonistes à l'égard de Florian, Cythère et Axel. Chacun accepte à un moment donné de prêter sa confiance au Garçon et ainsi de parier que c'est un allié ou un adversaire d'envergure, voire le héros de la fable. Dans les pics et les dépressions de son parcours, le Garçon demeure le point de fuite de la fable. Tous les regards convergent vers lui comme s'il s'agissait d'un cheval lancé dans une course. Pourtant, le Garçon n'est qu'un imposteur. Comment savoir si l'acteur mieux qu'un autre possède le charisme et le comportement adéquats pour traverser les trois pièces en vainqueur ? S'il s'est « bricolé »<sup>94</sup> un destin, comment être sûr que sa grâce et son agilité ne sont pas également des artifices ? C'est le doute qui préoccupe les spectateurs de sa performance à divers moments. Chacun se demande où commencent et où finissent ses

---

<sup>94</sup> Olivier Py, *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 204.

mensonges. On accepte bon an mal an qu'il emprunte l'identité d'autrui. On applaudit sa capacité à « faire fable » des fragments de la vie ordinaire. On met pourtant souvent en cause son talent, comme si le seul mensonge dont il puisse se rendre réellement coupable serait celui de son engagement dans le jeu. Toute l'ambiguïté de l'art du Garçon réside dans la distance qu'il instaure entre ses actions et ses émotions, parlant comme s'il ne croyait pas en sa propre parole, selon le modèle proposé par la vraie Cythère dans le *Prologue*. Cette capacité lui permet de tenir le cap tout au long de son parcours afin de réaliser son voyage symbolique autour du monde. Mais elle est aussi la source de l'incompréhension et de la stupeur des personnages, à commencer par Ferrare qui s'investit physiquement et émotionnellement dans l'aventure dramatique. En ce sens, les blessures que le Garçon inflige à son *ego* ainsi qu'à son propre corps en acceptant la destitution du trône, l'humiliation physique, l'amputation et enfin la folie dans *La Couronne d'olivier* peuvent être interprétées comme des gages de son investissement dans la fable. En considérant ces preuves, le personnel dramatique se range à l'évidence que le Garçon doit être supporté dans sa quête de légende ou au contraire neutralisé, car il sera toujours plus impressionnant que quiconque.

On parie que la performance du Garçon n'est pas une vulgaire supercherie. Cette hypothèse induit qu'un homme peut s'affranchir des règles régissant l'univers pour constituer une fable, métaphore du monde, dont il serait le centre joyeux et aérien. Tout en se sachant incapables de reproduire une telle démarche, les personnages voient ainsi à travers l'acteur une alternative au pari justifiant l'harmonie du monde, celui de l'existence d'une entité supérieure. Parier sur le Garçon ne signifie pas que les personnages dénie l'ordre divin, mais plutôt qu'ils ont l'intime conviction que l'acteur détient une parade contre les lois et sentiments qui gouvernent l'humanité par décret céleste. Par son sacrifice final, Ferrare parie sa vie sur le triomphe d'Axel, alors même qu'il est parvenu à concilier ses volontés propres avec la volonté de Dieu. Si ce chemin escarpé l'a conduit à la paix intérieure, il veut tout de même encourager Axel à réussir un tour de force. Ferrare accepte de jouer selon les impulsions divines dans le grand théâtre du monde, il offre cependant son cœur pour que le Garçon prouve la possibilité d'un autre modèle, où l'acteur est maître et seul ordonnateur d'un drame universel qu'il peut improviser en tout point du globe.

*Libérer l'amour entre les mots et les choses.*<sup>95</sup>

« NATHAN. Oui, dans toutes les actions humaines, il n'y a que le théâtre qui puisse libérer l'amour des mots et des choses. J'appelle théâtre tout sacrifice qui libère l'amour des mots et des choses. Cette façon d'être du langage, si désirante de la terre réelle, cette manière qu'a la terre de réclamer de tout son poids le soulagement de la parole, cela n'a peut-être pas d'autre nom. »<sup>96</sup>

L'omniprésence du jeu dans *Les Vainqueurs* conduit les personnages à proposer plusieurs définitions du théâtre, destinées à justifier leur pratique du travestissement, de la manipulation et du spectacle. On apprend ainsi que le théâtre permet de masquer la réalité, qu'il peut aussi constituer un excellent moyen pour se détourner de la vie réelle ou encore pour la parodier. Dans un élan poétique précédant sa mort, Nathan élabore une définition plus étonnante, dont le Garçon se souviendra afin de la mettre en pratique avec Ferrare et de l'initier à ses apprentis. Nathan n'envisage pas le théâtre comme un art de l'illusion et du divertissement, mais tout au contraire comme un acte puissant, seul capable de « libérer l'amour entre les mots et les choses », c'est-à-dire de réconcilier le champ de la parole avec celui des objets. Le langage doit être employé pour faire poème de ce qui est au monde, tandis que les choses du monde doivent être saisies et considérées à l'égal des mots, comme des signes intelligibles. Pour Nathan, le théâtre est le « sacrifice » qui met conjointement en scène ces deux types d'expression et de représentation poétiques, contenus en puissance dans le monde. Nathan parle peut-être de sacrifice parce que le jonglage entre les mots et les choses implique un dévouement de l'acteur au domaine de la parole autant qu'à celui des éléments physiques. À travers les propos de Nathan, on constate que le théâtre n'est pas une fin mais un moyen pour rassembler deux champs de perception de l'univers, le premier dépendant de l'intellect humain et le second de sa perception sensorielle. Libérer l'amour des mots et des choses, trouver le moyen de décroiser ces domaines pourrait signifier reprendre possession de la parole et des éléments qui nous entourent. Dans cette perspective, le théâtre serait un acte nécessaire à l'épanouissement de l'homme, qui solliciterait ses sens, son esprit et lui apporterait une vision globale et unifiée du monde. En projetant le théâtre dans la vie, le Garçon rend hommage à la pensée fulgurante de Nathan tout en la détournant. La proposition de Nathan implique certainement que l'espace et le temps du théâtre soient identifiables. Le théâtre du Garçon se déploie sur plusieurs territoires de la Méditerranée durant une décennie. C'est pour lui une manière habile de respecter la volonté de transparence de Nathan sans

---

<sup>95</sup> Cf. *ibid.*, p. 60.

<sup>96</sup> *Ibid.*

renoncer à la démesure qui le caractérise. Sa performance génère bien l'unité d'un monde, mais il s'agit d'un univers fabuleux transposé dans le réel et qui s'articule autour de sa seule personne. Son œuvre contribue uniquement à son épanouissement et subjugué ses partenaires et spectateurs, sans qu'ils ne puissent en tirer profit pour leur existence. La parole de Nathan célèbre le pouvoir bénéfique et fédérateur du théâtre, tandis que la prestation du Garçon affirme son pouvoir d'attraction et d'enchantement. Olivier Py soutient que les poètes ne peuvent pas s'accorder totalement avec la pensée chrétienne. *Les Vainqueurs* et plus particulièrement la démarche théâtrale du Garçon sont une démonstration en actes de cette thèse.

La fable des *Vainqueurs* est longue et ponctuée d'événements mineurs, développés avec une attention similaire à celle qui est accordée aux éléments décisifs. La malice du dramaturge réside dans l'imbrication d'actions plus ou moins nobles qui les rend toutes nécessaires au déroulement du texte. Des étapes remarquables succèdent à des moments d'égarement, ce qui invite à considérer les actions les unes à la lumière des autres. Les actions légères prennent une autre dimension au contact d'instantanés plus forts. Inversement, les actions importantes sont désamorçées et parfois tournées en dérision à l'occasion d'intermèdes provocateurs. En identifiant ces actions comme différentes expressions du jeu et en les classant par ordre d'importance et d'abstraction, on souhaitait souligner la correspondance qui s'établit dans l'œuvre entre la représentation globale de la vie sur terre et celle de la pratique théâtrale, à travers la participation des protagonistes à un grand jeu d'adresse. Afin de respecter la grille d'analyse employée pour étudier l'ensemble du corpus, il fallait conclure par la catégorie dramatique relative aux actions. En l'occurrence, ce programme met en question l'aboutissement de la fable car il suggère la vanité d'une intrigue développée sur trois pièces où tout est jeu. Cependant, ne perdons pas de vue l'accomplissement de Ferrare et du Garçon, et dans une moindre mesure celui de plusieurs protagonistes, qui interviennent dans un espace-temps original, complexe et universel. On ne saurait donc réduire *Les Vainqueurs* au jeu d'adresse présentement dévoilé, même si l'étude des actions modère l'étude de l'espace, de l'héritage et de l'imaginaire, qui dépeignait un théâtre du monde plus inspiré. La représentation dramatique de l'univers proposée par Olivier Py se situe probablement à mi-chemin entre une aventure authentique et une superbe imposture.

## SYNTHÈSE.

De même que le dédoublement commande l'organisation des *Vainqueurs*, la démarche d'Olivier Py témoigne d'une ambivalence assumée. Les différentes recherches effectuées pour vérifier l'origine du nom des personnages et des lieux soulignent le soin apporté par l'auteur à la création de décalages conséquents entre la crudité de l'univers dramatique et les références érudites qui le ponctuent. Probablement favorisé par l'usage d'une encyclopédie, la mémoire d'un enseignement littéraire classique, l'attrait de l'auteur pour les farces et les dérives nocturnes, ce contraste ironique désamorce simultanément les critiques liées à l'académisme et aux légèretés du texte. Le fossé entre la nature scabreuse de la fable et la dimension supérieure des références utilisées donne matière à réflexion. Il a moins pour effet de desservir la pièce en exhibant ses faiblesses que d'exprimer une critique, en surexposant quelques détails particulièrement grinçants relatifs au mépris, à l'individualisme et à la luxure des personnages.

Même si le caractère fabriqué de ce résultat astucieux peut laisser songeur, l'analyse des différentes catégories dramatiques des *Vainqueurs* révèle une construction minutieuse. Chaque élément contribue à structurer, enrichir ou agrémenter la fable. Les personnages, le traitement de l'espace, du temps et la mise en œuvre des actions servent le parcours du Garçon, de sorte que toutes leurs composantes constituent des maillons indispensables au déroulement de l'œuvre. Les personnages s'associent en quatuors, trios, duos ou tentent un dangereux solo face au Garçon. Ils gravitent autour de lui comme autant de satellites qui s'éloignent ou se rapprochent d'une planète, en fonction de leur changement d'emploi au fil des pièces. Selon le statut hiérarchique occupé au sein du personnel dramatique remanié par trois fois, les protagonistes participent directement à l'intrigue principale ou concourent à l'éclairer en vivant des évènements symétriques de contrefaçon. Le traitement de l'espace et du temps inscrit la constellation des personnages dans un univers hybride qui est tout à la fois antique et contemporain, mythique et prosaïque, physique et symbolique. Les changements de rôles ainsi que les déplacements du Garçon modifient dans chaque pièce la représentation de l'espace et du temps et bousculent les enjeux de tout un chacun, liés au paysage culturel et politique. Si les personnages entretiennent un rapport concret avec ces éléments en se montrant conscients du lieu et de l'époque dans lesquels ils se situent, le Garçon leur impose tout de même une gymnastique de l'esprit car il juxtapose un regard factuel sur le monde avec une vision figurée. L'œuvre est ponctuée d'actions qui font progresser la fable, à étudier avec une certaine distance pour dépasser leur effet mécanique et repérer leur valeur métaphorique.

Il apparaît ainsi que les actions sont indexées au jeu dont elles constituent des dimensions plus ou moins nobles, et qu'elles sont indissociables comme un sujet et son ombre, une copie et son modèle. La conjonction des actions de premier et second ordre impose aux personnages comme aux lecteurs et spectateurs de dépasser l'héroïque pour accepter le pathétique et de supporter le grotesque pour envisager le poétique.

L'étude des personnages, de l'espace, du temps et des actions montre tout à la fois le souffle d'une aventure émouvante et complexe et le regard intéressé que le Garçon porte sur toute chose. Capable des plus belles déclarations poétiques et l'instant d'après de la plus parfaite indifférence à ceux et ce qui l'entourent, le Garçon passe d'une pièce à l'autre avec la légèreté qui fait sa légende. Il nous embarque dans un voyage initiatique qu'il interrompt fréquemment pour affirmer que le théâtre du monde au sein duquel il évolue n'est jamais qu'un agencement de catégories dramatiques, orchestrées au gré de ses désirs pour satisfaire sa curiosité et sa quête égotiste.

## CHAPITRE V

### *Au monde, JOËL POMMERAT.*

Joël Pommerat soutient qu'il écrit des spectacles et refuse par ailleurs de se définir comme un écrivain. Sans jamais déconsidérer l'écriture, car elle est fondamentale dans son processus de réflexion et de création, l'auteur metteur en scène l'envisage comme un matériau. En témoigne la nécessité de mettre par écrit sa pensée afin de la préciser, suivie d'un travail de coupes, de nuances et de recomposition des notes, diffusées dans différents articles et ouvrages, remaniées à chaque publication. En témoigne aussi le travail préparatoire à la création des spectacles, consistant en plusieurs mois d'ébauches et de maturation des idées consignées par écrit, avant d'investir le plateau pour élaborer conjointement écriture dramatique et scénique. En témoigne alors le souci du détail et du mot juste, poussé à son paroxysme durant les répétitions et les représentations, grâce à l'entraînement soutenu de la mémoire des acteurs, qui jonglent avec plusieurs versions d'un même texte en attendant de trouver la plus pertinente. Ces différentes phases traduisent le perfectionnisme de l'auteur metteur en scène, mais leur finalité est bien plus éthique et poétique qu'esthétique. Avec le compagnonnage des acteurs et techniciens qui forment la nébuleuse de la compagnie Louis Brouillard, Joël Pommerat se propose de trouver la bonne façon d'appréhender théâtralement ce qui constitue l'humain. À l'image des dispositifs scéniques qui la révéleront, la forme de l'écriture est modulée année après année pour remplir cette gageure. La structure des phrases varie, ainsi que la structure générale des textes. Le fond évolue plus sensiblement. On ne repère pas à proprement parler de changements de cap mais plutôt l'approfondissement de certains sujets, occasionnellement remplacés lorsque ces derniers ont été largement traités.

L'écriture dramatique ne préexiste pas de manière claire à la période de répétition d'un spectacle. Avant de construire une pièce, Joël Pommerat explore des pistes en fonction d'intuitions relatives à l'espace, au son et à la lumière. Il peut donner aux acteurs des fragments de pièces du répertoire à travailler dans une perspective semblable à celle du texte en préparation, il peut aussi s'inspirer de leurs improvisations. Il évoque volontiers ces quelques secrets de fabrication sans jamais définir de recette, chaque création inaugurant une méthode nouvelle, inspirée des précédentes, mais légèrement modifiée pour convenir à l'état d'esprit des participants. Loin de romancer les conditions de création des spectacles et de vouloir arrêter l'exacte proportion du texte et de la scène dans l'emploi du temps de l'auteur metteur en scène, on estimera que le dosage n'est jamais exact. Si les témoignages de l'ensemble des membres de la compagnie Louis Brouillard donnent un aperçu des pratiques

de Joël Pommerat, celui-ci admet une tendance à leur réinvention ainsi qu'à l'aménagement de sa biographie au hasard des entretiens journalistiques. Dans ces conditions, il paraît difficile de déterminer une fois pour toutes si le texte constitue la source et la colonne vertébrale du spectacle ou bien s'il est à considérer comme une radiographie, révélant après coup les bases et les articulations de la représentation. Il n'en reste pas moins que les pièces jugées abouties sont publiées, et qu'elles présentent un univers dramatique assez fort pour être analysées indépendamment de leur mise en scène.

Sur scène, l'intérêt poétique et la cohérence dramatique des textes se fondent dans un univers spectaculaire imposant. Les savoirs-faire de tous les artisans du spectacle sont mis à profit pour subjuguier le spectateur afin qu'il adhère à l'imaginaire développé. Joël Pommerat et ses partenaires préservent ainsi les secrets de la fabrique théâtrale. Cela enthousiasme une partie du public, admiratif de l'univers techniquement très maîtrisé qui se déploie dans la cage de scène ou dans l'arène, dans le cas de *Cercles/Fictions*<sup>1</sup> et *Ma chambre froide*<sup>2</sup>, respectivement créés au Théâtre des Bouffes du Nord en janvier 2010 et aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon en mars 2011. Une autre partie du public demeure plus suspicieuse à l'égard de la quantité d'effets qui forgent le spectacle, d'abord surprenants puis agréables à découvrir, mais parfois déroutants, compte tenu de leur fréquence dans des projets de natures pourtant variables. Logiquement, un doute s'empare des spectateurs quant à la qualité propre du texte et quant à la finalité des effets scéniques, éventuellement perçus comme des prothèses destinées à gonfler un propos trop mince et une trame trop squelettique. Sans défendre obstinément et uniformément les travaux de la compagnie Louis Brouillard, il faut reconnaître la sincérité de la démarche, parfois tâtonnante, de Joël Pommerat. Aussi, le meilleur moyen de soutenir que les procédés scéniques n'ont pas pour vocation de masquer les imperfections et les manquements de l'écriture, est encore de s'attacher à l'étude approfondie de cette dernière. *Au monde* démontre que la structure textuelle peut être aussi forte, cohérente et composée que les éléments de mises en scène qui font l'identité de la compagnie. Créée en janvier 2004 au Théâtre National de Strasbourg, sa mise en scène témoigne d'un périlleux équilibre entre écriture dramatique et scénique, d'autant plus remarquable que l'œuvre est une des plus prolixes du répertoire de Joël Pommerat. Il n'est pas question d'affirmer que le croisement de la langue, de l'image et du son ici proposé constitue le point culminant d'un parcours artistique. Cependant, il faut insister sur le fait qu'il correspond à un moment où Joël Pommerat s'attache à parler de la société contemporaine de façon globale et particulièrement

---

<sup>1</sup> Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2010.

<sup>2</sup> Joël Pommerat, *Ma chambre froide*, Arles, Actes Sud - Papiers, à paraître en septembre 2011.

explicite, en composant avec les ingrédients traditionnels du drame fabulaire, personnages, espace, temps et actions agrémentés de brèves didascalies. L'espace d'une création, l'auteur metteur en scène est ainsi parvenu à projeter son théâtre de l'humain dans un théâtre du monde qui ne dépend pas des projecteurs, des indicatifs sonores ou encore de la discipline de jeu des acteurs, mais se dégage entièrement du texte.

*Au monde* débouchera sur la mise au point d'une trilogie sur le pouvoir et le travail, qui explore les affres de la politique avec *D'une seule main*<sup>3</sup>, et le monde ouvrier avec *Les Marchands*<sup>4</sup>. Dans *Au monde*, Joël Pommerat porte son regard sur la surface du globe en privilégiant personnages aux prétentions allégoriques, huis clos, temps suspendu, situations emblématiques et abstractions. Finalement, la suite de la trilogie traduit le besoin de se détacher d'une vision générique du monde, pour envisager les cas particuliers et aussi plus concrets de personnages ancrés dans la société, mais pas nécessairement alourdis par la conscience d'une totalité. Cette orientation explique sûrement le travail récent de l'auteur metteur en scène sur des formes fragmentaires<sup>5</sup>. Celles-ci favorisent le brassage de multiples anecdotes éloquentes pour inventorier de création en création les caractéristiques, les comportements, les aspirations et les mouvements de l'humain. Même si ce projet dramatique est lisible, la saisie de l'humanité par la voie du fragment réserve des écueils probablement plus grands que ceux de la fable. Les clichés s'accumulent dans un ballet dont on perçoit difficilement le sens. L'humour prend désormais une part active et profitable au rythme de l'œuvre, mais la mécanique du fragment, encore très apparente, rivalise mal avec la puissance des fables les plus solides. En reconnectant ses personnages et ses saynètes à l'espace et au temps du monde, de manière très écrite et théâtralement très affirmée, Joël Pommerat parviendra certainement à soumettre le cadre anecdotique du fragment à une poétique plus ambitieuse. La forme dramatique fragmentaire pourrait s'établir un temps dans le théâtre du monde, comme la forme fabulaire l'a fait à l'occasion d'*Au monde*, afin de recouvrer du contenu, de la gravité et de l'universalité. C'est peut-être au prix de cette excursion que l'auteur metteur en scène retrouvera, après coup, le moyen de désigner l'humain aux prises avec le monde sans en impliquer une représentation globale, comme c'était le cas magistral dans *Les Marchands*.

---

<sup>3</sup> Joël Pommerat, *D'une seule main* suivi de *Cet enfant*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2005.

<sup>4</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2006.

<sup>5</sup> Ici, on ne tient pas compte de la dernière création de la compagnie Louis Brouillard, *Ma chambre froide*, dont le succès critique et public lors des représentations du printemps 2011 semble avoir tenu, notamment, à l'importance de la fable.

En attendant et pour mettre un terme aux suppositions, on se concentrera sur quelques œuvres dramatiques passées et présentes de Joël Pommerat. La définition de deux moteurs de son écriture mettra en lumière la teneur et la constance de ses recherches, tandis que la présentation de trois motifs soulignera sa capacité à formuler les incertitudes et les flottements de l'humain, indépendamment de tous effets spectaculaires, inhérents au travail scénique de la compagnie. Ainsi, on verra comment le théâtre du monde s'échafaude progressivement dans *Au monde*, sans que la scène ne représente autre chose que l'espace privé.

## **1. MOTEURS.**

### **Surface.**

L'attrait de la surface est un moteur important du travail de l'auteur metteur en scène. Cette dimension guide sa lecture du monde et la représentation qu'il en désire proposer. Elle infléchit son rapport à la littérature et au répertoire dramatique. Elle oriente son écriture et son traitement de la mise en scène.

Joël Pommerat cultive l'étonnement face à des phénomènes de société qu'il est habile à isoler de la masse mondiale et à nommer avec une simplicité propre à souligner les absurdités les plus courantes. Tout en s'incluant dans le système qu'il met en cause, il porte sur celui-ci un regard semblable à celui d'un enfant ou d'un étranger, captivé par les éléments éloquents situés au premier plan de son champ de vision. Impressionné par la surface des choses, il les emploie pour élaborer une réflexion générique, en élevant quelques images au rang d'exemple, sans s'égarer dans des raccourcis qui le mèneraient droit aux impasses. Revendiquer une position de surface lui garantit donc la plus grande prudence ainsi qu'une vraie délicatesse à l'égard des sujets traités. Les considérations de Joël Pommerat sur le monde et sur la façon dont l'humanité évolue en son sein prennent la forme d'esquisses qui retiennent un temps sa pensée, pour aussitôt disparaître derrière d'autres idées lumineuses, comme si les mouvements de l'esprit l'encourageaient à se déplacer mentalement et ainsi à changer de point de vue, pour considérer d'autres premiers plans et de nouvelles perspectives. Ses commentaires sur la littérature et l'art dramatique dépendent également d'observations générales et de raisonnements synthétiques. En portant un regard modeste et néanmoins aiguisé sur les œuvres qui retiennent pêle-mêle son attention dans l'histoire occidentale des contes, des récits, des pièces et des mises en scène, il essaie d'en saisir les procédés de narration et de représentation les plus limpides et les plus percutants. Sans confondre liberté et dilettantisme, il recompose à sa guise l'histoire littéraire et théâtrale. À des lieux de toute ambition exhaustive ou virtuose, il privilégie les étapes qui lui paraissent importantes et se situe humblement dans un parcours tracé de mémoire, en fonction des souvenirs romanesques, dramatiques et spectaculaires les plus prégnants. Il considère l'écriture comme un palimpseste, accumulation de couches d'expression successives, où s'entremêlent des fragments d'œuvres anciennes et des propositions inédites.

Ce principe lui permet d'exploiter sans gêne les formes littéraires préexistantes afin de composer ses propres textes. Les univers dramatiques de William Shakespeare, Anton Tchekhov ou Maurice Maeterlinck sont par exemple donnés comme des sources d'inspirations formelles ou thématiques. Cette entreprise a moins pour but de citer les grands

noms de la littérature que de s'approprier leurs mots, pour les faire résonner dans une langue contemporaine et rhapsodique. Les sédiments poétiques du palimpseste universel côtoient des formules épurées, afin de réveiller le souvenir ancré et cependant confus de fables patrimoniales, débouchant sur une représentation singulière de la société actuelle, familière et cependant empreinte d'étrangeté. Le palimpseste constitue une base friable, toutefois sécurisante. Il donne toute liberté à l'auteur de lui adjoindre des énoncés fragiles, dont l'intérêt sera confirmé ou infirmé dans le temps, auquel cas ils seront à leur tour patinés et bientôt recouverts. Dans ce travail de surface, l'auteur souligne fréquemment que ses œuvres demeurent des essais ponctués de maladresses. Chaque pièce formule une nouvelle proposition pour saisir les grands traits de l'humanité, dans un cadre désignant les contours du monde de façon tantôt locale, tantôt globale, et ce systématiquement dans l'optique d'une représentation théâtrale. À ce titre, Joël Pommerat ne perçoit pas de frontières entre l'écriture d'une pièce et sa mise en scène, considérant cette dernière comme le parachèvement du texte théâtral. Cette conception de la création découle naturellement des pratiques de l'auteur metteur en scène et de sa sensibilité au principe du palimpseste. La mise en scène prolonge l'écriture en termes scéniques, usant des mots comme de segments résiduels rehaussés grâce à des formes d'expression qui prennent effet dans l'espace et dans le temps de la représentation. Sans disséquer ses œuvres mais au contraire en les dressant sur scène comme une succession de tableaux impénétrables, il dispose la surface textuelle sur la surface du plateau. Il cherche à en rendre visible le sens par un enchaînement d'apparitions visuelles, sonores et lumineuses qui ne fouille pas ouvertement entre les lignes mais se propose plutôt d'ajouter de nouvelles strates pour effleurer l'obsédante surface du réel.

### **Profondeur.**

Par effet de contraste, la quête de la surface motive un vif intérêt pour la profondeur. Elle se manifeste dans les interstices d'une vision trouée du monde, composée d'une accumulation de découpes de premiers plans. D'autre part, elle transparaît dans le palimpseste dramatique en chantier continu, quand les mots s'amenuisent et que les images s'évanouissent comme s'ils tombaient dans l'abîme en attendant d'être remplacés par des éléments émanant du centre de la Terre et du tréfonds des êtres. L'attention accrue aux événements intervenant dans les zones directement perceptibles du monde, du texte et du plateau s'équilibre ainsi grâce à une conscience très forte de ce qui se prépare en deçà, dans des zones difficilement accessibles pour l'entendement, principalement réservées aux champs des croyances et de l'imaginaire. La surface qui détermine la pensée et l'œuvre de Joël Pommerat est ainsi chargée d'un arrière-

plan invisible, souvent insoupçonnable. L'envoûtement des profondeurs entre en concurrence avec le premier moteur, pour orienter différemment la perception du monde de l'artiste et sa représentation à travers l'écriture et la mise en scène.

Joël Pommerat est convaincu du fait que notre époque, prétendument rationnelle, est en réalité habitée par des pulsions primitives, que l'on ne laisse surgir que ponctuellement et partiellement. Dans son théâtre, il cherche à rendre compte de ce refoulement obstiné, qui transforme le moindre écart par rapport à la norme contemporaine en phénomène paranormal, le plus petit accroc dans le tissu du réel en rebondissement extraordinaire. Pour ce faire, il exploite la profondeur comme une dimension sensible, que l'on devine sans pouvoir l'examiner précisément, et qui colore l'atmosphère en donnant l'impression que les percées de ce fond fantastique et inconscient, si brèves soient-elles, pourraient renverser soudainement un univers dramatique régi par l'esthétique de la surface. Cette pression sur le monde fictionnel et sur les entités qui le peuplent, exercée par des élans occultes et archaïques, agit dans l'écriture comme une force antagoniste à l'obsession de la surface, qui la complète avantageusement car elle donne aux pièces beaucoup de poids et de mystère. C'est une source d'inspiration d'autant plus troublante qu'elle est fortement canalisée et rarement employée de manière explicite, comme si la surface devait demeurer aussi nette que le revêtement d'une maison témoin. Le plus souvent, l'étrangeté découle de coïncidences inexplicables, de changements abrupts mais somme toute ordinaires et de drames de la banalité. Employée en demi-teinte à l'occasion de scènes cocasses et formulées par les personnages avec une certaine retenue, elle est toujours considérée depuis la surface, en fonction de ce que les éléments du premier plan permettent d'entrevoir. Ce postulat conduit l'auteur à préférer les non-dits, les allusions et autres « formulations-écran », pour laisser paraître la profondeur en craquelant par endroits le vernis de la surface, mais sans jamais le mettre à mal.

Le même principe détermine la construction des mises en scène. La profondeur est traitée par omission du décorum. Elle est souvent mise en valeur grâce au faible éclairage, qui redouble le mystère d'une cage de scène aux coordonnées indéterminées. De plus, la sonorisation des acteurs et l'usage à profusion d'éléments sonores et musicaux donnent la sensation que le moindre son provient d'un endroit à la fois proche et lointain, et qu'il résonne dans un espace illimité. En effet, l'intensité des multiples sources sonores crée l'illusion d'une distance incalculable entre scène et salle, qui nécessite un important dispositif technique, tout en offrant à chacun l'opportunité de baigner dans un univers sonore homogène, comme si le spectacle lui parvenait à un volume optimal, par la voie d'écouteurs. Ici, la profondeur est révélée de manière paradoxale, par le biais de la superposition des éléments scéniques et de la

fusion des différents champs et niveaux de perception. L'objet spectaculaire se donne à voir dans une forme très aboutie et impénétrable, qui anime d'autant plus la curiosité du spectateur qu'elle lui semble parfaite. Ce processus aiguille aussi la mise au point d'images destinées à transposer sur scène les curiosités de la fiction, dues aux manifestations surnaturelles des soubassements du réel. Sur scène, ce qui remonte à la surface n'est pas particulièrement incroyable, mais tend à le devenir par comparaison avec la sobriété des scènes à tonalité réaliste. C'est la plupart du temps grâce au décalage esthétique provoqué par un usage d'éléments scénographiques, lumineux, vestimentaires ou musicaux non conformes aux pratiques habituelles de la mise en scène contemporaine, mais communs dans les salles de concerts, les discothèques et les spectacles sons et lumières, que l'extraordinaire s'invite sur le plateau. Outre la beauté et la maîtrise de ce clair-obscur, entre expression essentielle du réel et surgissement détonnant d'anomalies spectaculaires, il faut encore souligner le traitement détourné de la profondeur, par le biais de procédés qui se surajoutent, au lieu de mettre à nu les éléments figurant la surface. Comme dans l'écriture, il ne s'agit pas de sonder la profondeur du monde mais d'interroger la capacité du réel le plus ordinaire à laisser poindre les reliefs d'un territoire souterrain et inconnu.

L'auteur metteur en scène cherche à mesurer la tension qui oppose une surface aux prétentions imperméables à une profondeur abyssale et potentiellement dangereuse. Situé à la lisière du monde et du drame, aussi feutrés l'un que l'autre, il observe deux combats rentrés entre civilisation et sauvagerie d'une part et théâtre et divertissement d'autre part. De cet affrontement souvent assourdi et amorti par l'étanchéité de la surface, Joël Pommerat saisit des moments éloquents, prémisses de chroniques dramatiques de la société contemporaine, ferments de spectacles hybrides originaux.

## 2. MOTIFS.

### Superlatif.

D'après *Le Nouveau Petit Robert*, le superlatif est un adjectif « qui exprime le degré supérieur d'une qualité, défini absolument ou par rapport à un ensemble »<sup>6</sup>. Comme nom, il recouvre une définition semblable. En grammaire, on distingue le superlatif absolu et relatif. Le superlatif absolu exclut la comparaison. D'après *Le petit Grevisse*, « il se forme habituellement au moyen d'un des adverbes *très, fort, bien, extrêmement, infiniment, etc.* »<sup>7</sup>. Le superlatif relatif se forme quant à lui du comparatif de supériorité ou d'infériorité « plus », « meilleur », « moins », « moindre », « pire », *etc.*, « précédé soit de l'article défini [...] soit d'un adjectif possessif [...] soit de la préposition *de* »<sup>8</sup>.

Les expressions superlatives et les formules grammaticales au caractère absolu interviennent très fréquemment dans le discours des personnages de Joël Pommerat. Dans un registre positif, elles contribuent à définir l'univers dramatique comme un domaine d'excellence. Elles imprègnent les protagonistes d'un sentiment de perfection et leur procurent la satisfaction d'une vie accomplie. Dans un registre négatif, elles donnent à voir les dangers et les obstacles comme incomparables, les êtres et les cas désespérés comme irrécupérables. Quand elles définissent des états de détresse, ces derniers paraissent sans précédent. Depuis la sphère intime jusqu'à la sphère planétaire, tout peut être énoncé de manière à se convaincre que l'on est en présence de données extrêmes et invariables. En prenant appui sur les mots comme sur des béquilles, les personnages définissent leur existence comme une épreuve ou un couronnement. Ils s'efforcent alors de fixer l'image qu'ils se font d'eux-mêmes pour évacuer la sensation de ne rien maîtriser du monde, d'autrui et en vérité de leur propre corps.

Ce trouble s'exprime notamment grâce au panachage des adverbes « très », « tellement », « totalement », « vraiment », « particulièrement », *etc.*, avec l'adverbe « peu » et autres formules marquant l'hésitation ou la modération. Dans *Au monde*, on associe par exemple souvent « tellement » à « un peu ». Cette dernière expression tempère l'exaltation figurée par le superlatif absolu. Elle permet aussi de ne pas perdre totalement pied en rappelant la dimension moyenne du réel, contre la représentation exceptionnelle que les personnages aimeraient s'en faire.

« LA SECONDE FILLE. La vie se serait arrêtée, et aurait continué à être immobile pour l'éternité si nous ne t'avions pas rencontrée, ça nous a paru un tel miracle, nous n'en

---

<sup>6</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 2462.

<sup>7</sup> Maurice Grevisse, *Le petit Grevisse. Grammaire française*, 31<sup>e</sup> édition revue par Marc Lits, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 94.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 95.

croyons pas nos yeux, tellement c'était comme si nous l'avions elle devant nous. Aujourd'hui encore j'en ai des frissons sur les bras, mes cheveux deviennent électriques, j'ai la chair de poule... Bien sûr aujourd'hui on peut le dire, ce ne serait pas honnête de ne pas le reconnaître, c'est un peu comme si tu avais pris sa place, mais en douceur, de façon totalement pure et désintéressée. Tu es venue nous enlever un peu de la souffrance de l'avoir perdue sans l'avoir perdue tout à fait, tellement tu paraissais elle, tu paraissais Phèdre... Le jour où nous t'avons rencontrée c'était tellement extraordinaire de te voir, de te voir vivante, si pleine de vie, de te voir vivre, tellement tu étais Phèdre... Nous t'avons vue et nous avons vu notre sœur, oui, il faut le reconnaître, c'est seulement ensuite que nous t'avons vue, vue toi, que nous t'avons vue toi pour toi, toi-même... »<sup>9</sup>

Une expression relative du superlatif prend très couramment le relais de l'absolu. Elle traduit la nécessité d'évaluer chaque élément du drame en fonction de l'ensemble. C'est l'instrument verbal d'une tentative pour confronter l'idée, voire l'idéal que l'on se fait d'un être ou d'une chose aux réalités de l'univers dramatique. Cela entraîne une comparaison permanente des personnages et de leur situation respective. Plus globalement, toute partie de la fiction est jaugée par rapport au reste du monde. Ainsi prouve-t-on sa supériorité ou son infériorité de manière récurrente en stipulant qu'on est le plus apte ou au contraire le moins capable dans le domaine de ses compétences intellectuelles, affectives et factuelles. Ces formulations sont déclinées suivant toutes les variantes possibles pour notifier que le caractère des personnages ainsi que leurs activités se situent forcément à l'une des deux extrémités de l'échelle des valeurs sociales. Le superlatif relatif témoigne d'un état perfectible, qui risque par là même de se dégrader dans le temps. Il induit le culte de l'effort et l'éventualité du changement, tout en immortalisant le souvenir d'un vieux triomphe ou d'une ancienne chute, images d'Épinal collées à la peau des personnages.

Dans cette perspective, *Les Marchands* raconte l'histoire pathétique d'une femme constamment marginalisée par ses désirs, ses choix et ses difficultés. La narratrice qui prend en charge ce récit va et vient entre l'existence de « quasiment tout le monde [...] dans la région »<sup>10</sup>, sa propre vie, et la vie de celle qu'elle se fait un devoir d'appeler son amie. Le statut de l'amie paraît plus lamentable d'épisode en épisode, scandé de comparatifs d'infériorité qui aggravent chaque fois un peu plus la situation, preuve par l'exemple que « le pire n'est pas toujours sûr »<sup>11</sup>. *D'une seule main* expose la dépression d'une femme politique,

---

<sup>9</sup> Joël Pommerat, *Au monde*, op. cit., p. 25-26.

<sup>10</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit., p. 16.

<sup>11</sup> Contre toute logique thématique, je me permets de paraphraser le sous-titre « *Le pire n'est pas toujours sûr* », que L'Annoncier donne au *Soulier de satin* à l'issue des indications liminaires de Paul Claudel, à la page 664 de l'édition Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Assorti de la formule « action espagnole en quatre journées », ce sous-titre fait écho à *No siempre lo peor es cierto, auto sacramental* composé par Pedro Calderón

« en train de devenir le personnage le plus utile et le plus intéressant de son camp »<sup>12</sup>. Celle-ci vacille lorsqu'elle comprend que personne n'assurera la défense juridique de son père, accusé d'être « un monstre, le pire dans l'espèce »<sup>13</sup>. L'intégrité de la femme est éclaboussée par les taches qui salissent le vieil homme. La honte familiale promet une humiliation nationale qui remet violemment en cause les ambitions superlatives du personnage féminin, contraint d'abandonner la course aux « plus hautes responsabilités comme on dit, à la tête de l'État »<sup>14</sup>. *Grâce à mes yeux*<sup>15</sup> rend compte du legs impossible du savoir-faire du prétendu « plus grand...le plus grand artiste... comique... au monde »<sup>16</sup>. Incapable de susciter le moindre sourire des spectateurs, son fils Aymar exerce par contre un vrai pouvoir de fascination sur des admirateurs anonymes qui lui écrivent quotidiennement. Sans que cela ne soit dit, il incarne peut-être l'acteur le plus étrange et le plus émouvant qui ait jamais existé. Par son titre, *Au monde* fait du superlatif relatif une sorte de règle de savoir-vivre ou en tout cas une façon de vouloir paraître plus important que le reste de la population mondiale. En ponctuant la pièce, l'expression « au monde » suggère la nécessité des personnages de marquer le globe de leur présence, de manière à projeter les figures exemplaires qu'ils se plaisent à composer sur le fond le plus important qu'il soit donné d'imaginer. Les différents exemples cités soulignent à quel point les scènes intimes du dramaturge sont reliées aux scènes publiques de la région, de l'état ou du monde, théâtres de questions de société, de politique, d'art et parfois de philosophie.

Le plus souvent, le rapport entre le particulier et le général, formulé sous couvert du superlatif relatif, est responsable de la tension des personnages et de la solennité de leur existence. Toutefois, il peut aussi connoter un certain humour, en faisant directement allusion aux propriétés incroyables des créatures de foire. Entre autres histoires, *Je tremble (1)*<sup>17</sup> orchestre la rencontre étonnante entre l'homme le plus riche du monde et l'homme qui n'existait pas. Sous les yeux incrédules du public, une discussion s'échafaude sur les conditions requises pour se sentir pleinement au monde. À l'issue de cet échange, l'homme le plus riche du monde offre un fusil à son partenaire en témoignage d'union fraternelle, arguant que c'est

---

de la Barca en 1640 (traduit « le pire n'est pas toujours certain » et cité par Didier Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, op. cit., p. 383, par exemple).

<sup>12</sup> Joël Pommerat, *D'une seule main*, op. cit., p. 11.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> Joël Pommerat, *Grâce à mes yeux*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2003.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>17</sup> Joël Pommerat, *Je tremble (1 et 2)*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2009.

l'importance que l'on revêt pour l'autre qui constitue la plus grande source de satisfaction humaine, la clé de l'existence.

« L'HOMME LE PLUS RICHE DU MONDE.

[...] Mais attention c'est une arme qui fonctionne encore

j'ai pu le vérifier il y a une heure

en m'exerçant au tir, moi qui ne sais pas tirer

et j'aurais pu très bien oublier

de le vider

de retirer une dernière balle

et

on sait bien

qu'il ne faut pas jouer avec cela

avec des choses comme ça.

Voilà

Un jour si vous le désirez

Ce sera à vous de me donner quelque chose.

Oui, maintenant, je vous le dis à partir de cet instant, peut-être j'attends quelque chose de vous. »<sup>18</sup>

Ce que l'homme le plus riche du monde attend désormais, c'est que celui qui n'existait pas lui offre sa dépouille. Joël Pommerat imagine ici l'altercation de deux individus situés à deux pôles de l'humanité. Avec cette courte scène satirique, il résume la concurrence désolante qui anime les personnages de la plupart de ses pièces, au point que ces derniers se livrent à des luttes ridicules gagnées ou perdues d'avance. Évoluant sous le regard pressant de leurs contemporains, les personnages croient en effet que la société entière les observe, ce qui les comble d'une grande fierté mais leur donne aussi des sueurs froides. Au moindre faux pas, le meilleur peut devenir le pire. Vivant dans l'angoisse de se voir confisquer ses marques de supériorité comme on supprimerait ses privilèges à un maître défaillant, certains s'y attachent exagérément, répétant à qui veut l'entendre qu'ils sont les éternels premiers de la compétition universelle. Cette compétition fait briller les yeux des perdants. Puisque les titres sont officiellement et régulièrement remis en jeu, chacun se réengage passionnément dans la course en dépit de résultats truqués. À défaut de susciter l'attention par leurs exploits positifs, les plus malheureux accumulent les gestes désespérés, pensant peut-être que devenir le plus triste au monde, c'est au moins être quelque chose au monde.

Le superlatif met en jeu un sentiment d'importance, affirmé en soi par des expressions absolues, ou par rapport à l'autre et dans le cadre du monde grâce à des expressions relatives. Il contribue à maquiller temporairement les personnages en êtres exceptionnels, figures du

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

malheur, du talent, du courage ou encore de la réussite. Mais en réalité, il a principalement pour but de leur donner la sensation d'habiter le réel. La démesure panse une blessure à l'amour propre commune à tous les membres du personnel dramatique de Joël Pommerat. Elle pallie le sentiment d'exister qui leur fait défaut, qui est comme un trou au milieu d'eux, qui les ronge et menace de les engloutir.

### **Effroi.**

Joël Pommerat se veut très attentif au déclenchement de cet affect, qui participe pleinement au déroulement de ses pièces et qui influence fortement la réception des lecteurs et spectateurs. Les personnages sont pris d'un sentiment d'effroi lorsqu'un événement, même mineur, bouscule l'ordinaire. Exagérément réactifs à la secousse la plus sensible de l'univers dramatique, il n'est pas rare que certains présentent en conséquence des comportements franchement surprenants voire irrationnels. L'effroi gagne rapidement leurs contemporains, témoins interloqués et parfois choqués par ce malheureux phénomène. Il se communique ensuite aux lecteurs et spectateurs, sidérés par la propagation d'un sentiment paralysant, que rien ne semble pouvoir endiguer. Il révèle l'instabilité des protagonistes en proie aux dérapages, éclaire la passivité de leur entourage et crée le malaise des lecteurs et des spectateurs. Il éveille un intérêt coupable pour des scènes triviales, montées sur le grand manège de la misère humaine. Les travers y font spectacle. Ils glacent nos sangs comme le monstre pétrifie l'enfant et comme le cauchemar hypnotise le dormeur.

Les contes tiennent une place importante dans l'imaginaire de l'auteur metteur en scène. Il y puise notamment des modèles de narration et quelques idées cruelles pour élaborer des scènes originales, à l'orée du fantastique. L'intérêt que l'effroi revêt selon lui dépend certainement des qualités qu'il attribue à cette forme de littérature populaire, aux origines orales. Comme on se raconte inlassablement de vieilles histoires pour frémir de concert, Joël Pommerat sollicite l'effroi dans l'ensemble de ses pièces. À travers ce sentiment universel, redouté et cependant désiré de chacun, il convoque les terreurs enfantines, les spectres de l'inceste, de l'infanticide, de la folie et de la déchéance qui obsèdent l'âge adulte. L'effroi lui permet tout à la fois de saisir la peur qui agite les êtres et la fascination qu'ils éprouvent à l'égard de leurs fantômes. En nouant ses drames puis en fédérant la scène et la salle autour de ce transport contradictoire, il réalise un théâtre sans commune mesure avec les artifices d'une maison hantée. Il ne focalise pas ses fictions ni l'attention des lecteurs et spectateurs sur l'attente et l'éclatement de la peur. Il s'attarde au contraire sur les mille et une façons, toutes plus maladroites les unes que les autres, d'appivoiser l'inconnu et d'enrayer ses conséquences.

L'effroi se manifeste parfois de façon spectaculaire. Mais il prend plus souvent la forme d'une lutte intestine qui se déroule en notre for intérieur, par empathie avec les personnages.

L'effroi appuie le caractère étrange des libres adaptations des contes du *Petit chaperon rouge*<sup>19</sup> de Charles Perrault et des *Aventures de Pinocchio*<sup>20</sup> de Carlo Collodi, où l'innocence et l'inconscience sont confrontées au bas instinct de créatures rongées par la faim et la cupidité. Les instants charnières au cours desquels les protagonistes sont séduits et abusés par des êtres mal intentionnés sont des grands moments d'effroi, dilatés dans le temps. Ils donnent lieu à des scènes ambivalentes, où les êtres supposés bons et ceux supposés mauvais paraissent s'entendre et se satisfaire les uns des autres. L'effroi des lecteurs et spectateurs naît de leur pressentiment des drames à venir, parce que la situation est critique et que ces histoires sont connues. Il naît aussi de l'attachement de Joël Pommerat à souligner leur dualité. Dans *Au monde*, l'effroi colore l'atmosphère, il instaure une tension constante, très usante et qui ne se relâche jamais. Il est produit par la volonté forcenée de nier ou d'arranger la réalité pour garder le cap familial et soutenir à bout de bras une forteresse en ruine. Il est alimenté par des allusions insidieuses et multiples à des problèmes aussitôt minorés, souvent considérés comme réglés du fait même d'en avoir parlé. Il culmine lorsque les personnages se complaisent dans l'illusion de conduites personnelles, professionnelles et sociales irréprochables. Dans *D'une seule main*, l'effroi survient à l'occasion de quelques événements symboliques, autour desquels le drame se cristallise. Entre autres, il est suscité par la relation fusionnelle que la femme politique entretient avec sa sœur handicapée. Quasiment muet et disposant de moyens de communication très diminués, cet autre personnage féminin est dépendant des adultes qui l'entourent. Sa présence trouble l'ensemble des personnages mais rassure la femme politique, qui se raccroche à son existence comme à la seule parcelle de « réalité »<sup>21</sup> qu'elle connaît. Elle est pourtant la première à extrapoler les réactions de sa sœur, en commettant des interprétations abusives. Lorsque la femme politique décompense à la fin de l'œuvre, le récit de ses états de crise entre en résonance avec ceux de la fille handicapée, donnant à voir les sœurs comme deux facettes d'un personnage insaisissable. Dans *Les Marchands*, l'effroi s'impose face à des annonces et des événements critiques, qui font avancer le drame et tiennent en haleine lecteurs et spectateurs. Il est déclenché par la perception renversée du monde dont témoigne l'amie de la narratrice, convaincue que les

---

<sup>19</sup> Cf. Joël Pommerat, *Le petit chaperon rouge*, ill. Marjolaine Leray, Arles, Actes Sud - Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2005.

<sup>20</sup> Cf. Joël Pommerat, *Pinocchio*, ill. Olivier Besson, Arles, Actes Sud - Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2008.

<sup>21</sup> Joël Pommerat, *D'une seule main*, *op. cit.*, p. 17.

morts seuls ont « une existence vraie, une vie réelle »<sup>22</sup>. Il est alimenté par la relation surnaturelle qu'elle entretient avec le fantôme de ses parents. Il est aussi provoqué par la soumission sans borne de tous les protagonistes à la valeur travail. Au-delà du moment tragique où l'amie sacrifie son enfant, l'effroi est poussé à son paroxysme lorsqu'elle soutient que ce geste devait simplement obéir au commandement des défunts et lui permettre, dans la mesure de ses moyens, de réagir au drame social de la fermeture de la première entreprise de la région. L'effroi pénètre aussi les scènes grinçantes et enlevées qui forment une partie des fragments de *Cet enfant, Je tremble (1 et 2)* et *Cercles/Fictions*. La forme fragmentaire explore plutôt la dimension moraliste du motif, car elle attire l'attention sur les comportements gratuits des hommes et met en exergue leur versatilité, leur faiblesse et leur lâcheté, en confisquant aux personnages la possibilité d'exprimer les subtilités de leur caractère.

Les êtres et les éléments qui semblent faciles à départager entre bien et mal lorsqu'on les rencontre furtivement, à l'occasion de scènes sans lendemain, sont beaucoup plus délicats à cerner et à juger quand on dispose des développements suffisants pour évaluer leur complexité. Dans la durée, force est de constater que l'effroyable logique contre-nature des protagonistes fonctionne. En soutenant le choc des scènes les plus difficiles, la plupart d'entre eux surpassent leurs traumatismes. Ils s'en trouvent même récompensés par un retour au calme, un dénouement très particulier mais malgré tout apaisant. *A posteriori*, le cours des événements légitime les décisions et les comportements insoutenables. Les choses rentrent dans un ordre qui, même s'il est injuste du point de vue légal, conforte les personnages dans leur impression de justesse, leur donne la sensation d'être portés par le destin, supportés par la société et par le monde.

### **Émoi.**

D'après le *Nouveau Petit Robert*, l'émoi se définit comme « Agitation, effervescence [...] Trouble qui naît de l'appréhension ou d'une émotion sensuelle »<sup>23</sup>. Ce motif se dessine dans la continuité de l'effroi, avec lequel il peut se confondre malgré une différence sensible. Si de prime abord l'émoi lui ressemble, c'est qu'il n'en est jamais loin. Il survient en contrepoint, comme une bouffée de chaleur après une sueur froide. De même que l'effroi déclenche

---

<sup>22</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit., p. 7.

<sup>23</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), op. cit., p. 850.

l'empathie, l'émoi suscite la sympathie car il anime des personnages hallucinés, qui agissent et pensent ordinairement de façon mécanique, sous l'emprise d'un quotidien sidérant.

On identifie l'émoi des personnages lorsqu'ils se livrent à des paroles pleines de singuliers espoirs pour eux-mêmes, leurs proches, la société et le monde. L'excitation dont ils font preuve pour aborder ces éléments est proportionnelle à la lassitude ainsi qu'à l'angoisse qui s'emparent d'eux à d'autres moments. L'émoi se perçoit également à l'occasion des mouvements du corps, soudain très expansifs, en réaction à la retenue de tous les instants. Il fait déferler une vague d'émotion dans l'œuvre en libérant les personnages du poids de leurs inquiétudes, de leurs frayeurs et de leurs interdits. Le temps d'un geste ou d'une déclaration, les consciences s'épanchent et parviennent parfois à communiquer entrain et réconfort à l'entourage réceptif, bientôt complice. L'émoi donne à penser que les travers des personnages cachent grossièrement des caractères foncièrement bons, simplement mal éduqués, mal entourés. Il explique les comportements étranges, aide à fédérer momentanément les personnages et provoque l'assentiment de toute une communauté, qui ne paraît plus seulement effrayée mais compréhensive et même capable de pardonner les errements de ses sujets dispersés.

Lecteurs et spectateurs n'échappent pas à ce processus. Ils cautionnent en dépit du bon sens des situations inacceptables et se surprennent à inventorier les circonstances atténuantes pour les personnages. Que penser des discours qui scandent *Au monde* ? Même s'il apparaît que les personnages souhaitent donner de leur famille une image progressiste dans un but commercial et politique, l'ambiguïté persiste quant à la nature de leurs intentions, intéressées mais réellement humanistes ou plus trivialement égoïstes et fourbes. Le doute est entretenu par le fond rhapsodique de la pièce, palimpseste des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov. En filigrane des programmes que les personnages établissent pour la société future, on décèle des bribes des discours des protagonistes des *Trois Sœurs*. Quoi qu'un peu dénaturée par un mélange de propos contradictoires, énoncés dans la pièce d'origine par des personnages aux positions différentes, cette suave mélodie fait naître aux lèvres des lecteurs et spectateurs un sourire mélancolique et doux qui détourne leur attention avec beaucoup d'adresse. Que penser de la fin des *Marchands* ? Même si la folie du personnage principal ne fait aucun doute, les employés de Norscilor, les personnalités locales et bientôt le pays entier se montrent touchés par la détresse de cette femme. Lorsque l'entreprise rouvre ses portes, chacun est tenté de croire qu'elle n'a pas tué son petit garçon en vain et que ce geste était probablement le seul capable d'influencer les pouvoirs publics. Pendant que ces pensées coupables s'immiscent dans les esprits, on ne s'inquiète pas du bourdonnement des avions militaires qui passent à

travers ciel. Au préalable, on apprend pourtant que Norscilor serait spécialisée dans la production de « matières permettant la fabrication d'armes violentes et radicales »<sup>24</sup>. Mais à aucun moment l'infanticide et la situation de l'entreprise ne seront dissociés, pas plus que le second événement ne sera associé à l'entrée en guerre du pays.

Les fictions théâtrales de Joël Pommerat représentent un quotidien distancié, où tout se vit au superlatif et dans l'effroi. Un tel dispositif ne laisse présager aucune affection particulière entre les protagonistes, pas plus qu'il n'encourage notre implication émotionnelle dans les nœuds serrés de leurs rapports au monde et à autrui. Sans prévenir, l'émoi s'infiltré cependant et parachève la complexité de l'univers dramatique. Il scelle des amitiés inattendues entre les personnages, tisse des liens irrationnels entre les événements, ébranle profondément la réception des lecteurs et spectateurs. Contaminés par l'émoi, ces derniers sillonnent les pièces pour débusquer les preuves d'humanité qui excuseront l'inertie, les paroles malheureuses et les passages à l'acte. *In extremis* ils sont rappelés à la raison. Réveillés par quelque dénouement choquant, ils comprennent que l'émoi révèle des fragilités mais ne peut les justifier à tout prix. Ils sont alors en proie à une grande désillusion, nécessaire pour abandonner les personnages à leurs responsabilités et réaliser que ces êtres sont attachants mais plus pathétiques encore. Déçus mais lucides, ils adoptent une vue d'ensemble pour tirer les conclusions qui se dégagent de l'œuvre. Enfin, ils passent outre l'écran de fumée formé par les dire des personnages, habitués à recomposer le monde à leur avantage au gré de la parole.

---

<sup>24</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit., p. 30.

### **3. *Au monde, l'humain pris de vertiges.***

#### RÉSUMÉ.

Prise au piège d'un immense appartement, une famille, peut-être l'une des plus puissantes au monde, dévoile son intimité. Plusieurs générations de frères et de sœurs s'ordonnent autour de leur très vieux père. Le fils aîné est lui-même d'un âge avancé. Ori, le fils cadet, abandonne soudainement une brillante carrière militaire pour revenir auprès des siens. La fille aînée, enceinte, habite l'appartement avec son mari, associé aux affaires familiales. La seconde fille connaît ses heures de gloire en tant que présentatrice à la télévision. Asside, la plus jeune, a été adoptée pour remplacer Phèdre, une enfant dont on ne sait si elle est décédée ou internée. Au-dessus du foyer, plane le pressentiment d'un bouleversement imminent, dont les conséquences idéologiques et économiques seront planétaires. Spectatrice et parfois même animatrice de ce trouble, une femme embauchée et introduite par le mari de la fille aînée traverse les pièces de la demeure labyrinthique, doublant les propos de ces êtres fébriles de paroles étrangères et incompréhensibles.

#### COMPOSITION.

De facture conventionnelle, les scènes se succèdent comme autant de séquences de la vie familiale, numérotées de un à vingt-sept. Leur apparente banalité produit des effets d'optique et des interprétations abusives. Elle entraîne lecteurs et spectateurs dans la recherche obsessionnelle d'indices susceptibles d'expliquer les sources, le sens et la finalité de la fable. L'univers dramatique est aussi dépouillé que l'horizon, que l'on peut également considérer comme une ligne ou comme un plan. À son image, il est un lieu de projections, d'attentes et de mirages. Cette épure focalise immédiatement l'attention sur les affects, les considérations et les aspirations des personnages. La singularité de l'œuvre naît de la confrontation entre ces êtres saturés de paroles, la platitude de leur quotidien et l'abstraction du monde alentour.

Dans un espace-temps que les personnages rêveraient immuable, ces derniers déploient tous leurs efforts pour affirmer la moralité et la suprématie de l'entreprise familiale. Ils martèlent des discours sur le travail, alternativement considéré comme l'aboutissement ou l'asservissement de la condition humaine. Ils se mettent en quête d'un bonheur synonyme de beauté et de vérité. Ils ont la conviction d'être situés au carrefour de la société, héritiers des valeurs traditionnelles et dépositaires d'un avenir plus juste et plus paisible. Ils ajournent constamment les actions à mettre en pratique pour évoluer ici et maintenant, arguant que les

changements s'imposeront naturellement, un jour. Parallèlement à cette maîtrise d'éléments de langage qui assurent une image humaniste et procurent une unité politique et sociale aux membres de la famille, l'inquiétude et l'étrangeté transpirent dans toutes les scènes. Ainsi, l'atmosphère feutrée qui enveloppe ce foyer de la grande bourgeoisie frémit comme un voile. Ce voile recouvre à peine une descente vertigineuse dans les méandres de l'esprit. Il donne à voir *Au monde* comme la condensation de motifs inhérents au drame moderne, tels que l'affirmation des individualités, l'implosion du moi, la mise en cause des valeurs familiales, morales et sociales, l'espérance et l'appréhension d'éventuels changements à venir.

Réactivés à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, ces motifs prennent une consonance stridente en ce qu'ils soulignent l'incapacité de l'homme à dépasser des questionnements déjà anciens, alors même que les crises annoncées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont été largement consommées, tant dans les sphères privée et publique, que dans la forme du drame. Le portrait familial et le panorama social élaborés par Joël Pommerat s'effectuent selon des règles à peine plus novatrices que celles que les dramaturges modernes définissaient au fil de leurs pièces. Mais la particularité du texte et son affiliation claire au drame contemporain résident dans l'absence de réponses, qui semble détronner l'espoir en un monde meilleur ou encore l'éclatement de l'ordre conservateur, achèvements paroxystiques des premiers drames modernes. Les motifs jadis développés de façon logique et progressive interviennent pêle-mêle dès le début d'*Au monde*. Ils s'agglutinent comme autant d'étincelles et de confettis de cendres, retombés sur le plateau après le long feu de tous les carcans artistiques et sociaux, mis au bûcher par Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchekhov ou encore Maxime Gorki, et brûlés par leurs successeurs jusqu'à nos jours.

Le recyclage assumé de ces scories est pratiqué sans aucune virtuosité. Au contraire, il intervient de manière incongrue voire accidentelle à travers des remarques désuètes, des références détachées de leur contexte, des allusions et des citations approximatives réduites à un titre, une phrase parodiée ou une tirade inconséquente. Autant de propositions qui se fondent dans l'œuvre de manière très fluide et qui tendent à disparaître dans le flot du texte. Joël Pommerat rend ainsi un hommage discret aux œuvres modernes et plus généralement aux grandes formes dramatiques. Mais plus encore, il rend compte avec justesse de l'air du temps, en montrant que la perte des repères et le caractère de plus en plus fragmentaire des connaissances sont des écueils communs à toutes les couches sociales, y compris les plus aisées. L'œuvre est bâtie sur une conscience limitée de l'histoire, de la géographie, de la culture, de l'économie et de la politique mondiales. Les approximations sont traitées avec une apparente insouciance et génèrent finalement une grande anxiété. Elles déterminent le

traitement de l'ensemble des catégories dramatiques et sont la cause d'une intrigue minimale qui ne peut jamais se développer, faute de repères tangibles. À l'origine d'*Au monde*, Joël Pommerat mentionne l'image de très belles et très élégantes jeunes femmes en compagnie de très vieux hommes. Si par ailleurs l'œuvre s'est explicitement constituée en référence aux *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, lecteurs et spectateurs conserveront tout au long de la pièce la sensation d'observer à distance les habitants de la demeure. Ils resteront des témoins indiscrets, constamment tenus en respect par le dramaturge qui instille au fil des scènes mystère et pudeur. Plus qu'un écart entre la famille inaccessible d'*Au monde* et la communauté bonhomme constituée autour d'Olga, Macha et Irina, ils découvriront un gouffre.

#### PORTRAIT DE FAMILLE.

Si le clan familial met un point d'honneur à paraître soudé et aligné derrière son patriarche, la différenciation des membres est cultivée tout au long de la pièce de façon quasiment mécanique. Parfaite pour ménager les sensibilités et pour atténuer les rivalités, l'obstination à distinguer continuellement les personnages traduit le désir de composer un tableau idéal, alliant discipline, harmonie et spécificités individuelles. Évoluant dans l'appartement comme derrière une vitrine exposée au monde, les personnages se donnent à voir en tant que communauté bien sous tout rapport, apte à concilier les responsabilités d'une grande entreprise, le train de vie d'une grande fortune et le quotidien de n'importe quel foyer. La distinction et la mise en valeur des personnalités conditionnent la perfection et l'exemplarité du groupe. Elles gagent de son humanité mais peuvent également s'apparenter à une vaste opération de communication menée avec des moyens lapidaires, dont le but serait moins de vanter les individualités que de les figer dans des postures allégoriques. La définition de ces allégories transparait dans des discours persuasifs, contrebalancés par des réflexions et des comportements plus discrets et beaucoup plus critiques. Ce phénomène relativise les qualités des personnages et met en exergue leurs cruelles et pathétiques contradictions, montrant le revers oxydé d'une médaille par trop brillante.

#### *La sagesse et le dévouement.*

« LE PÈRE. De toute notre vie, jamais nous ne nous sommes levés après le jour. Non jamais je ne crois pas.

LE FRÈRE AÎNÉ. Non je ne m'en souviens pas. À part peut-être quelques légères exceptions de-ci de-là ? »<sup>25</sup>

Le père et le fils aîné vivent au même rythme, s'assoupissent souvent ensemble dans la journée et se retirent fréquemment dans leur bureau pour travailler. C'est dans ce lieu impénétrable qu'ils prennent les décisions relatives à l'entreprise dans la plus stricte intimité, avant de les partager dans les pièces de vie collective avec les autres personnages. Le père est caractérisé par un sens aigu des affaires, l'étendue de son pouvoir décisionnaire et le poids de ses responsabilités économiques, qui engagent des dizaines de millions de vies humaines. Le fils aîné fait preuve à son égard d'une fidélité absolue. Attentif au moindre de ses mouvements, soutenant sa parole, la complétant et la transmettant bien souvent à ses sœurs, frère et beau-frère, il évolue dans l'ombre et comme l'ombre du père. Ces figures de la sagesse et du dévouement sont considérées comme deux entités fraternelles, proches en âge, qui s'expriment à la première personne du pluriel pour informer leurs proches de leurs agissements et de leurs intentions.

En dépit du profond respect que tous leur vouent, le père et le fils aîné présentent des comportements inquiétants, dus à la vieillesse du premier et à l'excès de zèle du second. Les sœurs s'évertuent à encenser l'expérience, la puissance et la bonté de leur père, tandis que le mari de la fille aînée célèbre la virtuosité de son parcours. Ori est quant à lui très impressionné et plus encore intimidé par l'héritage que le père s'appête à lui transmettre. Présentée comme une force de la nature que nul ne saurait égaler, cette figure de la sagesse est en réalité fortement altérée par une sénilité que l'on présente pudiquement comme de ponctuelles poussées de fatigue ou comme des plaisanteries de goût douteux. Involontairement, le père trahit ses défauts de mémoire et d'attention de manière assez compréhensible tout d'abord, en éprouvant des difficultés pour assimiler les changements survenus dans l'appartement, comme le retour définitif d'Ori. Son état s'avère ensuite beaucoup plus préoccupant lorsqu'il demande qui est « cette jeune fille »<sup>26</sup>, en parlant d'Asside, adoptée certes, mais voilà plusieurs années. Plus tard, il demande s'il s'agit de la fiancée d'Ori et s'adresse à la seconde fille comme à une inconnue. À travers ces exemples éloquents, on constate que le père désigne inconsciemment plusieurs zones d'ombre, aussitôt contestées par les autres personnages. Pourtant, l'avenir d'Ori, l'adoption d'Asside et le déficit en attention dont souffre la seconde fille sont autant de nœuds dramatiques que chacun s'efforce de défaire au détour des réunions collectives, souvent protocolaires.

---

<sup>25</sup> Joël Pommerat, *Au monde*, op. cit., p. 9.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 44.

Tacitement, il incombe au fils aîné de veiller sur les propos, les décisions et les actions du père. Mais son dévouement prend finalement la forme d'une aveugle soumission et ne constitue en rien un garde-fou aux éventuels dérapages du patriarche. Le fils aîné exécute servilement les volontés du père, rectifie les incohérences de son discours, oriente ses réponses et le calfeutre dans le bureau, pour préserver tant que faire se peut le statut du chef de famille. Avec la complaisance de tous les personnages, le fils aîné prend le risque de dissimuler un état de plus en plus alarmant. De plus, il préfère mettre en péril la stabilité de l'entreprise familiale, et ainsi la sécurité des dizaines de millions d'employés qui en dépendent, plutôt que de reprendre le flambeau du père, c'est-à-dire, d'usurper sa place et son pouvoir.

### *La transparence et la confiance.*

« LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE. Vous me faites penser à une poire, je ne sais pas pourquoi. »<sup>27</sup>

Levés et préparés dès l'aube, le mari de la fille aînée et la seconde fille prennent un soin particulier pour s'éviter ou s'ignorer tout au long de la journée, car ils nourrissent une haine réciproque. Convaincus de leur incompatibilité, les deux personnages adoptent cependant des comportements et des modes d'énonciation souvent similaires. Tous deux s'expriment volontiers en usant de professions de foi qui flattent leur *ego*, au fil desquelles ils s'approprient respectivement les vertus de la transparence et de la confiance. Malgré la certitude de partager des points de vue antagonistes sur la condition humaine et son devenir, la construction en miroir de leurs monologues révèle des oppositions superficielles, qui dissimulent à peine l'utopie commune d'un monde meilleur, que le premier imagine authentique et que la seconde espère bienheureux. Le mari de la fille aînée est le plus proche collaborateur du père et du fils aîné. Il se comporte dans la demeure comme en terrain conquis. Fervent admirateur de la vérité, il assène à qui veut l'entendre des discours pompeux sur la franchise et la liberté d'expression. Il associe ces valeurs nobles à la beauté ainsi qu'à la réalité, et les oppose à la laideur, à l'artifice et au mensonge. La seconde fille intervient en quatrième position dans l'organisation pyramidale de l'entreprise familiale. Elle occupe une place de conseillère et apporte un soutien sans faille à son frère aîné et à son père. Elle est néanmoins mise à l'écart lors des grandes décisions. À ce titre, elle ne pénètre jamais dans le bureau, tandis que le mari de la fille aînée y passe le plus clair de son temps durant les

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 20.

dernières scènes. Très attachée à son rôle de présentatrice vedette, la seconde fille parle énormément de la raison sociale que cette fonction lui procure. Elle vante de manière abusive les mérites de l'outil télévisuel, de même qu'elle fait preuve d'une approche positive à l'excès de toutes les situations et autres projections dans l'avenir. Elle témoigne explicitement à ses proches une confiance absolue et revendique une foi inébranlable en l'homme.

La transparence incarnée par le mari trouve rapidement ses limites car ses initiatives semblent dissimuler des intentions peu honorables et ses prises de position idéologiques n'interviennent qu'à l'occasion de scènes confidentielles. Très vite, il annonce le recrutement d'une femme pour soulager son épouse dans les gestes de la vie quotidienne. L'incompétence de l'employée donne à cette embauche l'allure d'un grossier prétexte pour installer à domicile une éventuelle maîtresse. Il profite aussi des siestes chroniques du père et du fils aîné pour clamer son indépendance à la plus jeune sœur, s'assoit à la place du chef de famille pendant la nuit et ne parvient à s'exprimer pleinement que face à la femme embauchée, interlocutrice inoffensive dans la mesure où celle-ci ne parle pas français. La clarté dont s'auréole le personnage masque donc une opacité grandissante, ce qui renforce les doutes émis par la seconde fille, dès le début de la pièce.

Bien qu'elle utilise cette faiblesse à son avantage, en fustigeant son rival sans que cela n'affecte sa propre moralité, la seconde fille n'est pas non plus exempte de reproches. Au contraire, son intérêt prononcé pour le plus petit événement survenu dans la demeure, sa propension à vouloir tout justifier, à veiller au bien-être de chacun comme aux intérêts de l'entreprise, maintiennent la seconde fille dans un état d'alerte permanent et l'engagent finalement à se méfier de tout, de tous et de toutes. Ce faisant, les paroles qui traduisent *a priori* sa confiance peuvent être systématiquement interprétées comme des sous-entendus calomnieux. Sans accuser ouvertement les personnages désignés, la seconde fille fait planer d'affreux doutes en abordant des sujets polémiques de façon très anodine, en délivrant des informations partielles et en procédant par association d'idées. Un exposé sur le nombre exponentiel d'êtres humains qui dépendent de la direction paternelle, associé aux ambitions du mari de la fille aînée ainsi qu'au retard insupportable d'Ori, suggère la dérive prochaine du patrimoine et indirectement celle de dizaines de millions d'individus. Des considérations sur les méfaits de la guerre, accomplies pour le profit de quelques-uns et le malheur de tous les autres, associées aux fausses rumeurs accusant le père d'avoir fait fortune grâce à la vente d'armes, jettent définitivement l'opprobre sur les affaires familiales. Une discussion récurrente avec Asside, construite sur un bouclage lâche, donne à penser que la plus jeune sœur a pris une place vacante dans le foyer, acceptant par intérêt de se substituer à une petite

sœur supposée défunte. Des photographies compromettantes d’Ori couvert de sang pourraient constituer des preuves accablantes, désignant le frère militaire comme le tueur de femmes qui hante les rues de la ville. La liste des accusations faites à l’encontre des personnages est longue et les concerne tous, excepté le fils aîné. De façon très habile, la seconde fille déploie ses efforts pour réunir l’ensemble des protagonistes tout en instaurant un climat de méfiance, qu’elle s’empresse de désamorcer lorsque leur inquiétude est trop forte. Elle se ménage ainsi une place centrale au sein de l’œuvre, générant des conflits qu’elle pense maîtriser et dédramatiser en temps voulu. Faute d’être choisie par le père et le fils aîné pour assurer la relève de l’entreprise, la seconde fille sait se rendre indispensable au foyer.

### *La discrétion et la fragilité.*

« LA FILLE AÎNÉE. Tu ne ressens pas ça toi comme nous sommes près. J’ai réalisé ça, comme je te sentais près, près de moi, comme si une couche à peine plus épaisse qu’une peau nous séparait toi et moi. »<sup>28</sup>

Errant dans l’appartement à la recherche d’un but et passant du temps dans les chambres sans trop y dormir, la fille aînée et Ori sont deux personnalités très secrètes. Leur complicité est très ponctuelle car leurs centres d’intérêts et leurs préoccupations divergent. Toutefois, ils sont caractérisés par la même lassitude et la même absence lors des conversations familiales, auxquels ils participent poliment mais sans aucune conviction. La fille aînée se conforme aux exigences du père et du fils aîné, répond calmement aux interrogations pressantes de la seconde fille et ne se montre jamais surprise par les excentricités de son mari. « Princesse »<sup>29</sup> docile et réservée, « fleur »<sup>30</sup> délicate, elle reçoit les compliments du père sans faire preuve d’une reconnaissance démonstrative, contrairement à la seconde fille plus familière des embrassades. Elle endosse en silence le rôle de la discrétion et sait se faire oublier malgré une grossesse avancée, sujet qui n’est abordé frontalement que très tardivement. Accueilli comme le fils prodigue, après plusieurs années d’engagement militaire, Ori fait l’objet de nombreuses attentions de la part de toute la famille qui devise très souvent sur son état, son comportement et ses projets. Considéré comme un être brillant et profondément humain, c’est un homme pétri de doutes, accablé par toutes les qualités dont on l’honore. Le décalage entre ses interrogations existentielles et l’admiration qu’on lui témoigne contribue à le définir comme

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>29</sup> *Cf. ibid.*, p. 43 :

« LE PÈRE. Mes princesses sont toutes là, elles sont réunies, comme elles sont belles. »

<sup>30</sup> *Cf. ibid.*, p. 44 :

« LE PÈRE. [...] Ainsi je vois tous mes jolis sourires, mes jolies fleurs. »

une figure de la fragilité. Contrairement aux autres personnages, officiellement caractérisés par des signes clairs de puissance, d'assurance et d'inaffabilité, le fils cadet jouit du droit de revendiquer l'incertitude comme un atout qui le distingue de ses pairs et qui prouve son excellence. Il tire probablement ce bénéfice d'un succès déjà ancien, remporté à l'orée de l'âge adulte en mettant au point une remarquable stratégie de combat, utilisée depuis dans le monde entier. Jeune officier virtuose catapulté héros national, Ori gagne alors une place imprescriptible au sein du giron familial, bien qu'il en soit éternellement absent. Dans son école militaire, il épouse la destinée d'un génie fragile, que l'on épaulé et chérit à distance, en espérant que son retour soit couronné de nouveaux prodiges.

Au début de l'œuvre, l'entrée en scène d'Ori coïncide avec l'intrusion dans la maison de la femme embauchée par le mari de la fille aînée. Si ces éléments déclenchent le drame et perturbent l'ensemble des personnages, ils attirent spécialement notre attention sur l'étrangeté de la fille aînée. Celle-ci pense développer un sens particulier pour déceler la présence d'Ori, distinguer le bruit de ses pas et repérer les sons qui proviennent de sa chambre. En outre, elle ignore le comportement oisif et provocateur de la femme introduite par son mari. Cette attention sélective démontre qu'elle choisit de s'attacher intimement à son frère cadet aux dépens de sa relation conjugale, qu'elle serait tout à fait disposée à déléguer à l'intruse. L'enfant qu'elle porte et qu'elle désigne seulement en usant d'un adjectif démonstratif constitue une menace susceptible de lui ôter, dit-elle, sa liberté. Impuissante face à cette invasion intempestive, la fille aînée dénie la conception de l'enfant. Elle est incapable de déterminer qui en est le père, comme si elle ne se souvenait pas d'avoir connu quelqu'un charnellement. Ce trou béant dans sa mémoire va de pair avec un profond désintérêt pour les hommes, insignifiants en comparaison de ses frères et père. Sa négation de la sexualité s'accompagne d'échanges à fleur de peau avec Ori, pour qui elle développe des sentiments semblables à ceux qu'une mère éprouve pour l'enfant qu'elle attend. Parallèlement à cela, elle n'envisage l'avenir aux côtés de son bébé et de son mari qu'à partir du moment où ce dernier s'engage à la défendre bec et ongles contre toute personne qui porterait atteinte à son indépendance. La relation fusionnelle qu'elle entretient avec Ori et l'hostilité dont elle témoigne à l'égard de son propre enfant sont avouées avec un aplomb glaçant. De nature très effacée, la fille aînée n'en possède pas moins un franc parler qui traduit son indifférence aux tabous de l'inceste et de l'infanticide.

Après un temps indéfini passé dans l'appartement, Ori se voit proposer de reprendre la direction de l'entreprise, afin que l'empire familial prenne le visage humain qu'il incarne entre tous. Le fils cadet est décontenancé par cette offre. Toute la famille est suspendue à une

réponse qu'il ne parviendra à formuler que très tardivement. Il vit dans l'appartement comme un fugitif, se terre dans sa chambre le jour durant, oublie de se réveiller, traverse les pièces sans qu'on ne le voie et déambule la nuit dans les rues. S'il convient de son décalage par rapport au reste de la famille, il ne semble pas prendre la mesure de la déception de ses proches. Il entrevoit seulement son indélicatesse mais ne voit pas du tout que son indécision plonge la famille dans un profond embarras. Ori est littéralement aveugle face à l'anxiété qui gagne le foyer et plus encore face aux éventuelles répercussions économiques mondiales de sa lenteur à faire un choix. En effet, Ori perd progressivement et littéralement la vue. Sa fragilité, meilleure preuve de son humanité, se transforme en cécité, indice malheureux de son indifférence à autrui et de son obsession à vouloir accomplir une chose vraie, pour sa seule satisfaction. Si Ori explique avoir quitté l'armée pour pouvoir enfin se regarder dans une glace, c'est donc peut-être moins parce que les faits qu'il y commettait étaient répréhensibles que parce que son identité se diluait dans l'organisation collectiviste. Mais quitter l'armée ne change rien à la situation, puisque la blessure narcissique qui empêchait le personnage de soutenir la vision de son reflet fait place dans l'appartement à l'impossibilité physiologique de voir ce qu'il est devenu. La vision extralucide qu'il pense développer à la fin de la pièce lui donne seulement l'illusion de surmonter ses faiblesses, mais elle n'est que le signe d'une cécité absolue, le mirage d'un homme sans but<sup>31</sup>.

### *L'innocence et la différence.*

La plus jeune sœur et la femme embauchée dans la maison s'illustrent particulièrement la nuit, par de terribles cris pour la première et d'énigmatiques chants pour la seconde. Malgré l'absence d'interaction entre ces deux personnages, tout porte à les considérer comme deux figures construites en symétrie par rapport au point central que constitue la seconde fille.

« LA SECONDE FILLE. [...] On t'aime comme notre sœur, comme si tu étais notre sœur, parce que pour nous tu es devenue notre sœur. »<sup>32</sup>

Quand Asside prend la parole, on considère ses remarques de bon sens comme des inquiétudes sans fondement, ses élans provocateurs comme des signes attendrissants de malice et ses coups de colère comme des caprices mal à propos. Adoptée dans d'obscur conditions et parce qu'elle ressemblait à s'y méprendre à Phèdre, la petite sœur perdue, elle est obsédée par la nécessité d'être reconnue comme un individu à part entière. Ses efforts pour

---

<sup>31</sup> Je me permets de paraphraser le titre de la pièce d'Arne Lygre, *Homme sans but* (2005), trad. Terje Sinding, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2007.

<sup>32</sup> Joël Pommerat, *Au monde*, *op. cit.*, p. 11.

revendiquer une identité propre se heurtent à la tentation familiale de son assimilation pure et simple à l'enfant disparue, justifiée par une ressemblance troublante, des traits juvéniles et un besoin d'amour conséquent. Dans sa chambre, Asside est en proie à de violents accès de terreurs, que l'on explique pudiquement et de façon laconique par les années vécues avant l'adoption. Très impressionnés par ces crises spectaculaires, les membres de la famille ne lui sont d'aucun secours. La seconde fille, qui conserve sur elle un fort ascendant, lui intime de ne plus penser et de ne plus rêver. Quels que soient ses propos et ses attitudes, on porte sur Asside un regard bienveillant et se persuade qu'elle est une enfant sans histoires, une page blanche sur laquelle écrire à l'envie. L'intégration familiale de la plus jeune sœur se fait donc au prix d'un contraste édifiant entre des signes évidents de rébellion et la soumission aux codes de l'innocence, tels que la famille les conçoit.

« LA FEMME EMBAUCHÉE DANS LA MAISON. Istatzeak ez dun bainio, iz dotzulako eizer ustitzen !

LA SECONDE FILLE. Tout le monde dort et vous, vous êtes réveillée... »<sup>33</sup>

La femme embauchée s'exprime dans une langue étrangère<sup>34</sup> que personne ne comprend. Toutes les lettres de l'alphabet s'égrènent dans ce parler impénétrable et guttural, qui constitue le bouclier du personnage et qui martèle à chaque mot sa différence. Introduite dans la demeure par le mari de la fille aînée sous un prétexte légitime, sa fonction de domestique n'est pas du tout avérée par la suite. La femme prend ses quartiers sous l'œil consterné de la seconde fille. La nuit, elle regarde longuement les émissions télévisées animées par la présentatrice vedette et chante en *play-back* des chansons sentimentales. Malgré une parfaite inactivité, son renvoi n'est pas envisagé, comme si sa présence était une caution de l'ouverture d'esprit familiale. Son exubérance et son arrogance tranchent avec la retenue des autres protagonistes, fascinés par des comportements qui sont par ailleurs niés lorsqu'ils sont le fait de la plus jeune sœur.

Si l'ambivalence de tous les personnages est aisément repérable, lecteurs et spectateurs sont plus enclins à croire en l'innocence d'Asside. Ils observent avec circonspection le jeu malsain des adultes à l'égard de la jeune fille, que l'on gratifie d'un amour morbide et que l'on assigne au rôle d'une petite poupée qui ne grandit pas. Mais si l'on en croit les mots obscènes et les

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.*, p. 8. Suite à la distribution, une note introductive précise :

« Le texte de la femme embauchée dans la maison a été élaboré et rédigé par Ruth Olaizola, à partir de la langue basque. »

Ruth Olaizola est membre de la compagnie Louis Brouillard, pour qui elle interprète notamment la femme embauchée dans la maison.

gestes déplacés d'Asside, celle-ci n'est pas si jeune et encore moins si candide que ce que chacun l'affirme. Le fard de son innocence dissimule assez sommairement un opportunisme décomplexé, qui commande au personnage de profiter sans vergogne des avantages que lui offre la situation. Systématiquement excusée par son jeune âge et ses prétendus traumatismes, la plus jeune sœur se comporte très librement. Elle refuse que l'on pénètre dans sa chambre et laisse ainsi planer le mystère sur les angoisses nocturnes qui l'assaillent. Elle n'hésite pas à tester son pouvoir de séduction sur le mari de la fille aînée et sur le père, connaissant les faiblesses morales de l'un et les défaillances mentales de l'autre. On peut voir en cela les dérapages d'une jeune fille fébrile et vulnérable. On peut tout aussi bien déceler les libertés d'une femme d'un âge plus mûr, jouant par intermittence le rôle d'une enfant pour vivre au crochet de ces êtres suffisants.

Figure de l'altérité, la femme embauchée renvoie cependant aux personnages l'image de leur propre inconsistance, ce qui les plonge dans une totale confusion. Sa langue inintelligible reflète la vanité des discours fleuves que chacun emploie pour masquer le malaise de la vie familiale et de la société qui l'englobe. Le vide de ses journées et ses débordements nocturnes reproduisent le dérèglement de tous les protagonistes. Sa présence obsédante et son silence en font un fantôme pour le mari de la fille aînée, qui recherche désespérément le charme et l'attention que lui refusent son épouse, la seconde fille et la plus jeune sœur. Ses imitations de tours de chant et son pouvoir d'attraction en font la représentation féminine idéale que la seconde fille voudrait incarner pour ses proches. Tout en cultivant sa différence et sans concéder de réponse intelligible aux tentatives de communication des protagonistes, l'étrangère s'impose progressivement comme un révélateur des cauchemars, des rêves, des désirs et des intentions de chacun. Le mari de la fille aînée, la seconde fille et Ori se confrontent à elle comme à un miroir, en posant des questions rhétoriques auxquelles ils apportent eux-mêmes les réponses. Au cours de ces échanges unilatéraux, la seconde fille conclue qu'elle doit se confier à autrui, le mari parvient à formuler ses pulsions ainsi que ses futures responsabilités parentales et Ori trouve une raison d'être. Tous projettent sur la femme embauchée les émotions et les pensées qui leur conviennent sans subir aucune contrariété de sa part puisque, même lorsqu'elle s'exprime, ses mots ne font pas sens. La ponctuation de ses discours ainsi que de courtes didascalies peuvent indiquer l'incompréhension ou le désaveu de l'étrangère mais ces indices sont aussitôt balayés par l'enchaînement des répliques. Si la femme embauchée n'est probablement pas aussi maléfique que ce que le pense Ori, il est certain qu'elle met en péril l'ordre précaire de la famille. Premièrement parce que son audace trahit l'absence d'autorité des personnages, leur incapacité à se faire respecter et à protéger le

foyer contre les invasions extérieures. Deuxièmement parce qu'elle conforte ses interlocuteurs dans des réflexions sans nuance et des prises de position excessivement tranchées, qui leur donnent l'illusion de se sortir d'une impasse et leur procurent une dangereuse autosatisfaction. Les doutes qui hantent les personnages tout au long de l'œuvre sont conjurés par les dialogues de sourds qu'ils entretiennent avec la femme embauchée. En chassant de leur esprit scrupules et tergiversations, l'intruse les libère du poids de leur culpabilité et les encourage à poursuivre le projet regrettable d'une existence autarcique, au-dessus du monde et de ses lois. Ce qui consolide à première vue la forteresse familiale précipite en réalité son déclin. Repus de certitudes, les personnages perdent toute occasion de porter un jugement critique sur leur style de vie. Ils s'enlisent dans l'impunité, tandis que la femme embauchée contemple, comme à son habitude, son reflet dans un grand miroir et que l'œuvre se referme sur la didascalie : « *Délire* »<sup>35</sup>.

En déclinant les personnages dans un ordre propre à souligner les affinités et les rivalités qui les unissent ou les opposent, l'étude de ce portrait officiel pointe les attitudes qui définissent les protagonistes comme des allégories à mi-chemin entre monde légendaire et société libérale. La famille vit à l'image du modèle social qu'elle défend. Les valeurs fondamentales qui forment les piliers de son projet de société sont réparties entre chaque membre pour promouvoir un système participatif, donnant une place prépondérante à l'individu tout en servant un idéal commun, soumis à la figure du chef. Sagesse, dévouement, transparence, confiance, discrétion, fragilité, innocence et différence sont ainsi pris en charge par le clan, élargi à deux entités féminines étrangères, représentatives de l'enfance et d'une classe sociale inférieure, sélectionnées arbitrairement pour enrichir une communauté à dominante masculine, austère et vieillissante. Les antagonismes de chaque membre révèlent le fond sous-jacent de figures lisses. En effet, le modèle que ces êtres bien pensants veulent incarner est profondément affecté par des défauts et des fautes qui relèguent au second plan leurs aspirations pour exposer le délabrement familial. De même que l'exemplarité du clan devait refléter la grandeur de ses ambitions pour l'humanité, ce délabrement est le signe éloquent d'une civilisation à la dérive, gangrenée par la sénilité, la servitude, l'opacité, la calomnie, l'indifférence, l'aveuglement, l'opportunisme et la confusion.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 69.

## L'ESPACE ET LE TEMPS.

Dans la pièce, la représentation globale du monde s'élabore de manière séquencée, grâce à l'énumération progressive de tout ce qui compose l'univers physique des personnages d'une part et grâce à la décomposition du temps en trois dimensions, favorisant la mise en perspective de leur existence, d'autre part. On procèdera en deux temps pour étudier ce décor spatio-temporel, afin d'en décrire l'apparence et d'en comprendre le fonctionnement. Loin de toute conception objective de l'univers, cette analyse révélera le rapport biaisé que les personnages entretiennent avec l'espace et le temps.

### *Extérieur, intérieur.*

L'espace se borne aux domaines de compétences et d'expériences des personnages. Des plus génériques aux plus précis, différents éléments jalonnent une vision parcellaire du monde, élevée au rang de représentation objective et exhaustive de la Terre. Le monde, un continent, la ville, les rues, les studios de la télévision et la cafétéria du personnel, le jardin, l'appartement composé de grandes pièces vides, du salon et de la salle de réunion assortis de grandes tables avec nappes blanches, du bureau et des chambres, et enfin les miroirs et le poste de télévision sont autant de cadres que les personnages superposent pour délimiter un univers artificiel, aseptisé et cloisonné, qu'ils n'hésitent pas à définir comme la stricte réalité. Le terme « monde » revient fréquemment dans leur bouche pour désigner le globe et/ou la population planétaire. C'est l'expression la plus générique employée pour parler de l'espace et de l'humanité, tantôt en tant que parc et individus soumis à la loi de l'entreprise, tantôt en tant que domaine et peuplement extérieurs à l'appartement et à la famille. Ainsi, le monde est tour à tour considéré comme matière première et main d'œuvre ou comme territoire et flot d'êtres humains inconnus, potentiellement dangereux. Le sol planétaire est perçu comme un immense gisement de fer, tandis que la surface est présentée comme le vaste terrain de possibles affrontements, où la guerre est continuellement ajournée grâce aux stratégies militaires développées par Ori pour dissuader les pays du monde entier de déclencher les hostilités. Aucun lien n'est établi entre l'extraction des minerais de fer et la nécessité de jouir d'une terre débarrassée de tout conflit, cependant l'association de l'exploitation du sol et de la pacification de la surface donne à penser que les membres de la famille se comportent à échelle mondiale comme des artisans qui travailleraient en bonne intelligence dans des domaines complémentaires. Il n'y a aucune place dans ce traitement du monde pour d'autres ressources naturelles que le fer, pour la faune et la flore à l'état sauvage ou encore pour une

manifestation des éléments. La communion de l'homme avec la nature est uniquement l'objet d'un rêve narré par Ori, au cours duquel il se voit nager dans la terre d'un champ retourné comme s'il s'agissait d'eau. Les grands arbres, les produits agricoles et le patrimoine ne sont évoqués par la plus jeune sœur qu'à titre de métaphore, pour louer la beauté du père. Les seuls animaux sauvages, « chacals »<sup>36</sup>, « rapaces »<sup>37</sup> et autres « loups »<sup>38</sup> mentionnés par la seconde fille, sont les hommes mal intentionnés qui rôdent dans le monde. Les rares tempêtes subies par les personnages sont provoquées par les émotions qui les assaillent à la pensée de leur incroyable puissance, toujours utilisée, disent-ils, pour le bien de leurs semblables, geste remarquable lorsqu'ils songent au mal et à la violence qui pourraient s'abattre sur le globe du fait de leur seule volonté.

Du monde à la ville, il est uniquement fait mention du continent asiatique, lieu de la dernière mission d'Ori. Le frère cadet demeurera tout à fait secret quant à la visite de ce territoire, manifestement inconnu des autres personnages. La langue française parlée par tous les membres de la famille est le seul indice de leur nationalité. En outre, il est impossible de déterminer le lieu de vie des personnages. La ville qu'ils habitent s'est manifestement développée au fil des années, ce dont témoignent les propos de la seconde fille sur l'augmentation constante du volume sonore, que les fenêtres épaisses de l'appartement ne parviennent plus à étouffer. Cette ville est saturée de constructions à l'abri desquelles les hommes vivent et travaillent, les rues n'étant utilisées que pour se rendre d'un lieu à un autre, dans la peur de croiser le chemin du tueur de femmes qui y sévit depuis quelques temps. Au détour d'une conversation, il est fait état d'une première vague de meurtres féminins, qui avait déferlé sur la ville voilà plusieurs années. Cela n'intimide absolument pas Ori, qui marche dans les rues tout au long de la nuit. Les personnages ignorent les raisons qui conduisent ainsi le frère cadet à errer dans la ville en solitaire mais on apprend toutefois que le père, jadis, sortait lui-même la nuit pour marcher. Pour sa part, la seconde fille traverse les rues durant la journée et ce avec une difficulté croissante, supportant de moins en moins que les passants, excités par la vision d'une célébrité, se précipitent sur elle et la mitraillent de photographies. Les locaux de la chaîne télévisée où elle travaille sont composés de studios qui accueillent des émissions de grands divertissements. On rencontre là-bas beaucoup « de chanteurs et de chanteuses »<sup>39</sup>, mais également des animaux, mis en scène comme des êtres humains dans des

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27.

productions tout à la fois désopilantes et poignantes, comme l'affirme la seconde fille avec beaucoup de conviction, telle qu'une reconstitution de la Cène. La présentatrice vedette est fière de décrire son lieu de travail comme une grande foire où la figure humaine est alternativement magnifiée par la beauté des animateurs et des artistes de variétés ou bien ridiculisée par des numéros de chiens savants dont la gueule n'est pas sans évoquer les visages du Christ et des apôtres. Parallèlement à cela, la société met à disposition de ses équipes une cafétéria, où les employés colportent d'affreuses rumeurs sur Ori et sur l'insécurité qui règne en ville.

Le seul espace dédié au règne végétal ainsi qu'aux dizaines de millions d'insectes et de micro-organismes invisibles à l'œil nu est le jardin de l'appartement. Ce rempart aux bruits de la ville est considéré comme l'unique espace vert et de silence de toute l'agglomération. C'est un jardin où l'on ne pénètre jamais et que la seconde fille contemple par la fenêtre, dès qu'elle éprouve une contrariété. Cet enclos de verdure prend la forme d'un gigantesque vivarium où elle se plaît à imaginer toutes sortes de petites créatures, vivant à l'échelle du jardin comme les êtres humains dans le monde. De même que le globe planétaire est pris en compte avec une certaine distance par les personnages, ce microcosme est considéré avec beaucoup d'intérêt par la seconde fille mais toujours cependant avec une naïveté qui confine à l'ignorance.

L'appartement se compose d'une série de pièces vides ou meublées de façon rudimentaire. Les pas des personnages résonnent dans ces grands volumes désertiques, de sorte que l'on s'exerce dans la plupart des scènes à deviner où chacun se situe et qui est précisément en train de se déplacer. C'est l'activité principale de la fille aînée, qui passe ses journées à l'intérieur et dénigre absolument tout ce qui excède les cloisons de la demeure, depuis le jardin jusqu'au reste du monde. La pénombre et le silence sont généralement respectés, de manière à préserver le calme du foyer. Le prétexte de la tranquillité conduit parfois les personnages à s'introduire subrepticement dans une pièce, auquel cas ils marchent à pas de velours pour assister un moment aux échanges intimes de leurs proches, qui ne se savent pas épiés. A *contrario*, la femme embauchée veille à ce que sa présence soit toujours très remarquée. Attirés par les rares éléments de mobilier dispersés çà et là, les personnages se raccrochent à ces supports de la vie quotidienne comme à des aimants, qui reflètent un semblant de chaleur et de confort domestiques. Les grandes nappes blanches qui recouvrent les tables mettent en valeur les silhouettes des personnages, élégantes mais souvent indifférenciées. Les chaises, les fauteuils et les lits leur permettent de s'amarrer de façon temporaire, pour ne pas constamment déambuler sans raison. Ils deviendront bientôt des obstacles pour Ori, rapidement incapable

de discerner les choses qui l'entourent à cause d'une maladie qu'il tente de dissimuler, mais que personne ne peut ignorer, tant il se cogne aux murs, aux meubles et à ses proches. Au fil de l'œuvre, les hommes se retirent dans le bureau ou dans les chambres, la promiscuité des pièces communes et la surveillance que les personnages exercent les uns sur les autres devenant insupportables. L'intrigue se dénoue alors dans le plus grand secret, à l'occasion de scènes confidentielles auxquelles lecteurs et spectateurs n'ont pas accès et qui ne sont rapportées qu'après coup, sans que l'on puisse contrôler la véracité des faits mentionnés.

Si la seconde fille est le personnage le plus indiscret et le plus attaché à contrôler les faits et gestes de ses contemporains, c'est aussi la plus farouche lorsqu'il s'agit de préserver son intimité et son intégrité. Très irritée par la présence des nombreux miroirs qui réfléchissent l'immensité de l'appartement, elle ne supporte pas d'y observer son reflet pas plus qu'elle ne tolère au-delà de quelques secondes de voir son image dans le poste de télévision. Elle encourage pourtant ses proches à regarder ses émissions lorsqu'elle n'est pas présente dans l'appartement. Elle voudrait ainsi entretenir sa famille dans l'illusion que la télévision constitue une fenêtre sur l'extérieur, favorisant le maintien permanent d'un lien entre elle-même et les autres personnages, malgré la distance qui les sépare. Lorsque ses dures et longues journées de travail s'achèvent et qu'elle rentre à demeure, sans qu'on ne lui accorde une quelconque attention, son image diffusée à la télévision lui fait une concurrence intolérable. À l'exception du mari de la fille aînée, tout le monde est captivé par son double télévisuel et fasciné par le fait qu'elle puisse se trouver dans l'appartement tout en apparaissant à travers le poste. En dehors de ces instants, perçus comme des tours de prestidigitation dont personne ne se lasse, la télévision diffuse une bouillie sonore et des images jugées inintéressantes. Le son du poste est employé pour meubler l'espace et bercer les longues siestes familiales. Quand on passe d'une chaîne à l'autre, on préfère aux images de « la douleur, la souffrance »<sup>40</sup>, les images anodines qui accompagnent les scènes domestiques sans les perturber. Tout comme les miroirs pourraient permettre aux personnages de se situer dans l'espace et de prendre conscience de leur identité, la télévision devrait favoriser une prise de conscience des réalités extérieures. Mais ces surfaces réfléchissantes agissent comme des écrans opaques, qui ne sont dignes d'intérêt que lorsqu'ils renvoient l'image rassurante de la réalité factice véhiculée par les monologues des personnages. Lorsque les images entrent en contradiction avec leur pensée, celles-ci sont méprisées au profit de considérations abstraites et de discours monolithiques. Les personnages se débattent

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 19.

ainsi contre la réflexion des miroirs, les captures télévisuelles et les saisies photographiques, mais aussi plus généralement contre les rumeurs de la ville et du monde au sujet d' Ori et des activités officieuses de l'entreprise, qui génèrent une représentation familiale désastreuse.

Considérer le globe principalement comme un réservoir d'approvisionnement ou comme le quadrillage d'un jeu de bataille navale, ne pénétrer dans la rue que la nuit, refuser toute vie sociale en dehors du travail, mépriser toute personne et toutes choses situées à l'extérieur, ne pas même s'aventurer dans le jardin, se calfeutrer dans l'appartement et filtrer les images mouvantes des miroirs et du poste de télévision sont autant de mécanismes de défense contre la vie réelle, derrière lesquels les personnages se retranchent. S'extirper de leur refuge nécessiterait en effet d'assumer une posture insoutenable, c'est-à-dire exploiter le monde, spéculer sur les guerres, bêtifier l'humanité et ignorer autrui au grand jour, sans protection aucune contre le regard et les éventuelles représailles de la société.

#### *Temps et présence.*

D'après les personnages, une inscription durable dans le temps constitue la meilleure preuve du bien fondé de leur manière d'être et de penser. Passé, présent et avenir sont investis comme trois dimensions temporelles nécessaires pour s'ancrer dans l'espace et chasser les sentiments omniprésents de vide, d'inconséquence et de dérive. À l'instar de l'espace, le temps est structuré pour acquérir la certitude de vivre rationnellement, en plaquant des données concrètes sur une situation artificielle.

Le passé est un domaine réservé à l'histoire familiale, depuis les origines de l'entreprise et de la fortune du père jusqu'aux événements récents survenus dans le foyer, en passant par les souvenirs d'enfance de la fille aînée et du fils cadet. Ces éléments sont ressassés par l'ensemble des personnages pour exposer l'évolution du clan au fil des ans, célébrer la croissance familiale et revendiquer de forts liens affectifs. Autrement dit, les personnages soutiennent que leur réussite professionnelle, économique et domestique est la résultante d'efforts, de sacrifices et de décisions cumulés dans le temps. Pour lutter contre la sensation d'avoir été propulsés dans les hautes sphères du pouvoir, dotés d'une fortune colossale et télescopés dans l'appartement sans avoir entrepris quoi que ce soit, les membres de la famille sont tenus de mentionner régulièrement des faits antérieurs à la situation dramatique, afin de prouver leur humanité ainsi que le caractère authentique de leur existence. Le passé donne ainsi aux personnages la consistance qui leur fait défaut si l'on considère uniquement ce qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes dans le présent de la représentation.

C'est uniquement par comparaison avec le passé que le présent prend du relief. Les journées sont incroyablement semblables et monotones, de sorte que l'intrigue qui se déroule en un mois et quelques semaines, si l'on en croit les indices temporels délivrés au gré des conversations, pourrait se limiter à quelques jours ou s'étendre sur plusieurs mois. Le quotidien est rythmé par le lever et le coucher, les siestes, l'attente d'appels téléphoniques hypothétiques, les apparitions télévisuelles de la seconde fille et le travail qui s'exerce pudiquement à la discrétion des lecteurs et spectateurs, lors de scènes invisibles. Concrètement, on assiste uniquement aux scènes familiales, où les personnages ne font rien d'autre que parler. Compte tenu de la complexité des caractères et des tensions palpables entre chaque personnage, le moindre échange soulève des questions problématiques et conflictuelles. Sitôt que les dialogues mettent les personnages en demeure d'apporter des réponses à leurs interlocuteurs et ainsi de promettre des changements de comportement, l'emploi du temps chargé et la nécessité de se soumettre au cycle de la journée sont brandis pour se retirer dans le bureau, dans les rues, à la télévision ou dans les chambres. Incapables de s'illustrer grâce à des initiatives et des avancées notables, qui seraient bénéfiques pour l'ensemble du groupe, les personnages s'illustrent individuellement par leur ponctualité. La dictature du quotidien favorise ainsi la stagnation des personnages sous les prétextes d'une performance professionnelle et d'une hygiène de vie irréprochable. De fait, le comportement des personnages et leurs rapports familiaux peinent à évoluer. Dans leurs discours, cela est signifié par de nombreuses répétitions-variations. Des expressions, des remarques, des questions et leur réponse se font écho d'une scène à l'autre comme s'il était impossible aux personnages de boucler leur conversation et de progresser dans leur raisonnement pour franchir les étapes d'un développement personnel et collectif, visible dans le temps. Lorsqu'une information inédite est rapportée, on a soudain l'impression qu'un bond dans le temps vient de survenir, l'espace d'une réplique, comme si le temps n'avancait pas naturellement mais au rythme lent et saccadé des prises de conscience des personnages. Ce rapport douloureux à la nouveauté témoigne de leur immense difficulté pour s'approprier le moment présent et pour accepter la course perpétuelle des aiguilles sur un cadran. L'heure précise est d'ailleurs systématiquement ignorée au profit d'expressions relatives aux moments du jour et de la nuit. Lorsqu'elle n'est pas maîtrisée, la fluidité du temps est perçue comme un déferlement très agressif des secondes, des minutes, des heures, des jours, des semaines, des mois et des années dans une existence hostile à la plus petite secousse du destin.

« LE FILS AÎNÉ. [...] Le temps file à la vitesse d'un cheval enragé. »<sup>41</sup>

Considéré à l'aune du passé, le présent est insupportable. Il conduit les personnages à regretter les moments de fraîcheur, de grâce et de bonheur perdus. De plus, il les force à faire le constat de leur immobilisme et de leur incapacité à tenir les engagements pris il y a très longtemps ou pas plus tard qu'hier. La nostalgie du passé, conjuguée à l'attentisme du présent, fait redouter l'écoulement du temps. Mais paradoxalement, il devient impératif de faire passer ce temps dans la perspective du futur, avenir lointain et idéal au cours duquel tout deviendra possible. Faire passer le temps est justement la plus grande qualité de la seconde fille, en tant que présentatrice à la télévision, ce dont la remercient les téléspectateurs qui lui écrivent en masse. Ces témoignages de gratitude, dont la vedette parle avec émotion, donnent à penser que la difficulté pour supporter le présent n'est pas l'apanage des personnages mais constitue le mal du siècle qui affecte globalement le macrocosme d'*Au monde*. La volonté d'écourter le présent au maximum est fréquemment signifiée par l'emploi du futur proche, composé de l'indicatif du verbe « aller » suivi d'un autre verbe à l'infinitif. Par exemple, Asside et Ori ont souvent recours à cette formulation pour que leurs interlocuteurs, et plus particulièrement la seconde fille, prennent patience et soient assurés d'un changement imminent. Asside ne parvient pas à considérer le vieil homme comme son père.

« LA SECONDE FILLE. Ça fait quand même un certain temps, maintenant. Ça devrait quand même venir à force.

LA PLUS JEUNE. Ça va venir. »<sup>42</sup>

Tout au long de l'œuvre, Ori soutient que malgré une profonde incertitude, il s'apprête à définir le sens et les objectifs de son existence, loin de l'armée. Aux questions récurrentes :

« LA SECONDE FILLE. Sans savoir en quoi cela va consister ? »<sup>43</sup>

« LA SECONDE FILLE. Mais tu ne sais pas en quoi ce que tu dis pourra consister encore ? »<sup>44</sup>

Ori répond obstinément :

« ORI. Non. Je vais rentrer dans ma nouvelle vie. La vie civile. Ce ne sera pas simple, je le sais... »<sup>45</sup>

« ORI. Non pas encore... c'est vrai, mais je vais trouver c'est certain. »<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 16.

En planifiant des mesures importantes dans un futur proche constamment reporté, les personnages se bercent d'illusions, sans jamais faire le nécessaire pour préparer et activer leur métamorphose. Si Asside et Ori finissent par tenir leur promesse, c'est de manière très déplacée en saisissant au vol des occasions incongrues. Asside développe une relation trouble avec le père, probablement platonique mais de nature incestueuse. Lorsqu' Ori trouve enfin sa finalité, il s'agit de préserver le monde et plus précisément sa famille du mal, personnifié par la femme embauchée. Les rares positionnements des personnages prennent ainsi la forme de dérapages. Ils tranchent avec la discipline du passé, comme si la rigueur d'autrefois pouvait encore masquer les failles d'aujourd'hui. Ils sont aussi contraire à la raison et à l'harmonie que l'on visualise dans les temps futurs, comme si l'actualité demeurerait sans conséquence sur l'avenir. Dans l'esprit des personnages, les faiblesses et les inconsciences du moment cohabitent sans problème avec les rêves les plus ambitieux, car ils considèrent le présent et le futur comme deux séquences indépendantes et déconnectées.

« LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE. D'ailleurs ma tête est ailleurs.

*Temps.*

LA SECONDE FILLE. Et où, si cela n'est pas trop indiscret ?

LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE. Loin. Quelque part loin dans le temps, dans l'avenir. »<sup>47</sup>

L'avenir est du domaine de l'enchantement. C'est un territoire inconnu que l'on imagine forcément plus sûr et plus paisible, où l'on sera débarrassé de tous les doutes qui paralysent ici et maintenant. Portés par cet espoir, les personnages formulent des vœux utopiques pour après. Ces vœux leur offrent la possibilité de se projeter très loin dans le temps, dans une période qu'ils ne vivront probablement pas. Pour anticiper cette nouvelle ère, le mari de la fille aînée et la seconde fille s'adonnent à de grands discours ponctués d'incohérences. Maîtres dans l'art de faire de la prospective tout en prônant une conduite réactionnaire au quotidien, ils soutiennent tous deux que les révolutions dans de multiples domaines, qui changeront la vie, ne s'imposeront pas dans la rupture mais au contraire dans la poursuite acharnée des activités mondiales, de manière à épuiser le système et à rendre inéluctable sa régénération. Par opposition au passé, construit grâce à l'abnégation du père et à la participation énergique de toute la famille, par opposition au présent, médiocre à cause des errances et de la passivité des personnages, le futur est envisagé comme un âge d'or où les

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

valeurs humanistes régiront le monde sans qu'il soit nécessaire d'effectuer le moindre revirement ou d'exercer la moindre régulation économique, politique et sociale. Cet âge d'or n'annonce aucunement l'évolution ou l'émancipation des personnages, mais l'abandon pur et simple des responsabilités, remises à une instance indéterminée, forcément bienveillante et protectrice.

« LA SECONDE FILLE. [...] Je vois très nettement comment nous vivrons bientôt. Comment les hommes vivront demain et après-demain. Oui je le vois bien. Nous dépasserons bientôt le monde matériel dans lequel nous vivons. Dans lequel nous nous abrutissons. Et les valeurs telles que l'argent, le pouvoir, la domination n'auront plus cours, non. Cet avenir c'est maintenant qu'il faut le construire, le fabriquer, le bâtir. Bien sûr, pour dépasser ce monde matériel, nous devons encore en passer par le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, car sans cela tout s'arrêterait en cours de route et ce serait tellement dommage. Il faut continuer. Continuer dans le sens dans lequel nous allons. Il ne faut surtout pas s'arrêter. Il faut continuer. Pour en finir avec la pauvreté et les inégalités entre les personnes, nous avons besoin encore de donner du travail aux hommes. C'est pour cela qu'il faut créer de nouvelles marchandises, de nouveaux objets, intéressants à vendre, donc à acheter. Oui créer tout cela pendant quelques temps encore. Car c'est comme cela que nous préparerons au mieux le monde de demain. Un monde où les hommes seront vraiment au centre de la vie sur terre. Un monde qui finira par se débarrasser définitivement et progressivement des objets matériels. Oui, progressivement, un monde qui se défera de toute vie... matérielle. Oui, enfin un monde qui fera de l'homme la seule valeur. Un monde où l'homme aura enfin vraiment du temps. Enfin du temps à lui. Un monde où l'homme pourra enfin profiter de la vie. Profiter de son corps. Et de son âme. De tout ce qu'il y a dans sa tête de plus beau, ses plus belles pensées. Ses plus beaux rêves. Et ses désirs même les moins raisonnables... Un monde que nous ne connaissons peut-être pas mais que d'autres connaîtront après nous...oui... »<sup>48</sup>

Se focaliser sur le passé, négliger le présent et s'évader dans un futur improbable confortent les personnages dans l'illusion de maîtriser le temps. Mais cette conception prétendument sensée des trois dimensions temporelles traduit en réalité autant de tentatives infructueuses pour apprivoiser une notion qui leur échappe. Si le temps et sa course leur sont à ce point étrangers, c'est parce qu'ils éprouvent d'immenses difficultés à être au monde de façon spontanée et prolongée. Leur présence en pointillés ne prend effet que durant le récit des exploits familiaux, l'inventaire de leurs occupations quotidiennes et leurs éloges des temps futurs. Lorsque les personnages font silence, les trois panneaux qui représentent hier, aujourd'hui et demain s'effondrent, révélant des figures orphelines du temps, incapables de résister mentalement et physiquement à la durée.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 68.

Dans l'espace comme dans le temps, les personnages ne parviennent à exister que par le détour de représentations subjectives et très aménagées. À l'abri du monde et de son évolution constante, ils scandent leurs propos de références spatio-temporelles afin de dissimuler leur impuissance à vivre normalement. Tandis que des dizaines de millions d'âmes et de corps employés par le père sont immergés dans les territoires du réel et pressurés par les cadences industrielles, la puissante famille se protège de l'extérieur et de son rythme effréné, vivant à l'image des téléspectateurs de la seconde fille, manifestement sans emploi et livrés à eux-mêmes dans leur propre appartement. Pourtant, il n'est pas un instant sans que l'on affirme une suprématie professionnelle et économique ainsi qu'une existence extrêmement riche et occupée. Mais à trop parler de son rayonnement planétaire, de son importance historique, de ses charges quotidiennes et de ses visions d'avenir, la famille n'en paraît que plus isolée. Cloîtrée dans une demeure semblable à une tour d'ivoire vidée après saisie judiciaire, dépossédée du temps qu'elle essaie désespérément de chevaucher malgré des chutes à répétition, elle reste plantée là, à se confondre en postures et discours mensongers.

#### AGIR.

Agir est un objectif que les personnages ne parviennent pas concrètement à atteindre et dont ils essaient de s'approcher au moyen de comportements palliatifs. Les témoignages et les intentions relatifs à ce but font florès, sous l'œil critique de la femme embauchée. On procèdera en trois temps pour envisager ces propositions comme autant d'actions symboliques, destinées à compenser le caractère minimal et contemplatif de l'intrigue. Au fil de cet inventaire, on poursuivra l'étude de ce qui relie les protagonistes au monde ou, au contraire, de ce qui les en éloigne catégoriquement.

#### *Pouvoir dire.*

Pour estomper l'écart paradoxal qui oppose des activités intensives, menées à grande échelle dans le monde, et l'inactivité manifeste des personnages, désœuvrés lorsqu'ils déambulent dans l'appartement, ceux-là sont contraints de rapporter dans leurs discours les différentes actions effectuées à l'extérieur. Ce procédé dérisoire est le recours le plus usité pour incuber l'animation sociale dans le désert familial. Parler des actions commises hors champ, c'est-à-dire en dehors des pièces de l'appartement visibles des lecteurs et spectateurs, peut être considéré comme une action à part entière. Malgré son caractère invérifiable, c'est la plus valorisante qu'il soit donné d'accomplir, dans la mesure où elle se rapporte au fait d'exercer une profession, valeur familiale essentielle, et dans la mesure où elle permet aux personnages

de s'adonner à leur mode d'expression favori, le discours abstrait et grandiloquent. Pouvoir dire de quelle façon on emploie son temps au service de l'intérêt général est donc une activité importante, une manière de focaliser l'attention sur sa personne et de prendre momentanément une place maîtresse sur l'échiquier de la parole. C'est le privilège du père et du fils aîné, du mari de la fille aînée, d'Ori et de la seconde fille, qui ont participé ou participent encore à l'économie, à la sécurité et au divertissement de la société. Puisqu'on ne peut parler dans cette famille que de ce que l'on connaît de manière experte, grâce au travail que l'on assume, l'activité professionnelle de ces personnages légitime leurs considérations générales sur le monde et leur jugement de l'humanité. Mais pouvoir dire leur donne surtout l'opportunité de prendre de grandes libertés quant à leur façon d'exposer leurs agissements. Sans la moindre gêne, les mots prennent le pas sur les faits et théâtralistent la réalité, quand ils ne s'y substituent pas plus outrageusement.

C'est ainsi que l'exploitation familiale est estimée visionnaire, le patriarche ayant parié sur le fer dans sa jeunesse alors que l'usage de cette ressource semblait obsolète. Toujours à la pointe de l'innovation et soucieux de leur réputation, le père et le fils aîné entendent désormais nettoyer la planète en traitant les tonnes de déchets industriels répandus sur sa surface. Après avoir concouru à faire du monde une décharge en fouillant dans ses entrailles, en abandonnant sur place matériaux pauvres, outils et produits toxiques utilisés pour l'extraction des minerais, la prise de conscience écologique leur apparaît comme une nouvelle manne financière, doublée d'une excellente campagne publicitaire. Les conséquences de plusieurs décennies d'indifférence engendrent un marché dont ils s'emparent pour blanchir et moderniser l'image de l'entreprise, que le grand public associe à la fabrication des armes, composées en partie de fer. En prenant à leur charge les torts partagés par toute l'industrie, les deux hommes font en parole un acte de rédemption, ce dont se contenteront largement les membres de la famille.

D'après la seconde fille, le rôle du mari de la fille aînée au sein de l'entreprise consiste à vendre, acheter, acheter et vendre, ce que ce dernier ne dément pas. Ce commerce abstrait, relatif au secteur de la finance, confirme que les affaires familiales reposent non seulement sur une production traditionnelle et sur la circulation physique des biens et des personnes, mais également sur des transactions boursières dématérialisées, typiquement contemporaines. Contrairement aux autres membres de la famille, le mari de la fille aînée dissocie de manière stricte le champ des idées et celui du travail. Cette séparation artificielle de l'éthique et de la politique d'une part, et de l'économie d'autre part lui permet de considérer son emploi comme une activité ordinaire, sans répercussion sur l'ordre mondial. Pouvoir dire ce qu'il fait pour

gagner son pain, comme tout un chacun, lui donne la sensation d'agir en toute franchise cependant que les autres personnages s'évertuent à justifier la probité de leur emploi. Malgré le caractère discutable et finalement très obscur de son métier, le mari de la fille aînée remporte l'assentiment de ses proches et se compose une honnêteté de façade en assumant un rapport décomplexé à l'argent, ainsi qu'aux moyens de le gagner.

De l'activité militaire d'Ori, ne restent que des souvenirs personnels et familiaux basés sur la spiritualité, le calme et la raison du frère cadet. Grâce aux stratégies qui lui apparaissaient en rêve, « l'homme le plus pacifique au monde »<sup>49</sup> transmettait à sa hiérarchie des plans d'attaque tellement impressionnants que leur effet dissuasif demeurait le rempart le plus efficace contre la guerre. Le récit familial de ces visions extraordinaires dote Ori d'une aura particulière et gomme tout ce qui a trait à la violence et à l'agressivité du jeune officier. Bien qu'Ori affiche clairement sa rupture avec l'univers militaire, de rares et brèves allusions à sa carrière nuancent la douceur du personnage et font entrevoir une certaine fascination pour les pratiques occultes de la défense internationale.

« ORI. Vous savez que les mots peuvent tuer ? »<sup>50</sup>

Pouvoir dire qu'il a vu et connaît certaines choses que la société civile ne saurait imaginer lui offre la possibilité de raviver l'éclat de son renom, alors que l'armée l'a probablement renvoyé pour raisons de santé.

« ORI. [...] Pendant les derniers temps là-bas, j'avais du temps, beaucoup de temps, et j'ai réfléchi, beaucoup rêvé aussi, et j'ai écrit, j'ai d'ailleurs écrit ça. (*Il sort un livre de sa poche.*) C'est un peu une rêverie, et je l'ai fait imprimer. Ça donne ça, c'est un livre, voilà, si vous voulez ?

*Il le donne. Le livre passe de main en main. Chacun le manipule avec précaution, comme un objet rare. Personne n'ose l'ouvrir. Puis le livre revient vers Ori.*  
*Silence.* »<sup>51</sup>

Le même effet est recherché à travers la présentation du livre, qui lui donne l'opportunité de prouver son aptitude à faire mais plus encore à s'exprimer. Pour les membres de la famille, il n'est nullement nécessaire de lire le livre car la mention ainsi que la présence de l'objet sont finalement plus importantes que son contenu. Si les rêveries militaires débouchaient sur des actes d'envergure, la rêverie poétique n'est probablement pas d'un grand intérêt à leurs yeux,

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 21.

car trop intimiste et pas assez reliée aux besoins de la société. Seule la seconde fille déflore l'ouvrage, restant malgré tout incapable de relater sa lecture.

Les activités télévisuelles de la présentatrice interviennent principalement dans l'œuvre grâce à ce qu'elle en peut dire, dans la mesure où elle s'arrange pour que personne ne puisse véritablement voir ses émissions. Elle a donc tout loisir d'exposer son travail de façon avantageuse en présentant sa mission de divertissement comme un sacerdoce, un dévouement à la cause des téléspectateurs. Le spectacle le plus insipide prend la forme d'un rendez-vous quotidien avec les habitants du pays, élaboré dans le souci d'accompagner leurs journées et de remplir le vide de leur existence. Pouvoir dire qu'elle aide les hommes et les femmes à lutter contre l'ennui permet à la seconde fille de métamorphoser l'abrutissement des masses auquel elle participe en une entreprise sociale, voire humanitaire.

Chaque personnage autorisé à pouvoir dire se saisit de cette faculté pour justifier ses actes, n'hésitant pas à transformer la réalité au moyen de procédés rhétoriques. Des professions de foi sont élaborées pour exposer la finalité de l'exercice industriel, financier, militaire et télévisuel. Elles sont renforcées par des plaidoyers énoncés pour légitimer les choix douteux effectués dans ces différents secteurs. À travers ces formes de discours, complétées par des remarques plus courtes, formulées pour souligner la passion du travail, le père et le fils aîné, le mari de la fille aînée et la seconde fille se donnent en représentation comme des êtres accomplis. Le cas d'Orï est sensiblement différent dans la mesure où son activité n'est plus qu'un souvenir qui s'éloigne progressivement dans le temps. Tous ont en commun de s'exprimer au sujet de leur vie professionnelle comme s'ils préparaient une conférence publique, destinée à rendre compte de leurs actes devant la société. Cette intention louable est en réalité galvaudée, d'abord parce que leurs prises de parole se bornent aux frontières de l'appartement, ensuite parce que dans cette famille, pouvoir dire s'apparente surtout à pouvoir mentir.

#### *Arbitrage.*

La femme embauchée occupe une position singulière du fait de son statut de domestique, de sa langue étrangère et de son absence de liens affectifs avec l'ensemble des personnages. Par opposition à ceux qui exercent une activité professionnelle en relation avec le monde extérieur, elle est censée prendre en charge de menus travaux au sein du foyer. Cela signifie qu'elle devrait être la seule à travailler à vue. Si la fille aînée et la plus jeune sœur ne sont jamais choquées par son comportement désinvolte, les autres sont interloqués par cette femme qui n'a de domestique que le titre et qui parade dans l'appartement avec la plus grande

assurance. Elle refuse de jouer le rôle attribué par les maîtres de maison et ne respecte pas plus les règles de communication qui déterminent le drame. Puisque son discours est indéchiffrable, ce sont les différents commentaires élaborés à son sujet et plus encore les didascalies qui permettent de cerner l'action qui la caractérise. Ses nombreux déplacements sont indiqués comme des traversées provocantes qui portent sur les nerfs des uns et des autres. Sa nonchalance suggère un positionnement très distant par rapport aux événements familiaux ainsi qu'aux enjeux sociaux qui préoccupent les personnages « actifs ». Ses interventions nocturnes sont également décrites par les didascalies, mais cette fois-ci à l'occasion de très courtes séquences constituant des scènes à part entière. Elles confirment son indifférence absolue à l'égard des éventuelles remontrances de ses employeurs. En outre, elles opèrent des ruptures prononcées dans le rythme et la tonalité de l'œuvre. Ainsi, la femme embauchée renverse momentanément les règles esthétiques du texte autant que les règles domestiques de l'appartement. Créant la confusion dans l'esprit du mari de la fille aînée, de la seconde fille et d'Ori, elle devient paradoxalement leur confidente. Elle déclenche malgré elle plusieurs décisions et suscite même chez Ori la vocation de pourfendeur du diable. Avec ses pas sonores incessants et ses longues poses devant les miroirs, avec ses interruptions volontaires du drame, formalisées par des chants en *play-back* stipulés par les didascalies, la femme embauchée arbitre la fable, tantôt en pressant les joueurs sans pour autant stopper la représentation, tantôt en suspendant son cours de façon spectaculaire.

*Vouloir faire.*

« ORI. Ce que j'aimerais faire, je ne le sais pas encore exactement vraiment. Je trouverai... Simplement je voudrais faire quelque chose c'est tout... Qui ne soit pas rien... rien... rien du tout... mais au contraire... tu comprends ?

LA FILLE AÎNÉE. Oui. »<sup>52</sup>

Qu'ils soient hyperactifs ou inadaptés au monde professionnel, les membres de la famille ne sont pas dupes de leur grande solitude. Ceux qui travaillent sont enrôlés dans un marché planétaire déshumanisé. Ils ne connaissent pas leurs subalternes, leurs interlocuteurs ou leurs éventuels supérieurs. En dépit de leur puissance et de leur fortune, ils sont un rouage parmi d'autres d'un mécanisme économique uniquement envisageable de façon lacunaire, car inconnu dans son détail. La plus jeune sœur et la sœur aînée sont étrangères aux réalités qui commandent à l'homme de s'éduquer et de travailler pour

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 29.

acheter son indépendance. Elles restent cloîtrées dans la demeure. Ori partage avec elles une période de repos. Il ne s'aventure dehors que la nuit, en décalage total avec les travailleurs. Tout se passe comme si l'on ne pouvait pénétrer le monde et ne s'y affirmer qu'en tant que salarié. Dans le domaine public, les individualités s'annulent au profit d'un fonctionnement pyramidal insaisissable. Ce système assujettit les employés. Il rend les dirigeants insensibles et dépendants au goût du pouvoir. Il exclut toute personne rétive ou incapable de livrer sa force de travail. À défaut de pouvoir exister de manière satisfaisante en dehors de l'appartement, les personnages essaient de réinvestir le plus petit maillon social. Ils expriment ainsi la volonté de faire quelque chose à l'échelle du foyer, de la fratrie, du couple ou de l'individu.

Pour la seconde fille, il s'agit de manifester son attachement à la cellule familiale par de multiples étreintes de la plus jeune sœur, de la fille aînée, du père et même en dernier lieu de la femme embauchée. Ces marques excessives d'affection contrastent avec l'image publique de la seconde fille, figure télévisuelle pénétrant virtuellement dans tous les foyers mais refusant le contact physique et l'adresse directe de ses admirateurs dans la rue. Au sein de sa propre maison, elle sollicite au contraire des rapports tactiles fréquents et soutenus. Elle essaie d'une part de constituer une chaîne symbolique entre les personnages qu'elle embrasse et d'autre part de mettre à mal la frontière instaurée entre elle-même et ses proches du fait de son statut professionnel, pour briser l'écran de télévision qui les sépare.

Pour le père et le fils aîné, il s'agit de léguer à Ori la direction et la gestion de l'entreprise, autrement dit de redistribuer les responsabilités en passant le relais à l'un des plus jeunes enfants de la fratrie. Le parcours du patriarche est considéré comme une page inégalable de l'histoire familiale et comme une page importante de l'histoire mondiale. Ici, la volonté du père, soutenue par celle du fils aîné, induit qu'il est prêt et même désireux d'offrir à l'un de ses enfants le privilège de poursuivre son destin hors du commun. Il formule donc le souhait de se retirer à la marge de l'entreprise et du cercle familial, pour que la fratrie quitte définitivement l'insouciance de sa jeunesse afin d'aborder les rives de la maturité.

Pour la fille aînée et son mari, il s'agit d'assumer la parentalité de l'enfant qu'ils s'apprêtent à mettre au monde, et dont ils ne se décident à parler ensemble qu'à la toute fin de l'œuvre. Si la relation amoureuse et charnelle entre ces deux personnages n'est absolument pas avérée, c'est à travers la prise en considération de l'enfant à venir qu'ils parviennent à faire un pas l'un envers l'autre et qu'ils libèrent leur conscience de

sentiments inavouables. La maternité est perçue comme une condition aliénante, tandis que la paternité consiste à maintenir une vigilance perpétuelle à l'égard de l'enfant parasite. La peur de l'enfant mobilise la fille aînée et son mari. Dans une logique malsaine et contre-nature, cette peur unit les deux personnages et donne une perspective à leur couple. En verbalisant leur angoisse de futurs parents, les deux personnages assument les statuts de conjoints et d'adulte. En disant ce qu'ils craignent, ils parviennent à comprendre ce qu'ils veulent et ce qu'ils seront prêts à faire pour rester maîtres de leur vie.

Pour la plus jeune sœur, il s'agit d'exprimer une féminité ainsi qu'une sensualité exacerbées. Il s'agit aussi de formuler le souhait de vieillir afin de se départir des attributs enfantins dont tous ses parents l'enrobent. C'est en provoquant le mari de la fille aînée et, plus dangereusement, en se rapprochant du père qu'elle entreprend de grandir et de se comporter comme une femme. Sa personnalité se métamorphose par le biais physique de contacts masculins recherchés et de contacts féminins redoutés. Son enveloppe corporelle n'est qu'un habit d'emprunt, porté pour rappeler le souvenir de la petite Phèdre aux autres personnages. Bien sûr, la nécessité de déchirer cette enveloppe pour mûrir et pour acquérir un statut semblable à celui des deux grandes sœurs est légitime. Néanmoins, la volonté de séduire et de jouir comme toute autre femme déborde Asside, au point de mettre en péril sa place au sein de la demeure. Il faut alors qu'elle combine deux intentions, celle, sulfureuse, d'un rapport fusionnel avec le père et celle, plus acceptable aux yeux de la famille, de devenir chaque jour un peu plus la petite sœur perdue.

Ori est quant à lui obsédé par la volonté de faire quelque chose de modeste et authentique, en réaction à l'exercice stratégique militaire ainsi qu'au culte de la performance, vénéré par ses proches. Rechercher l'action la plus ordinaire à entreprendre s'apparente à convoiter l'anonymat des hommes du peuple, acteurs sincères et détendus de la banalité. Cela connote une fascination pour ceux qui agissent au quotidien de manière pratique et concrète, assortie d'un rejet croissant pour les activités intellectuelles et discursives auxquelles se livrent ses pairs. Il distingue ainsi les individus sans capacité de décision, sans pouvoir sur autrui ni fortune, mais véritablement ancrés dans la vie réelle et solidement établis sur leurs jambes, des membres remarquables du clan familial, puissants, intelligents, riches et élégants, mais vivant sous cloche et disposant maladroitement de leur corps comme d'un appendice encombrant du cerveau. Grâce à cette lecture, Ori peut faire l'apprentissage de l'humilité, assumant probablement une médiocrité refoulée par le reste de la fratrie, sous l'égide du père. Le jeune officier entre

de cette manière dans l'âge adulte avec la tête haute. Il est capable d'accepter que cette période n'est qu'une succession de compromis et de concessions. Mais en dernier lieu, il est rattrapé par la maladie familiale : paraître exemplaire. Faire quelque chose de vrai dans l'ombre signifiera donc poursuivre l'illusion la plus absurde en déclarant une guerre éternelle et sans merci contre la femme embauchée. Il est peu probable que cette dernière incarne le diable comme Ori le suggère. Il est certain en revanche qu'elle représente une frange de la population habituellement soumise aux caprices des maîtres, en passe de se révolter. Tout d'abord très attiré par cette classe populaire, Ori lui tourne finalement le dos. Il crache son mépris à la face de l'intruse, bien conscient que sa présence fait vaciller les certitudes de tous les personnages et les fondations du clan. Tout au long de l'œuvre, Ori n'a de cesse d'affirmer sa volonté de faire quelque chose pour se réaliser personnellement. Cependant il finira par trouver quelque chose à faire pour consolider et pérenniser le foyer.

Toutes les intentions des personnages se rapportent plus ou moins directement à leur corps et/ou à celui d'autrui, ce qui est une manière de réinjecter de la réalité dans des rapports désincarnés et dans des situations dénuées de sens. Vouloir faire consiste principalement à être à l'écoute de ses désirs. Cela implique d'être pareillement attentif à l'expression de l'intellect et de la chair. En essayant de coordonner l'âme et le corps, si souvent évoqués par la seconde fille, les personnages projettent de canaliser leur conduite flottante et de resserrer les liens distendus qui les unissent. Les efforts individuels pour se réapproprier l'existence dans sa dimension la plus concrète vont tous dans le sens du groupe, comme si l'investissement du corps familial était le premier pas, le plus délicat et le plus fondamental, vers le corps social. Cependant, cette démarche altruiste et constructive est altérée par des pensées et des comportements déviants, retours en arrière permanents de personnages confus à l'idée de démanteler un système sclérosé mais sécurisant. Vouloir faire peut sembler bien peu au regard de tout ce qu'ils devraient accomplir, d'autant que ce degré zéro de l'action physique échoue souvent, faute d'être véritablement soutenu et encouragé par l'ensemble du foyer. Les tentatives avortées et les nombreux dérapages donnent lieu à toutes sortes de gestes symboliques et de déplacements chorégraphiés, qui illustrent la relation des personnages et la tension qui les anime. Même si vouloir faire n'aboutit pas réellement ou en tout cas pas de manière à prouver l'aptitude des personnages à évoluer de façon positive, ces mouvements vers l'autre, ces attractions et ces résistances dotent la fable d'une forte charge émotionnelle, que rien ni personne ne parvient à soulager. Cette charge suspend lecteurs et spectateurs à

la moindre parole, à la plus timide animation. Elle génère l'illusion de l'action par la simple formulation de son dessein.

Très économique en terme d'événements concrets, la fable peut paraître antithéâtrale car elle tourne à vide et repose sur des actions très infimes. En réalité, l'usage de la parole pour rapporter des faits et promettre des changements, ainsi que le choix de divers positionnements et trajectoires dans l'espace pour appuyer ou contrebalancer ces paroles, sont des procédés typiquement dramatiques. L'analyse des actions expose tous les moyens mis en œuvre pour masquer l'incapacité des personnages à agir. Ce faisant, elle démontre que la vie dans l'appartement, à l'image de la structure du drame, est une coquille ferme, d'apparence saine mais parfaitement creuse. Les commentaires et les attitudes qui rehaussent ordinairement l'existence et qui sont par ailleurs les vecteurs traditionnels de la fable sont largement mis à profit. Toutefois en observant comment chacun les emploie et de quelle manière ils créent la sensation de rebondissements, on s'aperçoit que ces instruments ne sont au service d'aucune progression. Passée l'illusion du changement, on constate que tous les éléments perturbateurs et les sursauts de bon sens font sombrer les personnages toujours un peu plus profond dans le néant. Hélas, on assiste à leur naufrage dans un univers chaotique, à leur lente disparition dans un théâtre de l'artifice, où les mots ne se rapportent plus aux choses qu'ils étaient initialement censés désigner.

#### SYNTHÈSE.

La pièce met en scène un théâtre du monde en creux. De nombreux éléments constitutifs de l'univers, conjugués aux phénomènes socio-économiques les plus contemporains, lui confèrent la dimension d'un texte emblématique de notre société. Si les fondements, l'actualité et l'absence de perspectives d'un modèle occidental subi par toute la planète sont ici figurés avec une grande justesse, ainsi que la détresse affective et l'incertitude qui infectent l'air du temps, tous ces éléments sont énoncés par de frêles entités, égarées sur un plan de jeu manifestement hermétique au monde réel. On se représente les contours, les armatures et les ressorts de l'univers dramatique au gré des discours préfabriqués et des révélations inquiètes des personnages. Sans jamais rien voir du macrocosme supposé contenir l'appartement, on acquiert l'intime conviction qu'il est à l'image de notre globe et l'on se surprend à vouloir décrypter le malaise de la civilisation à travers la lecture d'*Au monde*.

De prime abord, les personnages respectables, les espaces quotidiens, le temps ordinaire et les actions presque inexistantes ne présagent aucune ambition totalisante de la part du dramaturge. Toutefois, l'analyse des catégories dramatiques permet d'envisager ces données sous divers angles et de manière approfondie. Séquence après séquence, l'analyse saisit le négatif du monde et montre comment le clan familial, reclus dans l'appartement, se positionne en maître, en serviteur ou en ignorant de ce dernier. Avant de fermer les yeux sur l'extérieur pour se focaliser sur un futur improbable, les personnages lâchent des vérités, assument leurs imperfections et tentent de vivre en conformité avec leurs principes idéologiques. On accompagne ces transports de façon sensible, de révélations en réactions et de tentatives en déceptions. On observe les impulsions de la vie et l'éclairage progressif d'une planète en souffrance, suffocant comme un grand mammifère échoué sur la grève. Mais ce n'est pas tant l'état du globe qui est un désastre que la situation de cette famille en particulier. Le clan donne premièrement l'impression de surplomber le monde et ainsi de pouvoir le secourir. Pourtant, l'examen attentif de l'œuvre montre au contraire comment ces individus sont étrangers à tout, à commencer par leur propre conscience. Incapables de trouver l'issue du labyrinthe qui leur tient lieu de foyer, ils ne parviennent jamais à revenir au monde. Lecteurs et spectateurs assistent impuissants à leur décadence. Ils quittent les protagonistes avec détachement et les laissent sombrer sans regret, interdits devant tant d'acharnement à protéger le très fragile équilibre familial, aux dépens du bien-être individuel et d'une possible réintégration sociale.

Malgré ce que la famille fait accroire, elle ne compte aucun héros dans ses rangs, aucun être exemplaire capable de résoudre les conflits, que ces derniers soient planétaires ou dramatiques. De fait, l'œuvre ne propose pas de conclusion et encore moins de propositions transposables dans le champ de la réalité. Elle expose en revanche les travers de notre société par l'intermédiaire de personnages submergés par leurs difficultés d'être, qui optent fatalement pour les solutions les plus absurdes, à des années lumières d'un rapport concret et rationnel à soi-même, à autrui, à l'espace et au temps. Dans ce théâtre du monde immatériel, le spectre du réel se profile derrière eux comme une ombre noire et large, et ce malgré tous leurs efforts pour se calfeutrer dans l'appartement. Cette ombre avance lentement mais sûrement et finit par les absorber. Quand la didascalie finale proclame un énigmatique « délire », on peut supposer paradoxalement qu'ils sont rattrapés par la logique. Une poignée d'individus ne peut pas décentement se retirer du monde tout en imaginant qu'elle en jouit comme d'une grande propriété. Elle ne peut pas administrer l'industrie, la finance et la guerre à échelle internationale sans présenter la moindre connaissance de la vie locale. Elle ne peut

pas ordonner des divertissements télévisuels comme de grandes cérémonies fraternelles tout en redoutant le plus petit frôlement d'un corps étranger dans la rue. Elle ne peut pas oublier les faits pour affirmer qu'ils n'ont pas eu lieu. Elle ne peut pas se projeter demain pour nier la médiocrité d'aujourd'hui. Elle ne peut rien faire de tout cela, à moins effectivement de sombrer dans la folie. Dans la transparence de la dernière didascalie, on perçoit le résultat désolant d'une fable gaspillée par les personnages à vouloir penser et juguler le monde selon des données arbitraires et subjectives. Ce monde, si souvent nommé dans l'œuvre comme une entité universelle, somme des territoires, des éléments et des êtres vivants, tourne selon des règles largement supérieures aux désirs de l'humanité. *A fortiori*, la rotation du monde est parfaitement étrangère aux petits arrangements de la famille pour échapper aux frustrations de l'existence. Après une période de flottement, équivalente à la durée de la représentation, ses lois physiques entrent en collision avec les lois instruites par les personnages au cours du drame, provoquant un vertige dont ils ne se remettront probablement pas.



## CHAPITRE VI

### e, DANIEL DANIS.

Daniel Danis vit, écrit et met en scène au Québec. Il franchit souvent l'Atlantique pour prolonger ses activités dramaturgiques en France avec différents metteurs en scène et acteurs, dans un esprit de collaboration. Dans le cadre de la Compagnie Daniel Danis / arts-sciences, l'artiste a engagé divers partenariats canadiens et européens, avec des marionnettistes, des créateurs de son, d'images vidéos et numériques ainsi qu'avec des spécialistes des questions multimédias.

Alternant les œuvres pour le jeune public et pour un public plus averti, il traite en toute circonstance de sujets délicats, tels que l'abandon et l'errance, librement associés à une féerie qui suscite l'émotion et réveille une part enfantine en chacun de nous. Très attaché aux contrastes culturels de son pays, il s'inspire modestement du rapport amérindien à l'espace, au temps et à la langue, confronté à des réalités occidentales plus triviales. D'autre part, la ferveur catholique de ses parents et son expérience de missionnaire laïque à Haïti lorsqu'il était jeune homme ont cultivé son intérêt pour la coexistence de plusieurs convictions, engagement religieux et familial, christianisme et culte vaudou. En dépassant très largement les oppositions manichéennes, Daniel Danis se nourrit d'archaïsme et de modernité, de religion et de croyances, passés au crible d'un imaginaire sans borne et d'une grande énergie théâtrale. C'est au carrefour de la spiritualité, de l'anticipation, de l'anthropologie et de la magie que son écriture prend source. Nul doute que ces éléments ont forgé la personnalité de l'auteur et les spécificités de son œuvre. Mais pour ne pas se méprendre sur ses intentions, purement dramatiques, il faut impérativement les envisager comme autant de métaphores du monde qui ne servent en aucun cas une pensée dogmatique.

En France, les pièces les plus connues et les plus fréquemment mises en scène sont celles qui font de la parole l'élément principal du drame. Parallèlement à des œuvres qui nécessitent un traitement scénique assez sobre pour focaliser l'attention sur une langue abondante et colorée, Daniel Danis s'est progressivement acheminé vers des travaux plus expérimentaux, où une grande part de son vocabulaire théâtral s'est exportée depuis le texte et l'acteur jusqu'à d'autres outils et vecteurs de transmission plus techniques. Des canevas poétiques très épurés, troués et qui peuvent paraître inachevés partagent la scène avec un matériel informatique et

audiovisuel très sophistiqué, le tout pris en charge par des « actants »<sup>1</sup>, acteurs et techniciens laborantins des expériences collectives de la compagnie. Ces spectacles et ces performances peuvent donner aux spectateurs, conquis de longue date par la langue de Daniel Danis, la sensation d'avoir perdu leur latin et l'un des piliers de la dramaturgie contemporaine dans le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Il est vrai qu'entre l'aboutissement de l'écriture de *e* en 2004 et la création de *Kiwi*<sup>2</sup> en 2007, l'écart est déstabilisant. Initié en 1998, *e* reprend de nombreux procédés narratifs et thématiques présents dans les textes précédemment publiés, appliqués à une fable particulièrement surprenante qui se déploie dans un univers élargi aux dimensions du monde, selon l'intention affichée du dramaturge<sup>3</sup>. Après avoir dessiné cette vaste scène, Daniel Danis plonge sous terre pour finaliser *Kiwi*, également commencé des années auparavant, en 1996. Pour représenter cette courte fable sur une assemblée d'orphelins regroupés dans les sous-sols d'une ville, l'auteur metteur en scène imagine un dispositif scénique composé de deux écrans baignés dans l'obscurité. Les interprètes sont filmés en direct par caméra infrarouge. Ils prennent en charge une partition textuelle assez importante mais leur voix et leur corps passent au second plan par rapport à leur image vidéo, projetée en alternance avec des séquences enregistrées et les extraits d'un film documentaire.

Entre temps, Daniel Danis a poursuivi plusieurs chantiers d'écriture, certains ne différant pas de ses précédents travaux, proposé de nouvelles versions d'anciennes pièces plus conformes à ses recherches sur les nouvelles technologies appliquées au théâtre et engagé divers projets de mise en scène. À travers cette nouvelle phase de travail, Daniel Danis ne renonce pas à l'écriture. Il cherche à multiplier les supports et les moyens de figurer la nuée d'images et de sensations qui se pressent dans son esprit, que le texte semble maintenant impuissant à contenir et à transmettre de manière satisfaisante. Les actuelles préoccupations de l'artiste sont difficiles à concevoir pour qui appréciait une écriture propre à générer un univers dramatique imposant, sans user de béquilles scéniques. Daniel Danis prolonge toutefois son

---

<sup>1</sup> Selon la terminologie employée par l'auteur metteur en scène dans les documents de présentation de la Compagnie Daniel Danis / arts-sciences, notamment sur son blogue, [en ligne : <http://compagniedanieldanis.blogspot.com>], consulté le 26 avril 2011.

<sup>2</sup> Daniel Danis, *Kiwi*, Paris, L'Arche, 2007. Mise en scène de l'auteur, créée au Centre Barbara de Petite-Forêt, dans le cadre de Valenciennes 2007, capitale régionale de la culture, le 29 octobre 2007.

<sup>3</sup> Cf. Daniel Danis, « Qu'est-ce que ça mange, un dialogue ?... », dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou, in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Études théâtrales, Dialoguer. Un nouveau partage des voix, Mutations*, vol. II, n°33, juin 2005, p. 189 :

« Dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, je me suis demandé comment allait fonctionner la scène : je souhaitais que la parole ait le statut d'être sur un grand plateau. J'y suis un peu arrivé mais j'ai encore été tenté de recréer une maison : c'est comme cela que fonctionne l'espace de l'île, par exemple. Je crois être passé de l'autre côté du miroir avec *e*. C'était essentiel pour que je puisse poursuivre mon écriture. Dans *e*, il n'y a plus de maison, ni d'île : c'est la terre et le monde. »

exploration du théâtre en rééquilibrant le poids des mots par rapport à celui des autres composantes du spectacle. Il affirme que les nouvelles technologies, outre leur dimension ludique, doivent permettre de raconter des histoires autrement. En cela, et parce qu'il mène de front écriture dramatique et recherche technologique, il rend caduque l'opposition entre théâtre de texte et d'image. De plus, il accorde toujours une place importante à l'écriture et cherche à donner une vraie valeur aux appareils employés, de façon à ce qu'ils deviennent nécessaires à ses mises en scène et qu'ils ne soient pas des objets anecdotiques, version moderne mais tout aussi vaine que le décorum du théâtre bourgeois. Il faut parier que ces procédés de création n'entameront pas les particularités de l'écriture, qui sont justement le fruit des efforts de l'auteur pour exprimer l'inqualifiable. Quoi qu'il en soit, ce pont entre écriture et nouvelles technologies inaugure un autre chapitre de son parcours artistique, dont les codes restent à définir et dont la portée théâtrale reste à mesurer.

Cette étude débutera par un inventaire de moteurs et motifs omniprésents dans le théâtre de Daniel Danis, de manière à souligner la constance de ses préoccupations. Elle se poursuivra pas l'analyse minutieuse de *e*, afin d'envisager le déchaînement de l'imaginaire conjugué à l'appréhension globale de la société auquel l'auteur s'est consacré avec passion, avant d'élaborer des propositions à la fois plus radicales d'un point de vue scénique et plus minimalistes d'un point de vue textuel.

## 1. MOTEURS.

### Images.

Partisan de définitions singulières basées sur des néologismes, Daniel Danis emploie au début des années 2000 les termes « rêvique » et « imagique »<sup>4</sup> afin de qualifier deux types d'images moteurs dans son processus de création. Ces mots renvoient respectivement au rêve qui conditionne le sommeil et à l'imagination en effervescence durant l'éveil. Ils se rapportent à des états qui mobilisent intensément l'artiste et qu'il a manifestement appris à solliciter, entretenir et canaliser au fil du temps, pour les mettre à profit dans l'écriture. Plus tard, le terme « historique » permettra à l'auteur de compléter la description de ces mécanismes en identifiant un troisième type d'images, relatif à l'environnement de l'être humain. Daniel Danis désigne désormais cette « triade » sous l'appellation des « trois "r" ». Cette formule à la fois plus concise et plus stylisée ne remet pas en cause les données précédentes mais souligne leur dépendance et leur porosité. Les images rêviques sont à présent regroupées dans le « cercle » du « rêve », tandis que les images historiques composent le cercle du « réel ». Les images imagiques appartiennent enfin au cercle du « revoir » ou « ré-imaginer »<sup>5</sup>, zone intermédiaire favorisant le traitement et la transformation des images du rêve et du réel.

Quand d'autres individus sont incapables de se rappeler la plupart de leurs divagations nocturnes, Daniel Danis se remémore des séquences complexes et saugrenues qu'il accumule, reconsidère en état de veille et dont il prolonge les développements à l'occasion de nouveaux rêves, alimentés par les événements de la journée. Ces déplacements, condensations et métamorphoses permanents débouchent sur la formation progressive d'une fable en latence, dont la signification, la logique et l'organisation restent à déterminer. L'auteur soutient qu'il ne procède à l'écriture que lorsque la somme des images rêvées, perçues et imaginées est assez conséquente pour obtenir un « parcours narratif » « physique et psychique »<sup>6</sup>. L'œuvre prend d'abord la forme d'une construction intellectuelle à l'intérieur de laquelle il mène des explorations virtuelles. On peut donc supposer que la pièce écrite constitue une visite guidée par le dramaturge et ses personnages, à destination des lecteurs et spectateurs. Imprimée sur le

---

<sup>4</sup> Cf. *ibid.*, p. 181:

« Depuis que je me suis mis à travailler cette matière il y a douze ans, l'écriture n'est que le résidu d'une expérience d'abord corporelle, qui fait état d'un chemin traversé d'images à la fois "rêviques" ou "imagiques". Ce sont des termes que je me donne depuis quelques temps pour essayer de déceler les parts d'images qui nous traversent. »

<sup>5</sup> Les mots et expressions « historique », « triade », « trois "r" », « cercle », « rêve », « réel », « revoir » et « ré-imaginer » sont issus d'un entretien téléphonique personnel avec Daniel Danis, daté du 12 avril 2011, dont un extrait figure dans les annexes de la thèse, p. 595-597.

<sup>6</sup> Entretien téléphonique personnel avec Daniel Danis, 28 mars 2011.

papier et présentée sur la scène, elle rend compte de l'itinéraire le plus complet et le plus efficace retenu par l'auteur pour dévoiler son paysage intérieur.

La prédominance des images et leur métissage soulignent la dimension plastique des pratiques dramaturgiques de l'artiste, usant de collages, découpages et montages d'éléments de natures et valeurs diverses. La technique évoque par ailleurs le geste rhapsodique, caractéristique de la poétique du drame contemporain. Il faut cependant souligner que le désir de greffer des éléments disparates pour composer une fable homogène prime absolument sur l'intention de multiplier les citations et les allusions à d'autres univers. Les références artistiques, culturelles et politiques sont nombreuses mais automatiquement formatées en images et incorporées à l'ensemble.

Dédiée à la représentation des vues de l'esprit, l'écriture dramatique est considérée comme un véhicule, conduit par l'auteur puis par les acteurs pour acheminer une langue figurative jusqu'aux lecteurs et spectateurs, que ces derniers assimileront sous forme d'images. Ce procédé libère l'auteur des contraintes de la littérature car il lui permet d'appréhender l'écriture comme un moyen d'expression et non comme une finalité. Absorbé par la recherche des mots, des syntaxes et des formes les plus fidèles à ses visions, l'auteur se dégage de considérations esthétiques uniquement liées à la qualité de l'énonciation. Attaché à montrer et animer les figures de son théâtre mental, il produit une écriture précise et appliquée, dont l'intérêt poétique et stylistique s'avère incontestable. Ce grand détour par l'écriture donne par ailleurs de la valeur aux images qui en sont à l'origine. Distribuées dans les répliques, les didascalies et parfois dans les intitulés qui jalonnent l'œuvre, ces images suscitent une certaine fascination. On éprouve en effet l'étrange impression de les discerner à travers ce qui se dit. On croit partager plus que des images, c'est-à-dire leur essence, avec les personnages, les interprètes, les autres lecteurs et spectateurs sans jamais acquérir la certitude d'avoir saisi toute leur profondeur, ni les mêmes détails qu'autrui. L'œuvre est comme le négatif de la somme d'images qui s'agitent dans la tête de l'auteur. Elle en dessine les contours, les ombres et les reliefs sans jamais la reproduire exactement. Elle la donne à voir et préserve en même temps son mystère. Elle oscille avec beaucoup d'habileté entre objectivité, offrant à tous une représentation commune, et subjectivité, provoquant l'incertitude de partager la même vision car les images demeurent sous le voile de la parole.

## Ancrages.

Les sphères du rêve et de l'imaginaire contribuent à définir l'auteur comme un être fantasque. Elles s'inscrivent pourtant très concrètement dans le monde réel, où elles puisent toute leur matière.

« Je me sens plus près des éléments de la nature que de la littérature. Je ne veux pas écrire des mots, je veux ressentir le lieu, je veux toucher ; j'essaie de devenir ce que je vois. Un jour, alors que j'étais adolescent et que je passais l'été en campagne, tout en marchant et en parlant avec la vieille voisine de ma grand-mère, Martha, j'ai cru être le paysage, l'épinette, l'herbe, les nuages et j'étais aussi cette femme qui m'accompagnait. Il me semble, encore aujourd'hui, que je vivais, là, éveillé, une expérience humaine d'une profonde communion. J'étais le tout et le particulier en même temps ; peut-être est-ce par le biais de l'art, que j'essaie de retrouver cet état d'entièreté. Je porte en moi, des cioux, des arbres, des routes, des lacs et des rivières, des saisons. Je trimbale mon père, ma mère, mes frères et mes sœurs, mes amis, mes enfants et ma femme, une foule et une armée. Des animaux, des poissons, des oiseaux vivent en moi comme la lumière et la noirceur, la joie et la peine. Il me semble que l'univers m'entoure par en dedans et que j'essaie de le dynamiser, de le défaire, de le recréer pour mieux le comprendre, peut-être. Je crois qu'une des raisons fondamentales qui m'a mené vers le théâtre a été d'essayer de nommer, de questionner le corps, nos corps contemporains en utilisant les mots, comme s'ils baignaient dans une fontaine animiste, pour les placer dans la bouche de l'acteur afin qu'ils s'animent à réparer nos sommeils troublés. Peut-être pourront-ils faire naître chez le spectateur le territoire, le décor, la lumière, le magnifique, le terrible, l'univers ? »<sup>7</sup>

L'analogie entre microcosme et macrocosme suggère que l'infiniment petit est contenu dans l'infiniment grand et que l'inverse est également vrai. De même, Daniel Danis éprouve la vive sensation que son ancrage dans le monde est complété par un ancrage du monde à l'intérieur de lui-même. Tout d'abord, ce fragment intitulé *Langue de roche* rapporte le souvenir d'une sensation idéale qui consiste à éprouver physiquement l'état de tous les sujets et objets environnants, à tel point que l'adolescent croit être tout cela à la fois. La sensation « d'entièreté », provoquée par le fait d'expérimenter différentes positions dans l'espace, différentes natures et compositions, est fixée dans la mémoire de l'auteur comme un instant magistral et probablement inégalable. Après ce récit, il explique d'ailleurs qu'il « porte » intérieurement le monde, comme si l'humain avait absorbé l'univers après avoir voyagé dans chacune de ses composantes. D'après Daniel Danis, ce double ancrage définit une conscience

---

<sup>7</sup> Daniel Danis, « Langue de roche », octobre 1998, in programme de *e* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, Théâtre National de Strasbourg, mars 2005.

« Langue de roche » est un fragment issu de Daniel Danis, « L'acte de corporéliser le rêve », *Écritures de théâtre*, n°0, juillet-septembre 2000, p. 16-17 ; repris dans le dossier pédagogique du spectacle *e* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, Théâtre National de la Colline, janvier 2005, p. 45-46.

plénière du monde. Dans l'exposé, l'art et plus particulièrement l'écriture entrent en scène pour offrir à l'homme les moyens de comprendre un univers qu'il ressent intimement, mais dont le fonctionnement semble malgré tout lui échapper. « Dynamiser » le macrocosme à travers l'écriture peut signifier le mettre en mouvement, pour percevoir à travers la rotation du monde ce que sa seule image ne permet pas de déceler.

L'ancrage de l'auteur à l'intérieur du monde et celui du monde à l'intérieur de l'homme sont-ils absolus ou sélectifs ? La pureté des éléments décrits dans le fragment crée un enchantement suspect. L'attrait de l'eau, de la terre, des minéraux, des végétaux et des animaux souligne le très fort attachement du dramaturge aux éléments naturels, éléments authentiques au contact desquels il semble trouver sa juste place. Cependant, leur forte proportion peut susciter des réserves quant à la perception d'une réalité noyée dans un sirop bucolique. D'un autre côté, cette description invite l'individu à prendre place dans un cadre qui lui préexiste et lui survivra. Elle rappelle à l'humain qu'il évolue dans un univers où la grande majorité des êtres et des choses vivent selon leur propre rythme et ne dépendent pas de lui. S'il ne reconnaît pas les accessoires de son décor habituel dans cette représentation du globe, le lecteur peut justement réaliser que les éléments de la modernité, ordinairement considérés comme emblématiques du monde, ne lui offrent de ce monde qu'une vision biaisée, focalisée sur les modes de vie et de pensée dominants de son espèce. De plus, l'inventaire du texte compte des éléments plus sombres, qui nuancent une sensation exagérément positive. La peine s'oppose à la joie et la noirceur à la lumière. En outre, la question des « corps contemporains » souligne que Daniel Danis s'intéresse d'autant plus au monde naturel qu'il incarne une stabilité qui fait cruellement défaut à l'homme d'aujourd'hui. Derrière le terme « contemporain », c'est toute la société actuelle qui s'invite avec son lot de fractures et de tourments. La réalité exposée est donc moins partielle qu'il n'y paraît.

L'ancrage est total mais l'auteur ne cache pas sa fascination pour les éléments fondamentaux. Pour apaiser « nos sommeils troublés », l'écriture immerge des êtres blessés, au quotidien de plus en plus abstrait, dans un vaste champ mêlant plusieurs lieux et plusieurs temps. Elle fait le pari d'offrir aux protagonistes un ancrage dans l'espace dramatique plus conforme à l'immensité du monde. Simultanément, elle se propose d'investir leur corps d'un rapport sensible à l'univers grâce à une langue évocatrice, pour tendre vers la plénitude à laquelle l'homme est en droit d'aspirer.

## 2. MOTIFS.

### Temps sphérique.<sup>8</sup>

Le temps sphérique est certainement le motif le plus caractéristique de l'œuvre de Daniel Danis. Il est tout aussi délicat à expliciter que les autres expressions conçues par l'auteur pour figurer sa pensée, c'est pourquoi la référence au volume dont il porte le nom est encore la meilleure façon de l'appréhender. Le temps est généralement représenté par la ligne ou la frise chronologique. D'après Daniel Danis il n'est pourtant pas linéaire ou étale mais se déploie géométriquement dans l'espace. Il est une sphère gigantesque qui englobe la sphère planétaire et l'enveloppe d'un film temporel. On peut évoluer en son sein comme dans une structure multidimensionnelle où tous les emplacements sont accessibles. En parcourant ce temps sphérique, il est possible de se déplacer en tout lieu et tout moment et ainsi de se dédoubler, de manière figurée ou littérale, pour vivre un même événement selon différents points de vue. Les possibilités offertes par le temps sphérique sont donc très étendues. Cependant, elles sont généralement employées de façon ténue, pour justifier les artifices du texte théâtral et pour insérer ponctuellement des éléments fantastiques dans la narration.

La définition du temps sphérique induit que l'on peut faire le tour du temps comme on peut faire le tour du monde. Appliquée au champ dramatique, cette assertion récuse la convention d'une œuvre qui, parce qu'elle se compose d'un début, d'un développement et d'une fin, se déroule pour la première et unique fois sous les yeux des spectateurs. Chacun sait que les interprètes traverseront l'histoire des personnages à de multiples reprises. Le temps sphérique donne aux protagonistes l'intuition de ce recommencement et les invite à franchir les étapes de la fable comme les jalons d'un parcours balisé. Formellement, cela peut se traduire par l'intitulé des scènes ou des tableaux, pour souligner la logique répétitive et symbolique que revêtent ces termes, auxquels on prête peu attention car ils sont relatifs à des codes si familiers que l'on n'est plus habitué à les réfléchir. Entre autres, on peut noter le remplacement du mot « scène » par le mot « vague » dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*<sup>9</sup> situé sur une île assujettie au cycle des marées, la désignation des tableaux par les lettres de l'alphabet dans *e* et l'utilisation du mot « panonceau » pour *Bled*<sup>10</sup>, libre adaptation du *Petit Poucet* de

---

<sup>8</sup> Cf. Daniel Danis, « *e*, un roman dit », propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre, in Dossier pédagogique du spectacle *e*, *op. cit.*, p. 13.

L'auteur emprunte le mot « sphérique » à l'anthropologue Pierre Maranda, qui définit ainsi la pensée de certaines communautés, notamment dans un entretien avec Antoine Robitaille, « Pierre Maranda : L'anthropologue curieux », *Le Devoir*, lundi 7 avril 1997, p. B1 :

« "Dans les sociétés sans écriture où j'ai travaillé, raconte-t-il [Pierre Maranda], que ce soit en Amazonie ou dans le Bantou en Afrique, les gens ont une pensée sphérique, quadridimensionnelle." »

<sup>9</sup> Daniel Danis, *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* (1998), Paris, L'Arche, 2001.

<sup>10</sup> Daniel Danis, *Bled*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2008.

Charles Perrault. Cela peut aussi se traduire par des indications scéniques introductives qui insistent sur le statut singulier de la temporalité, toujours sphérique mais déclinée selon plusieurs modèles. Dirigé comme une reconstitution, *Celle-là*<sup>11</sup> présente des protagonistes affectivement liés mais temporellement séparés, même quand ils apparaissent dans le même espace dramatique, comme précisé en amont du texte. La présence didascalique des chiens qui ouvrent et referment *Le Langue à langue des chiens de roche* suggère l'aspect cyclique de la fable. *Le Chant du Dire-Dire* reconstitue également une histoire passée, présentée par des personnages soudés qui voyagent ensemble à travers leur mémoire respective. Malgré un début et une fin complémentaire, il est stipulé que l'œuvre ne constitue pas une boucle. Au sein des répliques, le temps sphérique dote les personnages de la faculté d'osciller entre l'action et son commentaire, entre l'adresse aux personnages et celle au public. Il favorise ainsi la combinaison d'un régime épique de la parole et d'un régime dramatique, ce que l'étude de la composition de *e* pourra préciser. Ce faisant, les protagonistes accèdent à un statut très particulier, qui ne leur donne pas d'avantage concret sur la fable par rapport à leur passé, mais leur permet de se dégager verbalement et parfois physiquement des situations oppressantes, comme s'ils étaient aptes à les considérer depuis le futur.

Le temps sphérique ne piège pas les fables dans une esthétique immuable. Il permet au contraire d'explorer différentes configurations temporelles et génère autant de traitements de la situation dramatique. Il peut éventuellement offrir un surplomb sur le drame mais n'est jamais employé pour changer le cours de l'action. Il embarque les personnages dans une spirale qu'ils pénètrent avec une connaissance intime du trajet, dans un désir permanent de découverte et de progression. L'enjeu qui est à l'origine de leur drame ne disparaît pas et se trouve même décuplé car il est réactivé devant une hypothétique assemblée, destinataire de ce qui s'énonce. En adéquation avec le temps de la représentation dramatique, le temps sphérique permet d'appivoiser la vie, ses méandres, ses absurdités et ses éclaircies.

### **Reconstruction.**

Le motif de la reconstruction traverse toute l'œuvre de Daniel Danis. Il s'y décline en termes de blessures morales à réparer, de corps à soigner, de liens affectifs à resserrer, de foyer à refonder, de roman familial à reconstituer, de maisons à restaurer et de pays à redéfinir. Du particulier au général, toutes les pièces se déroulent dans un univers intime et/ou social effondré, qu'un ou plusieurs personnages se mettent en quête de rebâtir pour dépasser leurs

---

<sup>11</sup> Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Léméac, coll. « Théâtre Léméac », 1993.

catastrophes quotidiennes. Différentes reconstructions entrecoupées de nouveaux désastres se télescopent, aspirées dans le tourbillon du temps sphérique. La plupart des fables prennent d'ailleurs la forme d'une ultime reconstruction, celle du récit dramatique, dans la mesure où les personnages exposent des faits passés.

Quoi qu'il arrive au fil de l'action, les protagonistes sont mus par ce désir qui reflue inlassablement dans leur cœur, leur commande de déplacer des montagnes et de se comporter en dépit du bon sens pour reconstruire tout ou partie de leur microcosme, même après de multiples échecs. Pavées des meilleures intentions, les pièces regorgent néanmoins de personnages troubles qui ne savent pas mesurer les conséquences souvent malheureuses de leurs entreprises. Obsédés par la volonté de bien faire, ils négligent les dégâts commis autour d'eux et peuvent se mettre hors la loi. La reconstruction est en effet une priorité, privilégiée par rapport à toute autre considération, y compris celles qui pourraient favoriser les efforts engagés. Malgré des issues souvent déchirantes, l'accumulation des chutes et des éboulements n'entame pas l'énergie qui émane d'un tel combat pour la vie. On observe une palette de personnages en mal d'amour-propre, d'affection, de mémoire, de chaleur, de logement, de racines, d'histoire et de terre. Ces carences, tour à tour comblées et presque immédiatement réapparues, définissent des êtres attachants, dont les actes ne peuvent pas être cautionnés mais tout de même compris. Cette assemblée boiteuse tend un miroir à l'humanité. Elle lui présente un reflet très imparfait qui souligne à juste titre ses contradictions, en insistant malgré tout sur la primauté de ses élans constructifs.

### **Tours de langue.<sup>12</sup>**

En dépit de sujets tragiques et de situations pathétiques, l'optimisme de l'œuvre de Daniel Danis tient probablement au type d'énonciation des personnages. Certes, leurs propos peuvent être difficiles, voire sombres ou morbides et leurs relations avec les autres affectées de silences et de non-dits. Cependant, la récurrence des monologues intérieurs, des récits adressés au public et des envolées lyriques proférées à tout vent donne à entendre une parole déliée, qui n'est pas nécessairement heureuse, loin s'en faut, mais soulage tout à la fois ceux qui parlent et ceux qui entendent. Dans ces moments, les personnages parviennent à nommer très justement et très singulièrement leurs états, contournant des obstacles tels que le manque

---

<sup>12</sup> Cf. Daniel Danis, *Cendres de cailloux*, op. cit., p. 69 : « avec sept tours de langue ».

Choisi par souci de conformité aux formulations de l'auteur, ce titre recoupe une expression de Coco. Il faut remarquer la coïncidence tout en soulignant que le motif ne se rapporte pas précisément au discours du personnage.

d'assurance, d'éducation ou de discernement qui leur permettraient de s'exprimer en termes châtiés et plus concis.

Le tour de force de Daniel Danis est de procéder par tours de langue pour exprimer les choses d'une façon qui ne leur enlève pas leur sens, leur charme ou leur dureté, mais qui invite à les considérer d'un point de vue décalé. L'énonciateur se situe fréquemment à la périphérie de son sujet et tourne autour pour le décrire par circonvolutions verbales, en attendant de trouver la clé pour le pénétrer et le nommer plus directement. Déployées avec beaucoup d'agilité et de virtuosité, les pirouettes langagières éblouissent lecteurs et spectateurs, qui n'ont absolument pas la sensation de s'enliser dans un sillon creusé par les mots, mais plutôt de découvrir à travers chaque élément désigné une série d'appellations possibles et ainsi de l'appréhender comme un phénomène mouvant, que la langue s'évertue à saisir. Bien sûr, le parler populaire et les expressions figurées du Québec jouent un rôle important dans ce processus. Daniel Danis se défend toutefois de reproduire le parler d'un lieu précis et prend soin d'entremêler des formules avérées avec des mots-valises de sa propre invention, dans des répliques qui caractérisent très précisément les personnages en évitant savamment la couleur locale. Ce postulat s'accroît au fil des pièces et se mesure par exemple avec l'estompement des jurons typiquement québécois. On peut d'ailleurs souligner la disparition des glossaires qui figurent dans les éditions françaises de *Cendres de Cailloux* et *Le Langue-à-langue des chiens de roche* et sont désormais inutiles.

L'auteur tend à universaliser ses fables, ce qui se traduit notamment par la création d'une langue qui décompose la pensée, l'émotion, la vision et l'action de manière descriptive et sensible. Il élabore un vocabulaire intime, transcription orale d'un langage corporel propre à dépasser bon nombre de clivages culturels. Dans un va-et-vient entre des formules imagées qui dessinent la situation et des formules sensibles qui définissent ce qui se passe en eux, les personnages exposent les situations les plus sordides, les plus incroyables ou encore les plus taboues avec pudeur, sans obscénité et sans *pathos*. Les tours de langue donnent à entendre comment des êtres de chair oscillent entre les pôles de l'amour et de la rage, leurs efforts pour formuler cette lutte intérieure et leur capacité inouïe à dire l'innommable.

### 3. e, rêver le monde.

#### RÉSUMÉ.

Contraints de quitter leur ville après l'assaut de sanguinaires envahisseurs, sept cent un Métis analphabètes abordent la scène sur la crête d'une montagne. Dans la tourmente, l'une d'entre eux donne naissance à un garçon aux lèvres de fille. Elle meurt aussitôt, frappée de plein fouet par une bombe ennemie tandis que le nourrisson éteint les flammes en régurgitant le lait maternel. Le premier vœu du « perhomme »<sup>13</sup>, le cordonnier Dadagobert, est que l'enfant incarne la paix. Mais son entrée spectaculaire dans le monde augure une destinée héroïque, durant laquelle la protection et la défense de la communauté métisse emprunteront plutôt les chemins de la chasse, de la souffrance et de la violence. De l'ODIPP, Organisation de la Défense Internationale des Petits Peuples située dans l'Autre-Monde, les Métis obtiennent l'autorisation de séjourner temporairement dans la forêt de la Terre d'À Côté. Au grand dam de Blackburn, Maire d'une ville située à vingt et un kilomètres de la forêt placée sous sa juridiction, ce convoi d'humains s'installe et s'approprie l'espace naturel, où il chasse, pêche et cueille à loisir. Dadagobert baptise son fils J'il et prend pour « femmère »<sup>14</sup> LaDite Anne. Celle-ci nourrit l'enfant de son sein, lui enseigne l'art de la chasse « de A à Z »<sup>15</sup> et l'initie aux secrets du monde animal, végétal et minéral en scellant son devenir à celui d'une petite ourse, Noiraude. Les Métis choisiront les premiers mots de J'il, « sein, A, Z ! Sein Azzzèède ! »<sup>16</sup>, pour nommer la forêt Sein-Azzède et se désigner Azzédiens. Onze ans se passent.

Comme leur Dodue Doyenne les informe de l'impossibilité de regagner leur terre natale, les Azzédiens construisent des abris dissimulés dans la forêt sous l'impulsion de LaDite Anne, malgré l'interdiction du très autoritaire et xénophobe Blackburn. Pour étouffer une rencontre amoureuse entre Dadagobert et Hèbelle, femme de Blackburn, le jeune archer J'il décoche une flèche dans la gorge de Nounourse, le fils de la femme adultère et du Maire. Trahi par l'empreinte de son soulier gauche gravé du symbole d'une couleuvre formant « la lettre e »<sup>17</sup>, J'il est envoyé en Maison de redressement le jour de ses douze ans. Il y fait l'apprentissage de la lecture et de l'écriture mais aussi celui de la douleur et de la colère, par l'entremise de ses codétenus les juvéniles. Quand J'il atteint ses vingt-quatre ans, la Maison de redressement

---

<sup>13</sup> Daniel Danis, *e, op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>15</sup> *Ibid.*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 35.

ferme ses portes. Par décision politique, les frontières de la Terre d'À Côté sont bouleversées et la cartographie des territoires redessinée, donnant à Sein-Azzède la forme d'un pays, désormais nommé Sein-Azzède de Tableau, en hommage à la grande falaise qui longe la rivière.

De retour auprès des siens, J'il se fait le témoin et très vite l'acteur dynamique d'une organisation sociale, économique et domestique, partagée entre archaïsme et science fiction. Aux côtés de ses amis d'enfance, Rhinos, Gros-Bec et Quenoëils, J'il assure la surveillance des eaux et forêts. Il sauve ainsi des flammes Romane Languanière, citoyenne de la Terre d'À Côté et bâtarde, fruit de l'idylle entre Hébelle et Dadagobert. Rapatriée dans son pays, la jeune fille est soignée à l'Hôpital des Grands Brûlés puis immédiatement internée dans la Maison des Toxic-o-Caboches, régie par une singulière loi temporelle. Pendant ce temps, Dadagobert devenu Maire perd Sein-Azzède de Tableau en jouant aux cartes contre Blackburn. En pénétrant dans la Maison des Toxic-o-caboches, afin de capturer Romane pour forcer la Terre d'À Côté aux pourparlers, J'il vieillit de douze années. Blackburn exclut de renoncer à l'acquisition de Sein-Azzède de Tableau et se moque de récupérer sa fille illégitime, la « noire-brûlée »<sup>18</sup> dont il se dit débarrassé. Métis et autochtones entrent en guerre, tandis que J'il se lie d'amour avec sa demie-sœur. La Terre d'À Côté est à présent qualifiée de Contre-Monde. Dès lors, J'il exprime sa part animale voire monstrueuse, cependant qu'autour de lui s'affronteront bellicistes et pacifistes, tiraillant le « sauveur »<sup>19</sup> à la « face criminelle »<sup>20</sup> entre « guerre humide »<sup>21</sup> et « monde de paix »<sup>22</sup>. Avec Romane, J'il enfantera deux jumeaux, Jadis et Demain, puis Soleil, le personnage féminin dirigeant *a posteriori* le présent « roman-dit »<sup>23</sup>, sous la dénomination de Didascalienne.

## COMPOSITION.

Daniel Danis ébauche les premières lignes de *e* dans une version monologuée, intitulée *Le Romant-dit : Le Corps de mon Mond*<sup>24</sup>. Élaborée à partir de deux cent cinquante rêves environ, la pièce prend sa forme définitive après cinq années de maturation, ponctuées d'échanges précieux avec le metteur en scène Alain Françon, dans l'optique d'une création au

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>24</sup> Daniel Danis, « *Le Romant-dit : Le Corps de mon Mond* », *LEXI/textes 3, Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, 1999, p. 14-29.

Théâtre National de la Colline à Paris, le 26 janvier 2005. À la suite de *Celle-là* et du *Chant du Dire-Dire*, également mis en scène par Alain Françon en 1995<sup>25</sup> et 1999<sup>26</sup>, l'auteur considère *e* comme le troisième volet d'une trilogie, baptisée *Trilogie des Souliers*<sup>27</sup>.

Employée comme sous-titre et reprise par Soleil, la Didascalienne à l'occasion de l'ultime réplique, l'expression « roman-dit » traduit la composition de l'œuvre théâtrale en forme d'épopée, au sens le plus commun du terme tel qu'il est défini dans un dictionnaire de la langue française. Selon le *Nouveau Petit Robert*, l'épopée est un « Long poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait »<sup>28</sup>. De même, *e* retrace le fantastique parcours de J'il, étroitement lié à l'histoire d'un peuple, depuis son arrivée en terre d'accueil, durant son établissement et son appropriation du territoire, jusqu'à sa fuite vers de nouveaux mais très hypothétiques horizons.

Habitée par la fable de son père, emblématique d'une communauté, la Didascalienne inaugure le roman-dit. Issue d'une période postérieure, elle surplombe temporellement et géographiquement le peuplement de l'univers dramatique, sans manifester d'ascendant par rapport à ce dernier. Elle assume une partition lyrique et figurative, destinée à compléter la pièce de dimensions littéraires qui cohabiteraient plus difficilement avec la spontanéité des autres protagonistes. Ce faisant, elle dote la fable de décors chatoyants, voyage dans l'espace et bondit dans le temps avec une liberté toute romanesque. Personnification du texte didascalique, elle ne remplace pas cependant la totalité des indications scéniques. Celles-ci sont assez peu nombreuses mais pareillement dévolues à la notification d'éléments visuels, souvent symboliques et extraordinaires. À l'instar de Soleil, les autres personnages peuvent relater des éléments en s'extrayant momentanément de l'action. Ce procédé est principalement employé pour échapper au cours du temps. Il permet de relayer et d'actualiser la parole ainsi que les faits d'autrui, de surligner ou édulcorer un événement présent en dilatant ou au contraire en écourtant sa durée, et enfin de faire témoigner les morts directement après leur décès.

---

<sup>25</sup> *Celle-là* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, créée à Théâtre Ouvert à Paris, le 17 janvier 1995.

<sup>26</sup> *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, créée au Théâtre National de la Colline à Paris, le 15 septembre 1999.

<sup>27</sup> Constituée après coup, cette trilogie témoigne de l'évolution des sujets et procédés d'écriture de Daniel Danis, tout en soulignant leur continuité. Chaque pièce peut tout à fait s'envisager séparément. L'analyse se bornera à l'univers dramatique de *e* qui est le plus éclatant théâtre du monde conçu par l'auteur et, dans cette mesure, un sujet d'étude amplement suffisant.

<sup>28</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 910.

En prenant part au roman-dit de J'il, tous les personnages acquièrent la possibilité de fixer l'histoire du peuple métis et des habitants de la Terre d'À Côté sous la forme poétique d'une épopée, mise en jeu de façon résolument théâtrale. Le style épique se mêle clairement au style dramatique par une alternance fluide mais nette de monologues descriptifs et narratifs adressés au public d'une part, et d'autre part de harangues à la foule azzédienne, hachurées de dialogues plus intimes, qui concourent efficacement à l'évolution du drame. La parole se passe énergiquement comme un relais, pour se déployer en discours, en échanges ou en cris collectifs entonnés à l'unisson. Le phrasé fleuri et chantant des personnages appelle l'investissement physique fort de leurs futurs interprètes. Il exige une énonciation limpide et concrète, car il élabore des propositions de prime abord fantaisistes, mais bien effectives dans cet univers dramatique foisonnant.

Déroulée au rythme de la croissance et de la maturation de son héros, en trois fois douze ans, l'œuvre se compose de tableaux qui tressent avec beaucoup d'adresse les événements marquants de la vie de J'il, les situations caractéristiques de la culture métisse, ainsi que les moments charnières où les comportements des protagonistes font basculer l'histoire azzédienne. Parmi les trente-cinq tableaux, vingt-cinq sont respectivement intitulés d'une lettre de l'alphabet à l'exception du « e », choisi pour nommer la pièce et figurer le « code... pas dénouable »<sup>29</sup> qui obsède J'il. Trois de ces tableaux sont par ailleurs intitulés de mots propres au vocabulaire plastique, « diorama »<sup>30</sup>, « diptyque » et « bas-relief »<sup>31</sup>. Selon le même principe, les tableaux qui ne portent pas de lettre en guise de titre sont désignés par des termes relatifs au format d'une image, à son support de confection, d'impression ou d'animation. Ces titres apportent des informations précieuses sur la durée d'un tableau, sa tonalité et son importance au sein de l'œuvre, en tant que segment typique de la vie des personnages ou décisif pour leur évolution. Ils mettent en évidence les pics, les courbes et les dépressions du drame en soulignant que chaque séquence ne peut pas être identiquement calibrée, puisque des éléments plus ou moins déterminants pour l'intrigue se succèdent.

Une première *Fresque* ouvre la pièce sur un tableau collectif au rythme enlevé et d'importance historique pour le peuple Métis. Un *Tableautin* propose un insert aussi bref que réjouissant sur les récréations buissonnières du jeune J'il avec ses amis, pour évoquer par l'exemple le rapport à la nature ainsi que l'enfance à Sein-Azzède. Le *Tableau Y - Bas-relief*

---

<sup>29</sup> Daniel Danis, *e, op. cit.*, p. 41.

<sup>30</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 743 :

« Tableau vertical où sont peints des figures, des paysages diversement éclairés (à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle). »

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 228 :

« Ouvrage de sculpture en faible saillie sur un fond uni. »

montre la vie conjugale de J'il et Romane, suggérant à travers l'intimité la complexité d'un héros aux multiples facettes. Plus trivialement, le tableau relatif aux années d'enfermement en Maison de redressement s'intitule *Tableau noir de craie* pour illustrer la triste découverte des mœurs juvéniles de la Terre d'À Coté, étrangement associée à la découverte de l'écriture. Sauvagerie et civilisation transparaissent ainsi dans le seul titre où le mot « tableau » renvoie à un objet utilitaire et non au domaine de l'art et de l'image, comme dans le reste de l'œuvre. La succession de lettres et de formules imagées qui désigne les tableaux ne répond pas explicitement aux nombreuses questions qui animent les personnages. Toutefois, elle renforce les hypothèses émises au fil de l'œuvre concernant l'origine, le sens et la finalité des images, puis de l'écriture dans le parcours de J'il et de ses proches. Ce choix de composition traduit donc un jeu formel parfaitement lié à la fiction, qui accentue sa construction en forme d'énigme, rébus figuré en toutes lettres. À l'échelle des répliques, l'œuvre est aussi ponctuée de signes qui scintillent comme autant de clés de lecture. Certains disparaissent dans l'obscurité sitôt qu'on s'en empare, d'autres éclairent des pans entiers de la fiction. La numérotation des répliques souligne que la pièce est conçue comme un roman en partage. Elle ne recèle manifestement aucune autre signification. Au contraire, les chiffres arabes et les lettres en capitale d'imprimerie ou bien en italique minuscule lorsqu'il s'agit du « e », sont souvent riches de sens quand ils paraissent dans le discours des personnages. Tous illettrés hormis J'il, les Métis considèrent ces signes comme des symboles éloquents, au même titre que les images d'un rêve, le dessin aérien des volutes d'un cigare ou les cercles terrassant des nuages de fumée provoqués par l'explosion d'une « bombe-anneau »<sup>32</sup>.

Associée à la connotation picturale, sculpturale ou photographique des intitulés des divers tableaux, la dynamique de l'épopée permet de considérer leur ensemble comme une représentation composite, constituée de plusieurs images formées à partir de techniques et matériaux variés. Selon qu'on la considère en se focalisant sur ses creux ou ses reliefs, la somme des tableaux met en lumière la progression de J'il, de sa cellule familiale, de son peuple ou du peuplement de la fable. On acquiert rapidement la conviction de pouvoir élucider les zones d'ombre de la pièce en superposant ces différentes dimensions de la petite et de la grande histoire. Mais dans la structure de la pièce autant que dans le corps du texte, les éléments formels constituent des indices plus ou moins probants. Basés sur une analogie entre sens et apparence, ils sont toujours intéressants à repérer, mais pas nécessairement fondamentaux pour cerner l'intrigue. Les uns ont une vocation ornementale. Employés pour

---

<sup>32</sup> Daniel Danis, *e. op. cit.*, p. 20.

étoffer et mettre en valeur l'univers dramatique, ils clarifient la fable en la précisant, sans percer ses mystères. Les autres ont une fonction symbolique forte. Employés pour décoder et mettre en perspective les termes de l'énigme qui obstruent la conscience de J'il et par extension celle de son peuple, ils ponctuent l'œuvre et ne s'ordonnent que dans une visée globale. Dans tous les cas et sans jamais délivrer de solutions concrètes, la composition de *e* met lecteurs et spectateurs sur la voie d'interprétations plurielles. Elle procure la sensation d'accompagner J'il et ses proches dans une quête où l'intimité la plus enfouie se mêle à l'universalité la plus éclatante, *via* le traitement luxuriant des catégories dramatiques.

## GÉNÉRATIONS.

En confrontant deux groupements d'individus, *e* saisit le morcellement et les dissensions de l'humanité. Deux familles élargies à tous les êtres de mêmes langue, us et coutumes, entretiennent une relation privilégiée avec un territoire géographique, qu'elles pérennisent ou font évoluer grâce à la mise en pratique de divers actes. Les spécificités métisses et autochtones n'apparaîtront qu'à travers l'étude du rapport à l'espace et au temps des peuples. Avant de se pencher sur ces écarts, l'analyse des personnages d'un point de vue générationnel mettra en évidence des similitudes de pensée et de comportements, relatives à l'âge et au statut effectif ou symbolique d'ancêtre, de parent ou d'enfant, beaucoup plus qu'à une identité culturelle.

Responsable des albums photographiques, Dodue Doyenne œuvre à la préservation de la mémoire métisse. Elle est hostile à la guerre, délivre des paroles de bon sens et conseille les siens comme pourrait le faire un chef. Sa grande connaissance, sa clairvoyance et sa sensibilité la donnent à voir comme un être doté de pouvoirs extralucides. Il ne s'agit probablement que d'une illusion, alimentée par la présence d'un « foyer mobile »<sup>33</sup> qu'elle réclame pour éclairer son visage lorsqu'elle prend la parole en réunion publique, par l'utilisation d'un parler sentencieux ponctué de formules lapidaires et par une manière de raisonner les foules proche du sermon. Dodue Doyenne préconise le savoir des temps anciens, données fondamentales devant permettre au peuple de conserver un cap, pour ne pas oublier où il va, par quels moyens et dans quels buts. Sa suffisance à l'égard des autres, qui sont tous plus jeunes, peut la rendre antipathique et tend à diminuer son importance. De tempérament bouillonnant, les Azzédiens constituent une masse versatile difficilement contenue par les

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 30.

figures tutélaires, trop âgée dans le cas de Dodue Doyenne, trop bouffonne dans le cas de Dadagobert et trop lunaire dans le cas de J'il. Si Dodue Doyenne n'est jamais maltraitée, ses propos sont parfois négligés comme ceux d'une vieille Cassandre. Néanmoins très respectueux de leurs aînés, les Azzédiens ne la désavouent jamais. Réciproquement, Dodue Doyenne reste attachée à son peuple même lorsque celui-ci prend le parti morbide de la guerre. Il est un moment où l'âge avancé fait basculer le pouvoir des anciens entre les mains de leurs enfants. Un respect sans borne reste dû aux plus vieux. Mais si les enfants doivent protection et hospitalité à leurs parents, ils jouissent de l'étrange pouvoir de décider et d'agir à leur place, contre la volonté de leurs vieilles consciences, lucides mais si faibles.

Principale actrice du drame lorsque celui-ci débute, la génération suivante est en pleine force de l'âge, quoi que très fragilisée par la peur. Fuyant un conflit d'une très grande cruauté, les Métis ont tôt fait de vouloir s'installer dans la forêt autochtone, ignorant les règles de propriété qui régissent le territoire et convaincus de pouvoir jouir en toute légitimité d'un havre de paix. La terreur qui les a fait détalier de leur ancien monde n'a d'égal que l'espoir qui les transporte dans un domaine forestier qu'ils s'approprient totalement. Ici, LaDite Anne exprime sa nature chasseresse, renouant avec les pratiques des anciens Métis qui témoignent d'une époque reculée, où le confort des chaumières et la quantité des « ustensiles de cuisine »<sup>34</sup> n'étaient probablement pas encore de mise. Née avec la guerre, LaDite Anne est une femme forte, dure et prête à en découdre. C'est elle qui encourage son peuple à prendre possession de la forêt avec la construction d'abris secrets. Rompue à une existence en état de siège, elle se comporte dans Sein-Azzède comme une amazone en résistance. Considérant Blackburn comme un ennemi de race et de classe, elle oublie que malgré leur hostilité, les citadins de la terre d'À Côté prêtent leur forêt et offrent l'asile aux Métis.

Indifférents aux raisons de l'exode, ces « habitants de souche »<sup>35</sup> déplorent le partage du terrain de leurs loisirs champêtres. À ce sujet c'est essentiellement le Maire Blackburn qui prend la parole pour ses compatriotes, même si quelques gardes frontaliers et autres agents de l'ordre ajoutent à ses paroles plusieurs propos amers. En proie à des craintes disproportionnées quant à la pollution générée par les sept cent un Métis dans la « belle terre de chasse et pêche »<sup>36</sup>, les autochtones subissent cette cohabitation comme une invasion de parasites. Cela ne les empêche pas toutefois d'apprécier la beauté des hommes et la douceur

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 22.

de leur miel. Le sentiment de se voir coloniser par des êtres « archaïques »<sup>37</sup> et analphabètes qui, de plus, exploitent les abeilles de leur propre terre, les conduit à une pensée paradoxale. Ils ont le sentiment d'être occupés, pillés et menacés par moins d'un millier de créatures inférieures, qu'ils auraient aussi bien pu réduire en esclavage s'ils ne vivaient pas sous le contrôle de l'ODIPP. C'est par la voix de Blackburn que ce complexe est formulé, tandis que le peuple complaisant achète le miel métis vendu au bord des routes, sans jamais manquer l'occasion de remarques racistes. Le Maire n'hésite pas à souligner sa position de victime assaillie par l'occupant, contrainte par le sans gêne des Métis qui se multiplient à vue d'œil, la suffisance d'un gouvernement qui réquisitionne une forêt « au fond du pays »<sup>38</sup> et la politique mondiale de l'ODIPP, déconnectée des réalités de terrain, distribuant la misère humaine à l'aveuglette sur des territoires peuplés et chargés d'histoire. Blackburn a raison de dénoncer la gestion distante des instances gouvernantes supérieures. L'usage du mot « autochtone »<sup>39</sup> qu'il emploie pour différencier les habitants de la terre d'À Côté des Métis est juste, même si le discours victimaire dont il abuse sonne souvent faux. Blackburn trouve en Dadagobert un parfait *alter ego* et un bon adversaire aux jeux d'amour et de cartes. S'il est battu sur le plan de la virilité par la vigueur du Métis, prompt à faire chavirer le cœur de la très légère Hèbelle, il utilisera plus tard la gloutonnerie alcoolique et la crédulité de son rival pour le plumer au Casino et dépouiller le patrimoine azzédien, légitimement acquis par décision politique internationale. Enfin, il lui tranchera la tête dans un duel éclair, aussi rapide et attendu qu'une chute causée par une peau de banane.

« Le perhomme dit Dadagobert, à cause d'un certain bar Dagobert où il avait été nommé le Roué de la bière »<sup>40</sup>, comme le précise la Didascalienne, est malgré lui propulsé à la tête des Métis durant l'exode. Tout au long de la fable, il conserve un statut particulier dû à l'exploit de son nourrisson lors du tableau inaugural. L'équivoque entre le surnom burlesque de « Roué » et la fonction de roi est maintenue tout au long de la pièce, dotant les Azzédiens d'un roi bouffon couronné Maire quand Sein-Azzède devient un pays. Le caractère et la fonction de Dadagobert sont construits en miroir de ceux de Blackburn. Ce personnage « tout à l'envers »<sup>41</sup>, tel que le définit Daniel Danis pour appuyer la référence à la chanson populaire française *Le roi Dagobert*, est en décalage constant avec la situation dramatique. Il est capricieux lorsqu'il faut faire preuve d'abnégation, distrait quand il faut être attentif,

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> Daniel Danis, « *e*, un roman dit », propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre, in Dossier pédagogique du spectacle *e*, *op. cit.*, p. 8.

imprudent quand il faudrait être discret, lâche quand on l'espère courageux, exubérant quand la sobriété est de rigueur, farceur quand l'heure est grave, catastrophé quand le pays est tranquille. Contournant toutes les situations délicates, on le retrouve à plusieurs reprises la tête enfouie dans les buissons ou dissimulée sous un sac. Il doit à son métier de cordonnier le prétexte de baisser les yeux sur les chaussures d'autrui pour éviter les face-à-face. Conjurant ses craintes en abusant d'une attitude débonnaire, Dadagobert est en réalité rongé par l'anxiété. Ses indélicatesses et mauvaises plaisanteries s'accumulent pour faire barrage à une peur inavouable, celle d'un homme chétif qui se cache derrière son fils comme sous les jupes de sa mère. Il malmène ses proches, sa terre et son peuple comme s'il s'agissait d'une caisse de jouets renversés sur la tête de Blackburn, molosse assoupi qu'il excite le jour durant avant que celui-ci ne le croque, pour en finir.

Se retrancher derrière son enfant n'est pas le seul fait de Dadagobert. Au contraire, c'est une caractéristique voisine de la peur commune à toute la génération, qui considère sa progéniture et plus généralement la jeunesse comme une source d'espoir, la promesse d'une succession et d'une revanche sur la vie. Fragilisés par leurs jugements à l'emporte pièce et leurs comportements irréfléchis, les Métis, LaDite Anne, Blackburn et ses citoyens, Hèbelle et Dadagobert sont souvent caricaturaux. Ce sont des personnages au fond comique, qui évacuent la complexité au profit de réactions instantanées et témoignent d'une lecture au premier degré des événements. Peu soucieux des conséquences engendrées par leurs actes, ils mènent leur existence par défaut et gèrent dans l'urgence un destin de fortune. Limitant les dégâts par quelques aménagements provisoires du quotidien, ils considèrent leurs aspirations comme un vaste chantier désaffecté, visité de temps à autre aux côtés de leurs héritiers. Ils transmettent ainsi les principales informations et consignes, pour que ces derniers parachèvent en temps voulu les projets suspendus. En procédant par instructions ou suggestions, tous espèrent que les enfants agiront mieux, c'est-à-dire de façon plus responsable, plus maligne ou plus juste qu'eux-mêmes, afin d'atteindre les objectifs lâchés en cours de route dans les accros de parcours médiocres.

À peine J'il est-il sorti du ventre de sa mère que Dadagobert lui demande l'impossible, réclamant d'être sauvé avec tout son peuple par le petit être innocent, « encore baigné de l'In-Monde »<sup>42</sup>. Plus tard, LaDite Anne prend l'enfant sous sa protection, lui délivre le savoir des anciens et le charge d'un « poids comparable à celui du monde »<sup>43</sup> figuré par la petite ourse

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 27.

Noiraude. En offrant au petit J'il une « sœur des bois »<sup>44</sup>, la femmère d'adoption ordonne un pacte entre l'enfant qui chasse encore par jeu et l'animal engourdi par une flèche paralysante. Le pacte unit la pureté de l'enfance à l'inconscience de la bête, qui incarne malgré elle un mélange de la force et de la vulnérabilité du monde naturel<sup>45</sup>. LaDite Anne donne à J'il deux messages fondamentaux. Le premier consiste à vivre harmonieusement avec l'ensemble des êtres vivants, sans jamais considérer la planète comme un espace dédié à la seule satisfaction humaine. Le deuxième consiste à visualiser sa douleur et anticiper sa détresse, garder la mémoire vive de ses malheurs et de ceux des ancêtres pour éviter tant que faire se peut la tragique répétition de l'histoire. L'insulte « gros nez sale »<sup>46</sup>, proférée des années plus tard à l'encontre de Noiraude, traduit l'égarement de LaDite Anne. Les mises en garde sont plus faciles à déclarer qu'à respecter. Laissant à J'il le soin de se débattre avec les grands préceptes métis, elle participe largement à la croissance extravagante de Sein-Azzède de Tableau. Elle abuse aussi de son statut maternel symbolique pour tyranniser les soldats quand le peuple entre en guerre humide contre la Terre d'À Côté.

De même que LaDite Anne reporte son affection sur les jeunes Azzédiens en l'absence de J'il ou lorsque ce dernier la déçoit, Blackburn s'attache étrangement au héros, même si la disparition de son fils Nounourse le rend inconsolable. Agacé par l'insolence du petit archer et malgré tout séduit par sa finesse et son courage, Blackburn cultive l'ambivalence à son égard. Il l'expédie en prison comme on enverrait un enfant en pension, pour le remettre dans le droit chemin et faire son éducation.

« 135. BLACKBURN.

[...] Le temps de jouer est terminé, J'il. Tu auras à chercher des réponses à certaines questions sérieuses : Comment j'habite le monde ? La terre, dans ma tête, de quelle manière m'habite-t-elle ? Mon espèce de corps, est-il une sorte de verbe habité ? »<sup>47</sup>

Blackburn se plaît à rêver d'une improbable filiation qui réactive ses délires de grandeur, brouillés par l'invasion métisse et saccagés par la mort de Nounourse. Il rend plusieurs visites à J'il après sa libération. D'après lui, l'alliance des Métis et des autochtones serait profitable et envisageable, à condition que lui soit offerte la tête de Dadagobert. Quand bien même le Roué est un couard que J'il protège à ses dépens et au détriment des intérêts azzédiens, le lien indéfectible qui unit l'enfant à ses parents prime nécessairement sur toute autre considération.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>45</sup> Cette alliance fait un étrange écho au duel qui oppose un homme et un ours dans *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist. En substituant l'union à la lutte, la scène inaugure une série d'images qui revisitent très librement les grandes étapes du récit kleistien, tout en respectant l'hypothèse philosophique d'une humanité blessée, poursuivant désespérément la grâce perdue.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 36.

Les enfants se comportent rarement comme les parents le désirent et se montrent parfois très agressifs avec eux. Ils leur restent cependant profondément attachés. Ils sont par exemple incapables de renoncer à la vie de leurs aînés pour favoriser l'avenir du peuple. L'inverse n'est pas vrai, ce que prouve la versatilité de LaDite Anne, Blackburn et Dadagobert, mais aussi plus généralement l'ensemble des Métis et des autochtones, prêts à sacrifier la jeunesse pour préserver leur sécurité et à projeter leur amour parental sur les individus les plus conciliants.

Si les parents logent leurs espoirs dans la poitrine de leurs enfants, ceux-là s'avèrent profondément décevants en grandissant. Mais avant de franchir le seuil de l'adolescence, sûrs des paroles d'amour et d'encouragement dont on les a nourris, ces petits êtres joyeux marchent la tête haute, mus par le désir de réussite que leurs parents vivent à travers eux. Comme ils sont légers et audacieux, ces enfants Métis rescapés de l'exode. À la naissance de J'il, Gros-Bec invente même une danse de l'allégresse, qui se pratique à un demi-mètre du sol après qu'on se soit élancé vers le ciel. Avec J'il, Rhinos et plus tard avec Quenoëils, Gros-Bec la dansera souvent. Lui qui porte le nom d'une variété de moineau<sup>48</sup> est persuadé que l'humain peut voler comme un oiseau, car il croit que le corps est uniquement composé d'air. Comme il se croit féroce et terrifiant, le petit Nounourse de Blackburn, quand il grogne dans les sous-bois tandis que son père pêche à la mouche. Il aimerait tant effrayer les Métis avec son costume d'ours, deuxième peau qu'on ne le verra jamais quitter.

Quand les chemins de Nounourse et de J'il se croisent devant le tableau désordonné des ébats d'Hèbelle et Dadagobert, plus que la vision de leur père et mère échevelés, c'est la pensée de Blackburn et LaDite Anne qui prime dans leur esprit. En une fraction de seconde, les images d'un Maire furieux et d'une chasseresse redoutable s'affrontent. Pour satisfaire son « peupa »<sup>49</sup>, Nounourse voudrait inspirer une peur semblable à « une menace de mort »<sup>50</sup>. Il est vaincu sur-le-champ par J'il, qui n'a pas oublié les conseils prodigués à la chasse par LaDite Anne. Ses yeux saisissent la scène dans une « vision totale »<sup>51</sup>, pour identifier simultanément la faute commise par son père et le témoin à neutraliser sans attendre. Jusqu'ici, les flèches de J'il avaient seulement paralysé Noiraude mais cette fois, J'il tue Nounourse. L'épisode sonne la fin de l'enfance. L'imprudence de Nounourse et la culpabilité de J'il sont incontestables mais il faut souligner qu'elles sont largement induites par les

---

<sup>48</sup> Cf. Daniel Danis, « e, un roman dit », propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre, in Dossier pédagogique du spectacle *e*, *op. cit.*, p. 15.

Daniel Danis précise que le gros-bec est un oiseau courant au Québec.

<sup>49</sup> Daniel Danis, *e*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 26.

adultes, qui s'adressent aux enfants sans nuance et leur apprennent à se détester et à se battre. Le jeu tourne au drame. Devant la comédie grivoise d'Hèbelle et Dadagobert, sous-tendue par les colères hautes en couleur de Blackburn et LaDite Anne, J'il et Nounourse font basculer leur génération dans un bain de sang tragique au crépuscule de leur douzième année.

Il est fini le temps où les parents imaginaient pour leurs enfants un chemin sans embûche, menant droit à la réussite, pour faire leur fierté et celle de tout un peuple. À l'adolescence, les personnalités en mutation se compliquent et se dédoublent parfois. Les traits androgynes de J'il ainsi que son prénom composé de deux pronoms personnels sujets induisent la duplicité du personnage dès sa première apparition. En Maison de redressement, son dédoublement sera littéral. Afin de rendre supportable l'enfer des douze années de réclusion, scandées par les viols collectifs hebdomadaires commis par les juvéniles à son encontre, un paradoxe temporel est employé pour accompagner le jeune J'il de son double, âgé de vingt-quatre ans. Oublié des siens, ignoré par les gardiens et martyrisé par les adolescents totalement désorientés et animalisés, J'il ne peut trouver de réconfort qu'auprès de lui-même. Dès lors, ce n'est plus un mais bien deux J'il qui traversent la fable. En Maison de redressement, le plus grand protège le plus petit, comme le grand frère qui manque à tous les enfants de la pièce pour leur porter un regard bienveillant, plus complice et secourable que celui des parents. Lorsqu'il est temps de revenir à Sein-Azzède, J'il 12, tel que nommé dans la distribution, reste dans l'ombre de J'il désormais adulte. Il l'accompagnera avec une fidélité qui n'a d'égale que celles de Noiraude et Romane, rappelant J'il à sa bonté originelle comme une boussole qui indiquerait la direction de la paix. Les longues années d'emprisonnement ne transforment pas J'il instantanément. Si l'agression répétée des juvéniles est des plus destructrices, elle recèle un enjeu plus fort aux yeux des autochtones que l'humiliation de J'il. Le but avoué des adolescents est de faire passer l'enfant aussi délicat qu'une fille, d'autant plus irritant qu'on le dit symbole de tolérance, de l'autre côté de la frontière de son « monde de paix »<sup>52</sup>. Le combat de J'il contre les juvéniles ne se déroule pas sur le terrain de l'affrontement physique. Il relève plutôt de l'éthique. Quand il entre en prison, J'il 12 reçoit du grand J'il la chaleur et l'instruction suffisantes pour élever son esprit au-dessus de la sauvagerie juvénile. À l'issue de la peine, J'il 12 rappelle au J'il adulte que la paix se prépare dans l'absence de riposte et dans le renoncement à toute vengeance, tout ressentiment. Le coût de la paix est intolérablement élevé, ce que seul un être encore à l'orée de l'enfance semble

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 38.

pouvoir accepter. Le grand J'il tempère ses ardeurs tant que faire se peut mais l'adolescence aura marqué pour lui comme pour Gros-Bec une mutation profonde et monstrueuse.

« 210. GROS-BEC.

Une vraie tombée d'illusions.

C'est arrivé sans prévenir, durant la troisième année de ta réclusion. Pour me défendre, j'ai eu à me battre avec un ours, je l'ai piqué au ventre avec une fléchette à la dent d'animal.

Il m'a regardé bien en face, s'est assis dans la rivière, s'est mis à se gratter le ventre, à se l'ouvrir. Pris de démence, il se dévorait l'intérieur, le foie, la rate, les boyaux. Il me jetait des regards de plus en plus révoltés, il s'empoisonnait de lui-même.

Mon coup de grâce s'est produit quelques jours plus tard, quand un enfant gauche, à qui je montrais sans succès à voler, s'est jeté en bas de la falaise pour me narguer. Ses entrailles gluantes et visqueuses se sont éparpillées.

Ma pensée a été empalée par ces événements. Depuis ces violences morbides, une confusion fatale s'est installée et je n'arrive pas à la rectifier. »<sup>53</sup>

Bouleversé par deux images aussi terribles l'une que l'autre, Gros-Bec sent le monde trembler sous ses pieds. Voici que l'ours et l'enfant, éléments fusionnés dans le pacte ordonné par LaDite Anne entre J'il et Noiraude, sont représentés séparément dans des scènes d'une cruauté inédite pour le tendre Gros-Bec. Voyant les entrailles des deux mammifères à quelques jours d'intervalles, Gros-Bec s'effondre devant la folie de l'ours et de l'enfant. L'expérience brutale de la connaissance physiologique des mammifères le ravit à sa candeur. Le charme de la danse d'allégresse, qu'il expliquait jadis par la légèreté des corps, est rompu. En même temps, son mystère s'épaissit. L'invalidation de l'explication spontanée du phénomène débouche sur une multitude d'incompréhensions et d'incertitudes. L'accès à l'état de grâce disparaît sous le coup de la déchéance animale et de la chute de l'enfant maladroit. Gros-Bec s'achemine alors vers l'autre dimension de sa personnalité, passant de l'oiseau au « chirurgien »<sup>54</sup> qui éviscère les bêtes pour préparer les repas azzédiens, sous l'œil gourmand de LaDite Anne.

Si la génération précédente est conditionnée par la peur, celle-ci est souvent habitée par la haine. Élevée dans le rejet du peuple adverse, c'est naturellement qu'elle prend les armes lorsque le jeu de cartes de Dadagobert et Blackburn redistribue de nouveau les frontières et qu'une très mauvaise plaisanterie du Roué, lors de la signature d'accords entre les partis, déclenche une guerre impitoyable. Dirigés par J'il, les soldats Azzédiens nommés Chamailleurs obéissent naturellement à l'instinct farouche de préservation de leur peuple et de leur territoire. Leurs parents fuyaient, eux s'organisent efficacement et transforment la forêt

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 50.

en un labyrinthe végétal parsemé de pièges. Face à eux, les soldats du Contre-Monde sont aussi bien organisés, les autochtones vivant en toute circonstance sur un mode militaire, ce dont témoigne l'occurrence des gardes frontaliers, des gardes du corps, des gardes, des gardiens de la Maison de redressement et des Tonic-o-caboches, infirmiers de l'hôpital psychiatrique carcéral. Des deux côtés, on déploie des trésors de méchanceté pour piéger et toucher l'ennemi. Beaucoup d'anonymes sont sacrifiés et les proches de J'il ne sont pas épargnés. À travers plusieurs tableaux composés de monologues qui fonctionnent comme des arrêts sur image, les morts viennent parler. C'est ainsi que l'on découvre les circonstances de la mort de Quenoëils et de Rhinos. La première survient la nuit comme dans un mauvais rêve tournant au cauchemar absolu. La seconde s'éternise sous l'œil effaré de J'il.

« 513. J'IL.

L'autre soldat-policier nous demande : Qui de vous deux est le plus strict et vulnérable ?

J'ai mon honneur de Chef, Rhinos. Mon silence orgueilleux a pris toute la place dans ma bouche. »<sup>55</sup>

Rhinos, que Daniel Danis dit avoir nommé ainsi en référence à la partie corporelle de la gorge<sup>56</sup>, meurt de garder coincée dans la sienne la vérité troublante refoulée par J'il.

« 514. RHINOS.

J'il, je connais la réponse, mais c'est toi le Chef qui a le pouvoir de répondre... Ils vont m'occire, m'occire et t'affaiblir avec la honte ! »<sup>57</sup>

Dévoué jusqu'à la mort, Rhinos se sacrifie pour préserver son ami en taisant que c'est bien ce dernier, le Métis « le plus strict et vulnérable ». Le partenaire des premiers jeux, que J'il rassurait lorsqu'il avait peur d'avalier une abeille, est finalement piqué par trois spécimens utilisés comme instruments de torture par les soldats du Contre-Monde. Ici triste héritier de la lâcheté de Dadagobert, J'il est le malheureux témoin et le responsable honteux de l'agonie de son compagnon d'armes.

L'agressivité qui infiltre toutes les consciences de la génération épargne Noiraude et Romane. Ces *alter ego* de J'il, femelle pour la première et féminin pour la seconde, réactivent le respect de la nature et de l'humanité trop souvent ajourné par la guerre humide. En marge de la communauté azzédienne, elles offrent à J'il une découverte de lui-même ainsi qu'une

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>56</sup> Cf. Daniel Danis, « e, un roman dit », propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre, in Dossier pédagogique du spectacle *e, op. cit.*, p. 15.

Daniel Danis met explicitement en relation le prénom de Rhinos avec la gorge. Mais comme le précise *Le Nouveau Petit Robert*, en grec, *rhinos* signifie « nez ». Le dramaturge a peut-être nommé et construit son personnage sur une confusion des deux parties du corps humain.

<sup>57</sup> Daniel Danis, *e, op.cit.*, p. 100.

ouverture positive au monde. Noiraude apparaît généralement loin des habitations, dans les buissons ou au bord de la rivière. C'est là qu'elle surprend J'il, venu laver son drap maculé du « poids du Monde »<sup>58</sup>.

« 233. NOIRAUDE.

On dirait des petits boulets d'amour.

234. J'IL.

Oui, j'avoue que les vertes tachées de noir sont magnifiques.

235. NOIRAUDE.

Les jaunes et brunes roucoulent de beauté aussi.

Tu dois les semer derrière ta demeure.

236. J'IL.

Tu crois, vraiment... »<sup>59</sup>

La crudité de la scène ne perturbe pas la relation fraternelle de J'il et Noiraude. Toutefois, leur échange introduit une dimension sensuelle qui excède le cadre frère-sœur et montre comment les figures féminines de J'il interviennent pour initier le personnage aux manifestations de son propre corps. Plus qu'un intermède érotique, il faut voir ici le naturel et la fantaisie avec lesquels Noiraude aborde l'intimité par ailleurs évacuée par les Azzédiens, totalement absorbés par la guerre. Dans un autre registre, Romane traitera plus tard les rêves de J'il comme une matière riche, à révéler, tandis que ce dernier voudrait l'enfouir.

Est-ce parce qu'elle est déracinée que Romane cherche dans les rêves de J'il le moyen de vivre en paix ? Sa mère Hèbelle meurt prématurément et de manière inexplicée, Dadagobert évacue totalement la possibilité d'être son père et Blackburn, humilié par sa présence, se montre prêt à toutes les manœuvres criminelles pour pouvoir se débarrasser d'elle. Ces branches coupées dans l'arbre généalogique et ces ponts effondrés entre le peuple Métis et les autochtones préfigurent un destin désastreux. En même temps, ils représentent une chance pour Romane. Personne ne nourrit d'espoir pour l'enfant qui n'aurait pas dû naître, personne ne lui confie ses propres ambitions et ne souhaite voir en elle une seconde jeunesse, une nouvelle chance. Romane surgit au beau milieu du drame comme un être né des flammes, un mystère incandescent qui se dresse devant J'il, « précoce éteigneur »<sup>60</sup>. Si Romane se lie si vite et si intimement au jeune homme, c'est probablement avant toute chose parce qu'il sauve sa vie, fortement menacée par l'incendie. À ce moment-là, la Terre d'À Côté et Sein-Azzède de Tableau vivent en bonne intelligence. Romane n'a probablement jamais entendu parler de J'il. Elle est bien loin de se douter du passif qui plombe encore les mémoires des Métis et des

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>60</sup> *Ibid.*.

autochtones. Quand J'il sauve Romane pour la deuxième fois en la libérant de la maison des Toxic-o-caboches, il renforce le lien créé avec elle dans la forêt en feu. À ses yeux, il prend définitivement la stature d'un héros romantique, bravant tous les risques pour sauver une fille « infigurée »<sup>61</sup>, dont le visage est d'abord noyé dans la fumée, puis occulté par un masque de cuir pour cacher ses brûlures. Sans visage, sans passé, sans famille, sans amertume et sans préjugé mais capable de baisers langoureux à renverser les cœurs les plus accrochés, Romane pénètre dans la vie de J'il. Elle y arrange sa couche, en fait son refuge, son port d'attache et assure sa descendance. Cela avec une telle spontanéité, une telle foi en l'amour et la vie, que le spectre morbide de l'inceste est conjuré sitôt qu'elle prend la parole. Un temps, il paraît envisageable que l'absence de liens affectifs et de relation entre Romane et son père biologique efface l'ardoise de la consanguinité. Séduits par cette chimère, lecteurs et spectateurs suivent le couple avec intérêt et empathie. Les Azzédiens ne réagissent pas ainsi, très rétifs à l'idée d'accueillir une étrangère parmi eux. Ils perçoivent peut-être que, plus que d'une union politiquement inacceptable, J'il et Romane sont coupables d'une union contre-nature. Pour son origine étrangère mais plus encore pour son influence pondérée, pacifique et pour sa troublante ressemblance avec J'il, Romane sera pendue.

Incapables de remplir le cahier des charges fixé par leurs aînés, les membres désespérés de cette génération se heurtent à leurs propres faiblesses. Souvent, ils sont forcés de constater que là où leurs parents ont failli, désarmés par la peur et séduits par la facilité, ils se sont rendus plus coupables encore de complicité meurtrière ou d'actes de barbaries. L'échec des parents engendre de lourdes conséquences sur la vie des enfants, tout en demeurant du domaine comique. En reproduisant les fautes parentales et en les multipliant quand ils entrent dans l'âge adulte, les enfants engendrent beaucoup plus radicalement le chaos communautaire et la mort. Témoins et victimes de cette spirale, Noiraude et Romane ne perdent malgré tout jamais confiance en l'être humain. Pour elles, c'est en offrant la vie que leur génération peut freiner, voire endiguer sa longue descente aux enfers. Enfanter serait son remède, parce que la parentalité apaise et responsabilise tout en promettant la succession, la continuité et la progression des peuples. Avant de pouvoir fonder un foyer, les amis de J'il meurent les uns après les autres comme tous les soldats Métis et autochtones, à l'exception de Gros-Bec, sous la coupe stérile de LaDite Anne. Les seuls enfants qui paraissent sont ceux de Romane et J'il. Sein-Azzède de Tableau ne pouvait espérer d'engence plus mémorable, mais n'en pouvait craindre aussi de plus aberrante.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 69.

La première union des personnages est poétisée et déssexualisée. Romane conçoit Jadis et Demain en mangeant les pousses des graines d'amour de J'il, plantées sur les conseils de Noiraude. Sur scène, ces jumeaux fille et garçon sont représentés par des marionnettes, comme cela est précisé dans la distribution. À l'image de leur conception probablement involontaire, ce sont des enfants totalement inconscients, qui ont l'innocence et la fragilité de pantins. Le temps d'une étreinte, ils commettront un inceste totalement désarmant pour J'il et Romane, car la scène consiste à les imiter. Jadis et Demain seront pendus avec Romane. Diamétralement opposée à la première, la seconde union de J'il et Romane se déroule comme une lutte qui dresse le « monstre de Tableau »<sup>62</sup> contre une femme fontaine, crachant du sang à la face de son bourreau. Quand le détour poétique de la récolte de Romane donnait lieu à deux effigies inertes du corps humain, les jumeaux marionnettes sans discernement, le corps à corps brutal donne naissance à Soleil, fille omnisciente et omniprésente. Dotée d'une connaissance infinie de l'univers dramatique, dont elle semble avoir hérité comme par magie, Soleil s'impose des années après le drame en tant que porte-parole de la forêt, des bêtes et de tous ses aînés Métis, Azzédiens et autochtones. Ce troisième enfant n'est pas vu d'un meilleur œil par les Azzédiens, qui le considèrent comme un bâtard engendré par « le monstre du Contre-Monde »<sup>63</sup>. Le nourrisson doit la vie sauve à Noiraude, l'« oursœur »<sup>64</sup>, qui l'emporte dans les bois tandis que sa mère, sa sœur et son frère sont exécutés devant J'il, totalement abattu.

Voici que l'ourse et l'enfant apparaissent dans une posture symétrique à celle de J'il enfant, portant sur son dos le poids du monde personnifié sous les traits de la petite ourse Noiraude. Si les images ne se situent pas précisément d'un bout à l'autre de la fable, elles l'encadrent cependant en soulignant sa construction circulaire, toutes deux figurant juste après le début et juste avant la fin. Entre ce point de départ et ce point d'arrivée, conçu comme un nouveau départ, on observe plusieurs déclinaisons du motif de l'ours et de l'enfant, comme autant de signaux d'alarme des errements générationnels du personnel dramatique. Les scènes où sont représentés le meurtre de Nounourse commis par le jeune archer J'il, la démence de l'ours et de l'enfant semant la confusion dans l'esprit de Gros-Bec, enfin, le duel carnavalesque opposant Dadagobert, harnaché d'un habit bleu roi, d'une « couronne de toc, toc »<sup>65</sup> et d'une épée trop lourde, à Blackburn, paré d'une « peau d'ours polaire qu'il a fait tuer à son Zoo »<sup>66</sup>,

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 107.

creusent toujours un peu plus la « fosse humaine »<sup>67</sup> où se précipitent Métis et autochtones. Au fil de l'œuvre, la dérive du motif amenuise les chances de renouer avec l'image prometteuse de J'il et de Noiraude. L'image finale paraît d'autant plus extraordinaire qu'elle survient après une accumulation de fautes, méprises et dérapages. Malgré le tragique dénouement de la guerre humide, qui débouche sur la rupture de J'il avec son peuple et sur un nouvel exode, Noiraude et Soleil composent le tableau idéal d'une animalité réconciliée avec l'humanité, ralliant la connaissance à l'innocence. À la différence du premier, ce tableau ne repose plus essentiellement sur le charme du folklore métis. Il exploite à fond la dimension symbolique de son sujet, pour annoncer le rôle prédominant de Soleil et souligner la portée initiatique du roman-dit de J'il.

De nombreux éléments narratifs se sont invités dans les développements de cette analyse. L'éclairage des similitudes de caractère et de comportement dans une même tranche d'âge ou dans une même catégorie sociale d'une part, et de la reproduction de schémas individuels et collectifs d'autre part, était cependant nécessaire pour affirmer le rôle de tous les personnages dans l'élaboration de la fable. Malgré le désir des parents de voir leurs enfants agir plus raisonnablement et/ou réussir là où eux-mêmes ont échoué, et malgré la volonté réciproque des enfants de perfectionner l'histoire familiale en évitant les écueils de leurs aïeux, les fautes et les comportements déviants sont réitérés. Ce processus, *a priori* aisé à cerner et donc à interrompre, enchaîne le personnel dramatique au roman communautaire et le projette inmanquablement dans un flot de questions et d'émotions chargé, compliqué mais aussi raffiné de génération en génération. Dans le sillon de cette interprétation, une lecture poétique se dessine au gré de l'apparition et de la filiation des motifs du récit d'Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*. En effet, plusieurs variations sur l'innocence, l'expression spontanée d'un état de grâce formalisé par une danse qui défie les lois de la gravité, l'évaporation de cet état et sa recherche obstinée, l'ours, les marionnettes et la connaissance prennent place sur le cercle générationnel. Trop subtile pour se manifester précisément aux personnages, cette perspective s'adresse plutôt aux lecteurs et spectateurs. Au-delà de la sempiternelle répétition des intentions, des faits et des déceptions, elle permet d'envisager les premiers pas et les errances des personnages ainsi que leur possible rachat, à travers l'accomplissement de la Didascalienne.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 81.

## DIMENSIONS DU MACROCOSME, ÉVOLUTION DES MICROCOSMES.

Tandis que le panorama des personnages donne à voir des traits communs, l'étude de leurs rapports à l'espace et au temps éclaire des différences d'ordre culturel. Pour autant, c'est bien sur la scène planétaire que les deux communautés évoluent conjointement. En abordant les catégories de l'espace et du temps par le biais de points thématiques et formels, on verra comment l'univers dramatique transparait de façon plurielle, à travers le prisme identitaire.

« 176. DODUE DOYENNE.

Comme à chaque début d'équinoxe, chers Azzédiens, chères Azzédiennes, placez vos mains sur les yeux et écoutez les mots de l'origine de notre peuple.

Une paupière, mes paupières.

Le soleil  
transperce de rouge  
le creux de mes paumes.

Il me révèle l'âge de la terre  
et le nombre d'années  
que les êtres vivront encore  
avant que les glaces ne la recouvrent.

Bien avant que je ne pensasse  
le liquide des voyances coulait  
au centre de ma tête  
comme ce soleil dans l'univers.

Voici qu'il se penche envers moi et demande :

Qu'est-ce qui brille en permanence  
bien qu'il demeure caché  
comme un caillou plongé dans la mer primordiale ?

- Le Corps de mon Monde.

Voici à son tour, la lune qui vient se poser à mes pieds.

Comment se nommerait  
chacun de mes œils  
si ma paupière est une porte  
des arrivées et des départs ?

- Jadis et Demain.

Ainsi perdure notre peuple par le souffle terrestre pendant que la fugacité tournoie dans mes lueurs.

À chacun de dire : Pour l'heure, je suis de ce Monde-Ci. »<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

« *Le Corps de mon Monde.* »<sup>69</sup>

Les Métis portent leur héritage comme un fardeau qui les fait constamment trébucher, sans jamais parvenir à le déposer quelque part pour jouir de son usufruit. Des éléments séculaires passent de génération en génération mais personne ne semble pouvoir les déchiffrer et les mettre véritablement en pratique. Le poème déclamé par Dodue Doyenne est l'exemple le plus éloquent de cette impossibilité. Les mains posées sur les yeux, les habitants de Sein-Azzède de Tableau, dont le nombre a doublé depuis leur arrivée dans la forêt, écoutent leur ancêtre mais ne l'entendent pas. Sur les répliques «- Le Corps de mon Monde » et « - Jadis et Demain », on croit même percevoir le bourdonnement machinal de leur voix. À l'image d'une prière qui formalise et sacralise un rassemblement, le poème fédère l'auditoire et lui donne la sensation de participer au culte fondateur de ses origines. Le moment et les conditions d'énonciation paraissent solennels, mais le verbe plane au-dessus des esprits sans les pénétrer véritablement. Même si le poème demeure abscons, sa composition met explicitement en relation le moi et le monde, dans un dialogue où le soleil et la lune révèlent à l'homme les propriétés génériques de l'espace et du temps, invitant ce dernier à se positionner par rapport à une totalité. Bien sûr, les Métis ont conscience de la nécessité de respecter le patrimoine naturel. Ils témoignent par ailleurs d'un profond attachement aux vies humaines de la communauté. Cependant, ils oublient souvent de conjuguer ces valeurs, auxquelles ils accordent une attention très relative selon les périodes.

Au fil du texte, différentes expressions découlent de la formule « le Corps de mon Monde ». On relève par exemple « aboutir »<sup>70</sup> ou « donner un monde »<sup>71</sup> pour accoucher, « [être] baigné de l'In-Monde »<sup>72</sup> en référence au liquide amniotique du ventre maternel – zone à la fois intérieure du corps de la mère et indéterminée, où le fœtus est un sujet inaccompli –, « [devenir] un monde de paix »<sup>73</sup> pour incarner les valeurs pacifistes, « descend[re] chacun dans [son] Pour-Monde éternel »<sup>74</sup> pour figurer une introspection collective et, plus simplement, le « Pour-Monde »<sup>75</sup> pour désigner le for intérieur. Ces expressions métisses traduisent une compréhension intuitive de la définition de l'être humain en tant que monde à part entière, le plus souvent désigné avec majuscule pour le distinguer du monde planétaire. Même s'il est au cœur du poème et fréquemment perceptible dans leurs discours, les

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 86.

Azzédiens saisissent avec difficulté le rapport entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Aussi, ils mesurent mal le lien de cause à effet et l'équilibre que cette analogie implique. Focalisés sur le Corps de leur Monde, ils négligent l'ensemble des êtres et des choses avec lesquels ils doivent partager le monde. Ils perdent de vue que le fait de considérer l'homme comme un univers ne signifie absolument pas qu'il est le centre de l'univers dramatique, mais bien au contraire un composant parmi d'autres, d'importance similaire. Cette confusion suggère que les Azzédiens ne sont pas maîtres de leur langue. Il leur reste beaucoup de chemin à parcourir avant de déchiffrer le poème, tombeau lyrique de la pensée métisse, qui recèle le secret le plus précieux qu'il soit donné d'imaginer, celui de la félicité de l'homme indexée à l'harmonie du monde. Pour ménager leurs peines et entretenir leurs espoirs, Dodue Doyenne de conclure : « À chacun de dire : Pour l'heure, je suis de ce Monde-Ci ». Afin de pallier l'incapacité de se situer individuellement sur le globe, définir de quel Monde chacun est permettra pour le moins de déterminer précisément sa personnalité et son appartenance à un groupe de semblables.

Les péripéties de la vie de J'il mettent systématiquement en échec ses tentatives pour cerner le Corps de son Monde, tiraillé entre plusieurs terres et divisé entre plusieurs personnalités. Conçu dans l'Ancien-Monde et paru sur une montagne durant l'exode, J'il est le seul Métis né entre deux terres. Arraché à Sein-Azzède, son monde de paix est labouré par le passage en Maison de redressement. De retour dans la forêt, celle-ci est devenue un pays dont il ne comprend pas les mœurs.

« 187. J'IL.

On dirait que tout ce qu'il advient est possible, du seul fait que je suis au cœur d'une architectonie de fous. »<sup>76</sup>

Même si les Azzédiens le reconnaissent bientôt comme leur Chef, sa face criminelle l'isole dangereusement des siens. Lorsqu'il tente désespérément de les rappeler à la raison en œuvrant pour la paix, tous l'abandonnent et repartent en exode. Cette fracture avec la communauté métisse est signifiée par « *Le Corps de mon Mond* »<sup>77</sup>, recueil de tous les rêves consignés par J'il et brodé en cachette par Romane.

« 386. J'IL.

[...] Pourquoi ce *e* me poursuit-il, depuis mon pied jusqu'à mon œil intérieur ? »<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 76.

Pour répondre à J'il, il faudrait dire que ce « e » représente le chiffre de son identité. Disséminé à travers la fable, celui-ci lui échappe en permanence. C'est l'occurrence du huit démultiplié en « 8888 »<sup>79</sup>, « 88 »<sup>80</sup> ou encore « 888 »<sup>81</sup>, à considérer visuellement comme autant de « e » imbriqués les uns dans les autres, désignant tour à tour le nombre de flammes que J'il nourrisson éteint dans le premier tableau, le numéro de sa cellule à la Maison de redressement, le nombre de secondes auquel équivaut une année lorsqu'il passe la porte de la Maison des Toxic-o-caboches. C'est l'empreinte qui trahit sa culpabilité sur la scène du meurtre de Nounourse, le symbole qui occulte le visage de Romane lorsqu'il la voit en rêve sans la connaître encore, la seule voyelle qui sort de la gorge de la « Brûlée »<sup>82</sup> quand il la sauve des flammes. C'est donc la lettre forcément manquante au « Corps de [s]on Mond »<sup>83</sup>. Incomplète, l'expression ouvre le personnage à tous les possibles mais le condamne aussi à demeurer pour lui-même un étranger. J'il est toujours un autre, qui hésite entre je, moi, il et ça, autant de pronoms sur une palette incertaine partant de la raison pour se disperser dans les pulsions les plus bestiales.

C'est peut-être parce qu'il ne peut pas dire de quel Monde il est que J'il entreprend de se situer plus globalement, en tant que chasseur des bois, sauveur de son peuple ou Chef des Chamailleurs. Chacun de ces rôles implique en effet une connaissance de l'espace et du temps largement supérieure au périmètre des habitations de Sein-Azzède de Tableau. Mais ces différentes pistes restent infructueuses car elles impliquent une posture offensive, qui cause accidentellement ou volontairement des dégâts sur autrui et dont les répercussions sur l'espace sont immédiates et durables. D'autre part, J'il pressent que le poème originel contient la solution de son énigme personnelle. Il tente de l'interpréter à la lumière du temps présent en nommant ses enfants Jadis, Demain et Soleil, termes phare du poème. Ce faisant, il transpose l'équation poétique dans le champ physique, par le biais de corps issus de sa chair. Mais il n'est d'aucune utilité de projeter les termes de l'équation en dehors de soi-même car à l'image des questions, les réponses sont intérieures. J'il gravite autour de la combinaison qui fait la clé de voûte du poème par correspondance avec ce qui fonde l'univers, selon la conviction des premiers Métis. Il tend vers une représentation générale de l'espace et fait l'hypothèse que l'harmonie de l'être a partie liée avec la conscience du temps qui passe, symbolisé par Jadis, le passé, le soleil « qui brille en permanence », le présent et Demain, le futur. Mais ces

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 116.

éléments de réflexion sont inaboutis. La perception de l'espace dont témoigne J'il, plus étendue que celle de la majorité des personnages, n'est pas planétaire. De plus, il refoule ses questionnements intimes et les délègue à sa descendance. Quand Romane lui suggère de consulter l'ouvrage *Le Corps de mon Monde*, longtemps enfoui sous un matelas, celui-ci préfère demander à sa progéniture, qui babille sans savoir encore parler, comment mettre fin à la guerre. J'il ne voit pas assez grand et ne descend pas assez profondément dans son Pour-Monde pour trouver la paix intérieure dont dépend la paix mondiale.

Le poème ne dit pourtant pas autre chose. Mondes et monde s'accordent quand les uns sont à l'écoute de l'autre. Les hommes doivent être attentifs à la prose de l'univers, c'est-à-dire à ses manifestations naturelles, pour l'apprivoiser, le préserver, et bénéficier modérément de ses ressources. Dans ces conditions, quand leurs figures se reflèteront dans le miroir du monde ils seront heureux de découvrir un visage harmonieux, inscrit dans un merveilleux paysage. Mais en guise de communion avec la nature, les Azzédiens choisissent de vivre dans l'opulence. Ils exploitent grassement ses richesses. Ils consomment une trop grande quantité d'animaux et produisent autant de déchets, vidés dans des crevasses. Ils pourrissent les entrailles de la terre, la gorgent de sang. Par retour, les Azzédiens voient rouge. En surexploitant le monde celui-ci devient difforme et renvoie aux hommes une image déformée d'eux-mêmes, une image de brutes. J'il n'a pas de remède contre ce fléau mais l'intuition que c'est dans la limite, l'arrêt voire le retrait qu'il fixera son caractère, tandis que les traits métis réapparaîtront sous la cuirasse des soldats et sous la carapace des femmes endurcies.

Après l'exécution azzédienne de Romane et des jumeaux, J'il prend la route et transporte les dépouilles, accompagné de Noiraude, J'il 12 et de la petite Soleil, portée par Soleil, la Didascalienne. C'est en fragile éclaircur, sur le sentier sinueux de la civilisation, que J'il se réconcilie avec lui-même aux côtés de ses *alter ego* et de ses enfants. L'ensemble compose une image complète du Corps du Monde, apôtre d'une conception unifiée du monde, cependant que les Métis ont pris un autre chemin, sans doute aux antipodes.

### *Territoires.*

Si la représentation du corps humain en tant qu'univers est typiquement métisse, la délimitation d'un espace vital et la notion de propriété sont des aspects essentiels dans la vie des autochtones. Tout d'abord, les deux peuples sont incapables de trouver un terrain d'entente car leur conception de l'espace est antagoniste. Les premiers ne s'intéressent pas à sa possession, mais plutôt aux souvenirs, aux affects et aux scènes de la vie quotidienne qui y sont liés. Quand ils prennent la fuite au début de l'œuvre et plus tard lorsqu'ils évoquent

l'Ancien-Monde, ils souffrent principalement de la disparition d'un pan de leur existence et de l'impossibilité de revenir sur les lieux pour recoller les lambeaux du passé, photographie déchiquetée par l'occupant. Au contraire, c'est la maîtrise de la cité et le désir d'expansion au-delà de ses murs qui caractérise les autochtones.

Le décor majoritairement urbain de la Terre d'À Côté est rapidement décrit dans une vision d'ensemble trouble, obstruée par le brouillard. Lorsque les personnages en présentent une vision rapprochée, ils se concentrent sur ses infrastructures. La prison juvénile, la Maison des Toxic-o-caboches, l'Hôpital des Grands Brûlés, le Musée de la Civilisation, l'Université et son campus, le Casino, le Zoo, l'autoroute et enfin la forêt dédiée aux promenades dominicales donnent une idée de la quantité de services disponibles, mais surtout de leur séparation. Ce cloisonnement connote l'ordre auquel Blackburn voue une passion, persuadé de pouvoir éviter toute forme de débordement en compartimentant et en légiférant sa terre. L'aménagement et la gestion de l'espace assurés par le Maire fédèrent les autochtones autour des principes hiérarchisés de sécurité et de nationalité. Les citadins jugés nuisibles sont mis à distance dans des bâtiments dont ils ne peuvent s'échapper, la Terre d'À Côté veillant farouchement à conserver ses citoyens. Les étrangers sont surveillés, méprisés et agressés dès que l'occasion se présente en la personne de J'il. Le bouc émissaire arrive à point nommé parmi les juvéniles. En claironnant leurs « Boum bada boum »<sup>84</sup> comme des jeunes tambours au front, ils s'acharnent sur le Métis pour oublier toutes leurs frustrations d'adolescents mis au ban de la société. Dans l'humiliation la plus abjecte, ils se découvrent une fierté nationale nauséabonde.

Les innombrables viols infligés à J'il durant ses douze années de réclusion répondent symboliquement aux douze années de vie temporaire des Métis dans la forêt. Les juvéniles se soucient peu du grand espace vert dont ils ne peuvent profiter. Toutefois, ils réagissent viscéralement à l'idée qu'une masse barbare prolifère à vue, disséminant sur leur propre territoire ses matières organiques, de sorte que l'eau et la terre en seront à jamais salies. Mais pendant que J'il expie pour son peuple plus d'une décennie de vie anarchique dans les bois, les Métis s'organisent. Ils s'acheminent progressivement vers un mode de vie et de pensée inspiré de celui des autochtones. Déjà évoqué précédemment, le premier tournant consiste à construire des abris. Son contrepoint humoristique et néanmoins très éloquent est une proposition de Dadagobert concernant l'hygiène.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 40.

« 105. DADAGOBERT.

J'ajoute que les cacas et les pipis de tout un chacun devront se dérouler dans les quatre coins désignés ; on boit l'eau contaminée du ruisseau et ça donne la flûte floute floute ! »<sup>85</sup>

La remarque appuie la trivialité du personnage. Elle suggère aussi l'aspect rudimentaire et désordonné du campement métis. Cet indice relativise considérablement l'image d'une peuplade primitive saine, pure et belle que des descriptions vestimentaires et rituelles évoquent d'emblée. Si ces éléments demeurent importants, ils sont associés à des mœurs déstructurées parfaitement explicables par la situation transitoire de la communauté. Certes, ses origines sont empreintes du monde naturel mais elle est implantée depuis longtemps dans une ville qu'elle a dû fuir. À Sein-Azzède, les Métis retrouvent des méthodes ancestrales appliquées aux conditions d'une survie qui s'étire exagérément dans le temps, sur un sol qui en subit les conséquences écologiques. Quand le pays des autochtones est démantelé, les statuts de la Terre d'À Côté et de Sein-Azzède s'égalisent et les conceptions de l'espace s'homogénéisent. Symboliquement, le domaine forestier s'élargit et prend de l'assise grâce à l'adjonction de la formule « de Tableau » au nom Sein-Azzède, jusqu'ici officieux. Le Maire Dadagobert imite le modèle architectural de ses voisins dans une moindre et plus comique mesure.

« 185. DADAGOBERT.

Ici, ce sera ma Mairie, à même ma cordonnerie. La miellerie au fond, là-bas, l'épicerie de ce côté et les habitants dans les maisons tout autour. »<sup>86</sup>

En entrant en guerre, Azzédiens et autochtones se reconnaissent mutuellement comme des adversaires à éliminer, ce qui est une façon d'exprimer une aversion non dissimulée mais longtemps contenue par crainte des représailles de l'ODIPP. Désormais indifférents aux pressions internationales, les deux « petits pays »<sup>87</sup> s'affrontent comme deux frères ennemis. L'ironie veut qu'ils s'accordent sur les termes de la guerre humide, transformant de concert leur territoire en laboratoires de torture, zones d'espionnage et champs de bataille. Pour des raisons de mémoire et de patrimoine affectif ou d'orgueil nationaliste et de propriété, Métis et autochtones sont pris dans l'étau de frontières tantôt tracées à la règle par la bureaucrate ODIPP, tantôt tranchées à vif dans l'histoire des peuples quand la folie meurtrière s'empare des hommes en mal de pays. Leur drame est de participer à ce découpage du monde, qu'ils sont les premiers à déplorer lorsqu'il n'est pas directement de leur fait.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 66.

*Le Savoir-Tout.*<sup>88</sup>

Dodue Doyenne et Noiraude invoquent cette curieuse notion quand le bonheur et l'espoir individuels sont unanimement partagés et très intimement liés à l'espace-temps.

« 82. DODUE DOYENNE.

Pour l'instant, fini le nommage

À *une Métisse*. Toi, va là-bas et prends la photo.

Maintenant, pour historier un beau tableau du Savoir-Tout : À mon signal, tous, hommes, femmes, enfants, déposons en même temps le pied gauche, gau-che, sur cette nouvelle terre. Crions de joie ! »<sup>89</sup>

Ici, il s'agit de débiter une nouvelle séquence de la vie du peuple, après la douloureuse rupture avec l'Ancien-Monde. On voit comment les personnages s'imprègnent de l'espace et le marquent simultanément de leur empreinte, en foulant le sol et en faisant résonner leur voix à travers ciel et bois. Ce portrait de groupe fait écho à la photographie des nouveau-nés Métis, immortalisés dans les bras de leurs parents. Consignées dans des recueils, ces photographies tiennent lieu d'état civil. Elles archivent l'histoire de la communauté sous une forme visuelle qui juxtapose la mémoire des visages et des corps à celle des endroits et des instants où les clichés ont été saisis. L'individu, l'espace et le temps forment un sujet photographique complet et concret, à l'image des tableaux constitutifs de la pièce, qui se déroulent toujours dans un cadre spatio-temporel étoffé. À plusieurs reprises, ce cadre est largement décrit par les personnages. La description est plus ou moins positive en fonction des dispositions des protagonistes et de la dynamique de la scène. Elle est très émouvante quand Noiraude célèbre la beauté et l'immensité naturelles retrouvées, au sortir de l'hibernation.

« 224. NOIRAUDE.

Qu'est-ce qu'il fait bon sortir à la lumière !

Oh ! Encore cette merveilleuse falaise aux pieds baignant dans une claire rivière poissonnée de vives écailles colorées, avec une eau ondulée, indolente, sur ce fond de roches toujours couvertes d'un limon verdâtre ; ô, quel beau décor familial ! Gorgée de soleil, je me colle sur cette masse de pierre au poids comparable à toute la cendre sédimentée des humains.

Le Savoir-Tout s'incruste partout, en tout être et en toute chose. »<sup>90</sup>

L'infiltration du Savoir-Tout dans la totalité des éléments suggère que le monde s'ordonne de manière symbolique au gré du temps. Chaque composante minérale, végétale et animale porterait une parcelle de l'histoire planétaire. Théoriquement, les personnages mais aussi plus largement « tout être » et « toute chose » seraient à la fois conducteurs et récepteurs du

---

<sup>88</sup> Par exemple, cf. *ibid.*, p. 25.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

souvenir de ce qui a existé et de ce qui vient grossir les rangs du passé, au fil du temps. Ces acteurs-spectateurs témoigneraient du phénomène avec les moyens qui sont à leur mesure, vibrations, températures, intensités, lumières, couleurs, images, mouvements, gestes, humeurs, sons, paroles, écriture... En réalité, la circulation du Savoir-Tout n'est identifiée qu'à de rares occasions. Dans l'extrait, c'est au contact de la pierre que Noiraude saisit sa portée. De même que LaDite Anne considérait jadis le poids de la petite Noiraude comme étant « comparable à celui du monde », la grande ourse s'appuie contre la falaise pour simuler le fait de la porter sur son dos. « Comparable » au poids de l'humanité, la roche donne à Noiraude à travers toute sa masse une conscience aiguë de la quantité d'hommes qui ont vécu sur terre.

Ces brefs commentaires suggèrent que le Savoir-Tout représente l'ensemble des temps forts de la vie, qui s'impriment dans l'espace et en métamorphosent progressivement la structure et l'aspect. Il est une intime conscience du monde, somme de la mémoire, de la connaissance et de la sensibilité universelles. Partant de ces éléments de définition, il est possible de repérer divers passages du texte où le Savoir-Tout est mentionné par les personnages sans qu'ils ne le nomment explicitement.

« 205. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE.

Moi, Soleil, dis ce que vois au nom d'une petite sapine. Un jour, fût-il jeune, qu'aujourd'hui, J'il est dores et déjà un homme bâtisseur de sa maison. Notre mère, la forêt, a ouvert une joie d'éclaircie près de cette fontaine naturelle pour les accueillir, lui et sa demeure en bois. Je le vois, seul, avec ses bras forts, découper mes sœurs et mes frères de sève avec une scie du siècle passé.

Douleur et bonheur de revêtir le bâti des humains pour le temps du vivre... ainsi parla-t-elle, cette sapine, jusqu'au premier Noël où elle est entrée avec J'il, sur son dos, dans la maison craquante, tout illuminée de joie, pour franchir le seuil des années nouvelles. »<sup>91</sup>

Si la réjouissance des hommes et des bêtes prend source dans l'espace et dans le temps, la nature se montre également enthousiaste à l'idée de participer au développement des êtres. Entité bienveillante au comportement anthropomorphe, la végétation s'adapte à l'évolution de la communauté métisse et ménage une place de choix à son héros. Elle consent aux sacrifices de quelques têtes et se sépare de la petite sapine pour embellir la vie de J'il. La Didascalienne ne dit pas ce que ressent l'homme quand il porte l'arbre sur son dos. En revanche, la sapine semble pénétrer la demeure dans la plus grande euphorie, comme si le contact du bâtisseur lui avait fait entrevoir l'importance de l'occasion. En tenant compte de l'assertion de Noiraude, on peut considérer que le Savoir-Tout « s'incruste » dans la maison de J'il pour immortaliser

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 49.

un des rares instants de paix de son existence, en concordance avec une période de stabilité pour Sein-Azzède de Tableau.

La mort et le désespoir s'inscrivent aussi précisément dans l'espace et dans le temps. Avant d'être tué, Nounourse dépeint la forêt comme un domaine chatoyant, si bien que lecteurs et spectateurs papillonnent à ses côtés, sautant du ruisseau aux buissons de framboises. Son exécution soudaine est d'autant plus choquante qu'elle survient dans un espace baigné de lumière, où le bourdonnement des abeilles et le parfum des fleurs semblent exclure tout danger. À présent marqué par la mort de l'enfant, « les lieux de la mousse verte renfonçante »<sup>92</sup> aux abords de la cabane où convolent Hèbelle et Dadagobert deviennent l'ancre des cauchemars de J'il, à cause de l'empreinte de son pied gauche. C'est ici que sera cachée douze ans plus tard la valise contenant « l'écriture carcérale »<sup>93</sup>, amas de feuillets de copie de la lettre « e ». Faut-il se confier à la terre sans craindre les révélations tonitruantes du Savoir-Tout ? Le monde est un volume gigantesque qui recèle les secrets de tout être et de toute chose, avec une priorité certaine aux secrets de l'humanité qui demeure l'espèce la plus productive en cachotteries et autres fautes indicibles. Docile et contemplative, la planète supporte souvent ses hôtes sans broncher. Mais il arrive que les éléments changent les plans de l'humanité. Trop sûrs de leur supériorité, les autochtones manquent de prudence à l'égard du monde naturel. On peut imputer le décès de Nounourse à sa naïveté ainsi qu'à l'empressement de J'il, mais les soldats du Contre-Monde, quoique surentraînés, sont à leur tour victimes de la tranquille beauté du paysage.

« 505. LE SOLDAT DU CONTRE-MONDE.

[...] Écoute-moi, J'il-l'archi-flèche. Je menais mes soldats pour une attaque-surprise sur Sein-Azzède. C'est curieux qu'en hiver, sous une pleine lune, tout ce qui est noir devient bleu, comme sous ce néon. Je me suis retourné pour voir une colonie de bottes blanches qui traçaient un sentier dans le Col du Nord enneigé qui mène à votre petite ville.

Un seul et lourd nuage nous suivait. Je n'aurais pas dû proposer un plan pareil par un climat si défavorable à moins soixante degrés. À cause d'une légère dépression atmosphérique, le nuage, comme un lac d'hiver, s'est mis à craquer, à résonner dans ce silence glacial. Toute l'humidité des airs a fendillé ; mes mille hommes ont, d'un seul mouvement, relevé les bras vers le nuage qui a calé sur la terre d'un seul morceau.

Sous les cent mille tonnes d'eau glacée, une nappe de sang silencieuse s'est dessinée. Dorment dans mon corps, cinq mille litres de sang d'humains qu'ont tués presque mes machinations de guerre. Le sang glacé sous ma tête enfle et me

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 76.

brise le crâne. Je ne pourrai jamais faire face aux femmes, aux mères, aux enfants, aux pères de la Terre d'À Côté. »<sup>94</sup>

Le récit inavouable du soldat décrit une manifestation hostile du Savoir-Tout. La superbe nature est à nouveau le cadre d'une scène tragique où tout fonctionne par contraste avec la mort de Nounourse, dans un clair-obscur que les autochtones ne savent pas interpréter. La journée ensoleillée et les loisirs bruyants de Nounourse font place à la silencieuse opération de mille et un soldats qui tentent de se frayer un chemin dans la nuit froide, jusqu'aux habitations azzédiennes. Quand le rescapé malheureux explique que « toute l'humidité des airs a fendillé », il est fort possible que l'expression renvoie à la guerre humide, auquel cas la pluie glacée figurerait toutes les exactions commises depuis le début du conflit. Leur quantité exponentielle survenue dans un laps de temps très court, difficilement concevable, expliquerait le déchaînement soudain du ciel. Le sentier tracé par les soldats pour atteindre la ville azzédienne serait l'entaille de trop dans le paysage. Il ne faut pas voir ici de punition des éléments mais la résultante pour ainsi dire technique des excès des hommes, qui chargent tant et plus la forêt de scènes épouvantables. Le Savoir-Tout se déverse sur les soldats du Contre-Monde et ensanglante toute la montagne, mais il aurait aussi bien pu s'abattre sur les Métis. Pour finir, il s'infiltré dans le corps du seul témoin de la catastrophe. Son poids est si lourd à porter que ce dernier réclame la mort, après avoir déchargé une part de son fardeau sur la conscience de J'il.

« 612. ROMANE.

[...] Mon aimé, mon tendre aimé, je te vois courir en cercle dans la cour, tu déchires l'air de ton crâne piquant de poils drus, ta bouche pleure des larmes atterrées et, avec tes bottes désemparées dans les mains, tu cries aux arbres, aux berceaux des ciels de se mêler au chanter des épouvantes. »<sup>95</sup>

Lorsque le drame atteint son paroxysme à cause des morts successives de Rhinos et Dadagobert, de la réquisition de Sein-Azzède de Tableau par Blackburn et de la pendaison de Romane et des jumeaux, J'il implore les éléments de partager son tourment. Parallèlement à cette supplique, plusieurs interventions de la Didascalienne montrent que le profond désarroi du héros déclenche une manifestation inédite du Savoir-Tout. Mais alors, J'il est probablement trop aveuglé par sa peine pour constater que le monde alentour figure sa souffrance par un cataclysme.

« 572. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 113.

L'avancée bruyante du vent affole les têtes d'arbres émotives, même que des arbres abasourdis perdent pied et échouent dans les robes soulevées des mélèzes.  
Une poussée de nuages bleutés de grisaille ferment les cieux à la vitesse d'une main d'ogre sur les yeux d'un enfant égorgé.  
Un soupçon de soleil se taille une éclaircie, crache une larme de sang rouge sur les nuages qui tournent au mauve et noir. »<sup>96</sup>

Le jour où la petite sapine franchissait le seuil de la maison de J'il paraît si lointain. Aussi confus qu'un rêve, son souvenir s'éteint à mesure que le foyer refroidit, dévasté par les Métis qui ont désavoué le Chef. Les arbres s'effondrent en même temps que les chances de construire un monde de paix sur le sol azzédien. Cependant, à l'image d'un tableau expressionniste où l'angoisse et l'effroi tournoient dans des auréoles aux couleurs vives, ce « paysage de la douleur »<sup>97</sup> subjugué lecteurs et spectateurs plus qu'il ne les désole. Puis, il absorbe J'il dans la sphère fantastique d'un rêve éveillé, où les frontières du moi et du monde se diluent.

Choisis parmi de nombreuses descriptions du monde en mouvement, aux motifs et tonalités sans cesse renouvelés, ces différents fragments présentent plusieurs états du Savoir-Tout. Ils démontrent que l'univers dramatique est traversé par cette force pensante et agissante. Néanmoins, rien ne permet de l'identifier à un esprit divin. Disséminé dans tous les éléments constitutifs du globe, il s'agirait plutôt d'une intelligence du monde en partage. Plus ou moins conscients de ce phénomène, les personnages évoluent dans l'espace comme dans un théâtre de mémoire planétaire dont ils ne parviennent à déchiffrer les règles que de manière épisodique. Cependant, ils conservent toujours l'intuition que l'endroit et le moment sont importants, évoluant dans un univers dont l'histoire, la symbolique et la puissance les dépassent, mais toujours soucieux de clamer l'émotion que leur procure un « décor si beau, si beau »<sup>98</sup>.

*Les temps imagiques.*<sup>99</sup>

Depuis son incarcération dans la prison juvénile, J'il a pour habitude de faire abstraction de ce et ceux qui l'entourent, par exemple, en dialoguant avec son double invisible pour les autres personnages ou en fermant les yeux, afin de s'extraire de la réalité. Ces moments de fuite se rapportent au rêve dans un sens large. Bien souvent, ce ne sont pas à proprement parler des songes mais plutôt des transcriptions poétiques et théâtrales de ce qui pourrait se produire

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>99</sup> *Cf. ibid.*, p. 104.

dans l'esprit d'un sujet assoupi. Ces fantasmagories matérialisent les sensations, les idées et les intentions les plus intimes du personnage principal. D'un point de vue dramaturgique, elles autorisent des accélérations et des ralentissements significatifs de la narration, elles multiplient les invraisemblances sans troubler la cohérence de l'intrigue et ménagent des passages souterrains entre divers tableaux.

En maison de redressement, J'il 12 et J'il entretiennent une subtile relation, où chacun apporte à l'autre ce qui lui fait défaut pour supporter la cruauté de la situation. Le plus grand encourage le plus petit à tenter une évasion mentale pour ne pas ressasser trop longtemps ses désirs de vengeance contre les juvéniles, colonie de brutes épaisses.

« 159. J'IL.

Concentre-toi, les yeux fermés. Tu penses à la paix. Que vois-tu apparaître ?

160. J'IL 12.

La terre battue du sous-sol d'un château. Je marche et découvre, dissimulé derrière des antiquités et des voilures blanches d'araignée, un escalier. J'entame sa montée. J'entends la résonance des pierres humides sous mon pas et ma main gauche suit la courbe spiralique de la rampe d'escalier. Accrochée à ma curiosité et à mes craintes, une force inconnue m'attire dans l'humide ascension. Tout en haut de la tour, une porte me fait face. La voix d'une jeune fille me dit, presque me crie : N'entre pas, n'entre pas.

À plusieurs reprises, j'essaie d'ouvrir la porte qui me sépare de la voix, la serrure de métal est verrouillée.

Les supplications de « N'entre pas, tu n'as pas le droit ! » ne feront pas taire mon entendement qui me répète que la clé est dans ma tête.

La porte s'ouvre.

161. J'IL.

Qu'est-ce que j'ai vu, qu'est-ce que j'ai vu ? Dis ce que vois.

Un visage...

162. J'IL 12.

Un visage sans traits, un visage comme un soleil noir rougeâtre qui se détache du fond de la pièce empierrée et qui avance vers moi.

163. J'IL.

Que distingues-tu ? Essaie de voir à l'intérieur du visage-soleil.

164. J'IL 12.

On dirait la même forme que sous mon soulier...

La lettre *e*, mais un *e* fabriqué avec une chevelure tressée.

Qu'est-ce que ça veut dire ?

165. J'IL.

Un code... pas dénouable. »<sup>100</sup>

Dans le secret de la cellule 88, la figure dédoublée de J'il crée une brèche temporelle. Elle y pénètre comme dans un refuge et côtoie les mystères inexplicables de sa personne ainsi que le nœud qui unit les communautés métisse et autochtone. Le grand J'il dirige la scène comme

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

une séance d'hypnose à double tranchant. Il s'agit d'accompagner son jeune *alter ego* et en même temps de l'entraîner dans une quête insoluble. Le jeune J'il se délivre temporairement de la pression que lui infligent les autres détenus, mais il débouche sur des eaux troubles dans lesquelles il nagera tout au long de la fable. L'incise d'un autre temps ouvre le jeune J'il à des considérations plus profondes que la haine des juvéniles. Fermer les yeux pour visiter une autre dimension. Pourquoi pas aussi pour anticiper l'avenir ? Sans le savoir, J'il 12 raconte à J'il ce qui l'attend à la sortie de l'adolescence, figurée par la longue pénitence en Terre d'À Côté.

Douze ans plus tard, les Azzédiens sont missionnés par l'ODIPP afin de surveiller les forêts du secteur, équipés de « combinaisons volantes à multiples senseurs qui ressemblent aux survêtements d'apiculteurs »<sup>101</sup>. J'il est aspiré par les flammes alors qu'il effectue sa ronde de sapeur-pompier.

« 238. J'IL.

[...] Maudit vent sournois ! Gros-Bec, je ne contrôle plus ma combinaison. Je m'enlise dans un maudit corridor de vent emboucané.

Non, poursuivez votre descente comme prévu.

J'essaie de m'en sortir.

Je m'enfonce. On dirait qu'un tourbillon d'air...

Gros-Bec ! Je t'ai perdu... Si c'est une bourrasque d'ondes, je sais que tu m'entends.

Je m'en vais droit dans l'œil rouge des fous.

Je ne vois plus rien.

Oh ! Je tournoie sur moi-même.

Souhaite-moi de ne pas m'accrocher dans un arbre en feu... »

Outre la situation fantastique et les accessoires futuristes, on peut souligner l'enchaînement haletant des répliques, focalisées sur le sauvetage d'une mystérieuse créature. Le traitement élastique du temps entraîne J'il dans la spirale du feu, puis freine la cadence pour que ce dernier puisse énumérer les règles de survie en cas d'incendie. Il est tout à l'avantage du personnage principal en ce qu'il lui permet de faire la démonstration de son héroïsme. J'il se montre intrépide face au danger, imperturbable dans la tourmente. L'épisode à teneur cinématographique fait directement allusion au premier extrait, dans une symétrie qui échappe totalement à J'il. Contre « l'humide ascension » de l'escalier en spirale menant jusqu'à une fille au « visage-soleil » poinçonné d'un « e », le héros fait une descente tourbillonnante dans les flammes, où il découvre une improbable victime qui ne crie pas mais laisse échapper de sa bouche quelques « ... e ... e ... e ... »<sup>102</sup> qui se passent de commentaires. Il faut attendre le

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 57.

second sauvetage de Romane pour que l'écho criant des situations commence à résonner faiblement dans l'esprit du héros distrait.

« 317. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE.

Comment la reconnaîtra-t-il ? se demande J'il, la flèche. Ça grimpe deux à deux les marches de pierre marbrée jusqu'à la grande salle au plafond très haut, fenestrée et voilée d'un rideau blanchâtre. Talonné par des gardiens beuglant : Arrêtez-vous et livrez-vous aux Ordres de la Terre d'À Côté !

J'il s'arrête devant un barrage d'une neutralisante lumière jetée aux yeux. Un couple de Tonic-o-caboches l'attend, papier et plume en main :

318. LE TONIC-O-CABOCHE.

Assoyez-vous. Signez ici. Nous, les Tonic-o-caboches, allons prendre soin de vous pendant 12 ans.

319. LA TONIC-O-CABOCHE.

Vous serez entouré d'attention et de compréhension, signez ici et, dans douze années, vous serez rétabli, vous ne ferez plus peur à personne car, dans votre état actuel, vous ressemblez tout à la fois à un bourreau atterré et à une victime affolée.

320. LE TONIC-O-CABOCHE.

Soyez raisonnable... De toutes les façons, avec ou sans votre consentement, les forces de l'Ordre montent les escaliers pour vous immobiliser.

321. J'IL.

Je me sauve, je me sauve avec mes jambes qui voient à la place de mes yeux aveuglés, plus je grimpe les marches, plus la vue m'est redonnée.

322. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE.

Une année de fous dure 888 secondes.

323. J'IL.

Je monte, monte et monte l'escalier en colimaçon de la tour.

Je ne peux aller plus haut. Devant moi, une porte de folle avec de vieux vitraux sans motif : Toc, toc, toc ! Ouvre vite, j'intuitionne le fait que l'on te cache prisonnière dans cette chambre.

324. ROMANE.

N'ouvre pas, je dois rester infigurée, inviolée, incalculée, dis-je, moi, la fille brûlée.

325. J'IL.

Je défonce la porte qui s'ouvre, mais l'une des maudites flèches cachées sous mon long manteau me blesse au cou.

326. ROMANE.

Ne me regarde pas, tu cours à l'incompréhension, te dit fortement ma voix. Je cache mon visage. Laisse-moi souffrir seule dans mon cerveau où tout est flammes. Laisse-moi !

327. J'IL.

Tais-toi et pose ce masque pareil au mien, sur tes brûlures. Je ne te regarde pas. »<sup>103</sup>

Pour rejoindre Romane, J'il ne dialogue plus avec lui-même comme au temps du rêve en Maison de redressement, mais parlemente avec les infirmiers psychiatriques. L'hypnose fait place à la manière forte des Tonic-o-caboches qui aliènent J'il douze années durant, sous le prétexte de sa fébrilité. Quand J'il somnait J'il 12 de retrouver la fille enfermée, ceux-là font

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

barrage. Mais le héros parvient malgré tout à forcer le passage, empruntant le chemin visualisé douze ans auparavant. Les motifs du premier songe réapparaissent dans un ordre sensiblement différent, fidèle au faible écart qui sépare l'hallucination d'un enfant prisonnier et la confusion d'un jeune homme déraciné, propulsé dans un asile. Les « voilures blanches d'araignée » réapparaissent sous la forme d'un « rideau blanchâtre » et les « pierres humides » de l'escalier en « courbe spiraliq ue » deviennent les « marches de pierre marbrée » de « l'escalier en colimaçon ». Le déplacement relève quasiment de la contrepèterie. Tout en haut de la tour, la figure féminine qui n'a toujours pas révélé son nom continue de défendre à son frère de franchir le seuil de sa cellule, peut-être pour le mettre en garde contre l'interdit de l'inceste. Comme dans une vie rêvée, J'il brave tous les interdits pour mener à bien le plan azzédien. Si la vision de J'il 12 permet d'entrevoir le futur, celle-ci n'a pas pour objet ni pour effet de s'en affranchir.

D'une manière générale, les séquences qui se rapportent au rêve n'ont pas pour but de fuir le réel pour se retirer dans un océan de passivité et de déni. Au contraire, ce sont des moments d'activité mentale et physique soutenue où les enjeux du réel sont abordés sous un angle plus fantaisiste, ce qui donne aux protagonistes un regain d'énergie quand une lecture rationnelle des événements les découragerait. Ces emardées n'ont finalement rien à voir avec le sommeil et relèvent plutôt de la « construction de l'imagination à l'état de veille, pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel »<sup>104</sup>, second sens que le *Nouveau Petit Robert* attribue au rêve. Elles nécessitent ce que Romane appelle un « œil imagique »<sup>105</sup>, qui définit la capacité d'un être à voir en lui-même une représentation fantasque et subjective du réel, tout en demeurant attentif au monde qui l'entoure. L'œil imagique offre une vision en trois dimensions, qui apporte un relief concave et un autre relief convexe à une même scène. Dans cette perspective, les trois fragments étudiés décomposent le processus en présentant l'épisode de l'incendie comme un pivot entre les feux de l'imaginaire qui reposent sur un fond de vérité, avec le songe de la tour, et une réalité diffractée et passée au crible de la folie avec le passage surréel sur la montagne des fous. Cette variation poétique sur le rêve est dramatiquement très efficace. Bien qu'elle s'avère complexe quand on entreprend son analyse, elle se perçoit plus instinctivement à la lecture ou à l'écoute du texte car elle s'exprime dans des tournures très imagées. Elle revisite dans un style ludique et tonique les figures textuelles de la prolepse et de l'analepse, en donnant la conviction que les personnages

---

<sup>104</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 2239-2240.

<sup>105</sup> Daniel Danis, *e, op. cit.*, p. 104.

peuvent rester maîtres de la situation, à condition d'être en pleine possession de leurs moyens intellectuels, et qu'ils ne sont donc pas les jouets du destin.

J'il manipule le regard imagique sans comprendre exactement sa portée, aussi confond-il les fruits de son imagination avec les rêves qui traversent inconsciemment l'esprit du dormeur. C'est en plongeant dans de profonds sommeils à des heures indues que le très obscur Chef des Chamailleurs cherche des solutions pour sortir son peuple de l'impasse guerrière. Mais ces moments de « relâchement »<sup>106</sup> sont impénétrables, tant pour la conscience du personnage que pour son entourage et pour les lecteurs et spectateurs. J'il a d'ailleurs arrêté depuis longtemps de consigner ses rêves dans le *Corps de mon Mond*. Il se désintéresse de l'ouvrage car il ne conçoit plus que celui-ci puisse contenir des réponses aux problèmes de la vie réelle. Les plages grandissantes du sommeil dévorent le temps de l'action. Elles figurent la torpeur du héros ainsi que l'inconscience de toute sa communauté, malmenée par un esprit malade et stérile.

Le réveil brutal de J'il coïncide avec la mort de Romane. Le dernier souffle de vie de son aimée est figuré par un oiseau qui entre dans sa propre bouche. Ce phénomène incroyable fait basculer J'il dans une nouvelle séquence onirique. Habité par son *alter ego* féminin, J'il n'éprouve plus la nécessité de la poursuivre en songe. La figure complémentaire, mâle et femelle, métisse et autochtone, morte et vivante, peut voyager plus avant dans l'espace-temps imagique afin de prolonger sa quête intime tout en visitant la globalité de cet univers, miroir poétique du monde. Le rêve ne consiste plus à transfigurer le réel sous une forme complexe et codée, mais plutôt à le décomposer dans une prose aérée, qui énonce à rebours quelques maillons de la chaîne de l'évolution. Il n'est plus question de poursuivre l'avenir mais de remonter le cours du temps, pour revenir aux origines du monde et du moi afin de parachever le Corps du Monde, adossé à la falaise de Tableau.

Tandis que le Savoir-Tout donne au globe les dimensions d'un théâtre de mémoire universel, les temps imagiques donnent à l'esprit la faculté de se représenter le monde entier à l'aune du rêve. Ils permettent de réordonner mentalement et librement les éléments tangibles de manière à pénétrer le sens des situations lorsqu'elles demeurent incompréhensibles dans la vie réelle. Dans cette mesure, ils mettent en abyme l'acte créateur du dramaturge fondé sur une vision extraordinaire du monde. À l'image du Savoir-Tout, les temps imagiques sont exploités de manière intuitive par des personnages impuissants à se saisir collectivement et définitivement des clés du drame pour acheminer la fable vers une heureuse résolution. En écho au poème

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 101.

des origines du peuple Métis, le poème final de J'il donne à penser que la clé est unique et consiste à adopter une conscience absolue de l'univers, c'est-à-dire de l'ensemble des microcosmes inclus dans le macrocosme.

« 616. J'IL.  
Dis ce que vois  
me chante une voix.

AH !

J'étais une pierre  
je descendais sous l'eau de la mer.  
Je me transformais à une vitesse folle  
en éléments de la vie  
des milliards de vie  
jusqu'à devenir têtard  
puis, grenouille  
puis, alligator  
puis, singe  
et enfin, homme.

Mon corps est ici à Tableau  
nu de la tête aux pieds  
il ne se passe rien d'autre  
que le mouvement de la vie.  
Je vis dans l'instant réel.  
La vieillesse me gagne.

J'approche de la falaise de Tableau.  
La traversée de la rivière refroidit mes pieds chauds  
le soleil continue de me chauffer le dos, les fesses.  
L'avancement de mes jambes m'amène  
jusqu'à un mur de pierre.

J'appuie mes mains sur la paroi  
mon visage entre dans la falaise  
s'épousent enfin la chair et la pierre.  
J'enfonce mon visage dans une terre meuble  
qui forme un masque.  
J'incruste mes mains dans la pierre  
j'extirpe ce masque funèbre.  
Je le dévisage.  
Je soupèse son poids  
je ressens ce que je suis profondément.

Je m'accroupis dans l'eau de la rivière.  
Les mille œils voient la plongée de mon empreinte terrestre  
dans son courant frais et limpide.  
Le masque de pierre devient glaise

se déforme entre mes doigts.  
Je le sors de l'eau, j'en fais une boule  
et l'offre aux berceaux des ciels.

Dans un élan titanesque  
de mon bras arqué et d'une main fléchée  
je lance mon masque ancien.

AH !

La montée de la glaise  
perce les nuages  
traverse toutes les sphères  
pour atteindre ce cœur de lumière.

Par assèchement des airs  
la glaise est redevenue pierre.

D'un œil imagique  
j'ai vu mon pareil sortir du soleil  
sur une langue de feu.  
Il a attrapé mon ancien visage  
J'il, J, apostrophe, i, l  
et  
dans son élan d'un jeu éternel  
a relancé vers la terre  
ce masque transformé.

AH !

Je me déploie  
nouveau et ancien  
comme la tombée d'une pierre  
dans l'eau de la mer.

De la pierre à la pierre.

Oh ! Terre, terre !  
Ressens-tu le poids de nos corps ?  
La paix n'est-elle reconnaissable  
qu'en nageant jusqu'aux profondeurs de la terre ?

Qu'advienne la paix dans le Corps de mon Mond ! »<sup>107</sup>

L'analyse de ces quatre aspects de l'espace et du temps affirme la richesse de l'univers dramatique, déjà largement envisagée dans la présentation de son personnel. Comme autant de cercles concentriques, « *Le Corps de mon Monde* », *Territoires*, *Le Savoir-Tout* et *Les temps imagiques* reprennent des éléments de la fable dans un ordre principalement

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 114-116.

chronologique, pour appréhender successivement les grands ressorts spatio-temporels. Construite sous la forme d'une boucle, l'étude révèle différentes perceptions de la géographie et de l'histoire. Ce faisant, elle éclaire alternativement plusieurs facettes du monde et du rapport que les personnages entretiennent avec ce dernier, tout en dévoilant les arcanes de cette ambitieuse planète théâtrale.

« GO ! »<sup>108</sup>

En guise de ponctuation aux longues partitions narratives propres à dresser l'imposant décor du drame, cette interjection souligne à de multiples reprises la vivacité des personnages ainsi que leur volonté de confirmer des intentions verbales par des chantiers d'envergure. Avec la vigueur et la concision caractéristiques du traitement des actions, il s'agira d'exposer le cycle perpétuel de production et de destruction qui mobilise les deux communautés.

L'établissement progressif des Métis dans la forêt va de pair avec différents stades de production. L'accumulation de ces paliers déclenche une riposte autochtone, sous la forme d'une surenchère de règles et de dispositifs répressifs, mise en œuvre pour contrebalancer l'impact croissant de la population étrangère sur le territoire. La production métisse est d'abord mineure, en rapport avec le statut temporaire du peuple sur les lieux occupés. L'activité des personnages paraît marginale. Elle n'est pas sans évoquer les pratiques folkloriques d'ethnies ou de communautés réduites à reproduire les gestes de leurs ancêtres, pour satisfaire quelques touristes émus par la couleur locale, et non plus véritablement pour vivre. On peut se figurer les Métis en train de vendre au bord des routes le miel des « ruchers naturels »<sup>109</sup> comme une poignée d'artisans un peu louches, transportant une marchandise aux origines douteuses. Cela explique la méfiance mais aussi la convoitise des autochtones, eux-mêmes très attachés à plaquer un fond traditionnel sur un quotidien urbain. Le signe le plus représentatif de cette posture prétendument authentique est la naturalisation du corps de Nounourse, affublé de son costume d'ours, figé « dans une attitude d'attaque »<sup>110</sup> et déplacé dans les divers lieux du drame, au fil des tableaux.

Les bénéfices de la vente du miel encouragent les Métis à en augmenter et diversifier la culture et à s'installer plus confortablement dans la forêt, ce qui nécessite des moyens plus

---

<sup>108</sup> Par exemple, *ibid.*, p. 56 :

« 238. J'IL. [...] O.K. Allons-y ! Go ! Go ! Go ! Go ! Go ! Go ! »

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 34.

importants, entraînant de fait une intensification de la production. Le développement de cette petite société de consommation apporte à la communauté l'assurance et la légitimité suffisantes pour prétendre se mesurer aux autochtones et obtenir gain de cause dans ses tractations politiques et territoriales, auprès de l'ODIPP. L'exploitation de la nature, solution logique pour survivre d'abord et vivre ensuite décemment, métamorphose peu à peu les Azzédiens. Elle nourrit leur désir d'indépendance puis leur donne la folie des grandeurs, contractée depuis longtemps par les autochtones. Avant de dégénérer, le système économique et social de Sein-Azzède de Tableau fonctionne à plein régime et fait preuve d'une certaine ingéniosité, de même que le système autoritaire de la Terre d'À Côté impose une pratique obligatoire de l'écriture et veille au rayonnement de son Musée de la Civilisation, peuplé de statues de cire, et de son Université, dotée d'une pelouse remarquable.

Avec la guerre humide, la production atteint un pic avant de s'effondrer dans le ravin de la destruction. Ce mouvement ascendant et descendant est matérialisé par des événements de divers registres, qui traduisent tant par la plaisanterie que par l'effroi la scandaleuse proximité de la créativité et de l'anéantissement. De l'improbable « canon de paix »<sup>111</sup> que Dadagobert offre à J'il pour célébrer son retour aux flèches munies d'un « dard décérébralisant »<sup>112</sup> que les Azzédiens emploient pour neutraliser les soldats du Contre-Monde, du rapt de la figure empaillée de Nounourse entreposée dans le bureau du Maire Dadagobert comme butin de guerre au sacrifice de plusieurs danseurs d'allégresse utilisés pour faire diversion, de l'installation de têtes d'originaux dans les arbres de la forêt pour effrayer l'ennemi à la furie de J'il enivré par la violence et toujours plus assoiffé de sang, les Métis combattent sur le front de la comédie aussi bien que sur celui de la tragédie. Fiers de leur prospérité et sûrs de leur puissance, ils interviennent tous azimuts pour impressionner les autochtones. Ces derniers ne sont pas en reste et participent grandement à ce cruel mélange de farces potaches et de pratiques monstrueuses. Ainsi leurs captifs sont-ils sauvagement torturés puis ébouillantés dans « un chaudron de miel thermocollant »<sup>113</sup>, ce qui n'est pas sans évoquer la cire utilisée pour élaborer les statues du Musée de la Civilisation. Les bêtes venimeuses du Zoo sont lâchées dans la nature. De plus, on peut supposer que l'Université participe au développement de l'opération militaire consistant à féconder deux jeunes Azzédiennes avec « des petits oeufs

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 86.

de guerre remplis de semence d'ours »<sup>114</sup>, dont les soldats se demandent en pouffant à quoi cela pourra-t-il aboutir.

Si Romane considère la guerre comme « un arrêté du vivant »<sup>115</sup>, les deux communautés ont la faiblesse de penser que l'affrontement est le seul moyen de sauver leur identité et de préserver leur territoire pour pouvoir continuer à vivre. Engagées dans la guerre humide au nom de conflits insolubles, elles agissent l'une contre l'autre dans une évidente symétrie. Elles sont embarquées dans une dynamique que rien ne semble pouvoir freiner tant que table rase n'a pas été faite. Cette condition empêche toute tentative de reconstruction de voir le jour avant que les personnages n'aient pu complètement explorer la noirceur de leur âme. Animés d'une curiosité infernale, ils se laissent déborder par leurs pulsions et sont trop orgueilleux pour remettre en cause les fondations de leur microcosme, avant que ce dernier ne s'écroule de lui-même. Les Métis n'ont tiré aucune leçon de la mise à sac de leur ville d'origine, « renversée comme un verre de lait sur une plaque de fer chauffante »<sup>116</sup>. Les autochtones ne sortent pas vainqueurs d'une lutte qui a dévasté la forêt, alors que leur premier objectif était de la conserver en tant que zone « écologiquement sauvage »<sup>117</sup>. Tous traitent leur vie, celle d'autrui, leur corps social, le corps social adverse et par extension le corps planétaire comme un château de sable, dont la démolition procure une jouissance infiniment plus forte que le contentement éprouvé après sa lente et laborieuse construction. Dans le déchaînement des passions, les esprits en ébullition provoquent des passages à l'acte spectaculaires, qui secouent le drame et se fracassent contre les parois millénaires du décor naturel. La rage humaine déferle sur Sein-Azzède de Tableau comme les vagues d'une mer démontée, arrachant les arbres, charriant la terre et les cadavres, cependant que la falaise lavée demeure intacte.

Les personnages calquent leur activité intensive sur le mouvement de la vie et de la mort, qui bouillonne sous la plus petite pierre dans l'eau ou sur terre, frémit dans les cimes et s'agite dans les cieux. Par mimétisme avec les animaux ou pour contribuer au perfectionnement de la civilisation, Métis et autochtones produisent des pensées et des actes *a priori* rationnels. Grisés par leurs réussites, ils oublient très vite que la modération est la meilleure alliée de la longévité pour goûter aux plaisirs destructeurs de l'expansion. Ce glissement creuse un fossé conséquent entre l'être et l'univers dont il se revendique. Il a cependant pour effet de réunir

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 35.

les hommes sous un étendard commun, en dépit de la haine qu'ils se vouent mutuellement. Considérées dans leur globalité, les actions mettent en exergue la vie humaine sur la toile planétaire et traduisent la plus grande crainte des protagonistes, disparaître dans un cadre spatio-temporel monumental.

## SYNTHÈSE.

Les développements de cette analyse révèlent trois niveaux de lecture. Un premier niveau dramatique permet d'apprécier l'intrigue. Un second niveau symbolique permet de dégager la signification et la logique poétique des composantes du drame. Un troisième niveau ontologique met en perspective les propositions dramatiques et les règles symboliques qui régissent la fable, pour envisager la pièce comme un drame universel. À travers les enjeux dramaturgiques, Daniel Danis répercute ainsi des enjeux planétaires en construisant une œuvre autour de la question de l'individu aux prises avec le monde. Il ne se contente pas de livrer une représentation du monde, mais lui adjoint un dessin plus métaphorique, puis il juxtapose ces images pour interroger la capacité de l'être à s'inscrire dans un univers à plusieurs dimensions.

Avec un plaisir propre à la découverte des fresques romanesques, lecteurs et spectateurs observent l'évolution de personnages conditionnés par des valeurs et des mécanismes générationnels. Au fil des péripéties, ils constatent que le legs des responsabilités des parents aux enfants va de pair avec un changement de tonalité dramatique. Une lecture référentielle de plusieurs situations éloquentes suggère que les personnages ont la possibilité de soulager la tension du drame en accédant à un état de plénitude. La conjonction de ces niveaux d'interprétation permet d'envisager l'origine, le déploiement et les éventuelles réponses à des questionnements intimes, fondamentaux pour l'être humain. L'espace et le temps se composent de très nombreux éléments originaux. La perception subjective de cet environnement passionnant souligne qu'il est également signifiant. C'est à son image que sont composés tous les organismes qui l'habitent. Sa forme et ses manifestations figurent un discours fleuve sur l'histoire et le devenir du monde entier. Considéré à travers le filtre de l'imagination, il peut ouvrir le champ des possibles aux esprits réceptifs. L'imbrication du traitement dramatique et symbolique permet de voir une correspondance entre la façon dont les personnages prennent leurs marques dans l'espace et dans le temps et la présence des hommes sur la Terre. La compréhension des indices disséminés dans tous les éléments constitutifs du macrocosme détermine l'accomplissement des protagonistes. Par extension,

elle engage aussi celui de l'humanité. Les multiples actions qui animent le drame prolongent l'émerveillement et le désœuvrement alternativement suscités par l'élaboration des personnages, de l'espace et du temps. Elles parachèvent l'univers dramatique en précisant comment les protagonistes investissent concrètement le périmètre de la fable. De registres et fonctions variés, ce sont toutes des expressions des pulsions de vie et de mort. Elles suggèrent d'abord la proximité des hommes avec l'ensemble des êtres vivants, pour finalement distinguer leur grande majorité en tant qu'acteurs immatures, narcissiques et versatiles. Les actions posent ainsi la question ontologique de la capacité humaine à investir rationnellement le monde, sans décréter la suprématie d'une espèce et encore moins celle d'une poignée d'individus. Avec une grande complémentarité, chaque catégorie capte, synthétise et problématise un aspect de la vie sur terre, pour échafauder un théâtre du monde dédié au sens de l'être et à la recherche d'une harmonie planétaire.

À Delphes durant l'Antiquité, un grand epsilon était accroché au fronton du temple d'Apollon, où siégeait la Pythie pour délivrer les oracles soufflés par le dieu. D'après l'article de l'*Encyclopaedia Universalis* consacré à la ville et son oracle :

« La première rencontre visuelle avec la résidence du dieu se faisait donc par le truchement d'une lettre énigmatique qui défie les interprétations les plus ingénieuses, mais qui signifie, selon un philosophe maître de Plutarque, la deuxième personne du verbe « être ». « Tu es », tel aurait été le signifié de l'epsilon suspendu : énoncé que tout observateur du temple se trouvait prononcer, à son insu, en lisant la lettre mystérieuse. »<sup>118</sup>

Par son titre et sa composition en forme d'énigme personnelle, inextricablement liée à l'équation du monde, *e* peut faire allusion à cette anecdote légendaire. Comme le temple, la pièce est un antre où l'on pénètre pour entendre une version poétique et souvent opaque de la vie réelle, qui prétend déchiffrer les mystères de l'existence. À l'image de Pythie à la fin de *Gibiers du temps*, la Didascalienne est habitée par le drame. Elle doit impérativement l'énoncer, pour que la mémoire des êtres, des choses et la connaissance des faits ne passent jamais. Quand la pièce s'ouvre, Soleil, aussitôt mue par la parole, nous emporte dans le théâtre du monde. Elle dit ce qu'elle voit, entourée de tous les protagonistes qui la rejoignent pour dire ce qu'ils ont fait. En frontispice de la pièce, pas d'epsilon majuscule mais un « e » minuscule. Ce symbole d'humilité suggère que même si le dénouement de la fable dépend de l'aboutissement de la quête de J'il, de la découverte du corps de son monde et de sa

---

<sup>118</sup> Bernard Holtzmann et Giulia Sissa, « Delphes », *loc. cit.*

Cf. également Plutarque, « Sur l'E de Delphes », in *Dialogues pythiques*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, *op. cit.*, p. 12-36.

perception imagique de l'univers, en somme, même si la compréhension du macrocosme implique de sonder et de cerner le microcosme, l'homme reste minuscule. Il n'est pas le trésor du monde mais le coffre qui abrite toutes ses réponses.

*e* constitue une plongée dans un fantastique théâtre du monde, dont la beauté, l'intensité et la densité se vérifient à chaque page. Tout en invitant lecteurs et spectateurs à une exploration dépaysante, Daniel Danis fait constamment des renvois au monde réel. L'œuvre prend la forme d'un rêve éveillé, qui ordonne le monde théâtralement et symboliquement pour pouvoir le penser et s'y inscrire un peu plus justement. Postulant qu'à l'issue de l'œuvre certains personnages parviennent peut-être à modifier leur perception de l'univers et leur comportement en son sein, on se plaît à croire en l'évolution sensible de notre perception « imagique » du globe, par analogie entre fiction et réalité. Rêver le monde selon Daniel Danis ou comment poser une condition théâtrale au progrès de l'humanité.

## **MODÈLES ET COMBINAISONS DES IMAGES DU MONDE.**

### **Synthèse finale des analyses.**

L'étude des sept déclinaisons du théâtre du monde s'est principalement déroulée sans confrontation des textes. Le but était de limiter les comparaisons afin de privilégier une réflexion sur les spécificités des œuvres et sur leur manière propre de constituer une représentation globale du monde. On espère avoir démontré que les auteurs convoquent tous différemment le monde sur la scène et certifié qu'ils en développent une nouvelle image à l'occasion de chaque proposition dramatique, à l'instar de Didier-Georges Gabily. L'objet de cette synthèse finale est de tisser des liens entre les pièces du corpus, pour souligner que leur variété est compatible avec plusieurs principes communs. Il s'agit désormais de confronter le fruit des analyses dramaturgiques afin de porter un regard théorique sur la somme des éléments étudiés. Pour ce faire, nous rassemblerons les sept pièces sous trois bannières, en identifiant trois modèles de composition et autant de combinaisons des catégories dramatiques. Sans cliver les œuvres, cette classification mettra en relief des nuances imputables à leur forme ainsi qu'à leur structure. À l'issue de ce raisonnement, trois ambitions paraîtront à la source des choix formels de nos six auteurs.

### **LES MODÈLES DE COMPOSITION.**

#### **Le chant de la création.**

L'œuvre prend la forme d'un chant de la création quand elle conjugue célébration du monde et questionnements relatifs à son fonctionnement, ode à la vie et réflexions sur sa signification. Elle met en scène des personnages obsédés par l'univers en tant que création divine et la tentation inavouable de se confronter verbalement à l'entité supérieure. Les personnages sollicitent inlassablement un dialogue avec Dieu. Ils cherchent aussi à communiquer avec l'ensemble des créatures pour résoudre le mystère de l'ordre planétaire et pour découvrir la finalité de leur existence.

Dans *L'Animal du temps*, un homme solitaire exprime des désirs contradictoires à l'égard de Dieu et des animaux, avec lesquels il partage le territoire. Il se positionne tour à tour comme une entité parmi d'autres, immergée dans le vivier du monde ou comme un être privilégié très proche de Dieu, capable à ce titre de l'interpeller pour obtenir des comptes sur l'état du monde et sur l'état de sa personne. L'homme déambule dans un espace chaotique où tout est manifestement à reconstruire. Au gré de ses invectives aux animaux et de ses appels à Dieu, il tente de reconstituer un monde déchu en nommant chacune de ses composantes. Il use ainsi

de la parole comme d'un verbe divin. Ce qui s'apparente de prime abord à une tentation démiurgique est en réalité une entreprise de recomposition maladroite. L'homme marche dans les pas ou plutôt dans les mots de Dieu pour convoquer de manière fragmentaire et désordonnée un monde en pièces. Il n'est pas pensable de créer à l'instar de Dieu, il est seulement envisageable de répéter ce qui a déjà été fait et encore, sans possibilité d'atteindre l'harmonie et l'équilibre divins. À bout de souffle, l'homme renonce à la résolution de l'équation du monde. Il se souvient alors d'un jour lointain et merveilleux, où, sans percevoir le miracle de la vie, il était parvenu à le nommer poétiquement, avec des mots qui ne créaient rien mais qui définissaient magistralement les créatures de Dieu.

Dans *Bivouac*, les récits de deux prostitués et de leur maître juxtaposent des éléments de narration biographique avec de nombreuses considérations sur les aspects historiques, géographiques et sociaux du macrocosme. Membres d'une organisation définie et régie par Dieu, ils en décrivent les rouages sans manifester de signes de rébellion, malgré le caractère très autoritaire et souvent inhumain du système divin. Les protagonistes sont portés par le verbe qui leur permet de situer le drame dans un contexte mondial. La parole donne la faculté de cerner le sens et la nécessité de la présence au monde. Elle donne la conviction d'être utile et l'énergie pour agir tel que Dieu l'exige. Elle éclaire enfin tous les tenants et les aboutissants du régime prostitutionnel, hormis une exception fondamentale. En effet, la parole ne permet pas concrètement de comprendre pourquoi Dieu maintient les êtres vivants dans un tel état d'asservissement. Cette inconnue recouvre une vérité insupportable, celle de l'opacité de la volonté divine, que les protagonistes ne traiteront jamais frontalement, se satisfaisant de la rigueur et de la beauté de la création comme preuves de la raison et de la bonté du créateur.

### **La peinture de la société.**

L'œuvre prend la forme d'une peinture de la société lorsqu'elle emploie un échantillon de personnages représentatifs des divers types sociaux contemporains, mis en scène dans des situations emblématiques de la vie actuelle. Elle est alimentée par toutes les contradictions de notre monde, qu'elle donne à voir sans chercher à les résoudre, privilégiant un constat de la société à son jugement et l'exposition du drame à sa résolution.

Dans *Violences*, la peinture de la société se compose de deux volets, le premier se déroulant dans une maison normande et le second se déroulant dans un immeuble parisien. L'espace rural de la première partie est le théâtre d'un fait-divers qui hante les personnages, même lorsque certains d'entre eux décident de fuir dans l'espace urbain de la seconde partie. L'opposition de la nature et de la cité est soulignée par le recours à une esthétique

foncièrement différente pour chaque partie. La première rend hommage à la tragédie antique et la seconde utilise les ressorts de la comédie de situation télévisée, communément appelée *sitcom*. Le recours à des esthétiques antagonistes montre que la peinture de la société n'est pas nécessairement réaliste. Au contraire, elle emprunte des détours artistiques pour représenter symboliquement le monde. Les recherches formelles déclinées dans *Violences* sont d'autant plus importantes que la fable est sans issue. La situation initiale ne peut pas être réellement modifiée. Les personnages se heurtent aux réalités familiales, aux contraintes géographiques, sociales, économiques et plus généralement à la médiocrité du monde. Théâtralement, l'œuvre trouve son intérêt dans la façon dont elle représente la société, qu'il ne s'agit pas de transformer mais d'observer à travers différents prismes artistiques, pour qu'à défaut de l'améliorer, on puisse la cerner et la penser.

*Violences* rend hommage aux *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov à travers le prénom des trois filles de la maison normande, la fascination qu'elles exercent sur les autres personnages et le rêve d'un départ pour une ville prétendument idéale. *Au monde* reprend plutôt les thématiques des dialogues tchékhoviens et plus généralement du théâtre moderne. La peinture de la société se dessine en filigrane du discours, énoncé dans un appartement quasiment désertique. Elle est en quelque sorte expurgée de tous les éléments non conformes aux valeurs officielles du personnel dramatique. Toutefois, elle est bien globale car le microcosme familial permet de montrer sous un jour intime les représentants du pouvoir économique, militaire et médiatique. L'actualisation des préoccupations d'un autre siècle introduit une réflexion sur la stagnation d'individus aptes à dissenter sur le progrès et néanmoins incapables de l'enclencher. Toutes les zones d'ombre de la fable font écho avec beaucoup d'habileté aux tensions du monde réel. La pièce est impuissante à dépasser les problématiques du théâtre moderne. Elle produit cependant une image éloquente du monde d'aujourd'hui en insinuant que le décalage entre les intentions et les actes ne cesse de s'accroître au fil du temps. Cette hypothèse donne lieu à une représentation désœuvrée du monde, cependant dynamisée par des choix esthétiques. Faute de réalités tangibles auxquelles se raccrocher, l'univers dramatique cultive la suggestion, le trouble et les mirages.

## L'aventure épique.<sup>1</sup>

L'œuvre prend la forme d'une aventure épique lorsqu'elle met les personnages en situation de résoudre une énigme personnelle dont la solution peut changer le devenir de l'être et la perception du monde. L'aventure épique peut engager tout un peuple ou changer le cours d'une seule existence, selon la hiérarchisation du personnel dramatique. Elle n'a donc pas nécessairement pour but de célébrer la geste d'un héros mais plus généralement de relater les efforts des participants pour mener de front travail introspectif et tentative d'appropriation de l'univers dramatique. Le résultat peut être catastrophique ou au contraire fabuleux, il est en tout cas l'inconnue que les personnages s'évertuent à trouver tout au long de la fable.

Dans *Gibiers du temps*, il s'agit de décrire une immense cité et de découvrir les pratiques de ses habitants à travers le cheminement de Thésée, sorti des enfers pour rejoindre son palais. Si l'intérêt de tous les personnages et toutes leurs intrigues convergent vers l'antique maître, l'aventure de Thésée est en réalité prétexte au déploiement d'une aventure collective. Son retour provoque l'effondrement de la tyrannie, entretenue par une malédiction mythique. Concrètement, la ville n'est libérée du joug des princes Acamas et Démophon que pour subir la terreur du parvenu Sanguier. Mais tout au long de la fable, les voix des personnages divins et humains, créatures, fantômes et survivants, font poindre un espoir. Cet espoir est celui de l'émancipation du peuple, apte à changer le cours de son existence, à condition d'être attentif à la mémoire du monde proférée par Pythie et d'en mettre à profit la connaissance pour prendre en charge sa destinée.

Dans *Les Vainqueurs*, il s'agit de retracer le parcours d'un être solaire et individualiste, qui considère le monde comme un grand terrain d'expérimentation. Riche en rebondissements, la fable montre comment une figure héroïque parvient à se frayer un chemin à travers différents pays de la Méditerranée en privilégiant ses intuitions, ses désirs et ses ambitions au détriment des lois qui régissent l'humanité et le monde. *A priori* immuables, les propriétés de l'univers dramatique s'ordonnent progressivement selon le bon vouloir du personnage principal, qui joue à mettre en péril sa puissance, sa beauté et son talent pour sortir systématiquement vainqueur des épreuves qu'il s'inflige. Cette aventure épique peut sembler des plus gratuites

---

<sup>1</sup> Ici, on emploie le terme « épique » en tant qu'adjectif relatif à l'épopée, en se référant toujours à la définition préalablement citée, issue du *Nouveau Petit Robert* :

« Long poème (et plus tard, parfois, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait. »

Dans l'expression « aventure épique », c'est bien l'aventure qui prime. L'adjectif colore le troisième modèle de composition sans le cantonner au genre épique, composante rhapsodique inhérente au drame contemporain, dont la présence peut se vérifier dans toutes les œuvres du corpus.

et des plus amORALES car sa seule finalité est la satisfaction d'un personnage antipathique et narcissique.

Dans *e*, il s'agit d'élaborer une fresque sur la naissance, la vie et probablement la mort d'un homme, mêlée à l'histoire de son peuple. Cette aventure enchaîne l'individu au collectif et les relie par ailleurs à l'animal, au minéral et au végétal dans un décor universel. Elle entraîne J'il, héros désigné malgré lui par ses pairs, dans une quête fondamentale visant à percer ses propres mystères pour régler les conflits qui enflamment les territoires de la fable. En raison de ses origines, J'il est habité par la croyance en une harmonie planétaire qui impliquerait un subtil équilibre entre tous les éléments. Mais beaucoup d'écarts se creusent entre cette intime conviction, qui dépasse souvent l'entendement, et les faits, qui traduisent un élan destructeur partagé par l'ensemble du personnel dramatique. Les bouffées d'espoir et les déceptions amères qui étourdissent J'il ainsi que les deux communautés de la fable dessinent les pics et les creux de l'aventure. Sans pouvoir refaire l'histoire, que tous prennent en charge *a posteriori* sous l'impulsion de la Didascalienne, les personnages tentent de comprendre les enjeux du drame dont ils furent les membres actifs mais parfois inconscients. L'aventure est ainsi mise en abyme. À un premier niveau de lecture, celui de l'action, elle concerne l'implication des personnages aux prises directes avec la fable. À un second niveau, celui de la narration, elle concerne l'éventuelle prise de conscience des personnages à l'occasion de leur retour sur les lieux et sur les événements du drame.

### **LES COMBINAISONS DES CATÉGORIES DRAMATIQUES.**

Le chant de la création, la peinture de la société et l'aventure épique s'appuient sur trois combinaisons des catégories dramatiques que sont les personnages, l'espace, le temps, les actions et les didascalies.

#### **Inventer.**

Le chant de la création s'exprime à travers l'invention progressive des catégories dramatiques. Dans *L'animal du temps*, une indication liminaire convoque un homme dans un espace vide, jonché de pierres tombales. C'est la parole de cet homme qui génère dans le désordre les autres catégories dramatiques pour aboutir au tableau atypique d'un monde surcomposé par endroits et inachevé à d'autres. En ce cas, les catégories dramatiques se précisent au fil de l'écriture. Une didascalie attribue immédiatement le texte à un personnage, qui devient le porte-parole du drame, l'énonciateur des autres catégories dramatiques. Dans cette mesure, il est libre de les composer et de les ordonner à sa convenance.

Dans *Bivouac*, les intitulés des trois séquences, *Adao Parle*, *Wajdi parle*, *GrosMoussa parle*, introduisent les protagonistes à la manière d'une didascalie. Ils soulignent que les interventions se succèdent sans interaction, sur une scène manifestement dépouillée de tout artifice. Chaque partition étoffe progressivement l'univers dramatique en informant sur la quantité de personnages, d'espaces, de temps et d'actions qui le constituent. Décliné sur un mode ternaire, le procédé permet de découvrir chaque catégorie sous trois angles, donnant du monde une image composite.

Si la création du monde est le seul fait de Dieu, le dramaturge peut néanmoins en proposer un énième chant, en projetant sur la scène un ou plusieurs personnages qui font apparaître l'espace, le temps et les actions au fil des mots. La création du monde est unique, mais son chant peut être pluriel. Rien n'empêche de l'imaginer polyphonique et plus polémique que ce qu'il n'est déjà dans *Bivouac*, dans d'autres propositions dramatiques.

### **Imposer.**

La peinture de la société repose sur des catégories dramatiques établies au commencement du drame, de manière à figurer l'image d'un monde austère et figé, que l'on découvre avec stupéfaction.

Dans *Violences*, les catégories dramatiques subissent un traitement différent dans la première et la seconde partie, conformément aux esthétiques de la tragédie antique et du *sitcom* qui régissent l'une et l'autre. Dans la première partie, personnages, espace, temps et actions apparaissent comme les motifs hiératiques d'un tableau de très grande dimension, rehaussé par les didascalies. Dans la seconde partie, les motifs hiératiques sont frénétiquement secoués par les raccourcis comiques et les situations absurdes, ce que surlignent globalement les didascalies plus dynamiques. Cette peinture de la société se profile donc au moyen de catégories dramatiques imposées, qui évoluent seulement du point de vue de la forme.

Dans *Au monde*, le traitement homogène des catégories dramatique oppose systématiquement le quotidien magnifié par la parole à une réalité médiocre. Les personnages bénéficient d'une marge de manœuvre pour entretenir leur image, affirmer leur surplomb sur le monde, évoquer leur emploi du temps saturé et vanter les mérites de leurs actions. Cependant, les incohérences du discours, les comportements déviants, l'espace vide, la dérive du temps et la faiblesse des actions, le tout appuyé par un usage modéré mais toujours éloquent des didascalies, décrivent une impasse au fond de laquelle les personnages dépérissent. Englués dans ce marasme, ils ont pour seule alternative d'en nier l'évidence, préférant le sommeil à l'inertie, le rêve à l'ennui, le mensonge à la vérité. Dans cette peinture de la société, plusieurs détails issus de

chaque catégorie dramatique sont mis en exergue et révélés dans toute leur étrangeté, de sorte que l'hyperréalisme tend au surréalisme.

Pour compenser la noirceur du sujet, les catégories dramatiques de la peinture de la société agissent comme une contrainte créatrice de jeux et d'images. L'exposition théâtrale du monde contemporain prend l'apparence d'un carcan, sublimé par l'esthétique du drame.

### **Transformer.**

L'aventure épique se développe au rythme de l'évolution des catégories dramatiques, définies en préambule et régulièrement modifiées pour aboutir à la résolution du drame.

Dans *Gibiers du temps*, cette transformation est très progressive et constitue plutôt un horizon qu'un postulat de départ. Développée sur trois pièces désignées comme autant d'« époques », la fable se déroule sur une longue journée où chaque période est aussi riche que pourraient l'être plusieurs années. Cette représentation fleuve favorise la maturation de chaque catégorie dramatique. Les personnages se transforment surtout physiquement mais aussi mentalement. Ils vieillissent, se dégradent, sombrent dans la pauvreté et la folie, vivent et meurent sous nos yeux pour réapparaître sous forme d'ombres. La juxtaposition de leurs points de vue sur l'espace souligne que son aspect et ses potentialités dépendent énormément des pensées et des intentions que l'on y projette. De dédale infernal, l'espace peut se mouvoir en terrain de libre circulation. En effet, le cloisonnement des territoires et des infrastructures est une simple convention, aussi friable que les murs de la cité. Il en est de même pour le temps, qui n'est condamné à un éternel et tragique recommencement que parce que les personnages acceptent les lois irrationnelles d'un autre millénaire. Les actions sont également traitées comme un ensemble de réflexes hérités d'un monde archaïque. Une prise de conscience citoyenne peut tout à fait en sonner l'achèvement. Enfin, les didascalies englobent tous ces éléments et les mettent en perspective, dessinant un univers dramatique en expansion.

Dans *Les Vainqueurs*, l'aventure du personnage principal se compose aussi de trois pièces. Mais en l'occurrence, la distribution des personnages, l'espace, le temps et les actions sont systématiquement bouleversés. Ce remaniement des catégories dramatiques permet au personnage principal d'usurper trois destins, volés aux autres personnages, pour visiter trois pays en multipliant les actions, dont l'exercice défie les lois de l'espace et du temps. Les didascalies accompagnent ce mouvement en apportant les indications spatio-temporelles nécessaires à l'enchaînement des épisodes. Ici, la transgression permanente des catégories dramatiques légitime les transitions et les retournements de situation les plus improbables.

Elle favorise un très large surplomb du personnage principal sur le drame et maintient l'attention permanente des lecteurs et spectateurs, subjugués par toutes ces mutations.

Dans *e*, la transformation des catégories dramatiques permet d'identifier les différentes phases de la vie des peuples au sein de territoires régulièrement redéfinis. Dès le commencement, l'exode et la situation temporaire à laquelle Blackburn condamne les Métis placent l'œuvre sous le signe de la précarité. Personnages, espace, temps et actions sont agités par de multiples changements, tandis que les didascalies conservent un rôle utilitaire en soulignant par endroits la dimension extraordinaire de la pièce. Ces transformations déterminent le caractère explosif et parfois éparpillé de l'aventure. Cependant, elles s'opèrent très symboliquement en fonction d'une logique cyclique. L'accomplissement des personnages dépend de leur aptitude à interpréter ce phénomène, qui commande tout à la fois le renouvellement et la répétition des composantes du drame. Ici, la transformation des catégories s'apparente plus précisément à une révolution, métaphore du mouvement planétaire.

À travers l'aventure épique, le dramaturge jongle avec les catégories dramatiques et les métamorphose au gré de son imaginaire, pour produire l'image d'un monde en devenir.

Cette classification basée sur la forme et la structure des œuvres permet de dégager trois ambitions dramaturgiques distinctes. Le chant de la création s'exprime à travers l'invention progressive des catégories dramatiques. Il semble avoir pour ambition de recréer le monde sur la scène, afin de questionner les fondements et le fonctionnement de l'univers, dans une perspective métaphysique. La peinture de la société s'élabore à travers la soumission de la fable à des catégories dramatiques préalablement et strictement définies. Elle semble avoir pour ambition de dresser l'état des lieux du monde, afin de restituer sur la scène le courant qui entraîne nos vies, dans une perspective artistique. L'aventure épique se développe grâce à des catégories dramatiques modulables. Elle semble avoir pour vocation de mettre en jeu le monde, dans une perspective onirique et/ou politique, selon que le jeu engage un être solitaire ou tout un peuple, mis en demeure de changer la face du monde. À rebours, notre synthèse montre comment les ambitions de recréer, dresser l'état des lieux et mettre en jeu génèrent différents positionnements par rapport au sujet commun du monde. Dans tous les cas, ces ambitions témoignent de l'intérêt profond des auteurs pour le réel, qui n'est jamais évacué de la scène mais tout au contraire sondé, représenté, transposé. Cependant, il n'est pas question de louer aveuglément le monde, de l'imiter platement ou de le tourner en dérision. Il s'agit plutôt de produire une image dramatique exigeante, passionnée et haute en couleur, plus ou

moins dédiée à la célébration, à la réflexion ou à l'animation du monde en fonction de l'ambition exprimée par l'auteur, à un moment donné de son parcours d'écriture et dans le but de concevoir une pièce en particulier.



## CONCLUSION.

Pour prendre son élan, afin de franchir avec succès le fossé qui le sépare de l'itinéraire qu'il est déterminé à parcourir, le marcheur effectue quelques pas en arrière. De même, nous avons débuté cette recherche sur l'écriture dramatique contemporaine francophone en allant puiser les ressources culturelles indispensables à notre réflexion dans des textes critiques dédiés à l'histoire du théâtre européen.

Ce travail préparatoire est mené dans le sillage de six penseurs, qui guident notre trajectoire à travers les territoires philosophiques, religieux et poétiques de l'Antiquité gréco-latine, du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'âge baroque. À leur contact, s'imposent le goût et la nécessité de mener des enquêtes rigoureuses dans les sites anciens pour mieux comprendre le paysage dramatique actuel. On gagne une vue d'ensemble sur les foyers intellectuels, spirituels et artistiques qui ont trait à la notion de théâtre du monde, on s'enrichit de multiples références littéraires et se passionne pour le théâtre élisabéthain et celui du Siècle d'Or espagnol. Ordonnées chronologiquement, les études minutieuses des observations érudites sur les origines, les développements et les expressions dramatiques historiques du théâtre du monde se succèdent comme autant de jalons dans la connaissance d'un vaste continent métaphorique. L'exploration de ce continent procure une solide assise théorique et favorise l'épanouissement d'un raisonnement autonome sur le théâtre du monde. L'éventail des regards critiques étant replié, on aboutit à « La perspective d'une définition », conclusion de la partie liminaire de la thèse. En cernant le champ circonscrit communément par les six spécialistes, on repère les éléments constants du théâtre du monde pour voir ce qui le caractérise en permanence au-delà des spécificités temporelles, géographiques et personnelles de ceux qui l'utilisent. Notre définition s'affine en se bornant au domaine de la littérature dramatique, puis en s'attachant aux expressions les plus significatives du théâtre du monde, déployées d'un bout à l'autre du texte théâtral.

Lors, il apparaît que la mise en scène du vivant aux prises avec les éléments naturels et surnaturels dans un espace-temps universel autorise la création de pièces singulières, où la réflexion sur le monde prend appui sur les composantes du théâtre et où le traitement du divin s'inscrit dans une conception très large de l'univers, en tant que somme de manifestations rationnelles et irrationnelles. La métaphore donne corps à des œuvres aux formes, styles et discours très divers, offrant aux dramaturges des époques et des lieux qui s'en firent l'écho, la possibilité de développer un imaginaire fort, très respectueux des idées conçues par leurs

illustres prédécesseurs et par ailleurs conforme aux conventions esthétiques, idéologiques et théologiques du moment. C'est probablement à cette grande capacité de conciliation d'un héritage, d'une norme de pensée et d'une ambitieuse volonté d'expression personnelle que le théâtre du monde doit sa longévité et son adaptabilité à différentes conceptions de l'écriture dramatique. Au fil des siècles, il se maintient en tant que dispositif dramaturgique générique capable de supporter toutes les projections théâtrales totalisantes, qui semblent renouveler la représentation du monde en suivant toutefois une ligne poétique élémentaire. Dans cette dynamique de réflexion, on postule que les propriétés universelles mises à jour dans notre petite archéologie du théâtre du monde structurent encore les pièces contemporaines qui font œuvre de totalité. Ici, la pensée de Jean-Pierre Sarrazac donne une impulsion capitale pour franchir le fossé temporel qui sépare la partie liminaire, consacrée aux regards critiques qui balaient l'Occident depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX<sup>e</sup>, et le développement de la thèse axée sur des univers dramatiques élaborés depuis les années 1980 jusqu'à nos jours. L'apport de l'essayiste au débat sur l'éventuelle actualité du théâtre du monde nous permet de renouer avec le vocabulaire poétique du drame moderne et contemporain. Il donne la caution théorique nécessaire pour nous embarquer dans la seconde partie, où nous explorons sept représentations globales du théâtre d'aujourd'hui afin de démontrer, par leur analyse dramaturgique approfondie, que ces images planétaires constituent autant de déclinaisons contemporaines du théâtre du monde.

Dans un second souffle, adapté à la course de fond qui se prépare dans les territoires contemporains, l'invitation à la découverte de « Sept images du monde » marque la volonté de forger nos propres outils d'analyse, pour conduire l'ensemble des voyages. Maître des explorations, nous nous exprimons sous l'autorité des personnalités citées au gré des pages tout en assumant pleinement la responsabilité de nos lectures, choix de présentation et partis pris d'étude.

Cette partie se compose de chapitres consacrés aux six auteurs des pièces du corpus, de manière à privilégier l'immersion dans leur sphère théâtrale. Au sein des chapitres, ce postulat commande la distinction et la présentation des moteurs et motifs de l'écriture de chaque auteur, pour étudier quelques fondements de leur art et des aspects récurrents de leurs travaux, qui s'inscrivent de façon très générale dans une réflexion sur les croisements du théâtre et du monde. Sans jamais emprisonner les dramaturges dans la problématique du théâtre du monde, cette familiarisation avec leurs préoccupations artistiques et quelques-uns de leurs sujets et procédés d'écriture favoris montre comment plusieurs de leurs textes gravitent autour de la métaphore ou, tout au contraire, l'évitent soigneusement. Ces phénomènes d'attraction et de

répulsion donnent une valeur exemplaire aux prolongements des chapitres, centrés sur l'analyse spécifique d'une ou deux œuvres où la mise en scène du monde semble particulièrement éloquente. On s'appuie alors sur une grille de lecture originale, élaborée selon des principes de clarté, de simplicité et de flexibilité. Introduite par un résumé de la fable et par un descriptif de la genèse et de la présentation du texte, calquée sur les catégories dramatiques des personnages, de l'espace et du temps, des actions et – s'il y a lieu – des didascalies, enfin conclue par une synthèse récapitulative, la grille de lecture donne à voir la pièce comme un macrocosme dramatique. Parce que ses entrées correspondent en majorité aux composantes requises pour élaborer une fiction, cette grille met continuellement l'accent sur la narration, en la traitant de façon critique, du point de vue de la construction. Il n'est jamais question de réécrire le drame étudié, mais de repérer, évaluer et commenter les stratégies mises au point par l'auteur pour poser les bases d'un univers dramatique imposant et pour animer cet univers d'un mouvement planétaire. Au cours des analyses dramaturgiques, on apprécie donc simultanément les qualités esthétiques, physiques, fabulaires et symboliques de chaque planète théâtrale.

En renfort de ce cadre méthodologique, la fable philosophique *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist et les magistrales réflexions tissées par Bernard Dort autour de ce « voyage autour du monde »<sup>1</sup> éclairent notre parcours d'étude, comme deux belles étoiles dans un ciel d'idées. Employée par Heinrich von Kleist pour penser la destinée humaine en relation avec les questions de Dieu, de l'art et de l'altérité, l'image du cycle attire notre attention sur la portée initiatique des pièces du corpus, dont les intrigues sont toutes relatives à une quête de sens. Commentée dans une perspective essentiellement théâtrale par Bernard Dort, l'image du cycle met aussi en lumière l'organisation de « Sept images du monde » sous forme de circuit dramatique. Chaque pièce peut être considérée en soi comme une traversée du monde. En outre, leur enchaînement illustre sept étapes de la représentation théâtrale universelle, inaugurée par le joyeux sermon d'un « animal du temps », achevée en apothéose par l'épopée panthéiste de sept cent un Métis.

Les six chapitres sont explicitement conçus avec les outils d'analyse préalablement définis et librement inspirés par les horizons poétiques dévoilés par Heinrich von Kleist et Bernard Dort. De manière sous-jacente, on reconnaît également les nombreux enseignements recueillis dans la partie liminaire à propos de la notion historique de théâtre du monde. Avec une souplesse assumée, divers exemples, expressions et autres éléments de réflexion sont

---

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », trad. Jean Ruffet, *op. cit.*, p. 105 ; cité par Bernard Dort, « Un "voyage autour du monde" », *op. cit.*, p. 40.

empruntés à chaque spécialiste pour alimenter les analyses dramaturgiques. Au cours de la première partie, les variations temporelles, culturelles et textuelles donnaient à chaque regard critique sa spécificité. Elles imposaient le traitement méticuleux des connivences et des nuances de chaque pensée. Désormais assimilés, tous les aspects commentés de la métaphore du théâtre du monde sont employés avec aisance et restitués par éclats, pour enrichir nos raisonnements, sans plaquer artificiellement des idées énoncées à partir d'un répertoire ancien sur les pièces actuelles. Dans le désordre, parfois réunies dans une même analyse, nommément citées lorsque les références sont très appuyées, à peine évoquées ou simplement perceptibles en filigrane quand on en distingue de lointains échos, on reprend les idées remarquables sur tout ou partie du théâtre du monde, élaborées par Ernst Robert Curtius, Antonio Vilanova, Jean Jacquot, Frances Amelia Yates, Didier Souiller et Anne Larue. La représentation du vivant « devant un arrière-plan cosmique »<sup>2</sup>, la prédominance de la « *vida-comedia* »<sup>3</sup>, les « jeux de miroir »<sup>4</sup> – tantôt bénéfiques, tantôt destructeurs – entre le songe, l'illusion et la comédie, l'espace théâtral employé comme « système de mémoire »<sup>5</sup> « total reflétant le monde »<sup>6</sup>, l'« imaginaire »<sup>7</sup> baroque en tant qu'aboutissement dramaturgique du théâtre du monde, le théâtre de l'univers perçu comme « un fonds de mythes »<sup>8</sup> qui ne se manifeste qu'aux spectateurs actifs et attentifs, sont autant de conceptions qui s'invitent dans nos études contemporaines. Elles ne court-circuitent aucunement notre méthode d'analyse car on ne les emploie pas à titre théorique mais comme de précieuses clés d'interprétation. Façonnées pour les œuvres d'hier, ces clés s'avèrent étonnamment efficaces pour ouvrir certaines salles obscures des pièces du corpus. On les utilise dans l'ensemble de la deuxième partie de la thèse et plus particulièrement dans les entrées de la grille de lecture, sans forcer les comparaisons et les relations avec la partie introductive, mais en procédant par libre association. Cela permet souvent de décrypter les œuvres explorées, de mieux saisir leurs ressorts dramatiques et leur valeur métaphorique. Du point de vue de la composition de la thèse, la porosité de « Sept images du monde » aux « Regards critiques » traduit l'état d'esprit dans lequel on articule ces parties : de manière très sensible et sans tomber dans l'écueil des parallèles systématiques entre hier et aujourd'hui, entre les champs d'étude et postulats des

<sup>2</sup> Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, *op. cit.*, p. 241.

<sup>3</sup> Antonio Vilanova, « El tema del gran teatro del mundo », *loc. cit.*, p. 1, par exemple.

<sup>4</sup> Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *loc. cit.*, p. 372.

<sup>5</sup> Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 371.

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 360.

<sup>7</sup> Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.*, p. 18, par exemple.

<sup>8</sup> Anne Larue, *Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos*, *loc. cit.*, p. 24.

spécialistes initialement étudiés et notre propre cheminement intellectuel dans le paysage dramatique contemporain.

Irriguées par les acceptions historiques de la métaphore, contextualisées par l'exposition des moteurs et motifs d'écriture des auteurs, structurées par la grille de lecture, traversées par l'image du cycle initiatique et mises en perspective par celle du cycle théâtral, les analyses dramaturgiques recueillent l'essence et les secrets des sept drames planétaires.

Pour *L'Animal du temps*, tout commence dans la solitude que l'orateur tente inlassablement de peupler avec ses mots. Armé de sa langue et mu par ses souvenirs, l'homme s'évertue à recomposer le monde qui semble avoir disparu en même temps que ses habitants. À mesure que la figure adamique énumère les propriétés de l'univers dramatique, la création divine reparaît sous une forme inédite. Si la scène demeure obscure et dépouillée, le discours permet cependant de représenter mentalement tout un monde, un théâtre de la mémoire universelle agencé et projeté avec fantaisie sur les cavités du néant, grâce à l'énergie, la ténacité et la dérision du sermonnaire burlesque.

Pour *Bivouac*, le verbe est démultiplié par trois. Il fait entendre les voix ouvrières du système prostitutionnel de la Ville Universelle, surplombée par un Dieu aux volontés abusives. Acteurs serviles du Père éternel, Adao, Wajdi et GrosMoussa acceptent sans condition les rôles dégradants qui leur sont assignés. Pour eux, il importe uniquement de s'intégrer aux rouages de l'esclavage, de la guerre et de la prostitution, ordonnés par le maître suprême. Tous leurs efforts de parole consistent à formuler ce vœu, dans le but d'exposer et de comprendre en même temps la signification de leur sombre destinée. Couronnement du rite langagier qui les pousse à refaire oralement le parcours de la journée, le repas sacrificiel préparé avec la dépouille d'Adao fait un étrange écho au festin offert par l'Auteur aux bons acteurs de l'humanité, à l'issue du *Grand théâtre du monde* de Pedro Calderón de la Barca. Parmi les derniers éléments énoncés par les putains et le proxénète, cette étape resserre les liens du texte avec la forme théâtrale religieuse et plus précisément encore avec une version orthodoxe du théâtre du monde. Éloquente en dépit de l'abîme qui sépare les convictions et l'imaginaire de Pierre Guyotat des obligations morales auxquelles étaient contraints les dramaturges du Siècle d'Or espagnol, cette parenté surprenante démontre avec fracas les ressources inattendues de la métaphore, y compris quand elle conserve une apparence traditionnelle.

Pour *Violences*, on pénètre dans un univers dramatique plus tangible, où la matérialité des éléments ne dépend pas de ceux qui parlent mais constitue plutôt une réalité physique avec laquelle chacun doit composer. Le personnel dramatique s'affine. Il forme une famille

entourée de quelques témoins subjugués, qui s'efforcent de relier au monde un clan hostile aux relations extérieures durables. Les espaces privés du diptyque se découpent sur un fond amovible, installant chaque volet devant une toile de l'univers. Plusieurs faits divers se télescopent devant l'arrière-plan rural de *Corps et Tentations*, donnant du monde une vision brute, perçue entre les interstices des volets clos, ainsi qu'une image théâtrale archaïque des activités familiales. Vieux souvenirs et nouveaux événements précipités sont entreposés devant l'arrière-plan urbain saturé de clichés télévisuels d'*Âmes et Demeures*, donnant de l'existence une image provisoire, où l'humour s'affirme comme politesse du désespoir, et du monde une vision exacerbée, tiraillée entre le cauchemar climatisé et le rêve américain.

Pour les trois époques de *Gibiers du temps*, l'air se raréfie cruellement. Ancienne cité prospère, la ville fait l'effet d'une gigantesque machine à cauchemars, bruyante, fumante et nauséabonde, que les princes truands maintiennent obstinément en fonction par des pratiques mafieuses qui terrorisent la population. Les protagonistes forment une famille élargie à l'ensemble de la société, des mendiants jusqu'à la reine sans oublier les ombres des défunts et les dieux, qui traînent leur carcasse à travers la ville depuis la décharge jusqu'à l'ancienne demeure de Thésée. La cité centralise en ses murs une somme d'éléments vivants, spatiaux et temporels qui font écho à la vie sauvage, au monde naturel et à une époque mythique, le tout représenté en lambeaux d'habits et déguisements de circonstance, avec les déchets et les mœurs dissolues de notre quotidien. Malgré une avalanche de malheurs millénaires, la ville sans issue prend l'apparence d'un palais des glaces sans tain pour qui sait distinguer le vrai au-delà du faux et l'autre au-delà du reflet solitaire de soi. On découvre d'envoûtants jeux de miroir et des réponses citoyennes se profilent derrière les parois du labyrinthe féodal. Le dénouement de la fable dépend de la capacité du peuple à déchiffrer ces effets de transparence, pour s'engouffrer dans la voie démocratique ouverte par le chant pythique.

Pour *Les Vainqueurs*, on s'attache au raffinement de la composition. Trois pièces s'échafaudent à partir d'une ligne narrative simple : emprunter la destinée des trois figures d'un triangle amoureux, perturbé par un jaloux. Au prix des invraisemblables contorsions de la fable, l'argument de départ déclenche un voyage méditerranéen assumé par trois distributions projetées dans autant d'espaces-temps. Chargé de références poétiques, de comparaisons théâtrales et d'allusions géopolitiques, ce périple se veut tout à la fois une initiation à la culture classique, à l'imaginaire baroque et au désenchantement contemporain. À travers la représentation de la vie humaine semblable à une compétition permissive où les travestissements, les manipulations et les excès sont largement encouragés, la théâtralisation du monde est poussée à son paroxysme et montrée sous un jour fort discutable. Moins qu'une

apologie gratuite de l'illusion, Olivier Py propose toutefois une ode à la liberté du champ théâtral. Au nom de cette liberté, il appuie son histoire sur des projets immoraux, donne des airs de fête au désordre ambiant, focalise notre attention sur un sourire parmi les pleurs, les rictus et les simagrées. Ce faisant, il conçoit avec habileté un objet dramatique fondé sur une succession de péripéties scandaleuses et produit une image ambivalente du monde, globe serti d'or fin, rongé par le ver de la convoitise.

Pour *Au monde*, la virtualité de l'univers dramatique fait suite à la théâtralité débridée des *Vainqueurs*. Retranchés dans un appartement labyrinthique, les personnages se donnent en représentation pour sauver les apparences de leur puissance, de leur respectabilité et de leur charité familiale, en recyclant les arguments progressistes de l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Pure convention, ce jeu anachronique et souvent hypocrite n'abuse personne, certainement pas la domestique récemment embauchée, figure diabolisée de l'étrangère. Le simulacre est toutefois prolongé jusqu'à la fin comme seule activité envisageable, ultime rempart à la dématérialisation d'un monde pris au piège de l'abstraction. Actualisée et traitée sous un angle fantastique, la confusion entre songe, illusion magique et comédie a raison de la santé mentale des protagonistes. Sidérés par les mauvais rêves, les pouvoirs occultes et les spectacles télévisés, ils s'abîment dans le délire ainsi que le proclame l'ultime didascalie.

Pour *e*, on rebondit miraculeusement grâce au combat acharné des peuples pour le droit à la vie, à la mémoire ainsi qu'à une terre. La nature reparaît sous un jour particulièrement majestueux et s'impose en tant que décor universel, tantôt célébré dans son entièreté, tantôt quadrillé de frontières et mis à sac par les affrontements et les débordements humains. Au traitement organique de l'espace, s'ajoute la création d'une population de chair et d'os, à la langue concrète et aux mœurs entières. Représentation palpable d'un monde authentique où se mêlent avec beaucoup d'inspiration les références aux cultures indigènes, les allusions à la gestion occidentale des conflits mondiaux et les codes de la littérature d'anticipation, la fable tisse par ailleurs un réseau complexe de fils symboliques. L'univers dramatique se donne à lire simultanément sous les angles de l'éveil et du rêve, de l'acte et de l'image, de la matière et de l'idée. Quand presque tous les personnages s'égarerent dans la lutte intestine qui oppose Métis et autochtones, ceux qui demeurent attentifs à ce versant onirique saisissent l'intime rapport de la paix intérieure avec l'harmonie globale. Sous leurs yeux, le monde naturel révèle peu à peu ses propriétés de théâtre vivant de la mémoire, Savoir-Tout que l'ourse loquace Noiraude décèle au contact de la roche, adossée à la falaise de Sein-Azzède de Tableau.

Résumons plus encore nos analyses, afin que les sept images défilent en un seul paragraphe. Au creux du monde, l'homme fait face à Dieu et aux animaux silencieux. Au centre de la

Terre, les créatures prostituées et leur proxénète font le conte de leur existence en attendant le jugement divin. À l'abri du « dehors vrai »<sup>9</sup> et dans l'absence du père, ceux de la campagne improvisent des rites sans âge et ceux de la ville planifient le bonheur à venir. Dans les méandres de la cité contemporaine, les frères humains se pourchassent comme des bêtes sauvages sous le regard amusé des dieux et sous l'œil critique des chœurs, en instance d'une prise de conscience salutaire. Sur les rivages de la Méditerranée, des individus libertins affichent un sourire carnassier pour s'ébrouer dans les lieux communs du théâtre du monde sans pâtir de ses inconvénients moralistes. Dans les hautes sphères de l'entreprise, une puissante assemblée devise de son ascendant mondial, malgré son repli dans les volumes sombres, désertiques et désespérant de la cellule familiale. Sur le sol planétaire, les générations métisses et autochtones se livrent une guerre de territoires, de cultures et d'*ego* qui les empêche d'apprécier l'unité du vivant, en dépit des nombreux signaux émis par la force pensante et agissante qui meut l'univers.

À l'instar des premiers auteurs anglais, espagnols et français du théâtre du monde, les dramaturges contemporains francophones ont en commun de produire une image singulière du globe en ponctuant leurs textes de références théâtrales. Pour ce faire, ils privilégient l'hommage à une esthétique spectaculaire, passée au filtre de leur propre sensibilité poétique. Ils développent ainsi un discours universel sur les rapports du théâtre et du monde, au fil d'une intrigue inédite et selon des termes personnels. Parfois très appuyées et d'autres fois plus diffuses et composites, ces références soulignent la volonté partagée de s'inscrire dans l'histoire du répertoire dramatique européen pour contribuer, après tant d'autres, à la représentation du monde. Toutefois, la pluralité de leurs propositions paraît manifestement plus importante que celle de leurs prédécesseurs. Les variations historiques et culturelles identifiées et commentées durant la partie liminaire esquissaient déjà différentes perceptions du monde. Mais le poids des idéologies religieuses et politiques ainsi que les conventions esthétiques et les modes littéraires constituaient autant de contraintes avec lesquelles les dramaturges devaient composer. Si leur talent s'est aiguisé de la sorte, offrant à leurs versions du théâtre du monde des lettres de noblesse pour la postérité, leurs visions se sont exprimées à partir d'une palette de sujets très limitée, réduisant souvent le champ universel au drame des puissants.

Inhérente à l'écriture théâtrale contemporaine, l'entière liberté de choix de sujets, de leurs modes de narration et de dramatisation offre toute latitude aux auteurs de notre corpus pour

---

<sup>9</sup> Didier-Georges Gabily, *Violences, op. cit.*, p. 29.

décliner à volonté la mise en scène du vivant aux prises avec les éléments naturels et surnaturels, dans un espace-temps universel. Force est de constater que le projet poétique du théâtre du monde recouvre actuellement une grande variété de propositions. Ces propositions donnent à voir le même objet selon des points de vue différents, tous aboutis et cohérents, qui ne s'annulent pas mais se complètent mutuellement comme autant de vues d'ensemble saisies à partir d'emplacements distincts. De fait, Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat et Daniel Danis élaborent des mises en scène autonomes du monde, tout en participant à la formation collective d'une véritable cosmogonie théâtrale.

Reprenons les principales entrées de la grille de lecture pour énumérer, par catégorie dramatique, les composantes phare de leurs sept pièces. On voit que cette cosmogonie débute avec un homme seul, se poursuit au contact d'esclaves, puis de gens ordinaires, pour se pencher ensuite sur la révolte latente de la masse citoyenne, avant d'exhiber une poignée de parvenus, de se hisser au niveau de quelques dirigeants, pour embrasser enfin la destinée des peuples. Elle prend forme dans un vide chaotique, dévoile un agglomérat terrestre traversé par sept fleuves et dominé par sept massifs, suggère l'étendue de la nature et des villes à la lueur des foyers, défriche les terrains pour établir une cité infernale, dérive en mer, présente les sommets de la société sous le voile opaque d'un trouble familial, se déploie finalement sur la surface du globe à grand renfort d'animaux, de végétaux et de minéraux. Plutôt que sur une frise chronologique, elle s'inscrit dans une boucle temporelle où se rejoignent les points de départ et d'arrivée. Initiée par la mémoire encyclopédique d'un monde déchu, elle façonne une histoire universelle sous la forme épurée du verset, fantasme un roman familial au détriment des réalités historiques, règle l'heure de la cité sur l'horloge biologique d'un monstre mythique, manipule les cadrans antiques, baroques et contemporains pour aller et venir dans le bassin méditerranéen, fige les pendules de la raison humaine, repart en quête d'une mémoire collective pour atteindre une conscience infinie du monde. Elle est déclenchée par un désir de recommencement, évolue dans une prière, se prolonge dans une danse, s'éternise dans une chasse, prend ses aises dans un jeu, se pervertit en mensonges et, pour conclure, se parachève en pulsions de vie et de mort.

D'autres œuvres du répertoire dramatique contemporain pourraient certainement compléter cette cosmogonie, en formant des traits d'union entre nos images du monde ou plus radicalement en proposant de nouveaux points d'origine et de chute. Le cas échéant, la grille de lecture qui a fait ses preuves à sept reprises confirmerait leur dimension universelle. Elle permettrait en outre de les situer précisément sur ce cercle dramaturgique qui, au nom de la

passion du théâtre et pour l'amour du monde, réunit quelques-unes des plus fortes individualités de l'époque.

La dimension poétique de notre parcours à travers sept univers dramatiques donne au développement de la thèse son rythme et son envergure. Mais pour être tout à fait légitime, cette recherche nécessite le complément théorique de la synthèse finale, où nous avons rassemblé les textes et les intentions de leurs auteurs sur des bases concrètes. La variété des intrigues autorisées dans le cadre du théâtre du monde ne semble pas quantifiable. De même, la récurrence et la dissemblance de la plupart des motifs exploités sont trop aléatoires pour tirer des conclusions applicables à l'ensemble du corpus. Cependant, des similitudes significatives apparaissent en considérant les pièces de manière plus générale, en fonction de leur forme et de leur structure dramaturgique. On établit ainsi une classification des modèles de composition et des combinaisons des catégories dramatiques employés par les dramaturges étudiés, pour identifier les trois ambitions qui sont à la source de leurs mises en œuvre du théâtre du monde. L'ordre de présentation des pièces est modifié afin de mettre en lumière deux chants, deux peintures et trois aventures. Colorés par les termes « création », « société » et « épique », ces modèles de composition délimitent le champ d'intervention choisi par les auteurs pour représenter le monde à la manière d'un poème fleuve, d'un tableau minutieux ou d'un récit haletant. Ces trois formes sont ensuite inspectées, pour visualiser leur mécanisme interne. Dans chacun des cas, il apparaît que les auteurs agencent les catégories dramatiques comme si ces dernières s'inventaient au fil du texte, comme si elles étaient imposées dès le commencement et comme si elles se transformaient au gré de la fable. Puis, on remonte aux origines du processus d'écriture pour distinguer les désirs de recréer, dresser l'état des lieux et transformer le monde.

Le premier intérêt de cette classification est de démontrer l'étonnante capacité du théâtre du monde à s'organiser selon des codes stricts alors même que la notion n'est pas particulièrement connue et pratiquement jamais utilisée consciemment par les dramaturges étudiés. À l'image de la cosmogonie théâtrale qu'ils élaborent malgré eux, les modèles et les combinaisons dont ils s'emparent pour mener à bien leurs ambitions totalisantes soulignent qu'une quête collective, dictée par le bon sens et l'efficacité dramatique, se dessine de manière sous-jacente parallèlement à la quête individuelle d'une représentation de l'ordre universel. Cette classification démontre également que le déploiement des imaginaires va de pair avec des choix formels importants, qui conditionnent le sens de la fable. Aussi, la classification permet de cerner les enjeux d'une pièce pour contextualiser son discours sur le monde, afin de ne pas exiger ce à quoi elle ne prétend aucunement. Hormis les qualités et les

objectifs des modèles et combinaisons, le principal enseignement délivré durant la synthèse finale est donc le suivant : le chant n'a pas vocation à renverser la création, la peinture n'est pas conçue pour apporter des réponses aux problèmes de la société et l'aventure ne souffre pas l'ordinaire, au risque des plus inexplicables extravagances. Ajoutons que les ambitions qui transparaissent dans chaque projet ne réduisent en aucun cas les auteurs à une seule approche. Au contraire, la classification envisage chaque pièce comme une expérience, l'expression momentanée d'une envie concrétisée par la sélection d'un modèle de composition, une combinaison des catégories dramatiques, un choix de composantes et le souvenir plus ou moins affirmé des textes du patrimoine, toutes stratégies appliquées dans le but de convoquer, sur la scène, le monde entier.

C'est ce désir lumineux que nous voulions découvrir en nous attachant à la définition d'une métaphore vieille de plusieurs siècles, à l'étude appliquée de pièces exigeantes créées durant les trois dernières décennies et à la mise au point d'une classification qui, en consolidation de la grille de lecture, constitue un outil pratique pour le repérage éventuel d'autres déclinaisons contemporaines du théâtre du monde. Pour l'heure, l'exploration accomplie de sept images planétaires procure le sentiment d'une recherche aboutie, ce qui nous autorise enfin à poser nos bagages.



## SOMMAIRE DE LA BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>.

### I. SUR LE THÉÂTRE DU MONDE.

1. *Expressions religieuses, philosophiques et satiriques de la métaphore du théâtre du monde.*
2. *Expressions dramaturgiques de la métaphore du théâtre du monde.*
3. *Commentaires spécifiques de la métaphore du théâtre du monde.*
4. *Sur le théâtre, l'art et la société des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Europe.*
5. *Sur le théâtre, l'art et la société au fil des siècles en Europe.*
6. *Lectures complémentaires sur le théâtre moderne.*
7. *Autres sources.*

### II. PAYSAGE DRAMATIQUE CONTEMPORAIN.

1. *Œuvres des auteurs du corpus et commentaires critiques.*
  - De / sur Valère Novarina*
  - De / sur Pierre Guyotat*
  - De / sur Didier-Georges Gabily*
  - De / sur Olivier Py*
  - De / sur Joël Pommerat*
  - De / sur Daniel Danis*
2. *Pour l'analyse des sept images du monde.*
  - Sur / autour de L'Animal du temps*
  - Sur / autour de Bivouac*
  - Sur / autour de Violences*
  - Sur / autour de Gibiers du temps*
  - Sur / autour des Vainqueurs*
  - Sur / autour de Au monde*
  - Sur / autour de e*
3. *Sur l'écriture dramatique moderne et contemporaine.*
4. *Sur les arts du spectacle.*

---

<sup>1</sup> Pour éviter les répétitions, les références relatives à plusieurs chapitres de la thèse figurent seulement dans la première rubrique à laquelle elles se rapportent dans la bibliographie.

## BIBLIOGRAPHIE.

### I. SUR LE THÉÂTRE DU MONDE.

#### *1. Expressions religieuses, philosophiques et satiriques de la métaphore du théâtre du monde.*

##### **Principaux ouvrages cités et/ou consultés :**

CABRERA Padre Fray Alonso de, *Sermones del Padre Fray Alonso de Cabrera, con un discurso preliminar de Don Miguel Mir*, Madrid, Bailly, Bailliére é hijos, coll. « Nueva biblioteca de autores españoles », 1906, 712 p.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Don Quichotte* (1605-1615), trad. Jean Cassou, César Oudin et François Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, 1597 p.

DÉMOCRITE, *Fragments* (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), trad. Jean-Paul Dumont in *Les présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont, avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1637 p.

ÉPICTÈTE, *Manuel d'Épictète. Recueilli par Arrien* (II<sup>e</sup> siècle), traduction inédite et notes par Emmanuel Cattin, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 1997, 161 p.

ÉRASME, *L'Éloge de la folie* (1508), trad. Claude Barousse, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994, 187 p.

PLATON, *Philèbe* (V<sup>e</sup>- IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), texte établi et traduit par Auguste Diès, in *Œuvres complètes*, tome IX, 2<sup>e</sup> partie, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1941, 94 p.

PLATON, *Les Lois* (V<sup>e</sup>- IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), livres I-XII, textes établis et traduits par Édouard des Places et Auguste Diès, in *Œuvres complètes*, tomes XI-XII, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1951-1956, 2 vol.

PLOTIN, *De la providence* (III<sup>e</sup> siècle), in *Ennéades*, tome III, livre 2, texte établi et traduit par Émile Bréhier (1925), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1956, 176 p.

SALISBURY John of, *Policraticus* (1159), *books I-VIII, edited and translated by Cary Joseph Nederman*, Cambridge, Cambridge university press, coll. « Cambridge texts in the history of political thought », 1990, 240 p.

SALISBURY Jean de, *Le policratique de Jean de Salisbury* (1372), livres I-III, trad. Denis Foulechat, édition critique avec introduction, notes et glossaire par Charles Brucker, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1994, 449 p.

SAMOSATE Lucien de, *Œuvres* (II<sup>e</sup> siècle), trad. Jacques Bompaire, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1993-2008, 4 vol.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius* (I<sup>er</sup> siècle), livres I-XX, textes établis par François Préchac et traduits par Henri Noblot (1945), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1969-1971, 5 vol.

## **2. Expressions dramaturgiques de la métaphore du théâtre du monde.**

### **Principales pièces citées et/ou consultées :**

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vie est un songe* (1636), trad. Antoine de Latour revue et corrigée par Didier Souiller, introduction et commentaires de Didier Souiller, Paris, Librairie générale française, coll. « classiques de poche », 1996, 162 p.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Le grand théâtre du monde* (1655), trad. Claude Murcia, Paris, Éditions théâtrales / Montpellier, Maison Antoine Vitez, coll. « Des classiques », 2005, 67 p.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Le magicien prodigieux* (1663), trad. Jean-Jacques Préau, Montpellier, Théâtre des treize vents, 1990, 96 p.

CLAUDEL Paul, *Le partage de midi* (1906), *Théâtre. 1* (1967), édition revue et augmentée, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 1371 p.

CLAUDEL Paul, *Le soulier de satin* (1928-1929), *Le livre de Christophe Colomb* (1929), in *Théâtre. 2* (1965), édition revue et augmentée, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, 1556 p.

CORNEILLE Pierre, *L'illusion comique* (1639), préface, dossier et notes par Georges Forestier, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999, 186 p.

HOFMANNSTHAL Hugo von, *La Tour* (1927), trad. Henri Thomas, in *Le Chevalier à la rose et autres pièces*, trad. Colette Rousselle, Henri Thomas, Jacqueline Verdeaux et al., Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979, 430 p.

LOPE DE VEGA CARPIO Felix, *Le Nouveau Monde découvert par Christophe Colomb* (1614), trad. Soledad Estorach et Michel Lequenne, Paris, La Différence, coll. « Les Voies du Sud », 1992, 247 p.

LOPE DE VEGA CARPIO Felix, *Lo fingido verdadero* (1621), in *Comedias de vidas dos santos, Obras de Lope de Vega, tomo IX*, Madrid, Atlas, coll. « Biblioteca de autores españoles », 1964, 362 p.

MARLOWE Christopher, *Édouard II* (1594), préface et traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1996, 167 p.

MARLOWE Christopher, *Le docteur Faust* (1604), trad. Robert Ellrodt, in *Théâtre élisabéthain*, tome I, Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1775 p.

MASSINGER Philip, *L'acteur romain* (1629), trad. Yves Peyré, in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1862 p.

MOLIÈRE, *Dom Juan* (1682), chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie et lexique par Boris Donné, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, 210 p.

ROTROU Jean de, *Le Véritable Saint Genest* (1647), in *Théâtre choisi*, textes établis et présentés par Marianne Béthery, Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, Paris, Société des textes français modernes, 2007, 583 p.

SHAKESPEARE William, *La tragédie de Richard III* (1597), trad. Jean-Michel Déprats, in *Histoire*, tome I, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1668 p.

SHAKESPEARE William, *Le songe d'une nuit d'été* (1600), trad. Pascal Collin, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « En scène », 2008, 109 p.

SHAKESPEARE William, *La tragique histoire d'Hamlet* (1604), trad. Jean-Michel Déprats, in *Tragédies*, tome I, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 1526 p.

SHAKESPEARE William, *La tragique histoire d'Hamlet* (1604), trad. André Gide ; *Comme il vous plaira* (1623), trad. Jules Supervielle ; *la Tempête* (1623), trad. Pierre Leyris et Élisabeth Holland, in *Œuvres complètes*, tome II, présentations par Henri Fluchère, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, 1704 p.

SHAKESPEARE William, *Le roi Lear* (1608), trad. Pascal Collin, Montreuil, Éditions théâtrales / Rennes, Théâtre national de Bretagne, coll. « En scène », 2007, 157 p.

### **3. Commentaires spécifiques de la métaphore du théâtre du monde.**

#### **Notice :**

SCHMIDT Marie-France, « Notice pour *Le grand théâtre du monde* de Calderón », in Robert Marrast (dir.), *Théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1770-1772.

#### **Articles de périodiques :**

BLOKER HAWKINS, Harriett, « "All the world's a stage", some illustrations of the *Theatrum mundi* », *Shakespeare Quarterly*, n° 2, vol. 17, 1966, p. 174-178.

JACQUOT Jean, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *Revue de littérature comparée*, n°31, 1957, p. 341-372.

LARUE Anne, « Le théâtre du monde » in Collectif, « Première question : Le Grand théâtre du monde, Shakespeare, Calderón, Rotrou. Programme de littérature générale et comparée (Agrégation de Lettres Modernes) », *L'information littéraire*, n° 4, 43<sup>e</sup> année, octobre 1991, p. 35-36.

LARUE Anne, « Le théâtre du monde et l'incertitude baroque », *Bulletin de liaison et d'information*, n°11, automne 1991, p. 51-64.

LARUE Anne « Le "théâtre du monde" : variation sur un thème », *L'information littéraire*, n°2, 44<sup>e</sup> année, mars-avril 1992, p. 11-18.

LARUE Anne, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *L'information littéraire*, n°2, 46<sup>e</sup> année, mars-avril 1994, p. 12-26.

MACÉ-BARBIER Nathalie, « Claudel et Calderón : le monde sur la scène de théâtre, le "théâtre du monde" », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°2, 52<sup>e</sup> année, avril-juin 2000, p. 101-126.

ROUSSEAU Marie-Claude, « Theatrum Mundi », *Moreana*, n°28, vol. 101, décembre 1991, p. 51-57.

SOUILLER Didier, « Une introduction à la lecture du *Grand théâtre du monde* de Calderón », *Bulletin de liaison et d'information*, n°11, automne 1991, p. 65-76.

VILANOVA Antonio, « El tema del gran teatro del mundo », *Boletín de la real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXIII, 1950, double pagination, p. 153-188 et p. 1-36.

### **Essai et chapitres d'essais :**

CHAMBERS Ross, « Le théâtre du monde », in *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Paris, José Corti, 1971, p. 15-25.

CHRISTIAN Lynda Gregorian, *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York, Garland, coll. « Harvard dissertations in comparative literature », 1987, 294 p.

CURTIUS Ernst Robert, « Métaphores relatives au théâtre », in *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. Jean Bréjoux (1956), Paris, Presses pocket, coll. « Agora », 1991, p. 235-244.

PILLE René-Marc, « Æsthetica 2. Le Théâtre du monde », in *Théâtre de l'effroi. Lectures croisées du Faust de Goethe et du Wallenstein de Schiller*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2006, p. 89-103.

### **Articles d'ouvrages collectifs :**

BELLENGER Yvonne, « Les *Semaines* de Du Bartas : théâtre du monde et dialogues des hommes », p. 185-197 ;

VAN DELFT Louis, « La théâtralité chez les moralistes », p. 198-206 ;

BALLESTRA-PUECH Sylvie, « Le théâtre de la mémoire dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes », p. 207-219 ;

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « Le théâtre du monde chez Franz Kafka : description d'un mécanisme », p. 221-226, in Anne Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, actes du colloque international organisé par le Groupe de recherche sur la lecture littéraire à l'Université de Reims-Champagne Ardenne (30 novembre-2 décembre 1994), Poitiers, Université de Poitiers, UFR langues, littératures, coll. « La Licorne. Hors série – colloques », 1996, 336 p.

VAN DELFT Louis, « *Theatrum mundi* revisité », in Claire L. Carlin et Kathleen Wine (dir.), *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rookwood Press, coll. « EMF Critiques », 2003, p. 35-44.

### **Partie d'anthologie :**

DÉPRATS Jean-Michel, « Le *theatrum mundi* », in Georges Banu (anthologie proposée et commentée par) et Jean-Michel Déprats (traduction et introduction par), *Shakespeare, Le monde est une scène. Métaphores et pratiques du théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2009, p. 21-46.

### **Colloque :**

« *Theatrum mundi*, théâtre et philosophie. Formes et mutations d'une vision du monde et du théâtre », organisé par Gilles Declercq, Catherine Treilhou-Balaudé et Jean-François Balaudé, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 : EA 3959 « Institut de Recherches en Études Théâtrales », « Centre d'Étude Dramaturgie, Rhétorique et Esthétique », Université Paris X : EA 373 « Centre de recherche sur les philosophies anciennes et leur postérité », présenté à l'Institut National d'Histoire de l'Art, 20-21 décembre 2007.

## ***4. Sur le théâtre, l'art et la société des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Europe.***

### **Articles de périodiques :**

BERNHEIMER Richard, « *Theatrum Mundi* », *The Art Bulletin*, n° 3, vol. 38, septembre 1956, p. 225-231.

VAN DELFT Louis, « L'idée de théâtre (XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup> siècle) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°5, vol. 101, 2001, p. 1349-1365.

### **Essais :**

ALEWYN Richard, *L'univers du baroque* (1959), trad. Danielle Bohler, Genève, Gonthier, 1959, 167 p.

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1981, 385 p.

GREEN Eugène, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Texte et voix », 2001, 326 p. + 1 CD audio.

KOTT Jan, *Shakespeare, notre contemporain* (1961), trad. Anna Posner, préface de Peter Brook, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1978, 310 p.

SOUILLER Didier, *La dialectique de l'ordre et de l'anarchie dans les œuvres de Shakespeare et Calderón*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1985, 367 p.

SOUILLER Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, 268 p.

SOUILLER Didier, *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1992, 390 p.

YATES Frances Amelia, *L'art de la mémoire* (1966), trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 432 p.

YATES Frances Amelia, *Theatre of the world* (1969), Londres, Routledge and Kegan Paul, 1987, 218 p.

YATES Frances Amelia, *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI<sup>e</sup> siècle* (1975), trad. Jean-Yves Pouilloux et Alain Huraut, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 1989, 427 p.

YATES Frances Amelia, *Les dernières pièces de Shakespeare. Une approche nouvelle* (1975), trad. Jean-Yves Pouilloux, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 1993, 142 p.

#### **Ouvrages collectifs :**

SAEZ Ricardo (dir.), *Lectures de Calderón. La vie est un songe, Le grand théâtre du monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Espagnol », 1999, 146 p.

SOUILLER Didier (dir.), *Le baroque en question(s)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littératures classiques », 1999, 368 p.

### ***5. Sur le théâtre, l'art et la société au fil des siècles en Europe.***

#### **Article de périodique :**

MEITINGER Serge, « Le théâtre du monde, aujourd'hui », *Cahiers de l'école des sciences philosophiques et religieuses*, n° 19, 1996, p. 75-105.

#### **Essais :**

BANU Georges, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997, 158 p.

BANU Georges, *La scène surveillée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2006, 172 p.

BRUNEL Pierre, *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1996, 159 p.

DETHURENS Pascal, *Le théâtre et l'infini. Métamorphose du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à 1940*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2000, 359 p.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 400 p.

LARUE Anne, *Une vie de Démocrite*, Soignies, Talus d'approche, coll. « Idées noires », 2004, 124 p.

#### **Article d'ouvrage collectif :**

LARUE Anne, « Théâtre du monde et théâtralité des supplices », in Jean Dagen (dir.), *Entre Épique et Vauvenargues. Principes et formes de la pensée morale*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 289-315.

## **6. Lectures complémentaires sur le théâtre moderne.**

#### **Essais:**

MACÉ Nathalie, *Le pays à l'envers de l'endroit. Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2005, 655 p.

VOLKE Werner, *Hugo von Hofmannsthal* (1991), trad. Jean-Yves Masson, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Monographie », 1995, 192 p.

#### **Article d'ouvrage collectif :**

COMBES André, « Quelle scène pour quelle parole ? Le pantomimique dans *Le Grand Théâtre du monde salzbourgeois* de Hugo von Hofmannsthal », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 149-175.

## **7. Autres sources.**

#### **Ouvrages généraux sur le théâtre :**

BIET Christian et TRIAU Christophe, WALLON Emmanuel (postface), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2006, 1050 p.

LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte (introduction, choix de textes, commentaires, *vade-mecum* et bibliographie par), *Le théâtre*, Paris, Flammarion, coll. « G.F. Corpus. Lettres », 2007, 254 p.

SOUILLER Didier, FIX Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie *et al.*, *Études théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges. Manuel », 2005, 546 p.

SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental* (2000), deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2007, 227 p.

### **Dictionnaires :**

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), nouvelle édition revue et augmentée, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, 1504 p.

LITTRÉ Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française* (1863-1877), Paris, Encyclopaedia Britannica, 1996, 6 vol.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire françois* (1680), Genève, Éditions Slatkine, 1994 ;  
FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* (1690), Genève, Éditions Slatkine, 1970 ;  
*Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Collection privée, 1694,  
*in Dictionnaires des 16e et 17e siècles*, édition électronique réalisée par Claude Blum,  
Classiques Garnier Numérique, 2007,  
[En ligne : <http://www.classiques-garnier.com.www.ezp.biu-montpellier.fr/numerique/bases/index.php?module=App&action=FrameMain>], consulté le 10 août 2011.

## **II. PAYSAGE DRAMATIQUE CONTEMPORAIN**

### ***1. Œuvres des auteurs du corpus et commentaires critiques.***

#### ***De Valère Novarina.***

##### **Théâtre :**

NOVARINA Valère, *Le Babil des classes dangereuses*, Paris, Christian Bourgois, 1978, 190 p.

NOVARINA Valère, *La Lutte des morts*, suivi de *Le Drame dans la langue française*, Paris, Christian Bourgois, 1979, 303 p.

NOVARINA Valère, *L'Animal du temps*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1993, 56 p.

NOVARINA Valère, *L'Inquiétude*, adaptation pour la scène de la seconde partie du *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1993, 50 p.

NOVARINA Valère, *Le Jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L., 1997, 100 p.

NOVARINA Valère, *L'Opérette imaginaire*, Paris, P.O.L., 1999, 169 p.

NOVARINA Valère, *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, 203 p.

NOVARINA Valère, *Le Drame de la vie* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, 422 p.

NOVARINA Valère, *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007, 180 p.

NOVARINA Valère, *L'Atelier volant* (1989), Paris, P.O.L., 2010, 277 p.

**Autres textes :**

NOVARINA Valère, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987, 327 p.

NOVARINA Valère, *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1994, 525 p.

**Essais :**

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, 173 p.

NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, 135 p.

NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, 181 p.

NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, 188 p.

NOVARINA Valère, *La loterie Pierrot* (1995), photographies de Bruno Calvin, Olivier Marchetti, Bernard Morel-Vulliez et Pascal Fèvre, nouvelle édition annotée, Genève, Héros-Limite / Chambéry, Fondation Facim, 2009, 125 p.

**Expositions :**

*La lumière nuit. Installation et peintures de Valère Novarina*, exposition organisée par la Région Île-de-France dans le cadre du Festival d'Avignon, Chapelle du miracle, du 6 au 27 juillet 2007.

*La lumière nuit. Installation et peintures de Valère Novarina*, programme illustré de l'exposition, édité par le Conseil régional d'Île-de-France, 2007, 18 p.

*2587 dessins de Valère Novarina*, les 2587 personnages du *Drame de la vie* dessinés lors d'une performance et exposition à La Rochelle en juillet 1983, École d'Art, Avignon, du 6 au 27 juillet 2007.

***Sur Valère Novarina.***

**Articles et numéro de périodiques :**

*Europe, Valère Novarina*, n° 880-881, août-septembre 2002.

BENHAMOU Anne-Françoise, « La chair gobée du théâtre », *L'art du théâtre*, n°6, hiver 1986-printemps 1987, p. 78-83.

NOVARINA Valère, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », entretien avec Philippe Di Meo, *L'Infini, Où en est la littérature ?*, numéro conçu et réalisé par Alain Nadaud, n°19, mai 1987, p. 197-208.

NOVARINA Valère, « Langue perdue, langue sauvée », entretien avec Yan Ciret, *Cripure, Quel théâtre, quelle société*, n°9, juillet-août 1993, p. 38-42.

NOVARINA Valère, « L'homme hors de lui », réponses à six questions de Didier Plassard, *Alternatives théâtrales, Voix d'auteurs et marionnettes*, n° 72, avril 2002, p. 21.

NOVARINA Valère, « Dire, donner », entretien avec Isabelle Babin, *Théâtre/Public, Théâtre Oracle*, n° 189, deuxième trimestre 2008, p. 11.

PLASSARD Didier, « La traversée des figures », *Puck, Écritures. Dramaturgies*, n°8, 1995, p. 15-19.

PLASSARD Didier, « Kantor, Gabily, Novarina : fragiles territoires de l'humain », *Puck, Interférences*, n°11, 1998, p. 10-16.

THUMEREL Fabrice, « *Theatrum mundi, mundum theatri*. Étude sociogénétique de la première pièce de Novarina », *Cahiers Robinson, Juvenilia (écritures précoces)*, n° 15, mai 2004, p. 175-204.

ZNYK Daniel, « La note Novarina », entretien inédit avec Jean-Louis Perrier, *Mouvement*, n°58, janvier-mars 2011, p. 82-85.

#### **Essais :**

DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2005, 126 p.

DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina / Olivier Dubouclez*, Paris, Ministère des affaires étrangères, coll. « Portfolio », 2005, 33 f.

#### **Ouvrage et chapitres d'ouvrages collectifs :**

BERSET Alain, *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, 395 p.

DIEUZAIDE Louis, « L'acteur novarinien : une poétique du dessaisissement » in Collectif, *Impossibles théâtres. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, Comp'act, 2005, p. 269-274.

PLASSARD Didier, « La béance et le fruit », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 1995, p. 109-125.

#### **Thèse :**

CHÉNÉTIER-ALEV Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2004, 643 p.

### **Rencontres :**

« À l'origine », dialogue avec Valère Novarina, Olivier Dubouclez, Georges Banu et Bruno Tackels, dans le cadre des *Regards critiques* du Festival d'Avignon, École d'Art, 10 juillet 2007.

Rencontre avec Valère Novarina animée par Lydie Parisse, suivie d'une lecture par l'auteur. Manifestation proposée par l'ALLEMS (équipe DIPRALANG), le RIRRA 21 et la Compagnie Théâtre au Présent, en partenariat avec l'Université Paul Valéry – Montpellier 3, Montpellier, Théâtre Pierre Tabard-Lakanal, samedi 22 novembre 2008.

### ***De Pierre Guyotat.***

#### **Théâtre :**

GUYOTAT Pierre, *Bond en avant*, Paris, Gallimard, 1973, 30 p.

GUYOTAT Pierre, *Bivouac : version intégrale dictée à Annie André d'après le manuscrit*, achevée le 12 août 1987, annotations manuscrites de l'auteur, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 109 f. + 2 p.

#### **Autres textes :**

GUYOTAT Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, 493 p.

GUYOTAT Pierre, *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1984, 209 p.

GUYOTAT Pierre, *Éden, Éden, Éden* (1970), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1985, 279 p.

GUYOTAT Pierre, *Prostitution* (1975), contient en final *Bond en avant* (1973), Gallimard, 1987, 369 p.

GUYOTAT Pierre, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000, 809 p. + 1 CD, 38 min.

GUYOTAT Pierre, *Ashby* (1964) suivi de *Sur un cheval* (1961), Paris, Seuil, 2005, 208 p.

GUYOTAT Pierre, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2006, 228 p.

GUYOTAT Pierre, *Formation*, Paris, Gallimard, 2007, 234 p.

GUYOTAT Pierre, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, 2010, 436 p.

#### **Recueils d'articles et d'entretiens :**

GUYOTAT Pierre, *Explications. Entretiens avec Marianne Alphant*, Paris, Léo Scheer, 2000, 176 p.

GUYOTAT Pierre, *Musiques*, d'après les propos diffusés sur France Culture en 2002, avant-propos de Bernard Comment, Paris, France Culture / Léo Scheer, 2002, 140 p. + 12 CD, 13 h 10 min 49 s.

GUYOTAT Pierre, *Vivre* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, 280 p.

#### **Journal :**

GUYOTAT Pierre, *Carnets de bord. Volume 1. 1962-1969*, édition établie, annotée et préfacée par Valérian Lallement, Paris, Éditions Lignes et Manifestes, coll. « Lignes », 2005, 633 p.

#### **Enregistrement sonore :**

*Lecture performance du Livre, 28 janvier 1985 dans le Grand Foyer du Théâtre National de Chaillot, 21-23 h., présentation Antoine Vitez*, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 1 cassette.

#### **Sur Pierre Guyotat.**

##### **Articles et numéro de périodiques :**

*Europe, Pierre Guyotat*, actes du colloque « Pierre Guyotat : Motricités » organisé par Catherine Brun à la Bibliothèque Nationale de France (11-12 mai 2007), n° 961, mai 2009.

FAUCONNIER Bernard, « À la recherche de Pierre Guyotat », *le Magazine Littéraire*, n° 443, juin 2005, p. 8-11.

GUICHARD Thierry, « À corps perdus », suivi de « Je ne suis pas un écrivain », entretien avec Pierre Guyotat, *Le matricule des anges*, n°64, juin 2005, p. 14-24.

GUYOTAT Pierre, « Le grand entretien », par Oriane Jeancourt-Galignani, *Transfuges*, n° 41, juin 2010, p. 38-43.

GUYOTAT Pierre, « On ne se soucie plus assez de la langue aujourd'hui », propos recueillis par Minh Tran Huy, *le Magazine Littéraire*, n° 499, juillet-août 2010, p. 98-102.

#### **Essai :**

BRUN Catherine, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, 506 p.

#### **Thèse :**

BRUN Catherine, *Pierre Guyotat et la vie de l'écriture*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Francis Marmande, Université Denis Diderot – Paris 7, 1998, 716 p.

#### **Colloque :**

Colloque « Pierre Guyotat : Motricités » organisé par Catherine Brun en collaboration avec l'UMR 7171 « Écriture de la modernité », Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, le

laboratoire de recherche EA 1819 « Littérature au présent », Université Denis Diderot – Paris 7, et le Ministère des Affaires étrangères, site François-Mitterrand, Bibliothèque Nationale de France, 11-12 mai 2007.

### **Films :**

GOLDSCHMIDT Didier (réalisé par), *Wanted female : séances publiques d'improvisation de Pierre Guyotat*, Bry-sur-Marne, INA / Paris, Festival d'automne de Paris, 1990, 1 cassette vidéo, 55 min 16 s.

TROVATO Ludwig (réalisé par), *Écriture, enfermement*, intervention de Pierre Guyotat et Jacques Henric à la Maison d'arrêt de Reims, dans le cadre de l'atelier de rédaction du journal *Mic-mac*, Reims, Maison de la culture André Malraux / Centre National Art et Technologies de Reims, 1985, 1 cassette vidéo, 25 min 39 s.

### **Rencontre :**

Rencontre avec Pierre Guyotat, Studio Bagouet, Centre Chorégraphique National de Montpellier, 5 juin 2006.

### ***De Didier-Georges Gably.***

#### **Théâtre :**

GABLY Didier, *Lalla*, tapuscrit 1045, Paris, Association Théâtrales, 1985, n. p.

GABLY Didier-Georges, *Violences. Un diptyque: Corps et Tentations* suivi de *Âmes et Demeures*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1991, 144 p.

GABLY Didier-Georges, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre* suivi de *Trois chansons à deux voix. Oratorio-matériau*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1993, 31 p.

GABLY Didier-Georges, *Chimère et autres bestioles*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1994, 62 p.

GABLY Didier-Georges, *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1995, 175 p.

GABLY Didier-Georges, *Lalla (ou la terreur)*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1998, 66 p.

GABLY Didier-Georges, *TDM3 (théâtre du mépris 3)*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1996, 68 p.

GABLY Didier-Georges, *Contention (un baisser de rideau)*, in Collectif, *Théâtre contre l'oubli*, Arles, Actes Sud – papiers / Paris, Amnesty international, 1996, 83 p.

GABLY Didier-Georges, *Ossia. Variations à la mémoire de Nadejda et Ossip Mandelstam*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2006, 64 p.

GABLY Didier-Georges, *Événements*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2008, 123 p.

**Récits :**

GABILY Didier-Georges, *Physiologie d'un accouplement*, Arles, Actes Sud, 1988, 178 p.

GABILY Didier-Georges, *Couvre-feux*, Arles, Actes Sud, 1990, 59 p.

GABILY Didier-Georges, *L'Au-delà*, Arles, Actes Sud, coll. « Générations », 1992, 274 p.

**Journal, notes de travail :**

GABILY Didier-Georges, *À tout va (Journal, 1993-1996)*, Arles, Actes Sud, 2002, 188 p.

GABILY Didier-Georges, *Notes de travail*, préface de Jean-Pierre Thibaudat, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2003, 138 p.

**Entretiens :**

Entretiens de Bernard Dort avec Didier-Georges Gabilly, Eugène Durif et Jean-Marie Piemme, *Cahiers de Prospéro*, n° 1, 2 et 3, 1994, p. 80-90, p. 90-98 et p. 29-33.

**Correspondance :**

Avec Bernard Dort, mars 1980 - novembre 1990, Fonds Bernard Dort, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardenne, 15 lettres.

***Sur Didier-Georges Gabilly.*****Essais:**

TACKELS Bruno, *À vues. Écrits sur du théâtre aujourd'hui*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Cahiers de l'Odéon », 1997, 217 p.

TACKELS Bruno, *Avec Gabilly. Voyant de la langue*, suivi d'un entretien inédit de Didier-Georges Gabilly avec Georges Banu (juillet 1996), Arles, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2003, 128 p.

**Articles, dossier de périodiques :**

*Gabilly, notre contemporain*, cahier spécial extrait de *Mouvement* n° 23, juillet-août 2003.

CHALAYE Sylvie, « Une relique malsainte à profaner. *Dom Juan*, Molière / Gabilly », *Théâtre/Public*, Maria Casarès - *Théâtre, service public ? (III)*, n°135, mai-juin 1997, p. 20-24.

GABILY Didier-Georges, entretien avec Jean-Pierre Han ; ADOLPHE Jean-Marc, « Groupe à hégémonie variable », *Cripure*, n°9, juillet-août 1993, p. 19-22.

GABILY Didier-Georges, « Prendre le pari », entretien avec Claudine Galéa, *Ubu. Scènes d'Europe*, n°3, juillet 1996, p. 29-33.

GALÉA Claudine, « Adieu à Didier-Georges Gabily », suivi d'un entretien avec Didier-Georges Gabily, *Ubu. Scènes d'Europe*, n°4, octobre 1996, p. 8-12.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Lettres aux acteurs de D.-G. Gabily », *La Nouvelle Revue Française*, n° 534, juillet-août 1997, p. 189-199.

### **Enregistrement sonore, émission radiophonique :**

Entretien avec Yann-Joël Collin, *Theatre-contemporain.tv*, 14 novembre 2003, 44 min 50 s [en ligne : <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Entretien-avec-Yann-Joel-Collin>], page consultée le 11 avril 2010.

MASSON Blandine (réalisée par), TACKELS Bruno (animée par), *Traversée Didier-Georges Gabily*, avec notamment Anne Alvaro, Ulla Baugué, Marc Bodnar, Frédérique Duchêne, Valérie Lang, Jean-Baptiste Malartre, André Markowicz, Stanislas Nordey, Thierry de Peretti, Jean-Pierre Vincent et Nadia Vonderheyden, dans le cadre de Nîmes Culture, Hôtel Meynier de Salinelles, 11 juillet 2004, diffusée en direct sur France Culture.

### **De Olivier Py.**

#### **Théâtre :**

PY Olivier, *La Servante. Histoire sans fin*, Actes Sud - Papiers, 1995, 465 p.

PY Olivier, *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1997, 111 p.

PY Olivier, *L'Apocalypse joyeuse*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2000, 227 p.

PY Olivier, *Jeunesse*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2003, 69 p.

PY Olivier, *Le vase de parfums*, suivi de *Faust nocturne*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2004, 66 p.

PY Olivier, *Les Vainqueurs*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2005, 212 p.

PY Olivier, *Illusions comiques*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2006, 84 p.

PY Olivier, *Les Enfants de Saturne*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2007, 65 p.

#### **Théâtre jeune public :**

PY Olivier, *La jeune fille, le diable et moulin*, adaptation du conte de Grimm *La jeune fille sans mains*, Paris, École des loisirs, 1995, 62 p.

PY Olivier, *L'eau de la vie*, d'après les frères Grimm, Paris, École des loisirs, 1999, 86 p.

PY Olivier, *La vraie fiancée*, illustrations d'Olivier Gontiès, Arles, Actes Sud – Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2008, 71 p.

**Roman :**

PY Olivier, *Paradis de tristesse*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2002, 253 p.

**Autre texte :**

PY Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole*, Arles, Actes Sud – papiers / Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, coll. « Apprendre », 2000, 34 p.

**Captation de spectacle :**

KRYSINSKY Vitold (réalisation), *Le soulier de satin* de Paul Claudel, mise en scène d'Olivier Py, Paris, Sopat, 2009, 4 DVD, 9 h 56 min.

***Sur Olivier Py.*****Articles de périodiques :**

EDNEY Davis, « Les métamorphoses d'une pièce d'Olivier Py : "Au monde comme n'y étant pas / Jeunesse" », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°2, vol. 58, 2006, p. 177-200.

LIEBER Jean-Claude, « La serinette », *Littérature*, n° 106, 1997, p. 74-79.

**Ouvrage :**

FONTERAY Alain (photographie), PY Olivier (préface), *Olivier Py. Épopées théâtrales*, Brinon-Sur-Sauldre, Grandvaux, 2004, 141 p.

**Films :**

BÉZIAT Philippe, *Pelléas et Mélisande, Le Chant des aveugles* (2009), Paris, Les Films Pelléas, 1 DVD, 1 h 48 min + 1 brochure, 35 p.

IVAN Gilles, KRYSINSKY Vitold et JOUSSERAND Philippe, *La Grande parade d'Olivier Py*, Paris, Sopat, 2007, 1 DVD, 1 h 15 min.

Viotte Michel et FAIVRE D'ARCIER Bernard, *Avignon : cour d'honneur et champs de bataille*, Issy-les-Moulineaux, La Compagnie des Indes, 2006, 1 DVD, 1 h 14 min.

***De Joël Pommerat.*****Théâtre :**

POMMERAT Joël, *Pôles* suivi de *Grâce à mes yeux*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2003, 128 p.

POMMERAT Joël, *Au monde*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2004, 110 p.

POMMERAT Joël, *D'une seule main*, suivi *Cet enfant* de Arles, Actes Sud - Papiers, 2005, 105 p.

POMMERAT Joël, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2006, 53 p.

POMMERAT Joël, *Je tremble (1 et 2)*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2009, 76 p.

POMMERAT Joël, *Cercles/Fictions*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2010, 97 p.

### **Théâtre jeune public :**

POMMERAT Joël, *Le petit chaperon rouge*, ill. Marjolaine Leray, Arles, Actes Sud - Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2005, 44 p.

POMMERAT Joël, *Pinocchio*, ill. Olivier Besson, Arles, Actes Sud - Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2008, 87 p.

### **Autre texte :**

POMMERAT Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2007, 33 p.

### **Sur Joël Pommerat.**

#### **Articles et numéro de périodiques :**

COLLECTIF, *Carneum*, *Je tremble (1) et (2)*, n°5, n.d.

BOUDIER Marion et PISANI Guillermo, « Joël Pommerat : une démarche qui fait œuvre », *Jeu : revue de théâtre, Solo*, n° 127, février 2008, p. 150-157.

MARTIN LAHMANN Sylvie, « La vérité n'a pas de face. JE TREMBLE (1) et (2) écrit et mis en scène par Joël Pommerat », p. 61-65 ;

TRIAU Christophe, « Le réalisme fantôme de Joël Pommerat. Questions de perception dans la trilogie AU MONDE – D'UNE SEULE MAIN – LES MARCHANDS », p. 66-71, *Alternatives théâtrales, Poétique et politique*, n° 100, janvier 2009.

POMMERAT Joël, « La densité de l'instant », propos recueillis par Bruno Tackels, *Mouvement*, n° 27, mars-avril 2004, 58-60.

POMMERAT Joël, « L'être n'est que parole », dialogue avec Claudine Galéa, p. 54-65 ;

BENTAÏEB Saadia, « Ce n'est pas un théâtre où l'on fabrique », entretien avec Maïa Bouteillet, p. 77-78 ;

PIEMONTESE Marie, « Nous sommes comme les points d'appui de ces présences particulières qu'il cherche à créer », entretien avec Maïa Bouteillet, p. 81-82 ;

OLAIZOLA Ruth, « Au plus près de nous », entretien avec Claudine Galéa, p. 84-86 ;

CHAPALAIN Pierre-Yves, « Des arrières petits enfants des personnages », entretien avec Claudine Galéa, p. 90-91,

*Ubu. Scènes d'Europe*, n°37-38, avril 2006.

POMMERAT Joël, « L'instabilité du voyage », propos recueillis par Patrick Lardy, *OutreScène, Pouvoirs de l'émotion*, n° 11, juin 2008, p. 84-89.

**Article d'ouvrage collectif :**

PERRUCHON Véronique, « Joël Pommerat : dans le clair-obscur du théâtre, c'est l'enfance qu'on assassine », in Georges Banu (dir.), *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, coll. « Champ théâtral », p. 279-287.

**Essai :**

GAYOT Joëlle, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, 118 p.

**Émission radiophonique :**

CAMAR Françoise (réalisée par), GAYOT Joëlle (produite et animée par), « Mettre en scène ses propres textes », *Les Mercredis du théâtre*, en présence de Joël Pommerat et Pascal Rambert, France Culture, 9 mars 2011, 60 min.

**De Daniel Danis.****Théâtre:**

DANIS Daniel, *Celle-là*, Montréal, Léméac, coll. « Théâtre Léméac », 1993, 91 p.

DANIS Daniel, *Cendres de cailloux* (1992), Montréal, Léméac/ Arles, Actes Sud - Papiers, 2000, 122 p.

DANIS Daniel, *Le Chant du Dire-Dire* (1996), Paris, L'Arche, 2000, 80 p.

DANIS Daniel, *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* (1998), Paris, L'Arche, 2001, 92 p.

DANIS Daniel, *e. Roman dit*, Paris, L'Arche, 2005, 118 p.

DANIS Daniel, *Terre océane. Roman dit*, Paris, L'Arche, 2006, 83 p.

DANIS Daniel, *Kiwi*, Paris, L'Arche, 2007, 40 p.

DANIS Daniel, *La trilogie des flous*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2010, 181 p.

**Théâtre jeune public :**

DANIS Daniel, *Le pont de pierres et la peau d'images*, Paris, École des loisirs, 1996, 94 p.

DANIS Daniel, *Sous un ciel de chamaille*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2007, 57 p.

DANIS Daniel, *Bled*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2008, 44 p.

## ***Sur Daniel Danis.***

### **Articles de périodiques :**

« Éclats d'une conversation avec Daniel Danis », propos recueillis par Noëlle Renaude et Eugène Durif, p. 32-35 ;

DURIF Eugène, « Le ratage premier de l'amour », p. 36,  
*Les Cahiers de Prospéro*, n°1, 1993.

BELZIL Patricia, « Le rituel de la vie », p. 98-104 ;

LAVOIE Bernard, « Daniel Danis et William Shakespeare au Saguenay », p. 105-109 ;

GUAY Christian, « La mise en espace de "Celle-là" », p. 110-119,  
*Jeu : revue de théâtre, La locandiera*, n° 70, mars 1994.

DAVID Gilbert, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps », *Études françaises*, n°1, vol. 43, 2007, p. 63-81.

DANIS Daniel, « Qu'est-ce que ça mange, un dialogue ?... », dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou, in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Études théâtrales, Dialoguer. Un nouveau partage des voix, Mutations*, vol. II, n°33, juin 2005, p. 181-189.

DESROCHERS Nadine, « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n°26, 1999, p. 119-132.

LESAGE Marie-Christine, « Archipels de mémoire », *Jeu : revue de théâtre, Dramaturgies : nouveaux horizons*, n° 78, mars 1996, p. 79-89.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, 2000, p. 147-159.

SAINT-PIERRE Christian, « Quand la mort danse avec la vie », *Jeu : revue de théâtre, Figures masculines de la scène*, n° 97, décembre 2000.

### **Thèse :**

HEMMERLÉ Marie-Aude, *Représentations et figurations des dramaturgies québécoises contemporaines : de Normand Chouette à Daniel Danis*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, décembre 2010, 413 p.

## ***2. Pour l'analyse des sept images du monde.***

### ***Sur L'Animal du temps.***

#### **Programmes :**

Programme du *Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon, Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris, 1986.

Programme du *Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon, Collégiale Notre-Dame, Villeneuve-lez-Avignon, Festival d'Avignon, 1987.

Programme général, Festival d'Automne à Paris, 1986.

### **Enregistrements sonores :**

Valère Novarina, *Le discours aux animaux, L'Animal du temps* dit par André Marcon, enregistrement sonore, Auch, Tristram, 1989, 1 CD, 1 h 02 min 45 s, + Brochure, 12 p.

Valère Novarina, *Le discours aux animaux 2, L'Inquiétude* dit par André Marcon, enregistrement sonore, Auch, Tristram, 2000, 1 CD, 44 min.

### **Articles de périodiques :**

« Discours aux animaux. La scène sans filet de Novarina / Marcon », *Quais 15*, n°8, septembre 1987.

QUIROT Odile, « "Le discours aux animaux " Le jeu du risque tout », *Le monde*, vendredi 17 juillet 1987, p. 15.

QUIROT Odile, « "Le discours aux animaux " à la Bastille. Marcon, Novarina : variations », *Le Monde*, lundi 14 mars 1988, p. 13.

RENAUDE Noëlle, « L'"acteur prédicateur" : André Marcon dans *Le discours aux animaux* et Jean-Quentin Châtelain dans *Mars* de Fritz Zorn », *Théâtre / Public, L'acteur, le comédien*, n° 76-77, juillet 1987, p. 45-47.

### **Autour de L'Animal du temps.**

#### **Bible :**

*La Sainte Bible*, trad. École Biblique de Jérusalem (dir.) (1955), Paris, Desclée de Brouwer / Éditions du Cerf, 1962, 1999 p.

#### **Chapitre d'ouvrage :**

AUBAILLY Jean-Claude, « Les parodies de la vie religieuse », in *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1975, p. 60-68.

#### **Chapitre d'ouvrage collectif :**

FAIVRE Bernard, « La piété et la fête. Des origines à 1548 », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France. Du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 13-85.

#### **Article d'encyclopédie :**

DUBARLE André-Marie, « Adam », in *Encyclopaedia Universalis*, DVD-ROM, version 11, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2006.

## **Sur Bivouac.**

### **Manuscrit et versions dactylographiées :**

GUYOTAT Pierre, *Bivouac : manuscrit autographe d'une première version intitulée « Lucan »*, écrit sur un carnet au thermocarbonate dans lequel de nombreux feuillets détachés ont été intercalés. La couverture, recouverte de papier Canson noir, est titrée : « Écrit sauvage (A.M.B.) en cours, depuis fin janvier 1982, Lucan, exercice pour le Festival d'Automne 1987 » et « Transformation de Lucan en Bivouac (Automne 1986), Les trois parties définitives (pour la scène) datent de mai à juillet 1987 », Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

GUYOTAT Pierre, *Bivouac : 1987-1988*, version dactylographiée avec annotations manuscrites de l'auteur, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 109 f.

GUYOTAT Pierre, *Bivouac. Deuxième version : novembre 1988 - janvier 1989, rassemblée en trois dossiers, retypographiés et reparagraphés du 3 au 7 juillet 1989*, version dactylographiée avec annotations manuscrites de l'auteur, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

GUYOTAT Pierre, *Bivouac. Deuxième version : novembre 1988 - mars 1989-1990-1991*, version dactylographiée avec annotations manuscrites de l'auteur, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France.

### **Documents de travail :**

GUYOTAT Pierre, *Bivouac. Notice d'accompagnement*, document dactylographié pour le Festival d'Automne de 1987, annotations manuscrites datées de 1988, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 6 f.

GUYOTAT Pierre, *Pour refonte finale*, notes du 13 mars 1989, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 1 f.

### **Enregistrements sonores :**

*Bivouac : dictées, corrections, conversation de travail*, 21 juillet -12 août 1987, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 60 cassettes.

*Répétitions Bivouac 1<sup>er</sup> jour. Première lecture par moi de Bivouac 1<sup>ère</sup> version, le 18 août 1987 ; Lecture aux acteurs du texte achevé le 12 août 1987, 18 août 1987*, lecture du texte intégral de *Bivouac* par Pierre Guyotat en présence de l'équipe du spectacle, Fonds Pierre Guyotat, Département des Manuscrits occidentaux, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 2 cassettes.

### **Programmes :**

Programme général, Festival d'Automne à Paris, 1987.

Programme de *Bivouac*, écrit et réalisé par Pierre Guyotat, Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne à Paris, 1987.

### **Photographies :**

ENGUERAND Brigitte, *Bivouac, écrit et réalisé par Pierre Guyotat : répétition du 3 octobre 1987 avec Pascal Bongard et Pierre Guyotat. Paris, Théâtre de la Bastille, 12 novembre – 6 décembre 1987*, Département des Arts du spectacle, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 1 cliché.

ENGUERAND Brigitte, *Bivouac : Pascal Bongard, Théâtre de la Bastille, 4 novembre 1987*, Département des Arts du spectacle, site Richelieu, Bibliothèque Nationale de France, 1 cliché.

### **Articles de périodiques :**

GUYOTAT Pierre, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *Théâtre/Public, Festival d'Automne à Paris 1987*, n°78, 1987, double pagination, feuillets numérotés de 1 à 6, p. 95-101.

GUYOTAT Pierre, « Festival d'Automne de Paris », entretien avec Odile Quirot, *Le Monde*, 17 septembre 1987.

HENRIC Jacques, « De la chair à la voix », suivi d'un entretien avec Pierre Guyotat, *Art press*, n°119, novembre 1987, p. 37-41.

### **Autour de Bivouac.**

#### **Théâtre :**

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Le grand théâtre du monde*, trad. Florence Delay, mise en scène de Christian Schiaretti, Paris, L'Avant-scène, 2004, 154 p.

### **Sur Violences.**

#### **Dessins, brouillons et version dactylographiée :**

GABILY Didier-Georges, *Violences : carnets de dessins*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes.

GABILY Didier-Georges, *Violences 1 et 2 : premiers brouillons. Notes, dessins et brouillons de passage*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes.

GABILY Didier-Georges, *Violences 2. Âmes et Demeures : brouillons*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes.

GABILY Didier-Georges, *Violences (un diptyque). Corps et tentations : exemplaire de Didier-Georges Gabilly*, version dactylographiée, s.d., Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes.

### **Programme :**

Programme de *Violences*, écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly, avec le Groupe de Recherche Théâtrale T'Chan'G !, Théâtre de la Cité internationale, Paris, 1991.

### **Captation de spectacle :**

*Violences : 1 et 2*, écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly, représentation à Montluçon, avril 1992, Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, copie numérique de cassettes vidéo, environ 1 h 50 min + 1 h 50 min.

### **Photographies :**

Répétitions de *Violences*, écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly, Ferme du buisson, Scène Nationale de Marne-la-Vallée, 1991, clichés du Groupe T'chan'G !, Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes.

GRÜNDLER Thierry, *Violences*, écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly, Théâtre de la Cité internationale, Paris, 1991, 3 planches contact.

STEPHENSON Geneviève, *Violences*, écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly, Théâtre de la Cité internationale, Paris, 1991, Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, plusieurs planches contact.

### **Article de périodique :**

GZIL Fabrice, « À propos de *Violences* », *Théâtre/Public, Espaces-projets artistiques*, n°163, janvier 2002, p. 41-48.

### **Article d'ouvrage collectif :**

GABILLY Didier-Georges, « Matériau Didier-Georges Gabilly "Violences" », entretien avec Joëlle Pays retranscrit par Frédérique Duchêne, in *LEXI/textes 5, Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, 2001, p. 57-72.

### **Autour de Violences.**

#### **Programme :**

Programme de *Lalla (ou la terreur)* de Didier-Georges Gabilly, mise en scène de Jean-François Matignon, Théâtre des Halles, Avignon, novembre 1998.

#### **Articles et numéro de périodiques :**

LESCOT Mireille, « Quelques remarques sur la famille dans le théâtre contemporain », p. 35 ;  
HAMON-SIRÉJOLS Christine, « Drames de famille », p. 36-38 ;  
BOST Bernadette, « Exclus, sujets obscènes du théâtre contemporain », p. 39-42 ;  
JUBINVILLE Yves, « Autopsie de la parole monstrueuse », p. 43-47 ;  
LESCOT David, « Un théâtre presque documentaire », p. 48-49,

textes réunis par Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kuntz et Jean-Loup Rivière, *Théâtre / Public, Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, n° 188, mars 2008.

TALBOT Armelle, *Études théâtrales, Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970*, n° 43, 2008.

### **Articles d'ouvrage collectif :**

TALBOT Armelle, « Le quotidien et l'insolite : formes et enjeux du fait divers dans les écritures dramatiques du quotidien », p. 201-210 ;

SARRAZAC Jean-Pierre, « Le fait divers, "l'inexplicable" », p. 227-242 ;

BESSION Jean-Louis, « *Woyzeck*, ou le fait divers comme autopsie du vivant », p. 311-326 ;

HAMON-SIRÉJOLS Christine, « Théâtre du fait divers et dramaturgie de l'air du temps », p. 347-364,

in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », 2008, 459 p.

### **Théâtre :**

TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs* (1901), trad. Elsa Triolet, in *Œuvres*, textes traduits par Édouard Parayre, révisés par Lily Denis et annotés par Claude Frioux, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

### **Sur Gibiers du temps.**

#### **Dessins :**

GABILY Didier-Georges, *Gibiers du temps : dessins pour les trois époques*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabilly, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardenne.

#### **Dossier de presse et programmes :**

Dossier de presse de *Gibiers du temps, Première époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabilly, réalisé par Le Quartz, Centre national de résidence et de création dramatique et chorégraphique de Brest, juin 1994.

Programme de la saison 1993-1994, Le Quartz, Centre national de résidence et de création dramatique et chorégraphique de Brest.

Programme de *Gibiers du temps, Première époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabilly, Grand Théâtre, Le Quartz, Centre national de résidence et de création dramatique et chorégraphique de Brest, juin 1994.

Programme de *Gibiers du temps, un triptyque*, texte et mise en scène de Didier-Georges Gabilly, Théâtre de Gennevilliers, Centre dramatique National, 1995.

### **Enregistrement sonore :**

*Romance d'Éros*, séquence de *Gibiers du temps* dite par Didier-Georges Gabily, copie numérique de cassette, Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, 5 min 22 s.

### **Captation de spectacle :**

*Gibiers du temps : 1, 2, 3*, texte et mise en scène de Didier-Georges Gabily, s.d., s.l., Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, copie numérique de cassettes vidéo, 2 h 20 min + 2 h 45 min + 1 h 55 min.

### **Photographies :**

BELLAMY Hervé, *Gibiers du temps, deuxième époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabily, Centre Dramatique National d'Auvergne, mars 1995, Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, plusieurs planches contact.

DELAHAYE Guy, BELLAMY Hervé, *Gibiers du temps, première époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabily, Grand Théâtre, Le Quartz de Brest, juin 1994, Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, plusieurs clichés.

DELAHAYE Guy, *Gibiers du temps, deuxième époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabily, Théâtre des Fédérés, Montluçon, 1995, Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, plusieurs clichés.

DUGAS Alain, *Gibiers du temps, troisième époque*, écriture et mise en scène de Didier-Georges Gabily, Théâtre National de Bretagne, Rennes, 1995, Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardennes, plusieurs planches contact et clichés.

### **Articles d'ouvrages collectifs :**

SERÇA Isabelle, « Une figure de ponctuation au théâtre : les didascalies de *Gibiers du temps* », in Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïda Hamzaoui *et al.* (textes réunis par), *Le texte didascalique à l'épreuve de la représentation*, Tunis, Sud éditions / Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2007, p. 511-524.

TACKELS Bruno, « Les images du rang le plus bas. Autour de Gabily », p. 122-140 ;  
CHALAYE Sylvie, « Les charniers cathodiques de "Gibiers du temps" », p. 141-148,  
in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'âge d'homme, 1998, 343 p.

## ***Autour de Gibiers du temps.***

### **Document de travail :**

GABILY Didier-Georges, *Phèdre(s) et Hippolyte(s), stage du groupe T'chan'G : texte pour le « Petit livre de T'chan'G »*, s.d., Fonds Didier-Georges Gabily, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC Abbaye d'Ardenne.

### **Articles de périodique :**

TRIAU Christophe, « Choralités diffractées : la communauté en creux », p. 5-11 ;  
TACKELS Bruno, « "Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !" Le chœur chez Didier-Georges Gabily », p. 74-76,  
Christophe Triau (dir.), *Alternatives Théâtrales, Choralités*, n° 76-77, janvier 2003.

### **Théâtre :**

GARNIER Robert, *Hippolyte (1573)*, précédé des *Juifves (1583)*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, 276 p.

## ***Sur Les Vainqueurs.***

### **Programmes et document d'information :**

Programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces* de Olivier Py, Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.

Programme des *Vainqueurs*, mise en scène d'Olivier Py, Festival d'Avignon, 2005.

Entretien avec Olivier Py, propos recueillis par Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, 2005.

### **Captations de spectacle :**

KRYSINSKY Vitold (réalisation), *Les Vainqueurs I. Prologue* et *Les Étoiles d'Arcadie* de Olivier Py, Paris, Sopat, coll. « Copat », 2007, 1 DVD, 2 h 58 min.

KRYSINSKY Vitold (réalisation), *Les Vainqueurs II. La Méditerranée perdue* de Olivier Py, Paris, Sopat, coll. « Copat », 2007, 1 DVD, 2 h 42 min.

KRYSINSKY Vitold (réalisation), *Les Vainqueurs III. La Couronne d'olivier* de Olivier Py, Paris, Sopat, coll. « Copat », 2007, 1 DVD, 2 h 30 min.

### **Articles de périodiques :**

PY Olivier, « Un théâtre salutaire pour soi », entretien avec Sylvie Martin-Lahmani, p. 16-17 ;  
PERRIER Jean-François, « Olivier Py, un voyage inouï », p. 18-19,  
Georges Banu (dir.), *Alternatives théâtrales, L'épreuve du risque. Jan Fabre, une œuvre en marche*, n° 85-86, avril 2005.

SOLIS René, « Py en périple vers un théâtre total », *Libération*, mardi 12 juillet 2005, p. 28.

### **Autour des Vainqueurs.**

#### **Théâtre :**

GENET Jean, *Les Bonnes* (1954) et *Le Balcon* (1962), in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 1463 p.

KLEIST Heinrich von, *Le Prince de Hombourg* (1821), in *Théâtre complet*, trad. Ruth Orthmann et Éloi Recoing, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, 1100 p.

#### **Littérature classique :**

PLUTARQUE, « Sur la disparition des oracles », in *Dialogues pythiques* (I<sup>er</sup>- II<sup>e</sup> siècles), texte établi et traduit par Robert Flacelière, *Œuvres morales*, tome VI, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1974, p. 99-165.

THÉOCRITE, *Idylles* (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), in *Bucoliques grecs*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand (1925), tome I, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1960, 221 p.

VIRGILE, *Bucoliques* (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis (1942), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1963, 76 p.

VIRGILE, *Énéide* (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret (1977), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991, 496 p.

#### **Articles de dictionnaires et d'encyclopédie :**

« Arcadie », in VAN TIEGHEM Philippe (dir.), *Dictionnaire des littératures*, tome I, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 1461 p.

BORGEAUD Philippe et GEORGOUDI Stella, « Pan », in Yves Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1981, p. 228-235.

DAVREU Robert, « Pan, mythologie » ;

FLOTTE Pierre, « Parnasse » ;

HOLTZMANN Bernard et SISSA Giulia, « Delphes »,

LE BOHEC Yann, « Septime Sévère, lat. Lucius Septimus Severus (146-211) » ;

PÉCHOUX Pierre-Yves, « Arcadie » ;

PICARD Gilbert-Charles, ENNABLI Abdel Majid et ENNABLI Liliane, « Carthage » ;

ROLAND MICHEL Marianne, « Watteau (Antoine) 1684-1721 »,

in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit .

#### **Essais et chapitre d'essai :**

BORGEAUD Philippe, *Recherches sur le dieu Pan*, Rome, Institut suisse de Rome/Genève, depositaire Droz, 1979, 285 p.

BRUNEL Pierre, *L'Arcadie blessée. Le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours* (1996), Paris, Eurédit, 2005, 152 p.

GRIMAL Pierre, *La Littérature latine* (1965), Paris, Fayard, 1994, 642 p.

LAVOCAT Françoise, *La Syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005, 476 p.

PANOFSKY Erwin, « "Et in Arcadia ego" Poussin et la tradition élégiaque », in *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les "arts visuels"* (1955), trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1969, p. 278-302.

### **Sur Au monde.**

#### **Dossier de presse, programmes et document d'information :**

Dossier de presse de *Au monde*, texte et mise en scène de Joël Pommerat, Théâtre National de Strasbourg, 2004.

Programme de *Au monde*, texte et mise en scène de Joël Pommerat, Théâtre National de Strasbourg, 2004.

Programme de *Au monde*, texte et mise en scène de Joël Pommerat, Festival d'Avignon, 2006.

Entretien avec Joël Pommerat, propos recueillis par Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, 2006.

#### **Enregistrement sonore :**

Entretien de Joël Pommerat avec Maïa Bouteillet, theatre-video.net, 2004, 25 min. 44 s [en ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Joel-Pommerat-571>], consulté le 20 avril 2011.

### **Autour de Au monde.**

#### **Théâtre :**

IBSEN Henrik, *Les douze dernières pièces* (1877-1899), introduction et traduction de Terje Sinding, vol. 1-4, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Le Spectateur français », 1990.

LYGRE Arne, *Homme sans but* (2005), trad. Terje Sinding, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2007.

MAETERLINCK Maurice, *L'intruse* (1890) ; *Intérieur* (1894), présentation de Pascale Alexandre-Bergues, Genève, Slatkine, 2005, 146 p.

### **Essai :**

HAMON-SIRÉJOLS Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov, "La cerisaie"*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1993, 125 p.

### **Sur e.**

#### **Texte :**

Daniel Danis, « *Le Romant-dit : Le Corps de mon Mond* », *LEXI/textes 3, Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, 1999, p. 14-29.

### **Dossier pédagogique et programmes :**

Dossier pédagogique de *e* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, Théâtre National de la Colline, janvier 2005.

Programme de *e* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, Théâtre National de la Colline, Paris, 2005.

Programme de *e* de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon, Théâtre National de Strasbourg, 2005.

### **Articles de périodiques :**

HEMMERLÉ Marie-Aude, « Figures du double dans *e* de Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n°45, 2009, p. 175-187.

MIGLIORINI Robert, « Une épopée aux frontières du monde », *La Croix*, jeudi 10 février 2005, p. 17.

PERRIER Jean-Louis, « Daniel Danis, le théâtre en transes », *Libération*, lundi 17 novembre 2003, p. 22.

VAÏS Michel, « Rêver la guerre : entretien avec Daniel Danis », *Jeu : revue de théâtre, Théâtre et guerre*, n°117, 2005, p. 128-135.

### **Revue électronique :**

# 2, *Carte blanche à Daniel Danis*, revue électronique du Théâtre National de la Colline, saison 2004-2005, [en ligne : <http://colline.fr/pdf/02-daniel-danis.pdf>], consultée le 10 août 2010.

### **Autour de e.**

MARANDA Pierre, « Pierre Maranda : L'anthropologue curieux », entretien avec Antoine Robitaille, *Le Devoir*, lundi 7 avril 1997, p. B1.

SLOTTERDIJK Peter, *Colère et temps* (2006), trad. Olivier Mannoni, Paris, Libella-Maren Sell, 2007, 319 p.

### **3. Sur l'écriture dramatique moderne et contemporaine.**

#### **Anthologies :**

AZAMA Michel, CORVIN Michel et LALLIAS Jean-Claude, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000, Continuité et renouvellements*, vol. 1, Paris, Éditions théâtrales / SCÉRÉN-CNDP, 2003, 345 p.

AZAMA Michel, CORVIN Michel et LALLIAS Jean-Claude, *De Godot à Zucco. Récits de vie : le moi et l'intime*, vol. 2, Paris, Éditions théâtrales / SCÉRÉN-CNDP, 2004, 311 p.

AZAMA Michel, CORVIN Michel et LALLIAS Jean-Claude, *De Godot à Zucco. Le bruit du monde*, vol. 3, Paris, Éditions théâtrales / SCÉRÉN-CNDP, 2004, 351 p.

CORVIN Michel, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens. 1945-2000*, Paris, SCÉRÉN-CNDP / Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, 2007, 703 p.

#### **Numéros de périodique :**

BOGUMIL Sieghild et DUQUENET-KRÄMER Patricia (dir.), *Études théâtrales, Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, n° 19, 2001.

RYNGAERT Jean-Pierre et DANAN Joseph (dir.), *Études théâtrales, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, n°24-25, 2002.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Études théâtrales, Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910*, n° 15-16, 1999.

SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (dir.), *Études théâtrales, La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, n°38-39, 2007.

#### **Essais :**

NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, 2004, 171 p.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain* (1996), Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. Lire », 2005, 202 p.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures / essais », 1995, 360 p.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* (1981), Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre. Circé / poche », 1999, 212 p.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, 264 p.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), trad., Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006, 163 p.

### **Ouvrages et chapitre d'ouvrage collectifs :**

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Auteurs, écritures dramatiques », in *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, op. cit. , p. 13-28.

RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers / Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, coll. « Apprendre », 2005, 225 p.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001), nouvelle édition, révisée et augmentée, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2005, 253 p.

VINAVER Michel (dir.), *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000, 922 p.

### **Articles d'encyclopédie :**

SARRAZAC Jean-Pierre, « Drame contemporain », p. 246-253 ;

SARRAZAC Jean-Pierre, « Drame moderne », p. 253-262,

in *Encyclopaedia universalis, Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia universalis / Albin Michel, 1998, 923 p.

## **4. Sur les arts du spectacle.**

### **Récit :**

KLEIST Heinrich von, « Sur le théâtre de marionnettes » (1810), in *Anecdotes et petits écrits*, trad. Jean Ruffet, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « critique de la politique », n°390, 1981, p. 101-109.

### **Anthologie :**

PLASSARD Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, coll. « La recherche », 1996, 369 p.

### **Numéros de périodiques :**

*Puck, Les mythes de la marionnette*, n° 14, 2006.

GUÉNOUN Denis et SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Études théâtrales, Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*, n° 20, 2001.

### **Essais :**

BOUCRIS Luc, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, 320 p.

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988, 183 p.

GAUDIN Claude, *La marionnette et son théâtre. Le "Théâtre" de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 187 p.

HAMON-SIRÉJOLS Christine, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1992, 368 p.

TACKELS Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, 139 p.

TACKELS Bruno et BANU Georges, *Le cas Avignon 2005. Regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005, 269 p.

### **Ouvrages collectifs :**

*Mises en scène du monde. Colloque international de Rennes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2005, 444 p.

BABLET Denis (études réunies par) et KONIGSON Élie (coordonnées et présentées par), *L'œuvre d'art totale* (1995), Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 2002, 369 p.

### **Dictionnaires :**

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (1991), nouvelle édition entièrement revue, mise à jour et augmentée, Paris, Bordas / SEJER, 2008, 1583 p.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1996), édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2003, 447 p.



## ANNEXES.

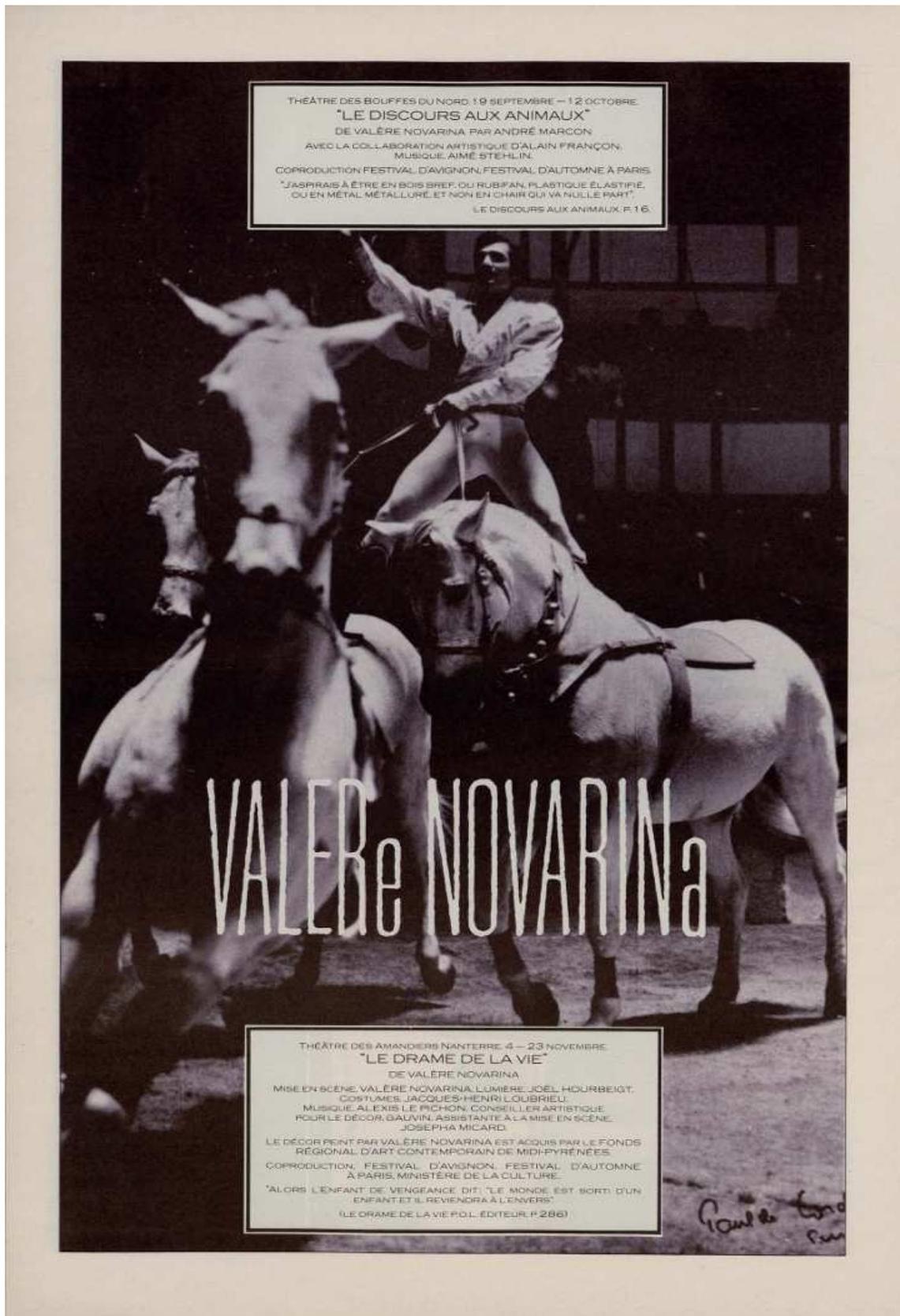
Les annexes sont composées de six dossiers relatifs aux auteurs et aux pièces du corpus. Elles contiennent les extraits des programmes de la première création scénique de chaque œuvre, des photographies de répétitions et de représentations ainsi que des images extraites d'une captation de mise en scène. On y trouve également la *Notice d'accompagnement* de *Bivouac* de Pierre Guyotat, quatre dessins de Didier-Georges Gabily ainsi qu'un extrait d'entretiens personnels avec Daniel Danis.



*L'ANIMAL DU TEMPS*

**Valère Novarina**





*Le Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon,  
 Théâtre des Bouffes du Nord, extrait du programme général du Festival d'Automne à Paris,  
 1986.

LE FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS  
PRESENTE

LE DISCOURS AUX ANIMAUX  
DE VALERE NOVARINA  
PAR ANDRE MARCON

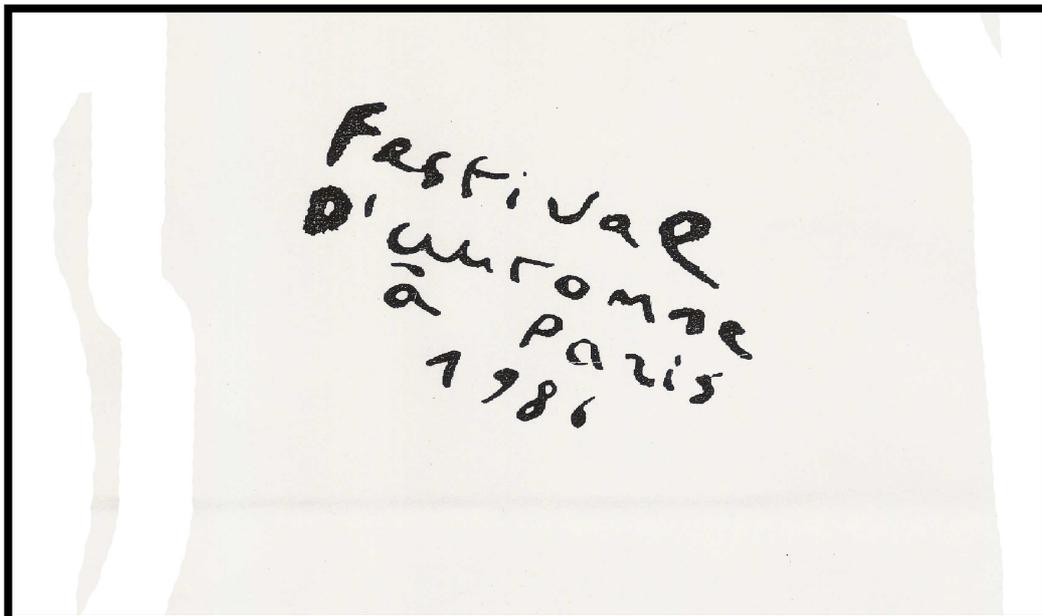
COLLABORATION ARTISTIQUE : ALAIN FRANÇON  
MUSIQUE : AIME STEHLIN



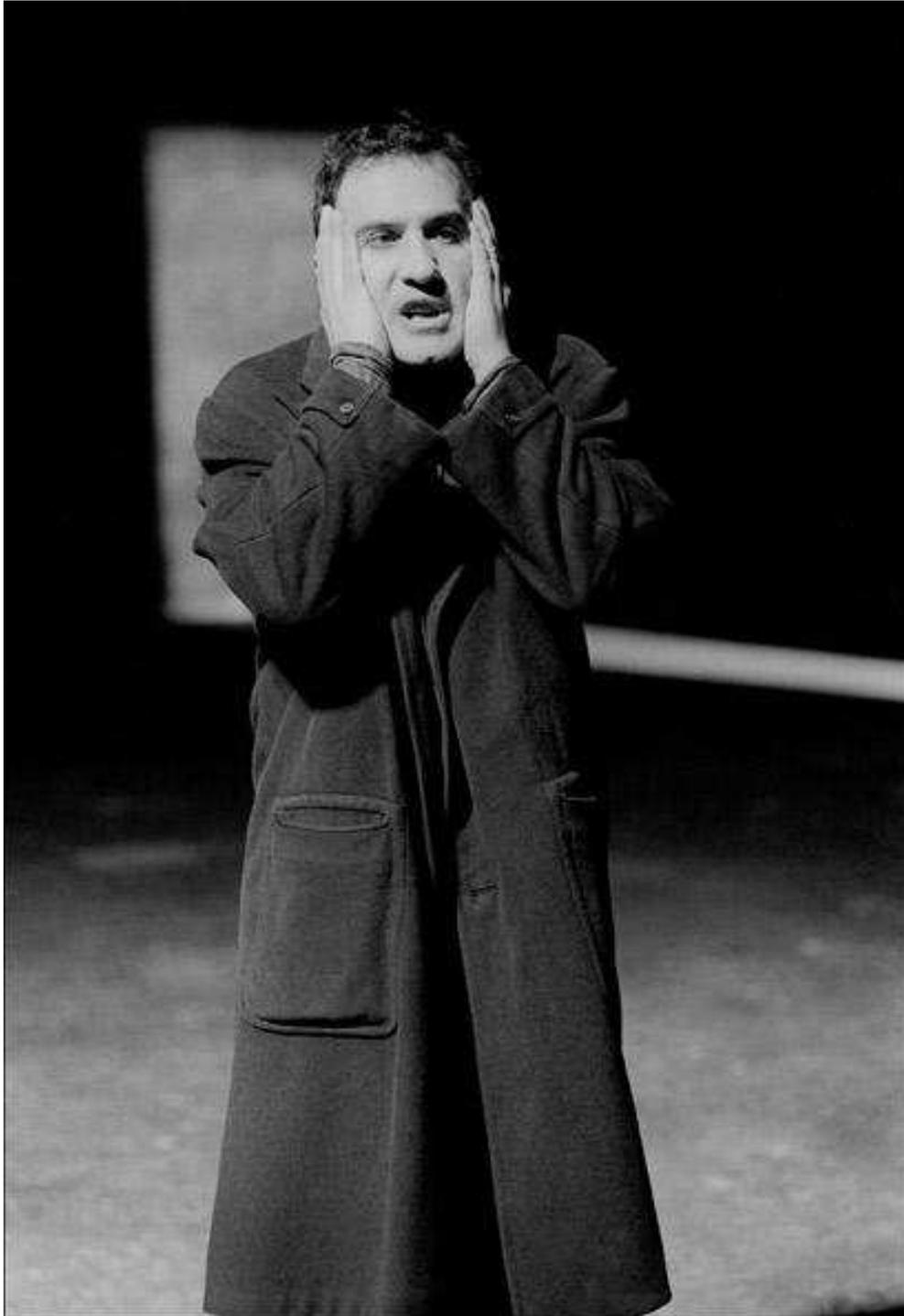
*Le discours aux Animaux* paraîtra en 1987 aux éditions P.O.L.

Extrait du programme du *Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon,  
Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris, 1986.

!!... On était le dix-sept septembre trente-trois, c'est-à-dire en nouvelle comptation, le trente-six août de la même année. C'était le jour du Petit Séparateur, la veille des fêtes de Treize Mille Tubes. Je demandai le matin à mon corps retrouvé par hasard : Fallait-il être en mort, mon corps, le pourrions-nous ? A peine levé je marche et je porte à madame Vargilasse trois questions en rampant qui faillirent n'en faire qu'une : Pourquoi le corps est-il porté ? Pourquoi l'espace est-il en quatre ? Pourquoi le mort dit-on qu'il sort ? Elle répondit : Pourquoi vos chairs sont-elles parlées ? Je répondis : Vous qui êtes sur cette terre depuis plus longtemps avez-vous cru dans la chair de mes esprits ? Où tombent-ils donc subrepticement ? Pourquoi de chair l'esprit soit-il ? Pourquoi les bêtes dit-on qu'elles passent ? Ont-ils une suite comme nous qui sommes ? Pourquoi la terre est-il par terre ? Pourquoi les gens vont-ils par deux ? Vont-ils en haut, sont-ils des végétaux ? Le lion grisolle, le bœuf blatère, l'alouette rugit, la caille locute : pourquoi les hommes sont-ils en vrai ? D'où vient nos sons ? Pourquoi entrer avant de partir ? ...!!



Extrait du programme du *Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon, Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris, 1986.



*Le Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon,  
Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris,  
photographie de Tristan Jeanne-Valès, Agence Enguerand, 1986.

<http://www.festival-automne.com>



*Le Discours aux animaux* de Valère Novarina par André Marcon,  
Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris,  
photographies de Tristan Jeanne-Valès, Agence Enguerand, 1986.

<http://www.festival-automne.com>



***BIVOUAC***

**Pierre Guyotat**



T H E A T R E

7<sup>te</sup>,  
à trois ball' millant' au cœur biva perdu  
que tât matan j'isq' tard balars la nuit  
au ch'ambraul' d'eur m'âtr' tord'c  
retord'c leus b'eaute' parail' l' grand Serpent  
les arneux auto l' Art' d' son Dieu !  
(extrait de *Bivouac*)

# PIERRE GUYOTAT

THÉÂTRE DE LA BASTILLE - 12 NOVEMBRE - 6 DÉCEMBRE

## BIVOUC

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR  
PIERRE GUYOTAT

CRÉATION, COMMANDE DU  
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS  
AVEC L'AIDE DE L'ÉTAT.

RÉGIE : ALAIN OLLIVIER  
ASSISTANT : THIERRY BEDARD  
LUMIÈRE : PHILIPPE  
THEAUDIÈRE

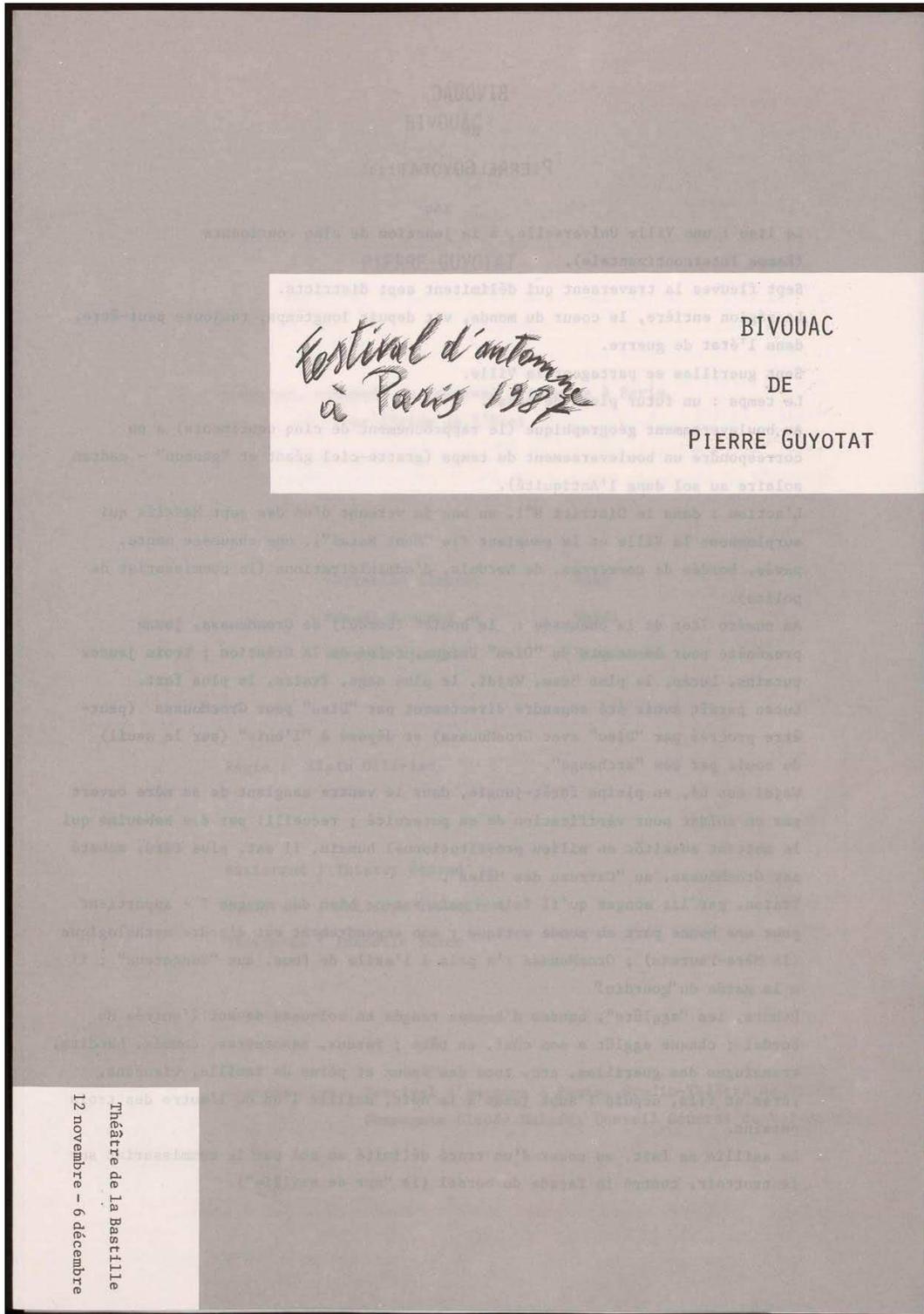
AVEC : PASCAL BONGARD,  
CHRISTIAN CLOREC,  
MUSTAFA DJADIA

PRODUCTION : FESTIVAL  
D'AUTOMNE À PARIS, STUDIO  
THÉÂTRE DE VITRY,  
COMPAGNIE CLAUDE  
MALRIC, CONSEIL GÉNÉRAL  
DU VAL-DE-MARNE.

Tableau : Jacek Malczewski - 1899 - "Les duchotements de l'Art"

*Bivouac*, écrit et réalisé par Pierre Guyotat, Théâtre de la Bastille,  
extrait du programme général du Festival d'Automne à Paris, 1987.





Extrait du programme de *Bivouac*,  
écrit et réalisé par Pierre Guyotat, Théâtre de la Bastille,  
Festival d'Automne à Paris, 1987.

BIVOUAC

écrit et réalisé

par

PIERRE GUYOTAT

Création, commande du Festival d'Automne à Paris  
avec l'aide de l'Etat

Christian Cloarec

Adao

Pascal Bongard

Wajdi

Mostefa Djadjam

GrosMoussa

Régie : Alain Ollivier

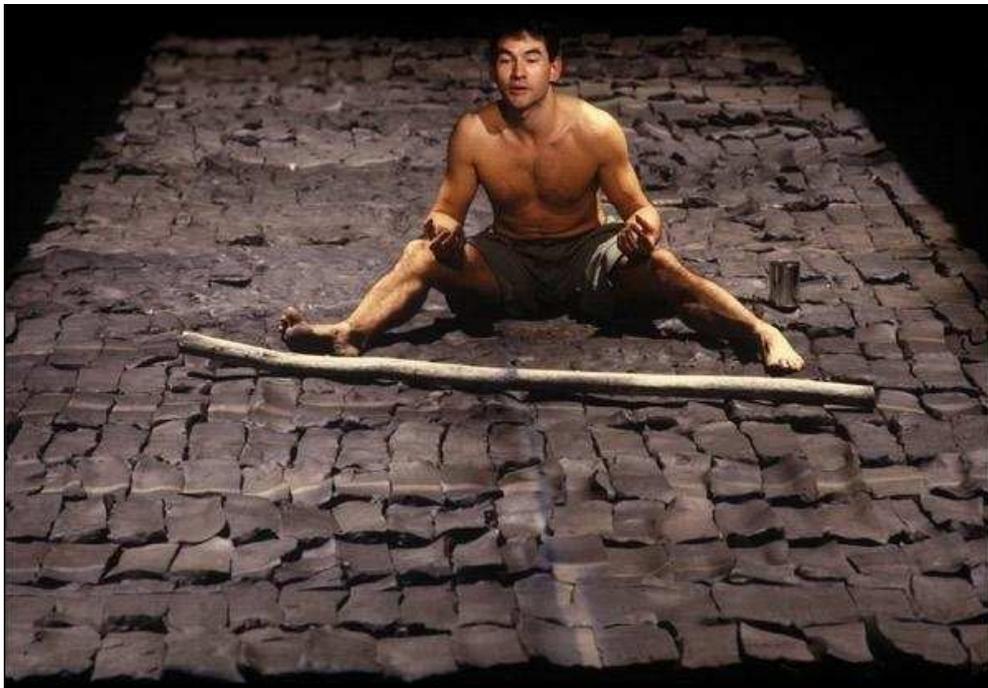
Assistant : Thierry Bédard

Lumières : Philippe Théaudière

Vêtements : Isabelle Suran

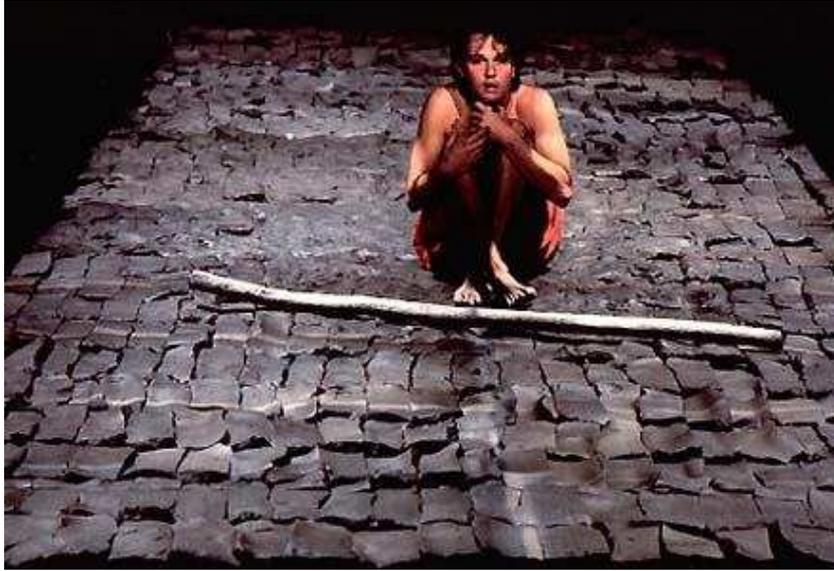
Coproduction : Festival d'Automne à Paris, Studio-Théâtre de Vitry,  
Compagnie Claude Malric, Conseil Général du Val-de-Marne.

Extrait du programme de *Bivouac*,  
écrit et réalisé par Pierre Guyotat, Théâtre de la Bastille,  
Festival d'Automne à Paris, 1987.



*Bivouac*, écrit et réalisé par Pierre Guyotat, Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne à Paris, photographies de Brigitte Enguerand, Agence Enguerand, 1987.

<http://www.festival-automne.com>



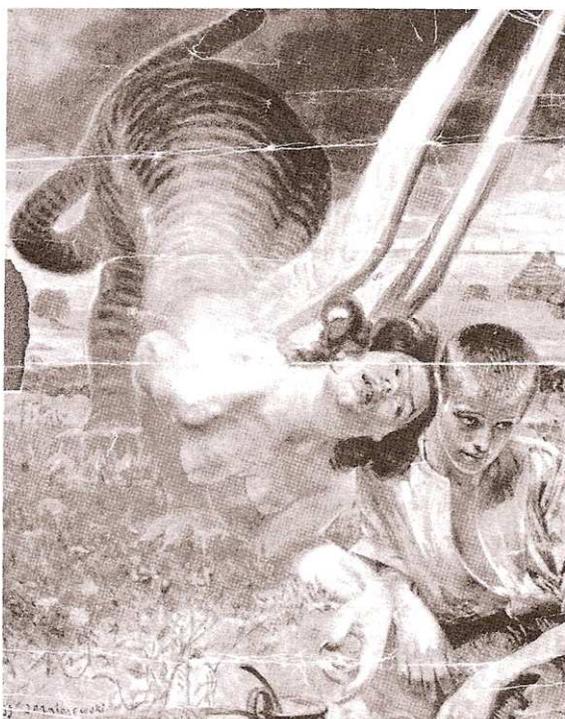
*Bivouac*, écrit et réalisé par Pierre Guyotat, Théâtre de la Bastille,  
Festival d'Automne à Paris, photographie de Brigitte Enguerand, Agence Enguerand, 1987.

<http://alain-ollivier.net>

# **Bivouac**

*Pierre Guyotat*

Création, commande du Festival d'Automne à Paris avec l'aide de l'Etat  
Régie Alain Ollivier  
Assistant Thierry Bédard  
Lumière Philippe Théaudière  
Avec Pascal Bongard, Christian Cloarec, Mustapha Djadja. Production Festival d'Automne, Studio Théâtre de Vitry, Compagnie Claude Malric, Conseil Général du Val-de-Marne



*Les chuchotements de l'art*, Jacek Malchewski, 1899.

**La notice qui suit a été écrite pour les trois comédiens du spectacle et remise à eux après lecture (2 h 37) et analyse de *Bivouac* par Pierre Guyotat.**

Festival d'Automne 87. Théâtre de la Bastille, 12/11-6/12/87 : *Bivouac*, Pierre Guyotat, régie Alain Ollivier, prod. Festival d'Automne/Studio Théâtre de Vitry/Compagnie Claude Malric/Conseil Général du Val-de-Marne.

Pierre GUYOTAT

BIVOUAC  
Théâtre

Festival d' Automne 1987

Le lieu: une Ville Universelle, à la jonction de cinq continents  
( Rampe Intercontinentale).

Sept fleuves la traversent qui délimitent sept districts.

La région entière, le coeur du monde, vit depuis longtemps, toujours peut-être, dans l' état de guerre.

Sept guerillas se partagent la Ville.

Le temps: un futur plein de passé.

Au bouleversement géographique (le rapprochement de cinq continents)  
a pu correspondre un bouleversement du temps (gratte-ciel géant et  
"gnomon" - cadran solaire au sol dans l' Antiquité).

L' action: dans le District N°1, au bas du versant d' un des sept Massifs  
qui surplombent la Ville et la peuplent (le " Mont Natal"), une chaussée  
monte, pavée, bordée de commerces, de bordels, d' administrations (le com-  
missariat de police).

Au numéro 7ter de la chaussée: le bouic (bordel) de GrosMoussa, jeune  
proxénète pour le compte du Dieu Unique, celui de la Création; trois jeunes  
putains, Lucan, le plus beau, Wajdi, le plus sage, Traian, le plus fort.  
Lucan paraît avoir été engendré directement par Dieu pour GrosMoussa,  
(peut-être procréé par Dieu avec GrosMoussa) et déposé à l' huis ( sur le  
seuil) du bouic par son "archange".

Wajdi est né, en pleine forêt-jungle, dans le ventre sanglant de sa mère  
ouvert par un soldat pour vérification de sa paternité; recueilli par des  
babouins qui le mettent aussitôt en milieu prostitutionnel humain, il est,  
plus tard, acheté par GrosMoussa, au "Carreau des Mâles".

Traian, par les songes qu' il fait - mais est-ce bien des songes? - appartient  
pour une bonne part au monde antique; son engendrement est d'ordre mytho-  
-logique ( la Mère-taureau); GrosMoussa l' a pris à l' asile de fous, aux  
"dangereux"; il a la garde du gourdin.

( 1 )

Pierre Guyotat, « *Bivouac. Notice d'accompagnement* », *Théâtre/Public*,  
*Festival d'Automne à Paris 1987*, n°78, 1987, double pagination, f°1, p. 96.

Dehors, les "agglûts", bandes d'hommes rangés en colonnes devant l'entrée du bordel; chaque agglût a son chef, en tête; ruraux, manoeuvres, commis, bandits, transfuges des guerillas, etc, tous des époux et pères de famille, viennent, pères et fils, depuis l'aube jusqu'à la nuit, saillir l' un ou l' autre des trois putains.

La saillie se fait, au coeur d'un tracé délimité au sol par le commissariat sur le trottoir, contre la façade du bordel (le "mur de saillie").

La salle -sol de terre battue, pilier central soutenant un galetas en alcôve où GrosMoussa a songrabat avec lucarne sur la rue, chichma (chiottes à la turque) - est presque toujours vide et obscure.

En face du 7ter, de l' autre côté de la chaussée, au delà d'une haie de ronces et d'un acacia, commence le chantier-charnier, c'est à dire un charnier datant d'une guerre ancienne ou récente, ou des deux à la fois, que des fossoyeurs et autres, retournent.

Arracher aux humains la plus grande quantité de semence non-procréationnelle, tel est le pacte GrosMoussa/Dieu Unique, accompli quotidiennement par les trois putains, "revisité" par l'archange, <sup>entériné et</sup> réglémenté par le commissariat de police. Les putains, dont la nature n' est pas seulement non-humaine, mais pré-animale, ont à coeur d' attirer, dans leur "vulve" exclusivement, cette semence inutile. Autant d'argent gagné aux saillies pour le maître, c'est autant de preuves que le maître honore le pacte divin, et pour eux, les putains, ce peut être autant de distance gagnée, dans leur marche d' au-delà leur mort, vers l'état supérieur, l' état animal.

Au matin, Lucan et Bayouli (un égoutier qui s'<sup>est</sup>introduit dans un agglût en sortant par le "tampon" de l'égout au milieu des pavés) se font le "couic" (pénis captivum); ils resteront "accrochés", le membre de Bayouli coincé dans la vulve de Lucan, jusqu' au matin suivant.

Le " couic" est l'acte par lequel la comédie peut avoir lieu.

(2)

Il faut remplacer Lucan dont les agglûts ont, depuis toujours, un besoin prioritaire.

GrosMoussa envoie Wajdi à l' autre extrémité de la Ville, dans son Septième Centre (District 7), chercher de quoi contenter les agglûts.

Au numéro 33 A de ce Centre (place ou rue), en sous-sol, dans des "lavatories" désaffectées, un jeune affranchi, Petrus Chiarron, tient, seul, pour le compte des "Proxénètes Réunis" (ceux avec lesquels Dieu a fait l'alliance que l'on sait) l'une des "Réserves", dans la Ville et ailleurs au monde, où s'accomplit le passage dans la mort de tous les putains soumis au traitement divin.

Une "chaîne" (comme autrefois celle des forçats), chaque matin, prend à la porte de chacun des bordels sous pacte divin, celui ou ceux des putains qui entrent dans la dernière journée de leur dix-neuvième année, dans la dernière journée de leur vie, les achemine et les dépose à la Réserve prévue.

Cette dernière journée de vie est celle où leur "barre permanente" (pénis), privée de semence jusqu'alors, pourrait à son tour, saillir, et démobiliser la vulve.

Le surgissement de la semence provoque la mort.

Dans les trois que la chaîne aura lâchés ce matin-là dans la Réserve Chiarron, Wajdi trouvera le sosie de Lucan : Adao.

Ils traverseront la Ville dans l'après-midi et là-haut, dans le bouic de GrosMoussa, Adao, livré à la saillie des agglûts privés de leur Lucan, verra venir sa mort dans les dernières secondes précédant sa vingtième année.

Une fois défait le couic Lucan/Bayouli, après le lever du soleil, Adao sera mis en broche autour du gourdin, rôti et mangé, le foie par Traian, le coeur par Wajdi, les poumons par Lucan.

(3)

Première partie : Le verbe Adao.

C'est Adao qui parle, seul, d'un bout à l'autre.

Accroupi dans le 33 A où la chaîne vient de le jeter, dans les intervalles de sa rêverie pré-mortuaire (son maître, le "mamâtre" qui l'a abandonné à la chaîne, son père jadis assassiné par ébouillantage, Petrus qui pourrait l'évacuer vers sa mort par l'une des sept cuvettes désaffectées... etc), rêverie accélérée par l'arrivée de Wajdi venu pour le choisir, Adao prend en charge toutes les voix du lieu et de l'action en cours ; les voix intérieures (ancêtres, Dieu, etc) de ses vis à vis, Petrus, Wajdi ; ce que rapporte Wajdi à Petrus de la découverte du couic et des mesures d'urgence prises par GrosMoussa.

Il prophétise une bonne part déjà de sa marche à travers la Ville, avec Wajdi, vers le bordel de sa mort.

Deuxième partie : Le verbe Wajdi.

C'est Wajdi qui parle, seul, d'un bout à l'autre.

Traversée de la Ville. Wajdi évoque invoque son enfantement, parle la parole même de Dieu justifiant ses pactes prostitutionnels, revient sur le couic là-haut, etc ; aux approches du 7ter, Wajdi prend en charge, en voix, ce qu' Adao tourmenté lui rapporte de son enfance humaine, de l'assassinat de son père par sa mère et son futur "mamâtre", de son rapt, attendu et consenti, par ce mamâtre venu d'un "nulle part infernal" ; de la perte progressive de son âme et de son état humain dans la prostitution sous oeil divin.

Wajdi lui prophétise son arrivée au bordel de GrosMoussa, sa saillie en tant que sosie de Lucan par les agglôts jusque dans la nuit ; sa descente dans la mort, avec le surgissement de sa semence et l'usage qu'il en fera avec le "chian-chiann' ", l'hermaphrodite animal du quartier.

(4)

Troisième partie : Le verbe GrosMoussa.

C'est GrosMoussa qui parle, seul, d'un bout à l'autre.

La dillicule (juste avant l'aurore).

Wajdi couché, GrosMoussa récupère Adao ; contre le pilier, il rêve sur le couic qui se poursuit au fond le plus obscur de la salle de terre battue.

L'hypothèse, parmi d'autres, du règlement du couic par le sectionnement de la moitié du membre de Bayouli, l'autre moitié restant coincée dans la vulve de Lucan, déclenche une féerie de plus : le nouveau maître, provisoire, profane, de Lucan ferait battre le tambour et promettre la passe éternelle, voire des fiançailles, à tout homme au monde de quelque condition qu'il fût, dont le moignon pénien vivant s'accorderait au tronçon " en coma" dans la vulve de Lucan.

Etc. Comment GrosMoussa gagnerait de quoi racheter Lucan.

Jusqu'à ce que le couic éclate, à faire trembler les alentours, GrosMoussa prophétise morts et résurrections de son Lucan, son propre dessèchement mortel, sa remise sur pieds par Dieu ; fait partir Lucan en ménage commun avec Bayouli, briser ainsi la base matérielle du pacte; le fait revenir en fils prodigue, etc, etc.

Le couic cessant, le soleil plus haut dans le ciel, la voie est libre pour le festin, dont Adao est l'aliment, pour la révélation de l'alimentation réelle des putains : pour tenir cette saillie quasi perpétuelle, il leur faut manger dans le corps d'un congénère, l'organe qui correspond à la vertu principale par laquelle chacun d'entre eux attire la quantité de semence humaine requise par le Créateur.

La scène : c'est un bivouac à trois. Pas de décor ; on devrait pouvoir jouer en tout lieu, à tout moment, sans contrainte technique.

Les trois comédiens se disposeront en rond, au centre de la scène ; tantôt assis en tailleur, tantôt accroupis, tantôt agenouillés, tantôt à quatre pattes.

Leur chevelure (la "tignasse") sera longue, fournie, brillante, très maniable, renversable tout entière vers l'avant ou pouvant recouvrir en "abri" tout le haut du corps ; en "abri" de la voix, des voix (intérieures) dans la voix ; des voix humaines et divines dans le verbe du non-humain (le putain ).

(5)

Ils ne seront vêtus que d'un short, du genre de ceux que portaient les enfants dans l'immédiat après-guerre.

Visages, membres, et shorts seront mâchurés, salis (charbon ) modérément, un peu plus aux talons, aux genoux, et aux paumes.

Un seul accessoire, le gourdin -bâton de taille humaine- ; à terre ou debout ou tenu à bout de bras derrière la nuque etc -le gourdin parle aussi dans le verbe Adao.

Dans certains moments déambulatoires du texte (traversée de la Ville), un comédien ou deux pourront se redresser et marcher ensemble autour du bivouac constitué par le gourdin (ou non) et le ou les comédiens restés à terre.

Le principe du jeu impromptu interdit toute variation artificielle dans l'éclairage.

Dehors c'est l'évolution de la lumière dans le temps du spectacle qui fait l'éclairage; dedans il faut un éclairage unique et bien unifié. Le visage et le corps de celui qui parle ne doit pas être mieux éclairé que le corps et le visage de celui ou ceux qui écoutent - souvent, leur propre voix dans celle de l'autre.

Puisque l'action se fait sous l'oeil divin, que le texte avance comme une prophétie, comme une prière, il faudrait éclairer le jeu d'un rayon "divin", unique, large, à la dimension du bivouac de base, l'extension déambulatoire restant dans l'ombre. Le faisceau ne bougera de place, ni ne changera d'intensité durant toute la durée du spectacle.

Pierre GUYOTAT

(6)

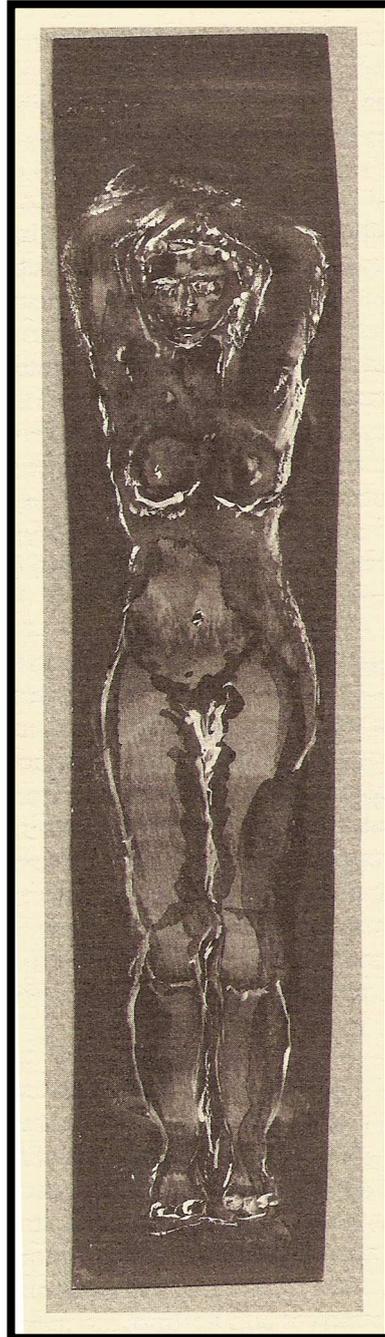


***VIOLENCES***

***GIBIERS DU TEMPS***

**Didier-Georges Gabily**





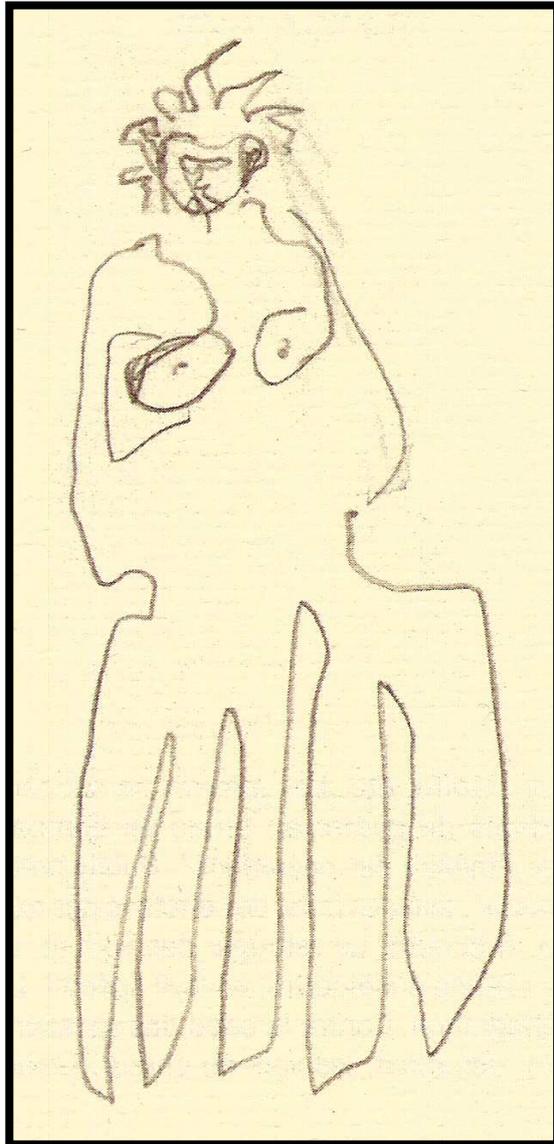
« La Ravie »

Didier-Georges Gabily, dessin pour *Violences*.

Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, Actes Sud,  
coll. « Le temps du théâtre », 2003, p. 48.



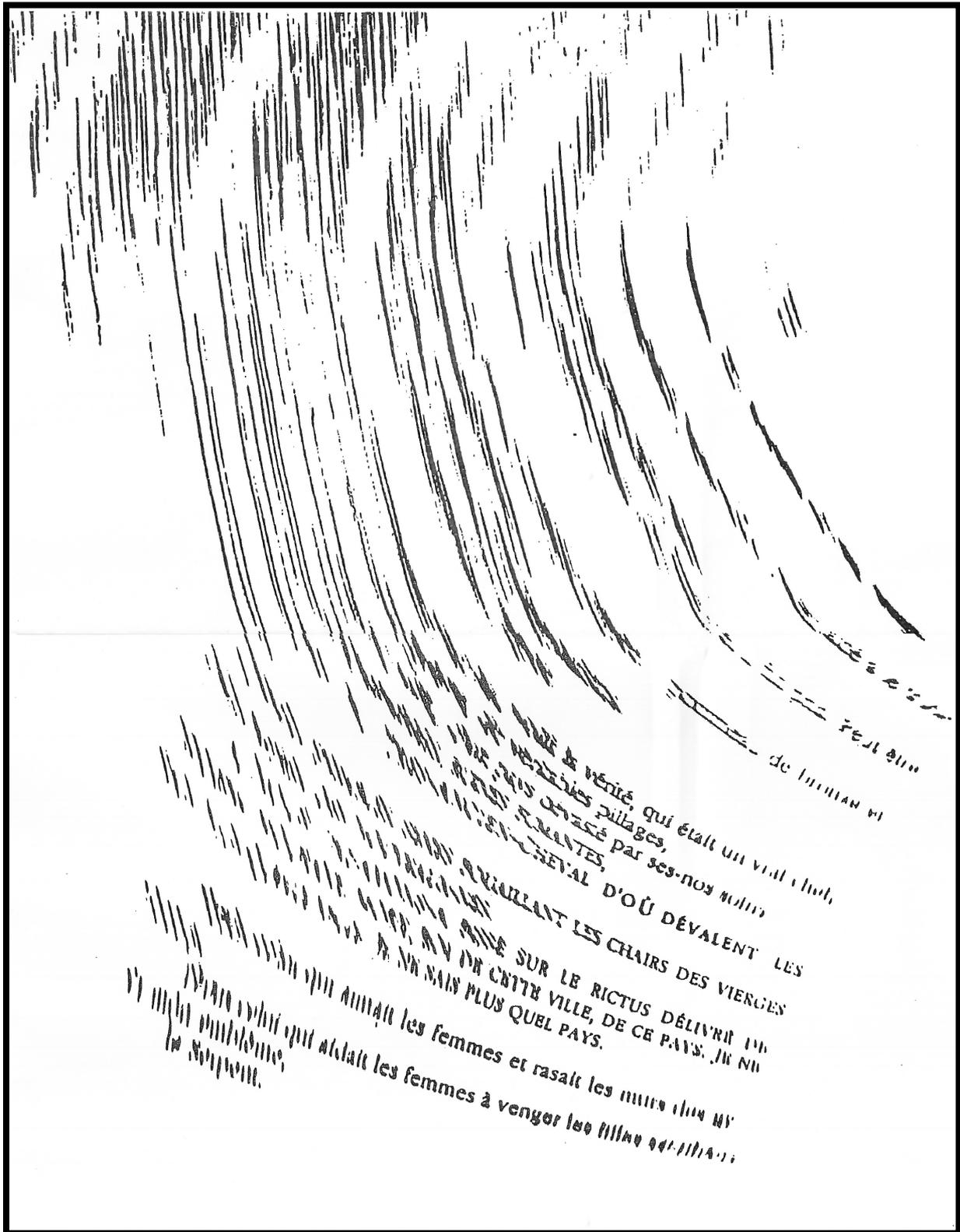
« La Décharne »  
Didier-Georges Gabily, dessin pour *Violences*.  
*Notes de travail, op. cit.*, p. 50.



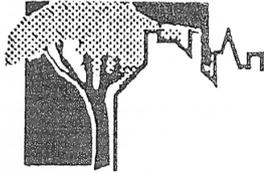
« Irne »

Didier-Georges Gabilly, dessin pour *Violences*.

*Notes de travail, op. cit.*, p. 53.



Ci-dessus et ci-contre, extrait du programme de *Violences* écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily, avec le Groupe de Recherche Théâtrale T'Chan'G !, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 1991.



THEATRE DE LA CITE  
INTERNATIONALE

(un diptyque)  
un spectacle original de sept heures

## I. CORPS ET TENTATIONS 2. AMES ET DEMEURES

Didier-Georges GABILY est écrivain. Pour le théâtre, essentiellement. Ses mots ne sont pas dissociables de cet espace spécifique qu'est un plateau. Avec "Violences", il en surprendra plus d'un. Il foule aux pieds les remparts bien colmatés des conventions théâtrales. Il explore au-delà.

Les comédiens de T'Chan'g (\*) ont tous, à un moment ou à un autre de leur carrière, travaillé avec Didier-Georges Gabilly pendant une période plus ou moins longue. Se regrouper sur un projet précis, c'était pour eux le moyen de dire non aux contraintes alimentaires de la profession, d'aborder enfin le métier sous le seul angle de la création.

Tous étaient conscients de prendre un gros risque : "quand on a décidé de faire ce travail, on ne savait pas si on disposerait d'un seul centime (\*\*). Les comédiens, pendant un an, ont sacrifié leurs dimanches et leurs lundis pour venir travailler".

### ENTRE LE FAIT DIVERS ET LES ATRIDES

"Violences" est né du mariage d'un fait divers avec la tragédie. D'une sombre histoire où il est question d'un charnier, d'une vendetta, d'une famille au sein de laquelle s'empilent les cadavres, se déchainent de mortelles passions. Didier-Georges Gabilly évoque les Atrides, cette lignée de la mythologie grecque soumise à un destin impitoyable et poursuivie par la colère des dieux. Il parle d'une "famille d'Enfer".

En réalité, l'anecdote est reléguée au second plan. Quelque-chose est posé - proposé - dans un espace qui est celui du plateau, quelque chose de parfaitement ordonnancé, mais "où tout peut arriver. Où l'acteur prend tout en charge. Le seul endroit où l'on peut encore être actif".

Cette vision extrémiste du plateau comme "lieu de la parole" et espace de liberté rejoint le théâtre antique. Pour retrouver la vérité du théâtre, il faut retrouver son "archaïsme" : "là où les voix qui ne sont pas normalisées peuvent se faire entendre".

Imprécations, murmures, déplacements elliptiques, corps, nus parfois : "Les corps n'ont plus besoin d'apparat. L'important c'est l'espace du plateau et la langue".

### UNE COULEE DE VITRIOL

"Violences" nous arrive comme une coulée de vitriol, ramassant sur son passage les petites critiques mesquines qui, devant cette "chose" puissante et monolithique, carrée comme un ring, ne sont d'aucun recours. On peut être choqué, étonné, perplexe, agacé, fasciné, mais on ne peut éprouver que l'on assiste là à quelque chose d'insignifiant. Parce que les compromissions, les complaisances, ne sont pas de ce monde -là. L'arène est brûlante, ou elle n'est pas.

Josée BARNERIAS

(\*) Catherine BAUGUE, Ulla BAUGUE, André CELLIER, Yan-Joël COLLIN, Frédérique DUCHENE, Christian ESNAY, Patrick FONTANA, Alexandra SCICLUNA, Jean-François SIVADIER, Serge TRANVOUEZ.

(\*\*). Le Ministère de la Culture a finalement décidé d'attribuer à l'Atelier de recherche théâtrale T'Chan'G une aide exceptionnelle de 350.000 F. "Violences" est co-produit par le Théâtre des Fédérés et France-Culture, avec la co-réalisation de la Ferme du Buisson - C.A.C. de Marne-la-Vallée.

Didier-Georges GABILY

"VIOLENCES" est publié aux éditions Actes-Sud

\*\*\*\*\*  
"VIOLENCES", écrit et mis en scène par Didier-Georges GABILY, avec le Groupe de Recherche Théâtrale T'Chan'G !, du 26 septembre au 21 octobre 1991 au THEATRE DE LA CITE INTERNATIONALE, 21 boulevard Jourdan, 75014 PARIS (RER Cité Universitaire). Prix des places : 100 F et 70 F (réductions), prix spécial pour l'intégrale Violences 1 + Violences 2 : 140 F et 100 F (réductions). Réservations au 45.65.36.50 et sur 36.15 FNAC.

VIOLENCES 1. "CORPS ET TENTATIONS", les JEUDIS 26 septembre, 3, 10 et 17 octobre à 20 heures 30 et les LUNDIS 30 septembre, 7, 14 et 21 octobre à 20 heures 30.

VIOLENCES 2. "AMES ET DEMEURES", les VENDREDIS 27 septembre, 4, 11 et 18 octobre à 20 heures et les DIMANCHES 29 septembre, 6, 13 et 20 octobre à 16 heures.

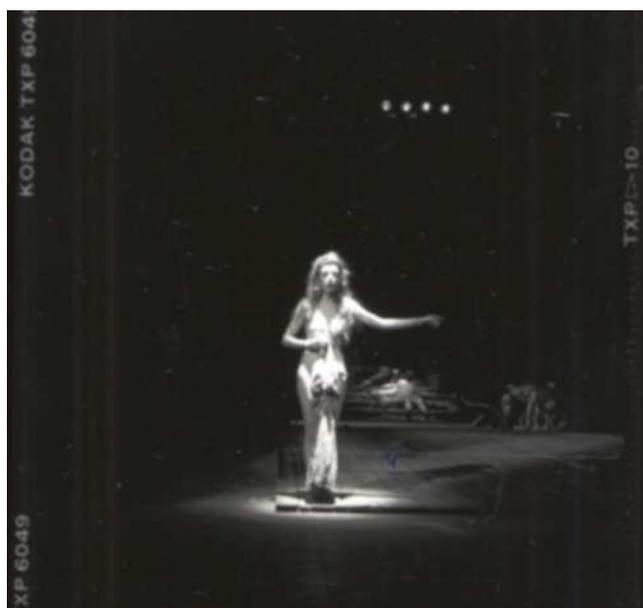
VIOLENCES 1 et VIOLENCES 2 (Intégrale de sept heures), les SAMEDIS 28 septembre, 5, 12 et 19 octobre à 16 heures.

Il est conseillé de voir "VIOLENCES 1" avant "VIOLENCES 2".



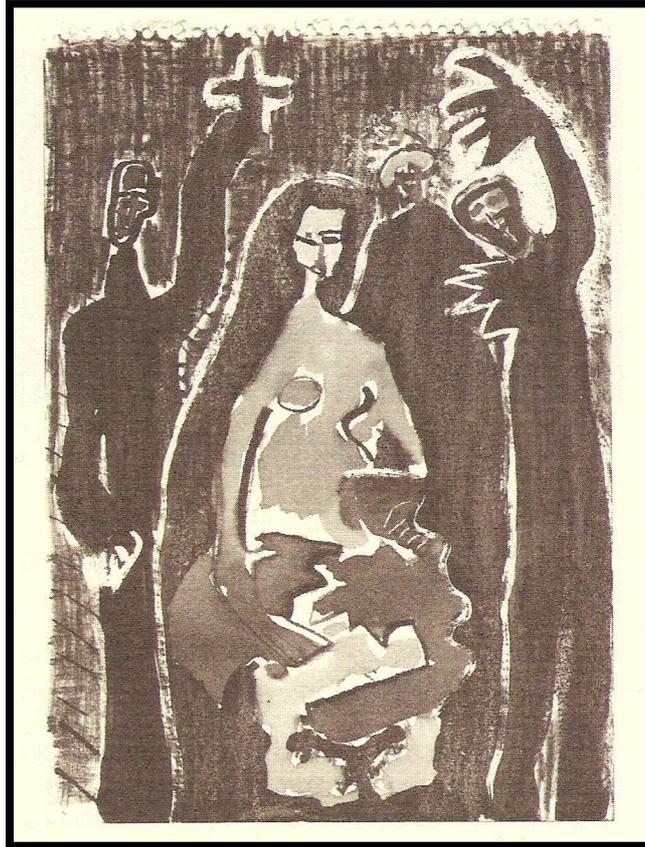


*Violences I. Corps et Tentations*, écrit et mis en scène  
par Didier-Georges Gabily, avec le Groupe de Recherche Théâtrale T'Chan'G !,  
Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 1991,  
extraits de planches contact de photographies inédites de Thierry Gründler.



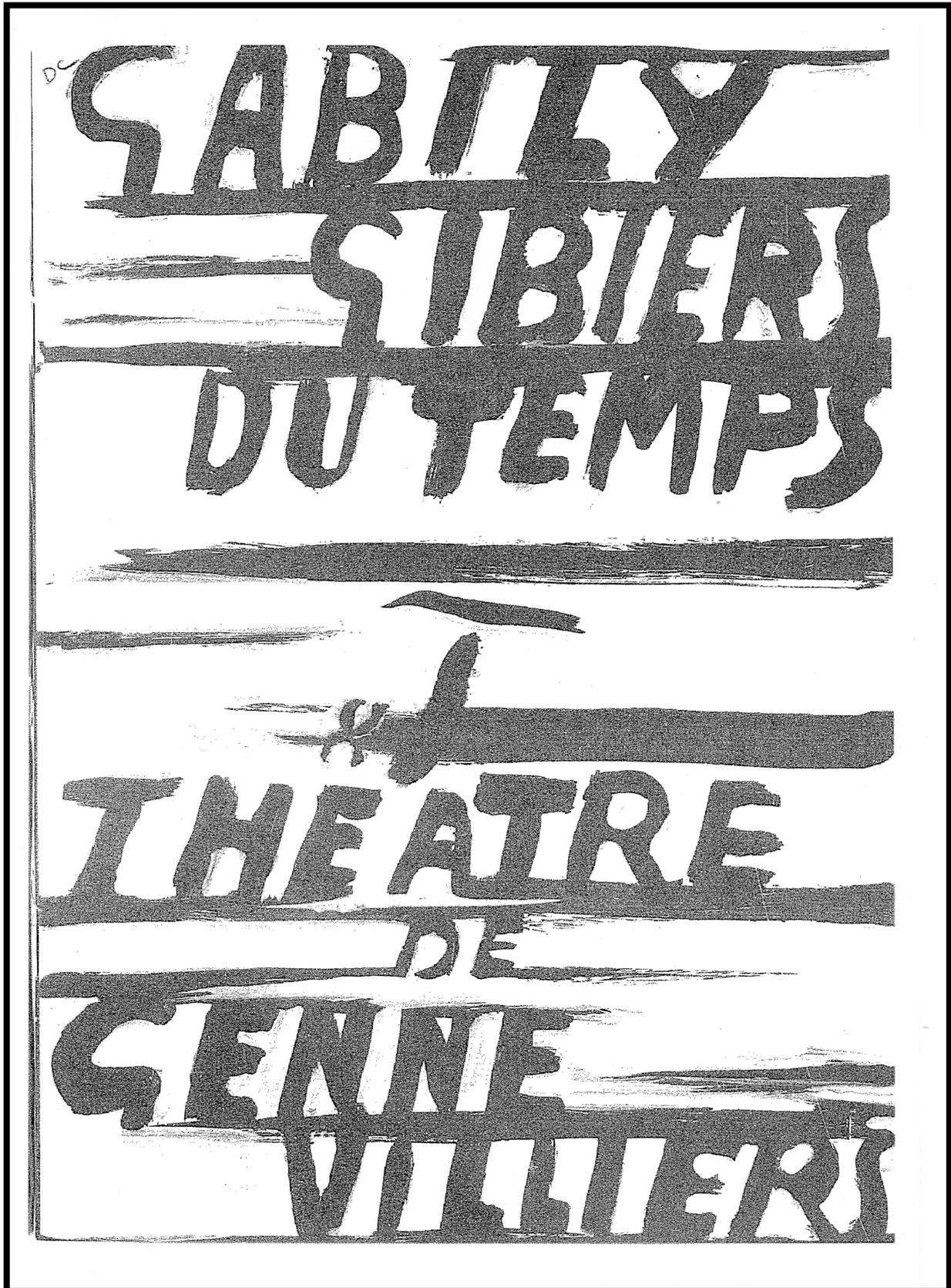
*Violences I. Corps et Tentations*, écrit et mis en scène  
par Didier-Georges Gabily, avec le Groupe de Recherche Théâtrale T'Chan'G !,  
Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 1991,  
extraits de planches contact de photographies inédites de Thierry Gründler.



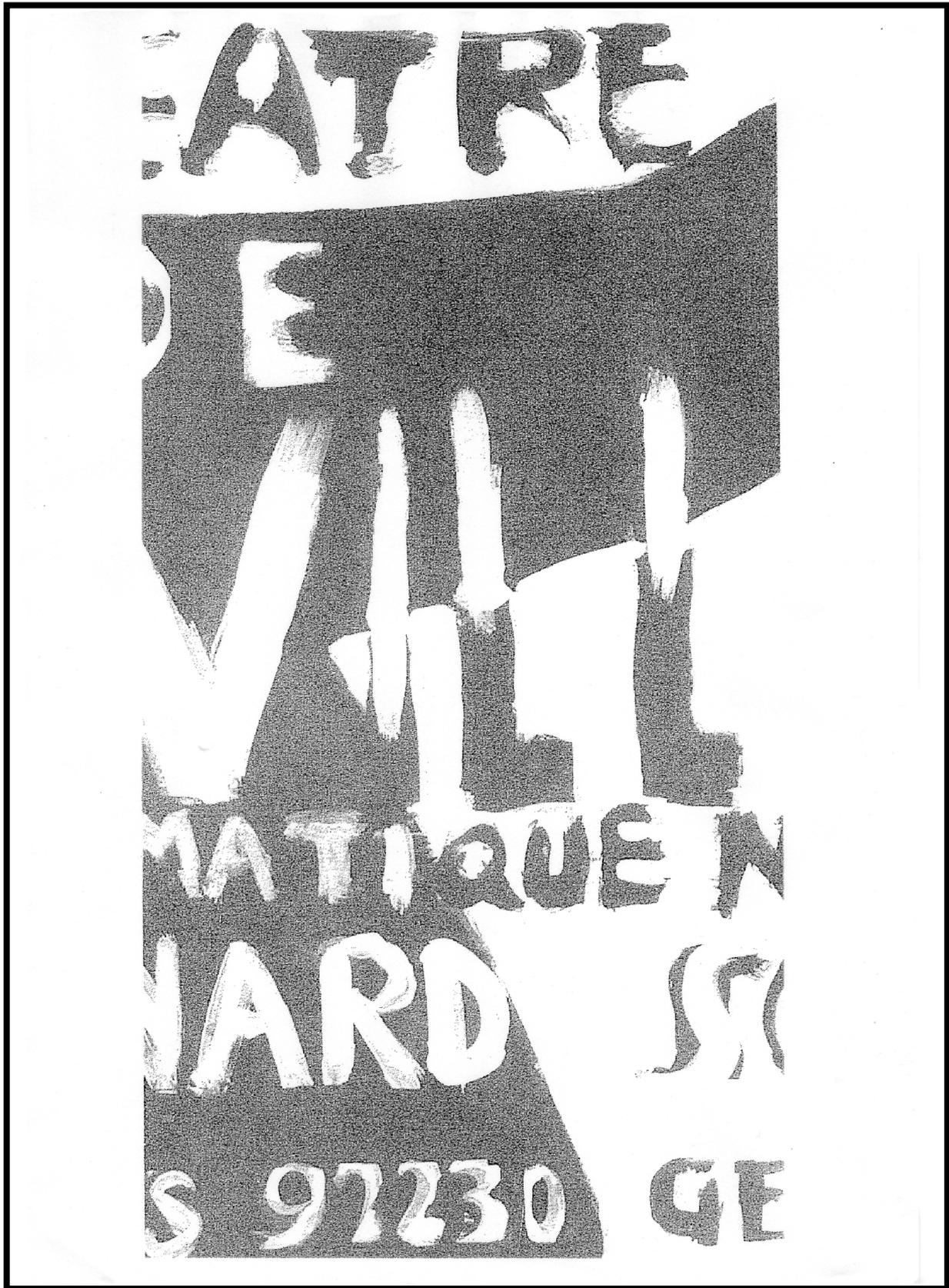


« *La Jeune Négrresse au visage jaune* »  
Didier-Georges Gabily, dessin pour *Gibiers du temps, deuxième époque*.

*Notes de travail, op. cit., p. 109.*



Extrait du programme de *Gibiers du temps*. Un triptyque,  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly,  
Théâtre de Gennevilliers, 1995.



Extrait du programme de *Gibiers du temps. Un triptyque*,  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabilly,  
Théâtre de Gennevilliers, 1995.

Didier-Georges Gabily

## GIBIERS DU TEMPS

Un triptyque

Texte et mise en scène, Didier-Georges Gabily  
Scénographie, costumes et accessoires Christian Tirole, Cissou Winling  
assistés de Bruno Bergin  
Lumière, Bruno Goubert  
Assistants à la mise en scène, Véronique Timsit,  
Evelyne Esnoux, Emmanuelle Rodrigues

Assistante costumes, Francesca Sartori  
(Première et deuxième époques)  
Direction technique, François Mercier

Production déléguée, KERNEST  
Administration, Dominique Laulanné

**Première époque : *Thésée***

le 22 novembre et du 28 novembre au 1er décembre à 20H  
durée 2 H 30 avec entr'acte

**Deuxième époque : *Voix***

le 23 novembre et du 5 au 8 décembre à 20H  
durée 3 H 30 avec entr'acte

**Troisième époque : *Phèdre, fragments d'agonie***

le 24 novembre et du 12 au 15 décembre 20H  
durée 2 H sans entr'acte

**Intégrales**

les samedis 25 novembre 2, 9 et 16 décembre à 14H  
Première époque 14 H - Deuxième époque 17 H 30 - Troisième époque 22 H

Extrait du programme de *Gibiers du temps. Un triptyque*,  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
Théâtre de Gennevilliers, 1995.

Avec

Catherine Baugué, *Cypris*

Ulla Baugué, *Phèdre*

Nicolas Bouchaud, *Démophon*

Hélène Corsi, *Hélène*

Vincent Dissez, *Hermès Archange / Acamas*

Elisabeth Doll, *Nourricielle*

Frédérique Duchêne, *Pythie*

Bernard Ferreira, *Thésée*

Virginie Lacroix, *Léa*

Denis Lebert, *Georges (Sam)*

Christelle Legroux, *Agna* (rôle créé par Agnès Belkadi en juin 94)

Gilles Masson, *Sanguier* (rôle créé par Jean-Jacques Leveissier en juin 94)

Nathalie Nambot, *Marie*

Fabienne Prost, *Anne* (rôle créé par Françoise Féraud en juin 94)

Xavier Tavera, *Béréta (Jean)*

Nanténé Traoré, *La Jeune négresse*

Coproduction Groupe T'chan'G!,  
Le Quartz / Centre National Dramatique et Chorégraphique de Brest,  
Comédie de Caen / Centre Dramatique National de Normandie,  
La Filature - Mulhouse / Scène nationale,  
Les Fédérés - Montluçon / Centre Dramatique National d'Auvergne et  
Théâtre National de Bretagne / Rennes.  
Avec le soutien de (La Métaphore) / Théâtre National de Lille, Tourcoing, Région  
Nord-Pas-de-Calais et du Théâtre de Gennevilliers / Centre Dramatique National.  
Avec la participation de l'ANPE Spectacles et du Jeune Théâtre National.  
Avec l'aide de l'ONDA pour la diffusion.  
Le Groupe T'chan'G! est subventionné par le Ministère de la Culture,  
Direction du Théâtre et des Spectacles.

Remerciements à Philippe Riou, Compagnie Les Passagers

Le triptyque *Gibiers du temps* est publié aux Editions Actes Sud-Papiers.

Extrait du programme de *Gibiers du temps. Un triptyque*,  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
Théâtre de Gennevilliers, 1995.

### Le groupe T'chan'G

En 1986, Didier-Georges Gabily rassemble au Mans un groupe de jeunes acteurs et réalise avec eux une mise en scène de *L'Échange* (première version) de Paul Claudel.

Le Groupe T'chan'G! se fonde alors autour de la pratique de l'Atelier, lieu permanent de travail et de formation de l'acteur. Composé d'acteurs, certains débutants, d'autres issus d'écoles de théâtre (Chaillot-Antoine Vitez, TNS-Jacques Lassalle, INSAS, CNSAD de Paris, atelier du Théâtre du Radeau...), l'atelier se déroule d'abord au Mans puis à Paris. Durant ces premières années, quelques travaux s'offrent à un public «confidentiel»:

*Travaux orestiens*, fragments de *L'Orestie* d'Eschyle/Paul Claudel en 1989, puis *Phèdre(s)* et *Hyppolyte(s)* fragments d'Euripide, Sénèque, Garnier, Racine, Ritsos en 1990.

En 1991, *Violences (un diptyque)* est la première manifestation publique du Groupe

T'chan'G!. Ce spectacle sera également présenté au Teatro Due/Parma et aux Fédérés/Montluçon.

Créé au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, ce «spectacle-manifeste», écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily, ouvre un nouveau temps dans le travail du Groupe. Ce seront ainsi cinq nouvelles créations en moins de quatre années:

- *Des Cercueils de zinc* (1992) Théâtre de la Bastille/Paris (création), Festival d'Avignon, DeSingel/Anvers, La Rose des Vents/Villeneuve d'Ascq.

- *Enfonçures* (1993) Festival d'Avignon (création), Théâtre de la Bastille/Paris, DeSingel/Anvers, La Rose des Vents/Villeneuve d'Ascq.

- *Gibiers du temps - Première époque - Thésée* (1994) création au Quartz/Brest.

- *Gibiers du temps - Deuxième époque : Voix*, 1995 création aux Fédérés/Montluçon.

- *Gibiers du temps - Troisième époque : Phèdre, fragments*

*d'agonie*, création novembre 1995 au TNB/Rennes.

La présentation dans son intégralité du triptyque *Gibiers du temps*, au Théâtre de Gennevilliers vient marquer l'aboutissement de deux années de travail avec une équipe artistique de vingt-cinq personnes : chacune des trois époques de *Gibiers* ayant été créée dans le cadre de résidences dans les théâtres partenaires du projet et ayant donné lieu, à chaque étape, à de multiples actions et interventions auprès des publics (lectures, stages, ateliers...).

Extrait du programme de *Gibiers du temps. Un triptyque*, écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily, Théâtre de Gennevilliers, 1995.

*Déjà tout revient trop vite.*

*Ils sont là, ceux que tu ne connais pas, ou peu. Ils sont là derrière, ceux que tu affirmes connaître mieux. Là, dans la nuit du théâtre qui est la meilleure nuit pour les hommes, la plus opaque, la plus apaisante (de toutes ses paix fictives, de tous ses fantômes d'amants réconciliés) - aussi la plus effrayante (de toutes ses guerres, de toutes ses ombres transpercées, brisées, lacérées, violées, chues et dont si peu nous apprenons). Ils sont là avec toi, juste derrière toi. Ils ne s'impatientent pas. Ils font bien semblant de ne pas s'impatienter. Ils savent à cette heure des choses qu'ils n'ont jamais apprises et celles qu'ils croient avoir apprises, à cette heure, c'est à peine s'ils s'en souviennent - tremblants (eux aussi, peut-être comme tu trembles) et maudissant (peut-être, comme tu maudis) la fausse vraie nuit de ce théâtre. Mais eux ne parlent pas encore, se maudissant d'y être : acteurs juste dans le commencement. Et sans parler encore, à voix dissimulées dans têtes. Et celui qui s'est signé juste avant de rentrer comme le plus superstitieux des joueurs de football - comme un de ces sportifs de haut niveau qu'on voit faire ça dans les télévisions - celui-là jurera en sortant qu'il ne croit ni en dieu ni en diable et que retrouvera-t-il dehors qui vaille après tant de peine ? Ce monde où il regarde par la télévision un joueur de football superstitieux se signer - mais à vue, lui, sans aucune retenue, avec ce sens si particulier du spectacle, c'est comme ça qu'ils disent : le spectacle ? ce monde-là, sûrement, on voit ça...*

*Fragments d'Oracle*

*Gibiers du temps - deuxième époque*

Extrait du programme de *Gibiers du temps. Un triptyque*,  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
Théâtre de Gennevilliers, 1995.



*Gibiers du temps. Un triptyque,*  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
photographie de Hervé Bellamy.

<http://www.1d-photo.org>



*Gibiers du temps. Un triptyque,*  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
photographie de Hervé Bellamy.

<http://www.1d-photo.org>



*Gibiers du temps. Un triptyque,*  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
photographies de Hervé Bellamy.

<http://www.1d-photo.org>



*Gibiers du temps. Un triptyque,*  
écrit et mis en scène par Didier-Georges Gabily,  
photographies de Hervé Bellamy.

<http://www.1d-photo.org>



***LES VAINQUEURS***

**Olivier Py**



Tu veux ? J'ai donné  
ton nom à mon devoir,  
c'est une preuve  
d'amour. non ?

**création**

# Les Vainqueurs

une épopée  
en trois pièces  
de Olivier Py

avant le carnage, cet  
semblent qu'ils  
ordonnent la course  
des astres dans  
leur galop.



Extrait du programme des *Vainqueurs*. Une épopée en trois pièces,  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.

# Les Vainqueurs

Une épopée en trois pièces de **Olivier Py**

*Les Étoiles d'Arcadie, La Méditerranée perdue, La Couronne d'olivier*

Mise en scène et en lumière **Olivier Py** ; scénographie, costumes et maquillages  
**Pierre-André Weitz** ; musique **Stéphane Leach** ; son **Benjamin Ritter**

les musiciens **Stéphane Leach, Sylvie Magand, Benjamin Ritter,**  
**Pierre-André Weitz**

assistant à la mise en scène **Olivier Balazuc** ; assistants stagiaires à la mise en scène **Muriel Ryngaert, Robert Sandoz** ; assistante costumes **Nathalie Bègue** ; régie générale et lumière **Bertrand Killy** ; assistante stagiaire à la lumière **Nathalie Perrier** ; régie générale plateau **Florent Gallier** ; régie plateau **Claude Cuisin, Ghislain Deville, Thibaut Fack, Philippe Meslet** ; construction **Claude Cuisin, Marc Tuleu** ; réalisation des accessoires **Fabienne Killy** ; habilleuse **Julienne Paul** ; photographie **Alain Fonteray**.

Production : Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre ; Résidence de création à La Ferme du Buisson - Scène Nationale de Marne-la-Vallée ; Théâtre National Populaire - Villeurbanne ; Carré Saint-Vincent - Scène Nationale d'Orléans. Remerciements au Théâtre du Radeau et à Philippe Gilbert. Avec le soutien du Ministère de la Culture – Aide à la création.

Durée du spectacle : environ 10 heures

*Prologue* : 15'.

*Les Étoiles d'Arcadie* : 1<sup>ère</sup> partie 1h30 ; entracte 20' ; 2<sup>ème</sup> partie 1h ; entracte 30'.

*La Méditerranée perdue* : 2h25 ; entracte 1h15.

*La Couronne d'olivier* : 2h10.

Restauration pendant les entractes :

Dans le hall d'accueil, vous trouverez, café et pâtisserie ; dans le cabaret et le foyer du public, boissons, fruits, sandwiches et restauration rapide. Trois points de vente de tickets sont à votre disposition.

Extrait du programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces*,  
écrit et mis en scène par **Olivier Py**,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.

### **Prologue**

*Par ordre d'entrée en scène* : Le garçon dans l'armoire **Christophe Maltot** ; Cythère **Elizabeth Mazev** ; Axel, le fossoyeur **Olivier Balazuc** ; Florian, le prince **Thomas Matalou** ; Un homme **Pierre-André Weitz**.

### **Les Étoiles d'Arcadie**

*Par ordre d'entrée en scène* : Florian **Christophe Maltot** ; Orémus **Benoît Guibert** ; Une femme **Elizabeth Mazev** ; Lysias, son fils **Frédéric Giroutru** ; Jude **Olivier Balazuc** ; Nathan, fils du Dictateur **Thomas Matalou** ; Ferrare **Nazim Boudjenah** ; Lubna **Céline Chéenne** ; Le Dictateur **Bruno Sermonne** ; Élias, un enfant **César Van Hove** ; Des filles **Elizabeth Mazev**, **Sylvie Magand**, **Robert Sandoz** ; Un garde **Pierre-André Weitz**.

### **La Méditerranée perdue**

*Par ordre d'entrée en scène* : Cythère **Christophe Maltot** ; Le Général **Bruno Sermonne** ; Le Docteur **Benoît Guibert** ; Parnasse **Olivier Balazuc** ; Mozart **Thomas Matalou** ; Septime, petit frère de Mozart **Frédéric Giroutru** ; Ferrare **Nazim Boudjenah** ; Madame, mère de Septime et Mozart, femme du Général **Elizabeth Mazev** ; Lubna **Céline Chéenne** ; Le Geôlier **Benoît Guibert**.

### **La Couronne d'olivier**

*Par ordre d'entrée en scène* : Axel **Christophe Maltot** ; Ferrare **Nazim Boudjenah** ; Le Légiste **Benoît Guibert** ; Arthur **Thomas Matalou** ; Lubna **Céline Chéenne** ; Parnasse **Olivier Balazuc** ; Le Sénateur **Bruno Sermonne** ; Un jeune homme mort **Frédéric Giroutru** ; La Jeune Mariée **Céline Chéenne** ; Le Directeur de l'hôtel **Olivier Balazuc** ; Une mère **Elizabeth Mazev** ; La vraie Cythère **Elizabeth Mazev** ; Un jeune garçon **Frédéric Giroutru** ; Le vrai Florian **Thomas Matalou** ; Gardes du corps **Robert Sandoz**, **Pierre-André Weitz**.

Le texte des *Vainqueurs* est paru aux Éditions Actes Sud-Papiers.

Les 9 et 10 avril 2005.

Extrait du programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces*,  
écrit et mis en scène par **Olivier Py**,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.

## Les Vainqueurs

Après avoir passé vingt ans de ma vie à accepter la place de la Grâce dans mon geste littéraire, j'ai dédié trois ans à l'oublier. Aussi bien on pourrait dire que *Les Vainqueurs* sont la tentative désespérée d'être païen. Mais qui connaît encore le paganisme, qui entend encore ce chant originel, ce vrombissement d'avant les temps modernes et qui avait choisi la Méditerranée pour décor ? Oui, nous avons connu une manière d'être libres et cruels et beaux dont tous les poètes ont interrogé les oripeaux. C'était avant la mort du grand Pan !

Quelle ne fut pas ma surprise, en pleine écriture de ce cycle, de découvrir que le dernier projet de Wagner, encore sous influence nietzschéenne, et dont il ne reste qu'un synopsis, s'intitulait *Les Vainqueurs*. Être païen, qui est prêt à en payer le prix ? Au mieux pouvons-nous être athées si ce n'est indifférents ou endormis. Mais sur scène, les temps héroïques n'ont pas achevé leur révolution, quelque chose de ce paganisme qui est comme une manière d'affirmer tous les possibles, par-delà le bien et le mal, est encore à l'œuvre. Vivre poétiquement serait donc une alternative aux religions et aux sagesses, le théâtre permettrait de définir cette manière d'être au monde, exacte, mais dont les règles sont courbes.

Ceci est donc l'histoire d'un homme qui a retrouvé, dans les reflets d'or de la Méditerranée, une manière de vivre si joyeuse que parfois sur ses lèvres apparaît un incompréhensible sourire, une énigme plus terrible que celles de la Joconde, de Bouddha et de l'ange de Reims ; tous ceux qui l'ont vu en sont transformés. *Les Vainqueurs*, c'est bien plutôt l'histoire de ce sourire qui peut-être a été sur un visage un jour, alors que le monde s'écroulait, sur un visage de jeune prince. Mais nous sommes libres de douter de son existence, ce doute est le combustible dramatique qui rend plus ou moins fous tous les destins.

Un garçon apprenait un jour ce sourire sur le visage d'une jeune prostituée. Sait-elle vivre, connaît-elle des secrets ? Elle dit que c'est un fossoyeur qui lui a enseigné l'art de ce sourire, et qu'un prince l'attend. Mais l'irruption de Ferrare, la planète négative de cette galaxie, un proxénète trafiquant d'armes qui cherche sa rédemption en incarnant le mal même, fait échouer le destin de ces trois personnages.

Extrait du programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces*,  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.

Le garçon décide alors d'incarner à tour de rôle le prince, la prostituée et le fossoyeur pour retrouver le secret de ce *sourire* qu'il a cru apercevoir. Il est conduit, sous ses trois masques, à dialoguer avec Ferrare qui, lui-même, sera transformé par le *sourire* de ces masques.

À travers ces trois rôles et les trois pièces de la trilogie, c'est une tentative de formuler la puissance du poème incarné dans ce fameux *sourire*. Puissance qui doute toujours d'elle-même puisque le personnage central est un imposteur déguisé.

L'éthique, l'esthétique et la métaphysique, comme trois cercles à franchir, peuvent donner une idée des couleurs des trois pièces.

La révolution, la beauté et la mort en sont les trois décors.

Il ne reste plus qu'à redire que cette architecture ne serait rien si elle n'était mobile, incarnée, dansante. Il s'agissait pour nous de renouer avec ces grandes fêtes du théâtre où le spectateur se fraie un chemin dans une forêt d'anecdotes et de questions et où ses habitudes de consommateur culturel lui sont inutiles. Peu à peu, l'épopée se dépliant, c'est à l'homme unique que s'adressent les personnages, non pas à une foule. Et les péripéties du drame peuvent, dans leur arborescence, reconstruire un paysage intérieur qui échappe à toute idéologie.

Alors, c'est du théâtre populaire ? Oui, parce que c'est trop grand, trop long, trop philosophique, trop métaphysique, trop poétique et parce que, au-delà de toutes les figures et de toutes les idées, la seule qui soit adorée est celle du théâtre.

Olivier Py, mars 2005.

Extrait du programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces*,  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.



Extrait du programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces*,  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.

# Olivier Py

Olivier Py fonde sa compagnie, L'Inconvénient des Boutures, en 1988, au sein de laquelle il met en scène ses pièces, entre autres : *Gaspacho, un chien mort* (1990), *Les Aventures de Paco Goliard* (1992), *La Jeune Fille, le diable et le moulin* (1993), *La Servante, histoire sans fin*, un cycle de cinq pièces : *L'Architecte et la forêt*, *Le Pain de Roméo*, *La Panoplie du squelette*, *Le Jeu du veuf*, *La Servante* (1996).

Olivier Py a également mis en scène des textes d'Elizabeth Mazev, *Mon Père*, *Les Drôles*, et de Jean-Luc Lagarce, *Nous les Héros*.

Au Centre dramatique national/Orléans-Loiret-Centre, qu'il dirige depuis juillet 1998, il a créé *Requiem pour Srebrenica* (1999), *La Jeune Fille, le diable et le moulin* (deuxième version) et *L'Eau de la Vie*, d'après Grimm, *L'Apocalypse joyeuse* et *Épître aux jeunes acteurs* (2000), *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (2003).

Sa pièce *Théâtres* a été mise en scène par Michel Raskine et *L'Exaltation du labyrinthe* par Stéphane Braunschweig. Les créations d'Olivier Py ont été régulièrement invitées au Festival d'Avignon et par les grandes scènes publiques d'Île-de-France.

Comédien, il a joué au théâtre et au cinéma. Lors du Festival d'Avignon 1996, il crée *Le Cabaret de Miss Knife*, composé de 17 chansons, écrites et chantées par lui-même, mises en musique par Jean-Yves Rivaud.

En 1999, il a réalisé son premier film, *Les Yeux fermés*, pour Arte.

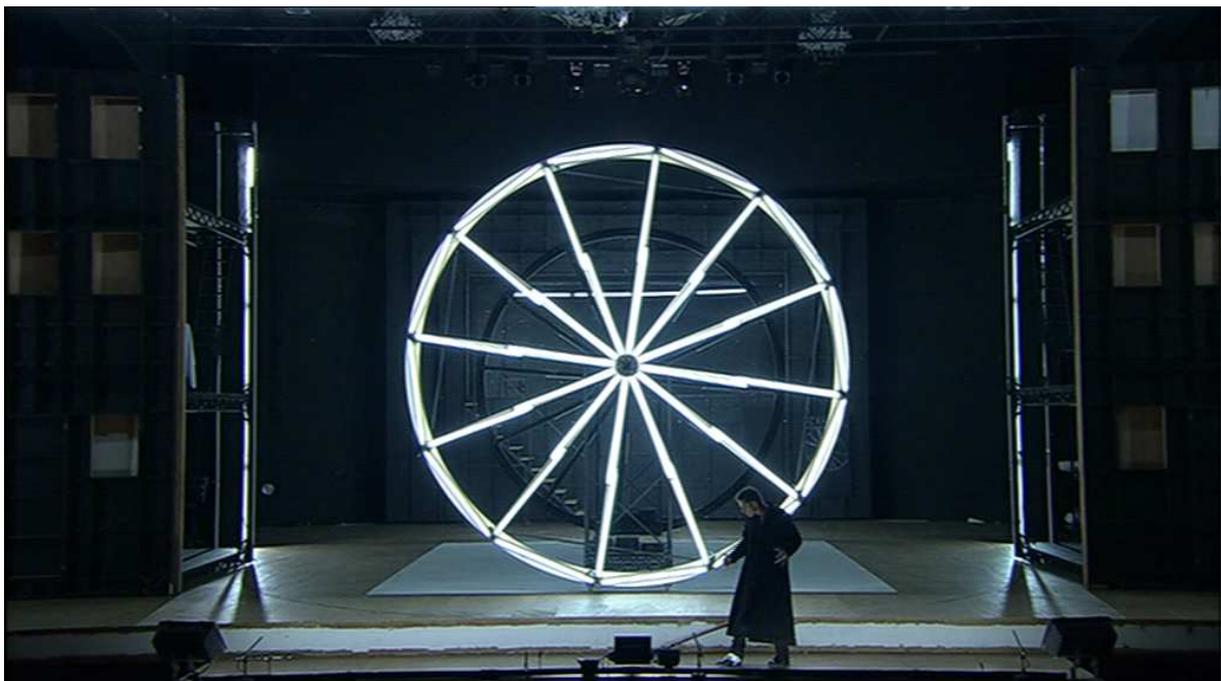
À l'opéra, il a mis en scène : *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber à l'Opéra de Nancy (1999), *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (2001), *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (2003), *Tristan et Isolde* de Richard Wagner (2005), au Grand Théâtre de Genève et un opéra contemporain, *Le Vase de parfums* de Suzanne Giraud, dont il a écrit le livret, à Angers-Nantes Opéra (2004).

à lire : *La Nuit au cirque* ; *Les Aventures de Paco Goliard* ; *Théâtres*, Les Solitaires intempestifs. *La jeune fille, le diable et le moulin* ; *L'Eau de la vie*, L'École des loisirs. *Les Yeux fermés*, ARTE Édition. *La Servante, histoire sans fin* ; *Le Visage d'Orphée* ; *L'Apocalypse joyeuse* ; *L'Épître aux jeunes acteurs* ; *L'Exaltation du labyrinthe* ; *Jeunesse* ; *Le Vase de parfums* et *Faust nocturne* ; *Les Vainqueurs*, Actes Sud-Papiers. *La Servante* (réédition complétée) ; *Paradis de tristesse* ; *Les Ballades de Miss Knife* (disque), Actes Sud. *Les Épopées théâtrales d'Olivier Py*, un livre de photographies d'Alain Fonteray, Grandvaux.

Extrait du programme des *Vainqueurs. Une épopée en trois pièces*,  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2005.



*Les Vainqueurs. Une épopée en trois pièces,*  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
extraits de la captation du spectacle, réalisée par Vitold Krysinsky, 2006.



*Les Vainqueurs. Une épopée en trois pièces,*  
écrit et mis en scène par Olivier Py,  
extraits de la captation du spectacle, réalisée par Vitold Krysinsky, 2006.



*AU MONDE*

**Joël Pommerat**

## au monde

Texte et mise en scène

Joël Pommerat

**Scénographie** Eric Soyer, Marguerite Bordat  
**Suivi de la réalisation scénographique** Thomas Ramon  
**Lumières** Eric Soyer  
**Collaboration artistique et costumes** Marguerite Bordat  
**Assistanat à la mise en scène** Laure Pierredon  
**Assistanat aux costumes** Isabelle Deffin  
**Implantation sonore & réalisation de l'écriture sonore** François Leymarie  
**Recherche sonore** Solange Barrachina, Grégoire Leymarie

**Avec**  
Saadia Bentaiëb, Agnès Berthon, Pierre-Yves Chapalain, Lionel Codino, Philippe Lehembre, Ruth Olaizola, Jean-Claude Perrin, Marie Piemontese

<b>Équipes techniques</b>	<b>de la compagnie :</b> Direction technique Emmanuel Abate Régie son Grégoire Leymarie <b>du TNS :</b> Régie générale Benoît Becret Régie lumière Christophe Leflo de Kerleau, Jacques Grislin Électriciens Didier Mancho, Patrice Lelong Régie son Sébastien Lefèvre Chef machiniste François Jung Machinistes Mathieu Mironnet, Daniel Masson, Abdelkarim Rochdi, Étienne Maurer Accessoiriste Maxime Schacke Habilleuse Gwendoline Bouget
<b>Production</b>	Cie Louis Brouillard Coproduction TNS / CDN de Normandie, Comédie de Caen / Théâtre Paris-Villette / Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge / La Ferme de Bel Ebat, Guyencourt / Théâtre Région Ile-de-France Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Ile-de-France), du Conseil Général de l'Essonne, de la Ville de Brétigny-sur-Orge, de la Ville de Paris et de l'ADAMI Compagnie conventionnée (DRAC / Conseil Général de l'Essonne / Ville de Brétigny sur Orge) et en résidence à Brétigny-sur-Orge
	<b>Du mercredi 21 janvier au samedi 7 février 2004</b> Du mardi au samedi à 20 h, le dimanche 1 <sup>er</sup> février à 16 h Relâche les lundis et le dimanche 25 janvier
<b>Durée</b>	???
<b>Salle</b>	Hubert Gignoux
<b>Rencontre</b>	à l'issue du spectacle le dimanche 1 <sup>er</sup> février

- ▶ Les décors ont été réalisés par les Ateliers du TNS et les Ateliers/équipes techniques du CDN de Caen
- ▶ Les costumes ont été réalisés par Marguerite Bourdat assistée de Isabelle Deffin et par les Ateliers du TNS
- ▶ Remerciements à l'équipe du CDN de Caen



Extrait du programme de *Au monde*,  
texte et mise en scène de Joël Pommerat,  
Théâtre National de Strasbourg, 2004.

# Itinéraire

## Joël Pommerat

Auteur et metteur en scène, né en 1963, il a créé la Compagnie Louis Brouillard en 1990.

- 1990 **Le Chemin de Dakar** (monologue), création au théâtre de la Main d'Or (Paris)
- 1991 **Le Théâtre** (pièce sans paroles), création au Théâtre de la Main d'Or
- 1993 **Vingt-cinq années**, création au Théâtre de la Main d'Or  
**Des sués**, création au Théâtre de la Main d'Or
- 1994 **Les événements**, création au Théâtre des Fédérés à Montluçon
- 1995 **Pôles**, création au Théâtre des Fédérés à Montluçon
- 1996 **Les enfants**, commande d'écriture d'une pièce radiophonique pour France Culture
- 1997 **Présences**, création au Hublot
- 1997 **Treize étroites têtes**, création au Théâtre des Fédérés à Montluçon, puis reprise au Théâtre de Paris-Villette
- 1998 **Treize étroites têtes**, tournée
- 1999 **Les événements**, enregistrement pour France Culture
- 2000 **Pôles** et **Treize étroites têtes**, recréation au Théâtre Paris Villette
- 2001 **Mon ami**, création au Théâtre Paris Villette
- 2002 **Grâce à mes yeux**, création au Théâtre Paris Villette, puis tournée  
**Mon Ami** et **Pôles**, reprise au Lavoisier Moderne Parisien
- 2003 **Qu'est ce qu'on a fait ?**, création au CDN de Caen puis tournée
- 2004 **au monde**, création au Théâtre National de Strasbourg

### ► Créations Audio-Visuelles

- 1998 Écriture et réalisation de **Me** (court-métrage)
- 1999/2000 **Visages** (film de 30 minutes)
- 2000/2003 Réalisation d'une douzaine de courts-métrages en vidéo

### ► Édition

#### - **Mon ami** et **au monde**

Sont en cours de publication aux Editions Actes Sud Papiers (sortie prévue avril 2004)

#### - **Pôles** et **Grâce à mes yeux**

Sont édités aux Editions Actes Sud Papiers

#### - **Qu'est ce qu'on a fait ?**

Est édité par la Caisse d'Allocation Familiale du Calvados

Extrait du programme de *Au monde*,  
texte et mise en scène de Joël Pommerat,  
Théâtre National de Strasbourg, 2004.

## Les Trois sœurs

ANTON TCHÉKOV,  
*Les Trois sœurs*,  
L'Arche, 1960, pp.  
242-243

28

MACHA

Oh ! cette musique ! Ils nous quittent, l'un d'eux est parti pour toujours, pour toujours, nous restons seules pour recommencer notre vie. Il faut vivre... Il faut vivre !

IRINA, *appuyant sa tête contre la poitrine d'Olga*

Un temps viendra où l'on comprendra tout cela, pourquoi ces souffrances, il n'y aura plus de mystère ; mais en attendant, il faut vivre... il faut travailler, travailler... Demain, je partirai seule, j'enseignerai à l'école, je donnerai ma vie à ceux qui en ont peut être besoin. C'est l'automne, bientôt l'hiver, la neige va tout ensevelir, mais moi, je travaillerai... je travaillerai...

OLGA, *enlaçant ses sœurs*

La musique est si gaie, si encourageante, et on a envie de vivre ! Oh ! mon Dieu ! Le temps passera, et nous quitterons cette terre pour toujours, on nous oubliera, on oubliera nos visages, nos voix, on ne saura plus combien nous étions, mais nos souffrances se changeront en joie pour ceux qui viendront après nous ; le bonheur, la paix régneront sur la terre, et on dira du bien de ceux qui vivent maintenant, on les bénira. Oh, mes sœurs chéries, notre vie n'est pas encore terminée. Il faut vivre ! La musique est si gaie, si joyeuse ! Un peu de temps encore, et nous saurons pourquoi cette vie, pourquoi ces souffrances... Si l'on savait ! Si l'on savait !

Extrait du programme de *Au monde*,  
texte et mise en scène de Joël Pommerat,  
Théâtre National de Strasbourg, 2004.

**B**ien sûr pour dépasser ce monde matériel  
nous devons encore en passer par le monde  
dans lequel nous vivons aujourd'hui  
Car sans cela tout s'arrêterait en cours de route  
Et ce serait tellement dommage  
Il faut continuer  
Pour l'instant  
Continuer dans le sens dans lequel nous allons  
Non il ne faut surtout pas s'arrêter  
Il ne faut pas nous arrêter  
Ce n'est pas encore le moment  
Il faut continuer  
Pour en finir avec la pauvreté  
Et les inégalités entre les personnes  
Nous avons besoin encore  
De donner du travail aux hommes  
C'est pour cela qu'il faut créer  
De nouvelles marchandises  
De nouveaux objets  
intéressant à vendre/ donc à acheter  
Oui créer tout cela encore un peu/pendant quel-  
que temps encore/  
Car oui c'est comme cela que nous préparerons au  
mieux le monde de demain un monde où les  
hommes seront vraiment  
Au centre de la vie sur terre  
Un monde qui se débarrassera progressivement  
Qui finira par se débarrasser définitivement et  
progressivement des objets matériels.  
Oui mais progressivement..  
Un monde qui se défera  
De toute vie..  
Matérielle  
Oui enfin progressivement  
Un monde  
(et) qui fera de l'homme la seule valeur  
la première et la seule valeur  
(dans ce monde  
un monde que nous ne connaîtront peut-être pas  
mais que d'autres connaîtront après nous  
oui..

## La seconde fille

JOËL POMMERAT,  
manuscrit de  
*au monde*,  
15 janvier 2004

Extrait du programme de *Au monde*,  
texte et mise en scène de Joël Pommerat,  
Théâtre National de Strasbourg, 2004.



*Au monde*, texte et mise en scène de Joël Pommerat,  
photographies de répétition d'Élisabeth Carecchio.

<http://www.tns.fr>



*Au monde*, texte et mise en scène de Joël Pommerat,  
photographies de répétition d'Élisabeth Carecchio.

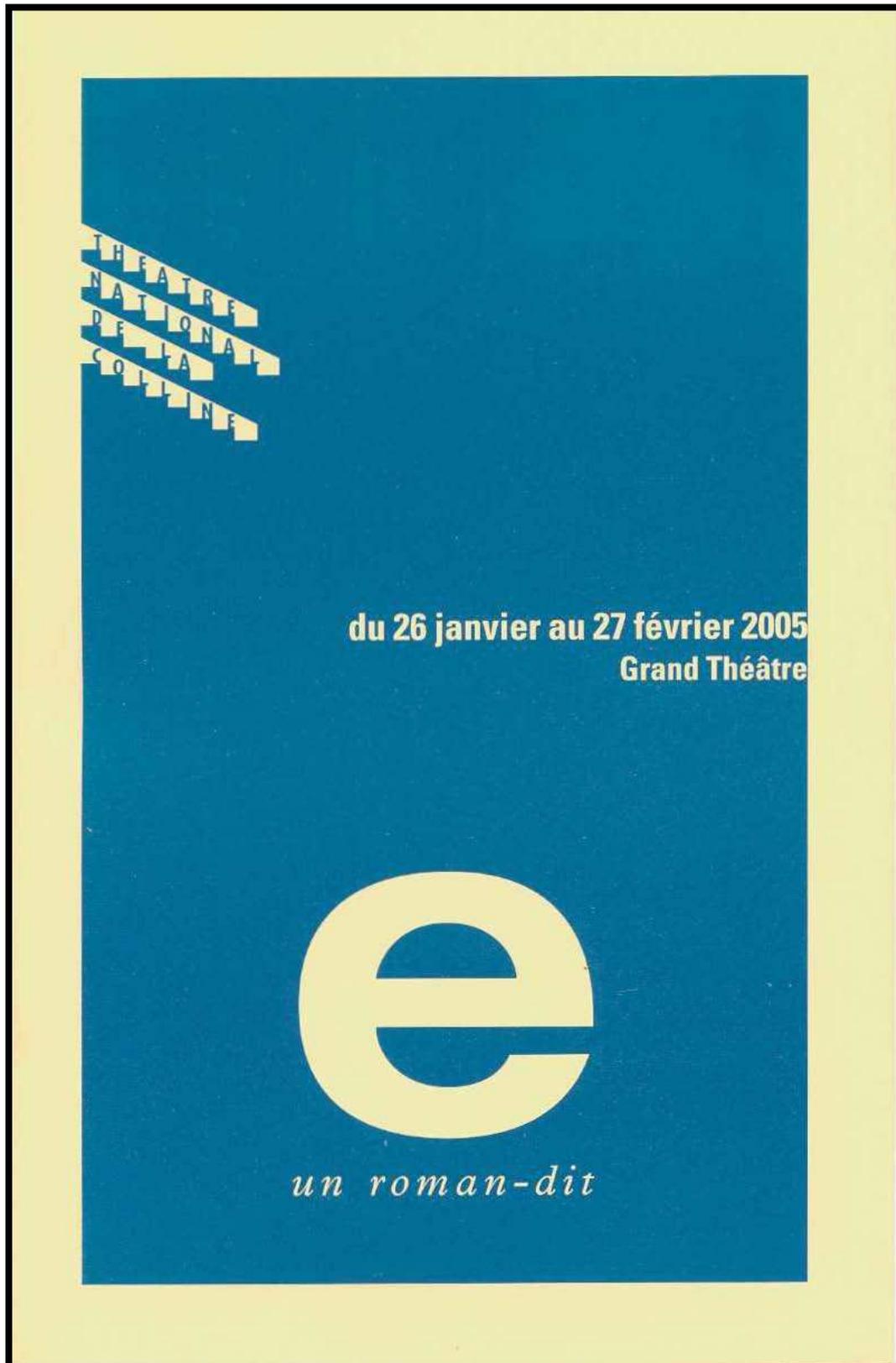
<http://www.tns.fr>



*e*

**Daniel Danis**





Extrait du programme de *e, un roman dit*,  
texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
Théâtre National de la Colline, Paris, 2005.

**e**

*un roman-dit*

texte **Daniel Danis**

mise en scène **Alain Françon**

scénographie **Jacques Gabel**

costumes **Patrice Cauchetier**

maquillages, masques **Dominique Colladant**

lumière **Joël Hourbeigt**

univers sonore **Gabriel Scotti et Vincent Haenni**

conseil chorégraphique **Caroline Marcadé**

dramaturgie **Guillaume Lévêque**

conception des accessoires **Philippe Plancoulaine**

avec

**Stéphanie Béghain** Dodue Doyenne, Juvénile, Noiraude

**Yoann Blanc** Gros-Bec, Juvénile

**Fred Cacheux** Archer trois, Garde frontalier un, Juvénile, Quenoils, Guerrier Azzédien

**Éric Challier** Métis, J'il

**Gilles David** Blackburn, le Tonic-o-caboche

**Valérie de Dietrich** Femme de l'archer un, Hébelle, Gardienne de prison, Métisse, la Tonic-o-caboche, Guerrier Azzédien

**Pierre-Félix Gravière** Archer deux, J'il 12

**Perrine Guffroy** Jeune fille, Garde frontalière deux, une Azzédienne, Juvénile, un Négociateur, Guerrier Azzédien

**David Léon** Métis, Nounourse, Juvénile, Guerrier Azzédien, un Négociateur

**Guillaume Lévêque** Archer un, Métis à la calotte, Rhinos, Juvénile, Guerrier Azzédien

**Julie Pilod** Soleil, la Didascalienne

**Gilles Privat** Dadagobert

**Caroline Proust** une Métisse, une Métisse gantée, Juvénile, Romane

**Catherine Vinatier** une Azzédienne, LaDite Anne, le Soldat du Contre-Monde

**durée** 2h20 sans entracte

**e**, écrit entre 1998 et 2004, a paru à L'Arche Éditeur en 2005.

Une captation radiophonique d'une version de **e** a été mise en ondes par Blandine Masson et diffusée sur France Culture le 4 juillet 2004.

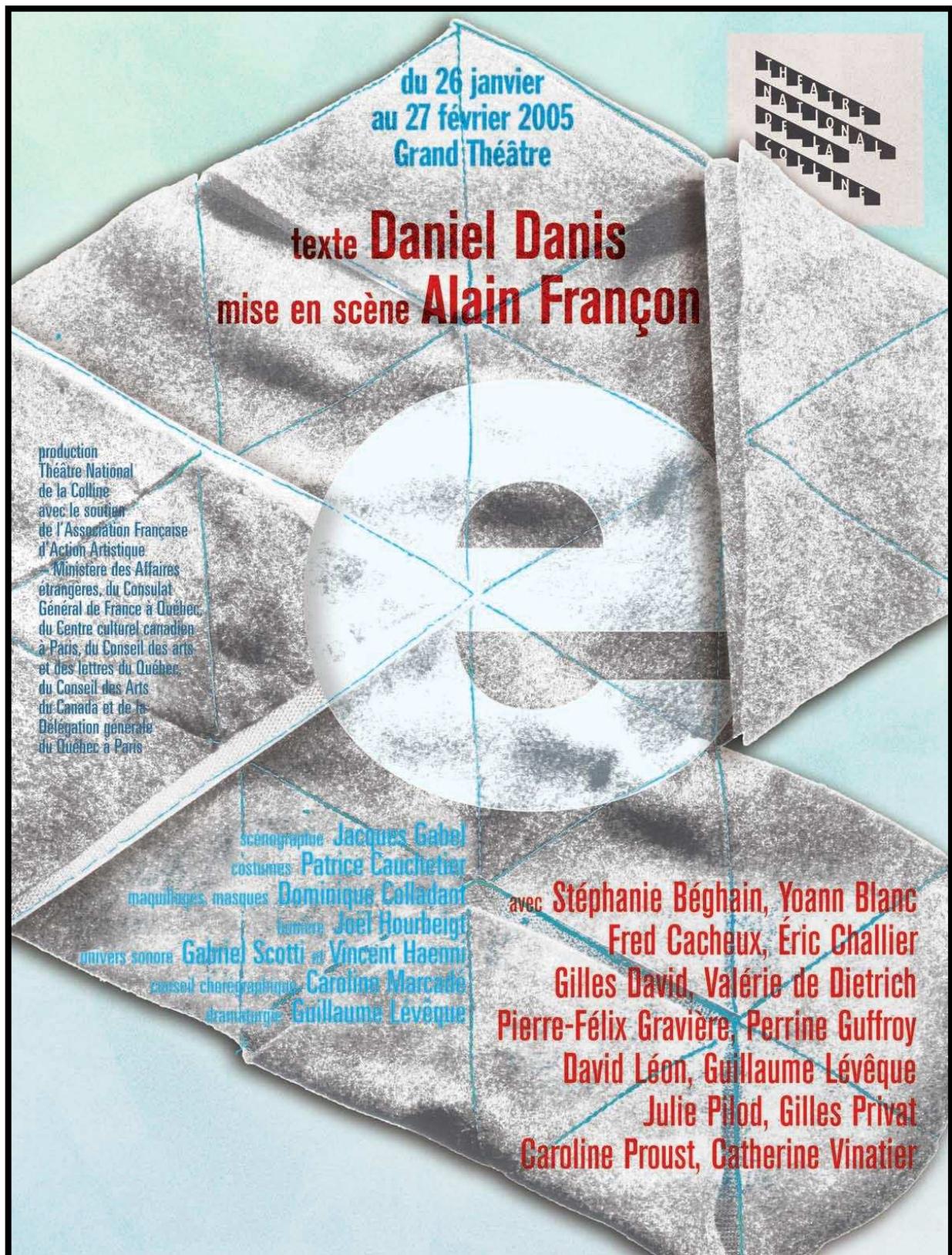
Extrait du programme de *e, un roman dit*,  
texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
Théâtre National de la Colline, Paris, 2005.

directeur technique Daniel Touloumet  
directeur technique adjoint Gilles Maréchal  
régie **Alain Dufourg**  
chef opérateur son et vidéo Jean-Marie Bourdat  
régie son **Sylvère Caton**  
chef électricien André Racle  
chef électricien adjoint Stéphane Hochart  
régie lumière **Thierry Le Duff**  
électriciens **Pascal Lévesque**, Olivier Mage, **Stéphane Touche**, Gildas Roudaut,  
Fabrice Van Lierde, Nicolas Zúrav  
chef machiniste Yannick Loyzance  
chef machiniste adjoint **William Leclerc**  
machinistes **Thierry Bastier**, **Marjan Bernacik**, **Jonathan Donag**, Youri Duval,  
**Jérémy Ebel**, Christian Félipé, Guy La Posta, **Paul Millet**, David Nahmany, Roland  
Reine, Harry Toi, Pierre Vitez, **Marie Wild**  
chef habilleuse Sonia Constantin  
habilleuses **Isabelle Fiosi**, **Laurence Le Coz**, Sophie Seynaeve  
chef accessoiriste Georges Fiore  
accessoiristes **Isabelle Imbert**, **Kristelle Paré**  
suivi maquillages et masques **Frédéric Balmer**  
animations mécaniques **Fabien Tuizat**  
secrétariat technique Fatima Deboucha

construction décors Atelier Devineau et  
Atelier de construction du Théâtre National de la Colline  
chef constructeur Jean-Pierre Croquet  
constructeur Nicolas Jacquard  
fabrication des costumes Atelier Caraco

**production** Théâtre National de la Colline avec le soutien du Conseil des arts et  
des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada et de l'Association Française  
d'Action Artistique, Ministère des affaires étrangères.  
Daniel Danis est auteur associé au Théâtre National de la Colline.

Extrait du programme de *e, un roman dit*,  
texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
Théâtre National de la Colline, Paris, 2005.

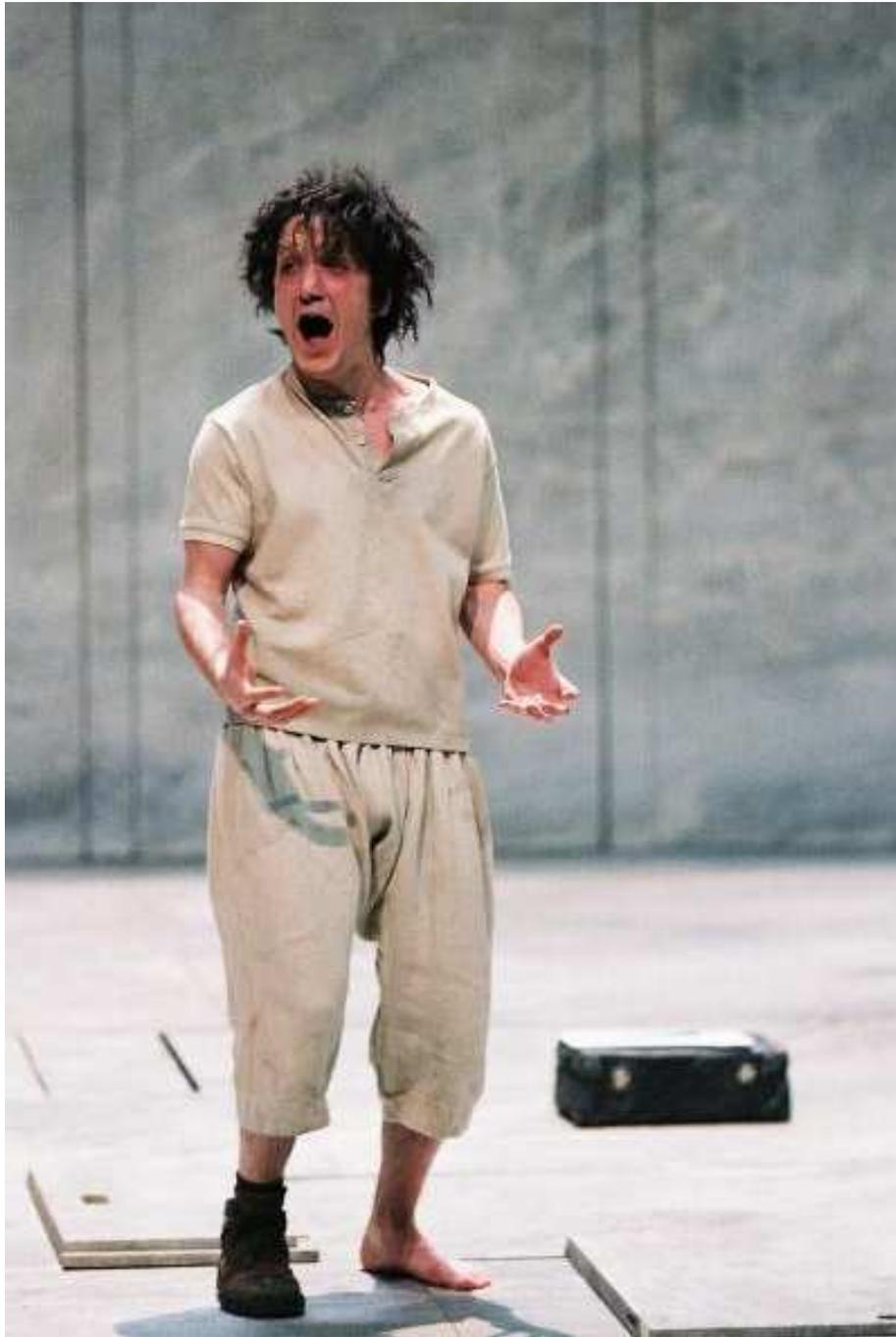


e, texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
Théâtre National de la Colline, Paris, 2005,  
affiche du spectacle.



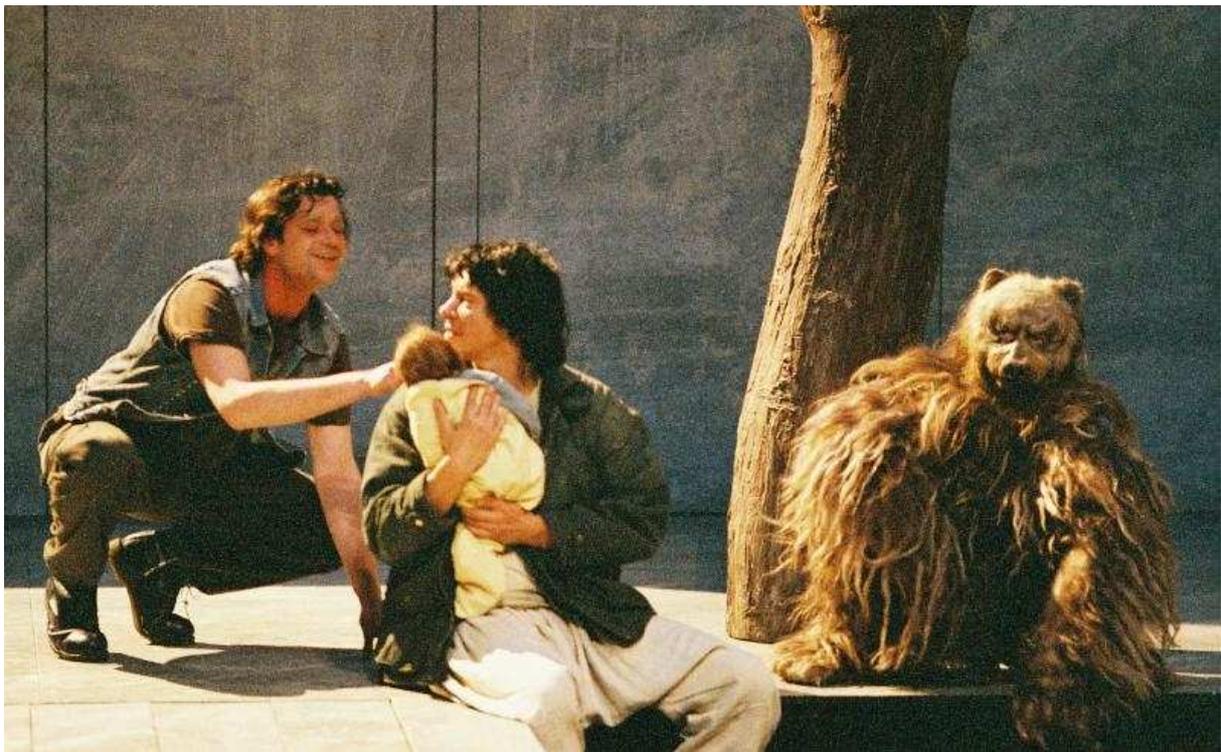
*e*, texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
photographie de Marthe Lemelle.

<http://www.tns.fr>



e, texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
photographie de Marthe Lemelle.

<http://www.tns.fr>



e, texte de Daniel Danis, mise en scène d'Alain Françon,  
photographies de Marthe Lemelle.

<http://www.tns.fr>



## Entretien avec Daniel Danis.

Propos recueillis, annotés et mis en forme par Delphine Padovani.

*Ces propos sont extraits d'entretiens téléphoniques personnels effectués les 28 mars et 12 avril 2011, pour préparer les journées d'études « Retour de la fable et nouvelles narrativités dans le théâtre contemporain » organisées par la section Théâtre du Département des Arts du spectacle et le RIRRA 21 (EA 4209) de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, et plus particulièrement pour écrire la communication « Les lieux de Mille anonymes : explorer la fable », présentée le 15 avril 2011.*

### *Une pensée, trois images, un rêve.*

**Daniel Danis :** À partir de *Mille anonymes*<sup>1</sup>, je me suis intéressé beaucoup à la façon de penser. Pourquoi le cerveau produit des choses et d'où vient la production de nos images. De quarante à cinquante ans, j'ai travaillé sur la mise en scène avec les acteurs pour bousculer mon écriture. J'écris d'ailleurs beaucoup moins depuis l'année 2000. Je cherche d'autres formes. C'est *Mille anonymes* qui a déclenché cette recherche [...].

Il y a eu aussi un article important, où l'anthropologue Pierre Maranda parle de la pensée sphérique. Quand j'ai entendu « la pensée sphérique », c'était exactement comme je pensais le monde. C'est-à-dire que ma pensée n'est pas linéaire. Je ne sais pas ce que c'est que le temps, je ne sais pas ce que c'est la différence entre le monde diurne et nocturne, tout se mélange. J'ai autant de respect pour les images de rêve que pour celles que je peux imaginer, celles que j'ai vues en film et celles que j'ai vues dans la vie réelle et que je vis au fur et à mesure. Pour moi c'est exactement de la même nature, il n'y a aucune différence dans l'esprit et dans la manière dont c'est assimilé.

### **DELPHINE PADOVANI : OÙ AVEZ-VOUS DÉCOUVERT L'EXPRESSION « TEMPS SPHÉRIQUE » EMPLOYÉE PAR PIERRE MARANDA ?**

**D. D. :** Dans un article paru dans *Le Devoir* en 1997<sup>2</sup>.

Quand vous conversez au coin d'une rue, vous ne prenez pas seulement en compte les mots mais aussi la température, le bruit, les odeurs, la distance qui vous sépare de votre interlocuteur, votre rapport physique et chimique avec la personne et le lieu dans lequel vous vous trouvez. La somme de ces informations forme la pensée sphérique. [...] Quand vous réfléchissez, votre cerveau n'est pas seulement une pointe de flèche. Il est aussi l'entièreté de la flèche, de l'arc, de la cible à atteindre et de l'environnement dans lequel votre pensée circule.

**D.Pa. :** Lors d'une rencontre organisée à Paris en 2004 à l'Espace Confluences, vous distinguez les images « rêviques » et les images « imagiques »<sup>3</sup>. La distinction est-elle encore d'actualité ?

---

<sup>1</sup> *Mille anonymes* a été écrit en 1997. Le texte a fait l'objet de trois versions, la dernière étant parue aux éditions de L'Arche en 2010, dans le même volume que *La trilogie des flous*.

<sup>2</sup> Entretien de Pierre Maranda avec Antoine Robitaille, « Pierre Maranda : L'anthropologue curieux », *loc. cit.*

**D.D. :** J'ai trouvé de meilleurs mots maintenant pour préciser la pensée et la manière de recevoir le texte. J'ai d'abord utilisé les mots « imagique », « rêvique », et « historique ». À cette époque, je ne sais pas si j'avais parlé du mot « historique ».

Le mot « historique » se rapportait à l'environnement qui nous entoure. Le mot « imagique » était de l'ordre de la pensée, un mélange entre l' « historique » et le « rêvique », relatif aux rêves.

C'était le tout début de ma réflexion sur la triade qui compose le projet de création.

Maintenant je travaille avec trois « r » [...] :

- le « réel ».

- le « ré-imaginer » ou le « revoir », parce que je me suis rendu compte qu'il fallait qu'on revoie les choses et qu'on re-façonne le travail pour mieux façonner l'univers

- le « rêvique » que je nomme maintenant le « rêve ».

Ces trois « r » sont à peu près du même ordre que l' « historique », l' « imagique » et le « rêvique ». Pour rigoler un peu, je place ces trois « r » dans un univers « D », en référence au Diagramme de Venn que l'on étudie à l'école en mathématiques.

Le Diagramme de Venn est déposé dans un rectangle où deux cercles sont joints ou disjoints. Il y a l'univers « a », l'univers « b » et l'interstice des deux cercles s'appelle le « c ». Vous ne vous en souvenez peut-être pas mais moi à l'époque ça m'avait beaucoup marqué ! Peut-être parce que ça s'appelait « D » et que mon nom était Danis [...].

[...]

On pourrait dire qu'il existe un univers « D », comme Danis, qui englobe trois cercles « r » : le « rêve », le « réel » et entre les deux le « revoir » ou le « ré-imaginer », interstice duquel sort en général l'univers de création.

### **D.Pa. : Avant l'écriture de *Mille anonymes*, les images avaient-elles la même importance dans votre processus d'écriture ?**

**D.D. :** Oui. C'est essentiel. Mon procédé de travail vient de ces allers-retours entre le réel, le revoir et le rêve. Je passe, je pense, le clair de mon temps à rêver, à revoir mes rêves le jour, à repenser à l'histoire qui nous façonne là maintenant ou à travers l'écho des images du passé. Se recompose dans mon esprit durant le rêve de la nuit suivante un autre rêve ou une autre série de rêves qui m'indique quelque chose. Le lendemain, je revois ces images et il y a comme ça une accumulation de rêves. Si quelqu'un était auprès de moi et faisait vraiment une enquête anthropologique ou ethnologique de comment se crée un spectacle ou comment se crée une écriture, il verrait que l'incidence des rêves a une réelle portée sur la construction de l'atmosphère dans laquelle se fabrique et se déroule le texte [...].

C'est une mise à disposition du corps pour que naisse l'appareillage de l'écriture. Cet appareillage de l'écriture n'existe que par l'image. Ces images ne sont pas en aplat mais à 360°. Ce sont des choses dans lesquelles on baigne. C'est une accumulation de plusieurs univers. Je crois que certains articles qui ont été écrits au sujet de l'univers quantique permettraient de mieux expliquer encore cette circulation entre les milliers de rêve qui m'accompagnent, ces espèces de voies parallèles. C'est comme si l'histoire que je suis en train d'écrire se vivait en même temps à l'intérieur du rêve ou comme si elle se développait dans d'autres univers parallèles. Parfois, aller puiser dans l'un et l'autre de ces univers parallèles me permet d'expérimenter un autre type de conscience, qui me dispose à écrire.

---

<sup>3</sup> Daniel Danis, « Qu'est-ce que ça mange, un dialogue ?... », dialogue avec Alain Françon, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Contensou, *loc. cit.*, p. 181.

Je suis actuellement en pleine création. J'ai rêvé il y a deux jours que j'étais dans un nouveau TGV de couleur bleue que Bombardier venait de créer et qui faisait un premier voyage à travers le Québec. J'étais invité à faire partie de ce voyage inaugural. Dans ce voyage, tout d'un coup, j'ai ouvert un livre, un objet ou je ne sais trop quoi dans lequel était écrit qu'un de mes derniers textes qui s'appelait « Demain » venait d'être récompensé. Quand j'étais dans le TGV, je me disais : mais je ne sais pas ce qu'est le texte « Demain », il faudrait que je l'écrive puisqu'il sera récompensé. Donc, durant tout le voyage j'ai fait des monologues, des petites scènes au futur, en étant à l'intérieur du train et à l'extérieur du train en même temps. Je m'étais donné quelques paramètres dans l'écriture en me disant que c'était du futur, des souhaits, quelque chose qui était dit et qui ne parlait pas du passé, à moins que cela soit pour mieux parler du futur ou du futur proche. [...] Dans le train qui filait à toute allure, vers le demain ou vers un ailleurs, était en train de s'écrire le texte « Demain » avec toute sorte de gens à l'intérieur du wagon ou des wagons.

Je prends cet exemple parce que c'est assez beau. J'ai un titre, j'avais deux titres en fait qui s'étaient pointés à l'intérieur du texte : « Demain » et « Dernier ». Ces deux mots « dernier » et « demain » m'indiquent quelque chose pour écrire bientôt.



## TABLE DES MATIÈRES.

REMERCIEMENTS. ....	p. 3
SOMMAIRE. ....	p. 5
PRÉAMBULE. ....	p. 9
<b>1<sup>ère</sup> PARTIE : REGARDS CRITIQUES.</b>	
ENTRÉE EN MATIÈRE. ....	p. 17
<b>CHAPITRE I. ORIGINES, DÉVELOPPEMENTS ET VARIATIONS HISTORIQUES.</b>	
<b>1. Le foyer européen du théâtre du monde.</b>	
Ernst Robert Curtius, <i>La littérature européenne et le Moyen Âge latin</i> , 1948. ....	p. 19
<b>2. La <i>vida-comedia</i> dans le théâtre du monde.</b>	
Antonio Vilanova, « El tema del gran teatro del mundo », 1950. ....	p. 28
<b>3. La comédie ou le songe de la vie : un combat dans le théâtre du monde.</b>	
Jean Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », 1957. ....	p. 34
<b>4. Théâtres de la mémoire et Globe Theatre : théâtres du monde.</b>	
Frances Amelia Yates, <i>L'art de la mémoire</i> et <i>Theatre of the World</i> , 1966 et 1969. ..	p. 41
<b>5. Horizons baroques : l'image, la tendance ou la question du théâtre du monde.</b>	
Didier Souiller, <i>La littérature baroque en Europe</i> et <i>Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde</i> , 1988 et 1992. ....	p. 50
<b>6. Expressions du lieu et du jeu : deux versants du théâtre du monde.</b>	
Anne Larue, « Le Théâtre du Monde: du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », 1994. ....	p. 59
LA PERSPECTIVE D'UNE DÉFINITION. ....	p. 69
<b>2<sup>ème</sup> PARTIE : SEPT IMAGES DU MONDE.</b>	
<b>L'INVITATION AUX VOYAGES.</b>	
Notice introductive. ....	p. 77
<b>MÉTHODOLOGIE.</b>	
La définition du corpus. ....	p. 77
L'organisation de « Sept images du monde ». ....	p. 78
L'organisation des chapitres. ....	p. 79
La grille de lecture. ....	p. 79
<i>Résumé. - Composition. - Personnages. - Espace et temps. - Actions. - Didascalies. - Synthèse.</i>	
La synthèse finale. ....	p. 83

## CONDUITE POÉTIQUE.

<i>Sur le théâtre de marionnettes</i> .....	p. 83
<i>Un "voyage autour du monde"</i> .....	p. 84
Des voyages. ....	p. 85

## CHAPITRE I. *L'Animal du temps*, VALÈRE NOVARINA.

Introduction. ....	p. 87
--------------------	-------

### 1. MOTEURS.

Établir un théâtre dans la langue. ....	p. 89
Figurer, dessiner, peindre. ....	p. 91

### 2. MOTIFS.

Récit adamique. ....	p. 94
Être en bois. ....	p. 99
« Panique dans la matière ! » .....	p. 102

### 3. *L'Animal du temps*, un sermon joyeux.

RÉSUMÉ. ....	p. 106
COMPOSITION. ....	p. 106
« UN HOMME MARCHE PARMIL LES TOMBES. » .....	p. 108
<i>Nature de la parole.</i> .....	p. 108
<i>Objets et destinataires du discours.</i> .....	p. 113
PRODUIRE OU REPRODUIRE L'ESPACE ET LE TEMPS. ....	p. 117
<i>Lutter contre les lois de la perspective.</i> .....	p. 118
<i>Le théâtre du monde en mémoire.</i> .....	p. 123
SERMONNER LES ANIMAUX : LA PAROLE EST ACTION. ....	p. 128
SYNTHÈSE. ....	p. 133

## CHAPITRE II. *Bivouac*, PIERRE GUYOTAT.

Introduction. ....	p. 135
--------------------	--------

### 1. MOTEURS.

Intimité. ....	p. 137
Universalité. ....	p. 138

### 2. MOTIFS.

Positionnements. ....	p. 140
Tu gagneras ton ciel... ..	p. 143

### 3. *Bivouac*, un drame sacré.

RÉSUMÉ. ....	p. 146
COMPOSITION. ....	p. 146
PEUPLEMENT. ....	p. 150
L'EXPOSITION DU MONDE. ....	p. 153
LE RITE ET SON COMMENTAIRE. ....	p. 157
SYNTHÈSE. ....	p. 160

### **CHAPITRE III. *Violences et Gibiers du temps*, DIDIER-GEORGES GABILY.**

Introduction. .... p. 163

#### **1. MOTEURS.**

**Peur, incertitude.** ..... p. 165

**Images, visions.** ..... p. 166

#### **2. MOTIFS.**

**Sur le théâtre, sur le monde.** ..... p. 169

*Une traversée du théâtre.* ..... p. 174

*Une fable sur le monde.* ..... p. 175

**Nature, cité.** ..... p. 177

*Ceux de la campagne.* ..... p. 178

*Ceux de la ville.* ..... p. 181

**Fait-divers.** ..... p. 183

**Choralité et chœurs.** ..... p. 187

#### **3. *Violences, un fait divers universel.***

RÉSUMÉ. .... p. 191

COMPOSITION. .... p. 192

FAMILLE, TÉMOINS, GARDIENS. .... p. 193

*Figures hiératiques.* ..... p. 193

*Figures frénétiques.* ..... p. 195

CE QUE CHACUN SAIT DU MONDE,

CE QUE CHACUN COMPREND DU TEMPS. .... p. 198

« *Dans la valleeuse.* » ..... p. 198

« *À Paris, de nos jours.* » ..... p. 206

ACTIONS. .... p. 218

*Fausse liturgie.* ..... p. 219

*Grinçante comédie.* ..... p. 223

DIDASCALIES. .... p. 227

SYNTHÈSE. .... p. 235

#### **4. *Gibiers du temps, les voix de la cité.***

RÉSUMÉ. .... p. 237

COMPOSITION. .... p. 238

LA GALERIE DES GIBIERS DU TEMPS. .... p. 240

ESPACE-TEMPS DRAMATIQUE, ESPACE-TEMPS SYMBOLIQUE. .... p. 260

*Paysage spatio-temporel : l'abscisse et l'ordonnée.* ..... p. 260

*Au croisement de l'espace et du temps, quelques prises de vue de la société.* p. 262

*Le mensonge, le cauchemar, la prouesse.* ..... p. 270

ACTIONS, RÉACTIONS. .... p. 273

DIDASCALIES. .... p. 275

SYNTHÈSE. .... p. 281

### **CHAPITRE IV. *Les Vainqueurs*, OLIVIER PY.**

Introduction. .... p. 283

#### **1. MOTEURS.**

**Poème.** ..... p. 285

**Spectacle.** ..... p. 286

## 2. MOTIFS.

Masques. ....	p. 288
À la recherche du grand Pan. ....	p. 291
Irrégularités baroques. ....	p. 294

## 3. *Les Vainqueurs, l’Arcadie détournée.*

RÉSUMÉ. ....	p. 297
COMPOSITION. ....	p. 298
PERSONNEL DRAMATIQUE. ....	p. 299

### FIGURES.

<i>La courtisane certaine de sa beauté.</i> ....	p. 300
<i>Le fossoyeur inspiré.</i> ....	p. 303
<i>Le prince exilé.</i> ....	p. 304

### DOUBLURES ET FIGURANTS.

<i>Les démocrates, le menteur et les femmes désespérées des Étoiles d’Arcadie.</i> ....	p. 306
<i>Les amants et les rivales de La Méditerranée perdue.</i> ....	p. 312
<i>Les artisans du théâtre, les adversaires et les honnêtes gens de La Couronne d’olivier.</i> ....	p. 318

### L’APPRENTI.

<i>Lysias.</i> ....	p. 320
<i>Septime.</i> ....	p. 323
<i>Le Jeune homme mort.</i> ....	p. 324
<i>Un jeune garçon.</i> ....	p. 325

### ACTEURS. *Les performances aux trois visages de Ferrare et du Garçon.*

<i>L’entrepreneur et le prince.</i> ....	p. 326
<i>L’amoureux transi et la courtisane.</i> ....	p. 331
<i>Le converti et le fossoyeur.</i> ....	p. 334

### ESPACE, HÉRITAGE, IMAGINAIRE. ....

<i>La conquête de l’Arcadie.</i> ....	p. 336
<i>L’exil.</i> ....	p. 339
<i>L’Arcadie retrouvée.</i> ....	p. 343

### JOUER. ....

<i>Libertinage et cabotinage.</i> ....	p. 349
<i>Intriguer pour le pouvoir.</i> ....	p. 350
<i>Faire un pari.</i> ....	p. 351
<i>Libérer l’amour entre les mots et les choses.</i> ....	p. 353

### SYNTHÈSE. ....

## CHAPITRE V. *Au monde*, JOËL POMMERAT.

Introduction. ....	p. 357
--------------------	--------

### 1. MOTEURS.

Surface. ....	p. 361
Profondeur. ....	p. 362

### 2. MOTIFS.

Superlatif. ....	p. 365
Effroi. ....	p. 369
Émoi. ....	p. 371

### **3. Au monde, l'humain pris de vertiges.**

RÉSUMÉ. ....	p. 374
COMPOSITION. ....	p. 374
PORTRAIT DE FAMILLE. ....	p. 376
<i>La sagesse et le dévouement.</i> ....	p. 376
<i>La transparence et la confiance.</i> ....	p. 378
<i>La discrétion et la fragilité.</i> ....	p. 380
<i>L'innocence et la différence.</i> ....	p. 382
L'ESPACE ET LE TEMPS. ....	p. 386
<i>Extérieur, intérieur.</i> ....	p. 386
<i>Temps et présence.</i> ....	p. 390
AGIR. ....	p. 395
<i>Pouvoir dire.</i> ....	p. 395
<i>Arbitrage.</i> ....	p. 398
<i>Vouloir faire.</i> ....	p. 399
SYNTHÈSE. ....	p. 403

## **CHAPITRE VI. e, DANIEL DANIS.**

Introduction. ....	p. 407
--------------------	--------

### **1. MOTEURS.**

<b>Images.</b> ....	p. 410
<b>Ancrages.</b> ....	p. 412

### **2. MOTIFS.**

<b>Temps sphérique.</b> ....	p. 414
<b>Reconstruction.</b> ....	p. 415
<b>Tours de langue.</b> ....	p. 416

### **3. e, rêver le monde.**

RÉSUMÉ. ....	p. 418
COMPOSITION. ....	p. 419
GÉNÉRATIONS. ....	p. 423
DIMENSIONS DU MACROCOSME, ÉVOLUTION DES MICROCOSMES. ....	p. 436
« <i>Le Corps de mon Monde.</i> » ....	p. 437
<i>Territoires.</i> ....	p. 440
<i>Le Savoir-Tout.</i> ....	p. 443
<i>Les temps imagiques.</i> ....	p. 447
« GO ! » ....	p. 455
SYNTHÈSE. ....	p. 458

## **MODÈLES ET COMBINAISONS DES IMAGES DU MONDE.**

<b>Synthèse finale des analyses.</b> ....	p. 461
---	--------

### **MODÈLES DE COMPOSITION.**

<b>Le chant de la création.</b> ....	p. 461
<b>La peinture de la société.</b> ....	p. 462
<b>L'aventure épique.</b> ....	p. 464

<b>COMBINAISONS DES CATÉGORIES DRAMATIQUES.</b>	
<b>Inventer.</b> .....	p. 465
<b>Imposer.</b> .....	p. 466
<b>Transformer.</b> .....	p. 467
CONCLUSION. ....	p. 471
BIBLIOGRAPHIE. ....	p. 483
ANNEXES. ....	p. 517
TABLE DES MATIÈRES. ....	p. 599