

À CORP(U)S PERDUS: CORPORÉITÉ ET SPATIALITÉ DANS LE THÉÂTRE
DE BERNARD-MARIE KOLTÈS ET D'HÉLÈNE CIXOUS

by

DONIA MOUNSEF

B.A., University of Alberta, Edmonton, 1992

M.A., University of Alberta, Edmonton, 1994

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Department of French, Hispanic & Italian Studies)

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

July 2000

© Donia Mounsef, 2000

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of FRENCH, HISPANIC & ITALIAN STUDIES

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date July 26 / 2000

ABSTRACT

This thesis deals with the representation of the body and space in the theatre of Bernard-Marie Koltès and Hélène Cixous. From the theoretical point of view, it looks at transition in French theatre from a modern to a postmodern predicament, from a discursive to a corporeal theatre. It then looks at the ways postmodern culture maps, configures, disciplines, and violates the body, particularly through the relationship of the new textuality to its stage manifestations. Textually, it analyzes three plays by each playwright. The juxtaposition of the works of Koltès and Cixous allows for an in depth look at the theatre of the 1970's and 80's in France, a period marked by theatrical decentralisation and experimentation. Both favoured a strong tie to theatre practice while developing a close relationship with a theatre director: Patrice Chéreau, in the case of Koltès, and Ariane Mnouchkine, in the case of Cixous.

Aside from looking at the relationship with theatre practitioners, this thesis examines a number of aesthetic and political affinities which bring Koltès and Cixous together, such as redefining a postmodern mythology and a political role for theatre. Unlike many postmodernist theatre practices that try to evade political commitment, both Cixous and Koltès are preoccupied with the resistance to a nihilistic discourse, and propose an evolving and corporeal stage presence inscribed in a pluralistic space of representation. For Koltès, the body on the stage resists symbolic categorization in Combat de nègre et de chiens (1979), it then becomes related to spatial reality outside language in Quai ouest (1985), and finally the corporeal body is culturally and ideologically mapped in Le Retour au désert (1988). This triple dimension is also reflected in the work of Cixous, for whom the theatre is a space of feminist praxis. First, the space of representation, through the subversive performativity of the body, questions the premises of the psychoanalytic gaze in Portrait de Dora (1976), then classical mythology is rewritten to disrupt patriarchal discourse in Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit (1978), and a post-colonial role for theatre is redefined in order to question the historical subject in L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves (1987).

Finally, this thesis looks at the ways both Koltès and Cixous join in with postmodernism in declaring the impossibility of grand-narrative, while trying to show how identity cannot be based on essentialist categories of race, gender, ethnicity, or sexual orientation, but on the performance of all these various categories as they intersect in the performing body.

TABLE DES MATIÈRES

Abstract	ii
Table des matières	iii
Acknowledgement	v
INTRODUCTION	1
<u>PREMIÈRE PARTIE:</u>	
Le théâtre postmoderne: «L'aventure de l'impossible langagier»	14
1. L'ÈRE DU SOUPÇON	16
a) Le deuil postmoderne	19
b) la fin de la mimésis	32
2. LE THÉÂTRE POSTHUME	37
a) Le "performatif" ou le refus global	39
b) La mort de l'auteur (dramatique)	42
c) Le texte contre l'oeuvre	45
d) Réfractions textuelles	49
3. EFFRACTIONS SCENIQUES	56
a) Tout n'est pas un texte	57
b) Querelles de brecht: Artaud et / ou Brecht	60
c) Vers une phénoménologie du texte et de la scène	67
<u>DEUXIÈME PARTIE:</u>	
Le corps, champs de combat dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès	77
1. LE CORPS OU LE CADAVRE DE LA REPRÉSENTATION	
<u>Combat de nègre et de chiens</u>	81
a) L'émergence du corps	84
b) Le corps ou l'effondrement du langage	92
c) La représentation ou la langue du corps	96
2. LE CORPS COMME SURFACE D'ÉCRITURE	
<u>Quai ouest</u>	99
a) L'espace du corps	101
b) L'espace de l'autre	108
c) Le silence d'Abad ou la parole spatiale	120

3. LE CORPS COMME CHAMP DE BATAILLE IDÉOLOGIQUE	
<u>Le Retour au désert</u>	125
a) Anatomies politiques de l'étrangeté	128
b) La mémoire ou le retour au désert	137
c) Le corps ou l'impossibilité de l'oubli	144
 <u>TROISIÈME PARTIE:</u>	
Le Théâtre d'Hélène Cixous: le lieu du spectacle / le spectacle du lieu	151
 1. LA DÉTHÉÂTRALISATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL	
<u>Portrait de Dora</u>	160
a) Portrait d'un espace dans l'espace	165
b) Action et jeu: l'espace du personnage au deuxième degré	171
c) Espaces de l'autre, espace du moi	178
 2. LE CORPS INTERDIT / L'ESPACE INTERDIT	
<u>Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit</u>	183
a) Vers une catharsis féministe	188
b) Le corps le lieu de la catharsis	198
c) Le Nom/ Non de l'espace cathartique	205
 3. L'ORIENT OU LE THÉÂTRE DE L'HISTOIRE	
<u>L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves</u>	214
a) Le théâtre, un espace oriental de transformations	218
b) L'espace oriental ou la détériorisation de l'histoire	225
c) Le théâtre, l'empire des autres	235
 CONCLUSION	244
 BIBLIOGRAPHIE	248

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to thank Professor Valérie Raoul for her invaluable teaching and her helpful supervision and support throughout this work. I am also indebted to the rigorous reading and continuous encouragement of Professor Ralph Sarkonak. I also wish to acknowledge Professor Sima Godfrey and the other members of the thesis committee for their help. Finally, I wish to extend my deepest gratitude to Ms. Odile Kučera and the other staff of the Department of French, Hispanic and Italian Studies for their generous assistance throughout my years at UBC.

INTRODUCTION

Jamais mot au XXe siècle ne fut plus manipulé, approprié, remanié, défini et refuté que celui de représentation. Du structuralisme à la déconstruction, de la phénoménologie à la pensée post-coloniale, la représentation lance de nombreux défis à l'étude des textes. Au sens strictement théâtral, et depuis le milieu du XXe siècle, la représentation revendique son autonomie. Autonomie, certes, par rapport à certaines formes de spectacles entrées dans les mœurs depuis l'invention de la télévision et des récents multi-médias; mais c'est surtout par rapport à la littérature qu'elle réclame son émancipation. La représentation, comprise dans le sens de mise en scène, ne se veut plus l'instant de «traduction», de «concrétisation», ou de «visualisation» de l'écrit -- le principe même de «re-présenter» est devenu suspect. Il ne s'agit plus d'«interpréter», d'«illustrer», de «reproduire», ou de «donner forme» à la dramaturgie; le texte cesse d'être considéré comme un «prétexte» pour la représentation.

Même si ce désir d'indépendance de la scène n'a été exprimé dans toute son ampleur que dans la deuxième moitié du siècle, il n'est pas tout à fait nouveau: Antoine, Craig, Taïrov et Artaud, avant Barrault ou Kantor, l'avaient déjà annoncé. Le théâtre de l'entre-deux-guerres affirmait aussi son originalité par rapport au cinéma. Le théâtre d'après 1945, caricaturant le discours idéologique de l'époque et portant dans l'impasse de l'absurde la vacuité du mot, cherchait sur la scène une «théâtralité» distinctement démarquée de la «littérarité».

Sans s'opposer au texte, cette théâtralité, devenue «dévorante» selon la qualification de Barthes¹, englobe au moins deux processus. D'une part, elle met en

¹ Roland Barthes, Essais critiques (Paris: Seuil, 1964), pp. 41-42. (EC).

valeur le sujet dans la performance de son corps et par rapport à un espace précis du jeu; d'autre part, elle transforme les codes, les signes et les structures symboliques du théâtre, y compris le texte dramatique, en représentation. Ainsi que l'a souligné Josette Féral: «La théâtralité apparaît ainsi faite de deux ensembles différents: l'un, que met en valeur la performance, c'est les *réalités de l'imaginaire*; l'autre, que met en valeur le théâtre, c'est les *structures symboliques précises*. Les premières s'originent dans le sujet et laissent parler ses flux de désir, les secondes inscrivent le sujet dans la loi et les codes, c'est-à-dire dans le symbolique. Du jeu de ces deux réalités naît la théâtralité»². La double postulation qu'affiche la théâtralité marque aussi une double tendance au théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle. D'abord, celle qui soumet le sujet théâtral à une analyse de type marxiste visant à mettre à découvert les relations de pouvoir dans leur rapport au langage; ensuite, celle qui plonge le sujet dans l'impasse du discours évacué de son référent réel, cherchant à lui redécouvrir au niveau du corps le site d'une nouvelle subjectivité. Cette tendance bipolaire démarque aussi au niveau diachronique le théâtre moderne du théâtre qu'on peut qualifier de postmoderne et que nous situons à partir de 1968 en France dans les oeuvres de dramaturges tels que Koltès, Novarina, Durif, Cixous et Atlan³.

En fait, l'expérience du corps sur scène semble constituer en soi une ligne de démarcation qui distingue le moderne du postmoderne théâtral. La modernité affiche un degré inexplicable de méfiance à l'égard de l'expérience corporelle,

² Josette Féral, «Performance et théâtralité: le sujet démystifié», dans Théâtralité, écriture et mise en scène (Montréal: Hurtubise, 1985), p. 137.

³ Nous reprenons la distinction que fait Patrice Pavis entre la modernité et la postmodernité. Pour lui un théâtre postmoderne survient à partir des années 60 et vise non à communiquer ou à interpréter une réalité ou une action, mais à faire de la parole scénique une action, un mouvement, un poème «jeté à la face des auditeurs, à prendre ou à laisser, comme la recherche d'un impossible espace unitaire». Patrice Pavis, Le Théâtre au croisement des cultures (Paris: José Corti, 1999), p. 72.

politisant le sujet du langage en tant qu'emblème scénique d'une métaphore politique⁴. Tandis que le théâtre postmoderne, lui, s'efforce de phénoménaliser le sujet en faisant de la violence infligée aux corps, en plus d'une institution historique, une esthétique de la mise en scène et une théorie du jeu. Le théâtre postmoderne pense le corps de son sujet non seulement en tant que *produit* articulé et conceptualisé historiquement dans divers discours socio-culturels, mais davantage comme *processus* d'articulation et de conceptualisation des codes qui construisent les discours du sujet et qui en font une entité représentable.

Le passage de la modernité à la postmodernité est le résultat d'une série de remises en question du texte et de la représentation marquées par des points forts. Artaud et Brecht ont d'abord creusé profondément le fossé entre le texte et la représentation, poussant le théâtre dans l'impasse de l'absurde. En conséquence de quoi, la crise de la représentation devient une crise du langage et le drame devient logo-drame avec Sarraute. Le pouvoir destructeur que le logo-drame confère à la parole se traduit dans les années 60 par la négation de l'espace scénique. Dans un espace incertain, les corps scéniques deviennent les seuls points de repère à une dramaturgie dénudée du réel, du langage et de l'espace.

Cette transition d'une croyance absolue dans la nécessité de «faire vrai» au théâtre, en l'abandon presque total de la mimésis soulève une suite d'interrogations. D'abord, comment peut-on parler d'un théâtre matérialiste contemporain qui vaincra l'isolement et l'aliénation, tout en tenant compte des facteurs culturels et idéologiques? Est-ce que le théâtre peut surmonter la fin de la

⁴ Pensons par exemple à la violence du personnage Mère Courage qui n'est pas représentable en dehors du pouvoir de la parabole et qui, selon les exigences de la représentation épique, n'a de fonction que de dénoncer et proscrire cette violence. De la même manière, selon les principes de la pièce à thèse, un personnage tel que Frantz (des Séquestrés d'Altona de Sartre) ne parvient pas à situer son angoisse (due à la pratique de la torture) au niveau du corps qui l'occasionne mais cherche à la subvertir dans le récit et dans la fable, situant ainsi la brutalité de l'acte de la torture au niveau du discours.

représentation sans perdre sa nécessité? Sera-t-il capable de survivre à son divorce violent de la mimésis? Est-ce que le texte et la mise en scène sauront transcender leurs limites matérielles, lesquelles ne cessent d'être réinscrites dans une virtualité spatiale sans limites? Le texte dramatique parviendra-t-il à fonder une nouvelle conception matérialiste et polyphonique de la scène en refutant l'attitude restrictive d'un Bakhtine⁵? Et finalement, une oeuvre dans laquelle «jamais l'étude sociale n'écrase la psychologie des personnages, et inversement, jamais les caractères ne viennent gêner la vue générale sur la société décrite»⁶, tient-elle de l'utopie?

Ces questions se posent en filigrane l'une de l'autre et s'emboîtent pour faire de la réflexion sur le théâtre une réflexion plus large sur la condition postmoderne, sur la nécessité de représenter cette condition et surtout sur la possibilité d'un renouveau théâtral malgré la crise que ne cesse d'éprouver ce théâtre. L'on remarquera pourtant que le théâtre n'a jamais cessé d'être en crise, une crise qui depuis au moins La Dernière bande de Beckett tend à épuiser l'acte théâtral. Mais la crise du théâtre d'après 1968 se distingue de celle de l'absurde par le fait qu'elle déclenche une ré-évaluation des catégories «objet» et «sujet», amenant ainsi la disjonction totale du couple texte/représentation et redéfinissant les paramètres de ce couple dans un nouveau rapport de complicité spécifiquement postmoderne.

De Gatti à Koltès, de Novarina à Atlan, la scène française postmoderne est envahie par des sujets défaillants menacés de se transformer en objets, de se morfondre dans le décor, harcelés par l'espace exigü postmoderne et hantés par l'annonce solipsiste de la fin de la représentation. Le sujet postmoderne est là pour

⁵ Jugeant incurable le monologisme du drame, Bakhtine le condamne sans appel: «[...] par sa nature, le drame théâtral est étranger à une polyphonie authentique; il peut avoir des plans multiples mais non des mondes multiples, il n'admet qu'un seul système de référence.». Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski (Paris: Seuil, 1980), p. 69.

⁶ Roger Planchon cité par David Bradby, Le Théâtre français contemporain (Paris: Presses Universitaires de Lille, 1990), p. 372.

nous rappeler, par la négation de sa subjectivité, l'angoisse de notre dispersion; une sorte de nihilisme de la dernière chance le régit. Il n'est pas là pour investir la scène et affirmer qu'il *est*, mais pour vider les planches et jouer son absence. Le théâtre postmoderne est conscient de ce sujet/ objet non-représentable et se pose comme question primordiale de savoir ce qui est plus intolérable, ce qui constitue une plus grande trahison, à la fin du XXe siècle: prononcer ou taire notre tragique?

Or cette remise en question de la capacité de dire le tragique qui nous hante est liée à la rupture épistémologique et historique qu'a constituée la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Dans son entreprise infernale, l'Holocauste, la page la plus honteuse de l'histoire de l'Occident, a rendu unimaginable, et surtout imprésentable toute la réalité contemporaine, remettant en question le modèle traditionnel basé sur la mimésis. Ainsi les dramaturges répondant au défi de l'indicible histoire, sont sommés à déformer systématiquement les modèles et les conventions littéraires et dramaturgiques. En conséquence de quoi, le langage conventionnel ne parvient plus à décrire ce tragique; l'herméneutique du doute a regagné le discours. On devait comprendre à la fin du XXe siècle que même les discours émancipatoires n'émancipent plus et que la condition non-représentable du sujet rend impossible la reproduction de la réalité.

Dès lors, l'expression «après-Auschwitz» s'emploie pour marquer la rupture mimétique dans la représentation. Cette rupture est marquée par la remise en question de la croyance absolue dans la valeur rédemptive de la littérature, ainsi que par l'affirmation de l'impossibilité de l'émancipation de l'humain. Auschwitz est devenu l'évènement emblématique de ce qui a eu lieu, de ce qui ne se nie pas, de ce dont l'atrocité crève les yeux, de ce que Armand Gatti a bien nommé la «défaite de l'homme» et qui communique aussi la défaite de la possibilité même de la représenter. L'enjeu de ce génocide est lourd de conséquences pour la culture occidentale. L'exclamation célèbre d'Adorno: «la phrase "écrire de la poésie après

Auschwitz est barbare", je ne voudrais pas l'atténuer»⁷ et son écho chez Elie Wiesel «Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes»⁸ nous forcent à réfléchir sur la nécessité de la représentation ainsi que sur la légitimité de l'art face à l'histoire. En parlant de Brecht, Barthes constate également que la littérature ne parvient pas à surmonter les obstacles du réel parce qu'elle « ne peut pas rendre compte des objets, des spectacles, des événements qui la surprendraient au point de la *stupéfier* [...]»⁹. Barthes, comme Adorno et Wiesel, rattache ce processus aux conséquences de la violence historique, il écrit: «c'est ce que Brecht a vu et dit: 'Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte»¹⁰. Barthes conclut qu'il n'est plus possible d'écrire une littérature réaliste basée sur la mimésis, ni une littérature ordonnée comme un système et basée sur la mathésis, désormais sa seule possibilité est la sémiotique ou l'«aventure de l'impossible langagier». Cette aventure est notamment celle du texte, lequel, à l'encontre de la littérature, parvient toujours, malgré les "stupéfiants" réels, à ouvrir un champ élargi qui «figure l'infini du langage»¹¹.

Toutefois, la sémiotique ne pouvait pas rendre compte non plus, à partir de 1968, du théâtre en crise, parce qu'elle présupposait un modèle restreint qui liait un émetteur à un récepteur d'un message reconnu comme tel par les deux. Pour que

⁷ Theodor W. Adorno, «Den Satz "Nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben ist barbarisch" möchte ich nicht mildern», Noten zur Literatur III (Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1965), p. 125. (Ma traduction).

⁸ Eli Wiesel, Un Juif aujourd'hui (Paris: Seuil, 1977), p. 191.

⁹ Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes (Paris: Seuil, 1975), p. 123. (RB).

¹⁰ Barthes, RB, p. 123.

¹¹ Barthes, RB, p. 123.

ce schéma puisse être pertinent, il faut que l'émetteur soit conscient du message qu'il transmet, de même que le décodeur doit être capable d'en décoder les différents niveaux de signification. Or, au théâtre, à cause du caractère éphémère de la représentation, souvent l'encodeur (l'acteur) n'est pas conscient de tous les messages qu'il émet ni de tous les codes qui participent de la perception et de l'expérience du public. Ainsi, le corps et sa manifestation spatiale sur scène transforment-ils l'acteur à la fois en encodeur et en décodeur de messages, qui ne sont pas toujours expliqués mais enfouis dans d'autres messages.

La difficulté de rendre compte de la totalité de l'expérience scénique fait que le théâtre déborde l'outil sémiotique. Ce débordement advient parce que, avant l'angoisse, avant l'Idée, avant même le Verbe, le théâtre est un regard. Compris dans le sens de *teatron* ou de l'endroit d'où l'on regarde, le théâtre d'après-Auschwitz *se voit* soumis à une épreuve violente. Ce regard qui modifie, qui fait varier, qui insère le doute à tous les autres regards, celui du théâtre en face du réel en crise, jette ce théâtre dans l'impalpable néant et le plante au coeur de l'angoisse postmoderne. Parce que le théâtre, forcément "réaliste", dans la mesure où il s'agit d'un art de l'espace et de la présence physique, est jeté dans le délit du regard qui gomme le monde. La sémiotique ne pouvait ni prévoir ni gérer cette insertion dans l'oeil du cyclone qui tout en concevant la possibilité du spectacle, le gomme, l'annihile, l'efface au point de le faire disparaître.

Par contre, pour résister à cette annihilation, le théâtre intente un procès perpétuel à la réalité, la distordant et lui niant à son tour toute légitimité. En perpétuelle compétition avec le réel, il n'attend plus qu'on lui pose cette question: «à quoi sert le théâtre?», il la pose lui-même, et y répond. D'une part, la réponse s'articule en multipliant un certain type de spectacles ou de méga-productions commerciales qui rattachent le théâtre à la culture de masse, tels les spectacles Cats, Miss Saigon, ou Phantom of the Opera. D'autre part, dans ce climat de

doute, un phénomène parallèle se manifeste, un autre théâtre prend le devant de la scène, conscient de sa difficulté d'être, né de l'impossibilité de la mimésis, nous offrant, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, une «réparation de nos empêchements de vivre»¹². Cette question semble hanter le théâtre postmoderne: comment représenter ce qui s'évoque comme absence marquée? Tenter de dire l'absence, de la jouer, c'est trahir, comme dirait Derrida: «Y accéder, c'est la manquer; la montrer, c'est la dissimuler; l'avouer, c'est mentir»¹³.

Les "excursions" qui en résultent, pour emprunter le mot de Barthes, révèlent une série de paradoxes heureux, auxquels le théâtre semble se livrer de bon gré. Comme le mot pas qui désigne à la fois la marche et la négation, comme le mot sens qui exprime la signification et la direction, ainsi le mot fin exprime à la fois le but et la limite, quelque chose et aucune chose, la présence et l'absence. Entendue ainsi, la fin de la représentation est un concept paradoxal qui se nie dans sa nomination même, qui exprime son impossibilité tout en désignant son instance.

Dans ce qui suit il ne sera pas question d'ouvrir une polémique de fin de millénaire où l'on traquera les moindres prodromes de la mort dans la dramaturgie postmoderne pour en faire une sorte de traité du désespoir. Le but de la présente étude n'est pas de fournir une historiographie, ni une grammaire, ni une sémiologie de la fin, mais de dégager dans certaines manifestations du *logos* (discours, loi) les impossibilités du *physis* (nature, être). Pourtant ce n'est pas de n'importe quel *physis* de n'importe quel *logos*, qu'il s'agira, mais de l'être scénique situé au carrefour du corps et de l'espace lorsque ces deux concepts coïncident

¹² Jean-Pierre Sarrazac, Théâtres du moi, théâtres du monde (Paris: Médianes, 1995), p. 124.

¹³ Jacques Derrida, L'Écriture et la différence (Paris: Seuil, 1967), p. 105.

dans la performance. Autour de ces deux principes, entendus dans le sens que leur accorde la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et qu'on aura l'occasion d'examiner dans la première partie de ce travail, je me propose d'étudier les difficultés qu'éprouve l'être scénique à se situer, par sa corporéité tangible, dans l'espace à la fois réel et virtuel de la crise de la représentation.

Le but est donc d'analyser les conditions qui ont favorisé la transition entre une croyance presque absolue dans la nécessité de «faire vrai» au théâtre, vers l'abandon presque total de la mimésis. Au cours de l'analyse, les questions soulevées sur la nécessité du théâtre et sur sa survie au delà de son divorce violent avec la mimésis seront posées. Cette enquête cherchera à savoir si le théâtre saura fonder une nouvelle conception matérialiste et polyphonique de la scène, sans retomber dans le didactisme ou dans la violence gratuite. Deux principes fondamentaux -- le corps et l'espace -- seront considérés par rapport à leur façon de déclencher une ré-évaluation des catégories «objet» et «sujet» amenant ainsi la disjonction du couple texte/ représentation.

En premier lieu, nous établirons un espace théorique pour l'analyse de ce qu'il convient d'appeler «la rupture mimétique postmoderne» ainsi que son rapport à la crise de l'autorité littéraire annoncée par Barthes dans les années soixante. Nous examinerons aussi la façon dont la crise d'autorité s'est traduite au théâtre et quelles en sont les conséquences sur le texte dramatique; nous nous pencherons sur les résultats immédiats de la remise en question de l'autorité et sur les tentatives scéniques de la remplacer. A cette fin, il importera de faire un retour à Artaud pour voir comment l'auteur du Théâtre et son double prévoyait une scène libérée du texte et investie par des corps et par une parole corporelle. Cet investissement nécessaire annoncé déjà par Artaud, a séduit la scène postmoderne, laquelle, à la suite de la perte de ses référents réels, tente de retrouver dans le corps un point de repère tangible. Aux nouvelles corporéité et textualité scéniques

devrait correspondre une nouvelle approche critique. Là-dessus la phénoménologie sera invitée à appréhender les textes dramatiques qui mettent en jeu la corporéité et la textualité scéniques dans un nouveau rapport de complicité avec l'espace scénique spécifiquement postmoderne.

Les deuxième et troisième parties de la présente étude mettront en pratique les positions théoriques élaborées dans la première partie, en particulier en ce qui concerne l'expérience postmoderne de la corporéité scénique et l'espace où elle est déployée. Les oeuvres dramatiques de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous seront examinées à cette fin. Les trois oeuvres les plus représentatives du théâtre de Koltès seront analysées dans la deuxième partie. La pièce Combat de nègre et de chiens (1979) sera considérée comme le point d'appui de toute une philosophie du corps scénique et de l'effondrement du langage; tandis que Quai ouest (1985) nous permettra d'examiner l'espace transmué et transformé de ce corps et finalement Le Retour au désert (1988) nous montrera comment ce corps parvient à s'inscrire dans une idéologie et une politique rattachées à la violence de l'histoire. Un cheminement semblable sera parcouru pour étudier trois oeuvres d'Hélène Cixous, qui feront l'objet de la troisième partie, et porter l'emblème de l'errance spatiale des corps postmodernes. D'abord, la pièce Portrait de Dora (1976) fonde la nécessité d'un espace féminin et féministe de la représentation; ensuite, Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit (1978) renvoie le corps aux frontières spatiales de la marginalité, et finalement L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves (1987) inscrit les horizons féminins des corps errants dans l'Orient, lieu privilégié du théâtre de l'histoire.

Le choix de ces deux dramaturges et la sélection des textes respectifs n'ont pas été un hasard: ils répondent en fait à un rapport entre eux à trois niveaux. D'abord, en ce qui concerne la période en question, ces deux dramaturges représentent une tendance marquée des années 70 et 80, où l'attention a été portée

sur la corporéité en tant que champ de combat scénique. D'un point de vue pratique, la scène postmoderne qu'ils conçoivent (dé)figure le corps, le fondant en site primaire du sujet tout en marquant l'absence scénique de ce dernier. Au niveau thématique, Koltès marque cette absence par l'instauration d'un ensemble de corps sur scène qui débordent le schéma restreint de la signification sémiotique. A la suite de ce débordement, les corps deviennent des constructions discursives, historiques et culturelles signifiées par l'intentionnalité du sujet en crise. Pour Cixous, tout en affirmant la primauté du corps, la scène devient un espace de transformation qui répond à une pratique féministe. Ce champ de bataille qu'est le corps est élargi pour devenir non seulement le lieu du spectacle de la déchirure postmoderne mais le spectacle même du lieu.

A part les rapports thématiques, on trouve chez Koltès comme chez Cixous deux phénomènes semblables, notamment le souci de ne pas s'adonner à un nihilisme postmoderne sur le plan politique, et la possibilité de la création de rapports esthétiques avec des metteurs en scène particuliers capables de traduire cette préoccupation politique. A l'encontre de plusieurs entreprises postmodernes qui évitent l'engagement politique, Cixous et Koltès proposent au contraire un espace pluraliste où un discours post-colonial contre-hégémonique peut et doit éclore. Pour Koltès, c'est avec Patrice Chéreau que l'oeuvre a eu son plus grand essor; pour Cixous c'est avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil que le texte peut afficher ses intentions politiques et détruire les barrières qui séparent le réel de la performativité subversive du corps.

Par ailleurs, la méthodologie de ce travail reposera sur une approche principalement phénoménologique. Comme philosophie, la phénoménologie est la science du phénomène ou de l'apparaître ayant pour but d'en déterminer la structure et les conditions générales de son apparition. La phénoménologie, mot dérivé du grec *phôs* (photo, lumière) et de *phainomenon* (substantif de *phainnestai* :

être visible, paraître), désignait au XVIII^e siècle (selon l'Allemand Lambert) l'étude de l'apparence des choses. Aujourd'hui le terme renvoie au système propre à la philosophie de Husserl et à ceux qui s'en réclament. Depuis Husserl, plusieurs phénoménologies se sont développées; le sens de phénoménologie est, comme l'a remarqué Jean-François Lyotard, «toujours en devenir», incomplet, justement parce qu'il est «historique»¹⁴.

Une approche phénoménologique dans les études théâtrales est actuellement nécessaire parce que l'approche théorique contemporaine dominante demeure d'inspiration derridéenne et partisane de ce que Derrida appelle «la revanche de l'écriture», qui s'allie au poststructuralisme dans certains courants postmodernes. Pourtant, le théâtre n'est pas tout simplement un lieu d'où «l'on énonce» mais également un lieu d'où l'on regarde l'être regardé. Du point de vue particulièrement théâtral, le mariage annoncé par la sémiotique entre «l'objectivation» scientifique du langage et l'impersonnelle prédominance de l'écriture a contribué à occulter, voire à effacer sur scène la dimension physique de la parole.

En refusant le privilège logocentrique de la parole et en déclarant que cette dernière contient toujours les traces de l'écriture, Derrida a rejeté et subverti les actes de la parole tout en assujettissant le «gestus» verbal à la seule permanence possible du scriptural. Depuis, la textualité a été proclamée comme «l'inconditionnel environnement» sans lequel il ne peut y avoir de représentation. Or cette «revanche de l'écriture», de par sa réductivité de la parole, de par son dispersement de l'acte d'énonciation et de par son renforcement des modes de jeux textuels cache un déséquilibre, ainsi que l'ont souligné plusieurs phénoménologues. En effet, pour la phénoménologie, la textualité est toujours

¹⁴ Jean-François Lyotard, Phénoménologie (Paris: Gallimard, 1954), p. 34.

infiltrée par l'énonciation, et l'écriture, par les actes de la parole. Le langage dramatique est, comme le sujet, incarné matériellement et tire sa force à la fois du processus de l'énonciation et de l'espace physique de l'énoncé. La phénoménologie appliquée à l'étude du texte et de la représentation prévoit l'importance d'une construction subjective et «corporelle» de la scène, cette dernière étant la mise en spectacle du corps verbal, à la fois comme élément visuel et comme centre spatialisé. Ce qu'une approche phénoménologique peut apporter à l'étude de la dramaturgie et de la représentation, c'est la possibilité de rendre compte dans sa totalité de toutes les actualisations de la langue et de toutes les possibilités du corps théâtralisé dans son flux et reflux, son incorporation et sa désincarnation, son absence et sa présence.

Par ailleurs, sans vouloir colmater les fissures qui apparaissent aujourd'hui dans les discours critiques sur le théâtre, il convient de souligner que la présente étude répondra à des exigences autres que purement esthétiques afin de soulever des problèmes éthiques et politiques. Au-delà du pur désir du *logos*, tout discours sur la crise du sujet postmoderne ne peut éviter de tendre vers une fin politique. De là, sans vouloir épuiser une polémique de style postmoderne sur la dichotomie entre le vrai et le faux, la vérité absolue et les représentations relatives, le sujet et l'objet, nous espérons qu'un certain engagement soutiendra ce travail.

PREMIÈRE PARTIE:

Le théâtre postmoderne: «L'aventure de l'impossible langagier»

«Parfois l'immobilité cesse, le silence est rompu; les mains s'agitent et battent; cela fait un remous, et puis le calme et le silence redeviennent pesants.»

Louis Jovet, Témoignages sur le théâtre¹⁵

Le discours critique depuis 1968 manifeste clairement un penchant pour l'éclatement. Ainsi, les termes associés à la notion de la fin de la représentation abondent: *flux, mouvement, glissement, manque, absence, dépaysement, marginalité, dispersion, traces, simulacres* -- tous ces supra- méta- para- pseudo- néo- discours baroques à la Deleuze/ Guattari/ Lyotard ont élu droit de cité dans le discours critique et social des vingt dernières années. Sans vouloir les soumettre à une homogénéisation qui leur enlèverait leurs spécificités importantes, ces termes ont en commun le fait qu'ils déclenchent une série de questions dont la plus importante s'articule comme suit: à la fin du XX^e siècle, est-ce que l' *impuissance de penser* en termes critiques la crise de la représentation débouche inévitablement sur l' *incapacité d'agir*? Or, une chose est certaine, le discours de la crise du sujet sur lequel s'est éveillé le siècle est désormais une crise du discours. Au fond, par l'émiettement de ses outils dans les médias, par la multiplication à l'infini d'une parole sans destinataire, évacuée de ses référents réels, par le morcellement, l'errance et l'agonie du sujet, ce discours s'estompe dans la spectralité du virtuel. Ce qui, au début du siècle, s'articulait comme un discours sur la fin du sujet, est

¹⁵ Louis Jovet, Témoignages sur le théâtre (Paris: Flammarion, 1952), pp. 194-195.

devenu, à la fin de ce siècle, une affirmation de la fin du discours et de l'impossibilité de l'action.

Quoique, à en examiner les conditions, il faille admettre que cet état de crise ne s'est pas produit *ex nihilo*. L'incertitude quant à l'existence de Dieu, la découverte de la finitude de l'Homme, de même que la contestation du sujet, n'ont fait que saper la possibilité d'une représentation du *cogito* en plein déchirement. Non moins caractéristique de ce déchirement, le langage critique depuis Nietzsche cherche, au prix d'un éclatement total de la notion du sujet, à défaire un certain dispositif critique, celui qui promulgait la totalisation systématique du *cogito*.

Ainsi, en tenant compte à la fois des mobiles, des conséquences et du langage de cette crise, j'essaierai de montrer dans la première section de cette partie comment le passage de la nécessité de «faire vrai» au théâtre, à l'abandon presque total de la mimésis, a favorisé la prolifération des discours promulgant l'agonie dramatique. A cette même fin je me propose d'analyser la transition curieuse qui se serait opérée au théâtre de la modernité à la postmodernité ainsi que les conséquences, pour la pratique théâtrale, de l'emblème même de cette transition: la mort de l'auteur annoncée par Barthes il y a trente ans¹⁶. Et en troisième lieu, il importera d'établir un ensemble de procédés qui permettraient d'appréhender la dramaturgie postmoderne dans ses manifestations pratiques dans l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous. Cette grille théorique sera mise à l'épreuve dans les deux parties qui suivent afin de déterminer sa validité dans l'analyse des pratiques textuelles et scéniques.

¹⁶ Selon l'article de Barthes datant de 1968 et intitulé «La mort de l'auteur», dans Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV (Paris: Seuil, 1984), pp. 61-77.

1. L'ÈRE DU SOUPÇON

Le théâtre depuis Artaud ne cesse de faire ses adieux au texte non à la faveur d'un ésotérisme décadent, mais selon une logique qu'on a perspicacement qualifiée de «désespérante». Cette logique du désespoir, succédant à ce que Sarraute a nommé, en parlant du roman dans les années cinquante, «l'ère du soupçon»¹⁷, se rattache aux attentats précédents qui, depuis Nietzsche, s'efforcent de tuer Dieu. A ce titre, Sartre écrivait: «Quand Dieu vivait, personne n'eût songé à contester la littérature, institution providentielle [...]. Mallarmé est le premier à poser cette question encore actuelle: "quelque chose comme la littérature existe-t-il?"»¹⁸.

Si nous transposons la question au théâtre, à savoir si ce dernier existe toujours, nous nous trouvons face à un des problèmes les plus saillants du XXe siècle. La réponse simpliste serait d'affirmer que le théâtre existe toujours, qu'il se porte formidablement bien, comme en attestent les nombreux festivals et les somptueuses productions que connaissent les capitales du spectacle: Paris, Londres et New York. Mais, par delà les simples critères de rentabilité du théâtre commercial, à l'heure du spectacle socio-politique planétaire, bon nombre d'autres problèmes demeurent irrésolus, notamment la nécessité culturelle du théâtre face à la propagation des technologies visuelles, son rôle politique et social ainsi que sa capacité de survivre face à la mondialisation de l'«entertainment».

Si le théâtre paraît aujourd'hui faire ses adieux aux planches, c'est qu'il se confond désormais avec le «spectacle», dans le sens que donne Guy Debord à ce

¹⁷ Selon le titre de l'article de Nathalie Sarraute, «L'ère du soupçon», Les Temps modernes (février, 1950).

¹⁸ Jean-Paul Sartre, Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre (Paris: Gallimard, 1986), p. 36.

terme, celui d'«un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images»¹⁹. Le théâtre se distingue pourtant du spectacle par le fait qu'il est une deuxième instance de "la réalité", un "supplément" surajouté au "réel", alors que le spectacle est la manière même de l'existence de ce réel. Le spectacle constitue, comme l'explique Debord, «le *modèle* présent de la vie socialement dominante»²⁰. Or, pour comprendre la crise du théâtre actuel, il faut comprendre à quel moment et dans quelles conditions ce modèle du spectacle a pu prévaloir.

En effet, le spectacle est étroitement lié à une phase du capitalisme avancé qu'il convient d'appeler l'économie postmoderne²¹ de l'abondance. Depuis 1960 et à l'encontre du capitalisme du XIXe siècle -- dans lequel la lutte des classes était l'horizon indispensable de la révolution -- la logique du "spectaculaire" de cette ère postmoderne renie toute possibilité de révolution, et ce en s'offrant de «faux modèles» de l'échange social, économique et même culturel²². Dans cette conjoncture, le spectacle est lui-même devenu «le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image»²³.

Outre la triple commodification des pratiques sociales, du pouvoir et du travail, le spectacle postmoderne objectifie également la culture: «la culture devenue intégralement marchandise», selon Debord, «doit aussi devenir la

¹⁹ Guy Debord, La Société du spectacle (Paris: Minuit, 1971), p. 10.

²⁰ Debord, p. 11.

²¹ Il importe de noter que Guy Debord n'emploie jamais l'adjectif postmoderne. Pour lui, la nouvelle conjoncture est qualifiée de «moderne» et s'oppose à ce qu'il appelle la «société de production» par le fait que l'individu moderne est séparé de son produit par le principe du fétichisme de la marchandise, donc se trouve de plus en plus séparé du monde sensible. Ce monde est de plus en plus «remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence» (Debord, p. 27).

²² Debord, pp. 42-43.

²³ Debord, p. 24.

marchandise vedette de la société spectaculaire»²⁴. Cette déclaration se fonde en fait sur deux convictions contradictoires: d'une part, que le projet de la culture postmoderne est un dépassement par rapport à l'histoire de la modernité et, d'autre part, que la contemplation spectaculaire de notre temps repose sur le maintien de cette même culture «en tant qu'objet mort»²⁵. Ce niveau de complexité nous pousse à nous demander même si le langage de la critique serait toujours capable de rendre compte de cette contradiction foncière, bref s'il pourrait la "re-présenter".

Or, depuis qu'elle en est consciente, la critique tente d'expliquer cette contradiction. Fixée sur le langage, sur le signifiant, sur les formes et les structures, la critique des années 60²⁶, mue par un terrorisme intellectuel, a sans regrets déclaré la mort du sujet, la fin de la raison, l'effondrement des grands récits et la fin de la littérature. Cette dernière, à la suite des tentatives du nouveau roman, s'est finalement effacée, acceptant désormais d'être devenue inutile, ne remplissant plus de rôle symbolique ou social. Le destin du théâtre n'est pas plus heureux. Cependant, à la différence de la littérature, la fin de la représentation théâtrale est tapageuse, elle ne se fait pas dans le recueillement. Le théâtre, jeu

²⁴ Debord, p. 157.

²⁵ Debord, p. 151.

²⁶ La révolution critique des années 60 est ce que Bernard-Henri Lévy a qualifiée de «formidable révolte anti-communiste de gauche» *Les Aventures de la liberté* (Paris: Grasset, 1991), p. 343. Cette critique s'articulait autour d'une objection à la politique néo-marxiste, face à un gauchisme de l'après-guerre qui s'exténue. La critique des années soixante s'est butée à une impasse aussi bien politique que formelle parce qu'elle s'est rendu compte finalement que ce n'est pas le manque de révolution qui posait un problème, mais comme disait Foucault «la désirabilité même de la révolution» (cité par Lévy, p. 382). Face à la cohérence du sujet marxiste, les années soixante se sont heurtées à l'incohérence, voire à la destruction du sujet du langage. Cet état d'oscillation permanente entre la crise et l'inertie du sujet a suscité cette interrogation onirique de Foucault: «[j]e rêve de l'intellectuel destructeur des évidences et des universalités, celui qui repère et indique dans les inerties et contraintes du présent les points de faiblesse, les ouvertures, les lignes de forces.» (Lévy, p. 382).

suprême de miroirs et de reflets, par sa double postulation littéraire et spatiale, s'insère et se plaît même aujourd'hui dans ces lancinantes hésitations annoncées par le théâtre de l'absurde. Faisant ainsi de sa propre fin un spectacle, il s'adresse aux spectateurs en leur disant: «Je n'existe pas». «Qu'est-ce que nous aurions à faire ici nous les vivants, sinon, non de vivre, mais de mimer la résurrection?»²⁷, se demande le personnage de Vous qui habitez le temps de Valère Novarina. «Mimer la résurrection», telle est, semble-t-il, la devise du théâtre postmoderne.

a) Le Deuil postmoderne

Si l'ère du soupçon consacre le spectacle comme mode de domination culturelle, elle ne résout pas pour autant les nombreuses agitations qui interviennent depuis l'expansion des techniques de dissémination de ce spectacle. Il est un domaine où ces agitations sont le plus gravement ressenties, à savoir au niveau de la dramaturgie. En effet on peut articuler le paradoxe de la dramaturgie postmoderne comme suit: dans l'ère de l'information, à l'heure où l'échange d'informations a lieu «en temps réel», sans qu'il ne soit nécessaire de s'inscrire dans une quelconque généalogie spatiale et matérielle, le théâtre, un art forcément matériel, puisque fondé sur une représentation spatialisée du corps, se retourne sur lui-même, à la faveur d'un ultime dédoublement, pour se demander quel rôle il occupe dans l'ensemble des signes hyper-réalistes qui constituent le réel. Ce retour est lui-même spectaculaire puisqu'il met en jeu la dernière forteresse du réel: l'espace. Le théâtre des années 80 et 90, poussé au bord de la panique, tente en fait de se ressaisir au moment où les technologies de la représentation, sous l'effet des médias et de l'accélération des moyens de communication, s'emploient à échapper aux restrictions physiques de l'espace. Mais sans y être véritablement, le

²⁷ Valère Novarina, Vous qui habitez le temps (Paris: P.O.L., 1989), p. 48.

théâtre ne peut négliger cet autre espace virtuel et télévisuel qui, par définition, abolit la durée et réinscrit la matérialité dans une sorte de "téléréalité" virtuelle réfractaire à la nature corporelle et spatiale. Ainsi l'enjeu d'un théâtre postmoderne est à double volets: d'une part, il doit se débattre contre la fétichisation de son espace dans l'espace médiatique, d'autre part, il doit tenter de reconstituer une *praxis* capable de lui restituer sa fonction d'agent d'intervention sociale face au défaitisme de la dépolitisation en cours.

Comment dès lors «re-localiser» le sujet, aussi théâtral que politique, au moment où la production culturelle est dominée par l'optique et le visuel? À l'heure actuelle, grâce aux mécanismes de consommation culturelle, les produits de l'industrie de l'«entertainment» fonctionnent comme des stupéfiants optiques qui privent le sujet de ses références réelles et palpables et renvoient de la société une image unidimensionnelle, dépravée et dépravante. Ainsi, la transformation de «l'être en avoir» -- ce reproche que la critique marxiste faisait à la société industrielle -- est devenue, en cette ère post-industrielle, un malaise face à la transformation de «l'avoir en apparaître». Le conflit de pouvoir qui, à l'aube du XXe siècle, étoffait les grandes utopies sociales, a cédé le pas, semble-t-il, aux illusions de dominations pseudo-réelles. Dans cette conjoncture, les nouveaux rapports sociaux ne sont pas plus simples, bien au contraire, ainsi que l'explique Lyotard: «La disparition du face à face avec les objets ou les individus, c'est-à-dire la disparition de la "*présence*" et le recours aux "*prothèses*", loin de susciter une transparence croissante des rapports humains, les oriente plutôt vers une complexification qui exigera de chacun de nous davantage de décisions et de choix»²⁸.

²⁸ Jean-François Lyotard, «Interview», Libération (21 juin, 1986), p. 36.

Dans un monde dominé par le virtuel, tout ce qui vit peut être reproduit, représenté, idéalisé: même l'expérience vécue est travestie en un univers spéculatif de signes et d'images. Dans ce type d'univers, l'individu, magnétisé par le spectacle de la reproduction visuelle, n'est plus en mesure de constituer sa propre existence. Sommé à contempler les surfaces translucides et lustrées de la commodité, il s'éloigne d'une réalité matérielle ou même émotionnelle. Le danger s'aggrave davantage lorsque ces formes d'artificialité et de falsification de la vie sociale²⁹ se posent comme authentification de l'illusion ou évolution d'une conscience sociale ou politique. Or le théâtre ne peut pas survivre à ce genre de dépravation physique ou politique parce qu'il constitue ses propres outils à partir de données matérielles et matérialistes, notamment du corps et de son mouvement dans l'espace, et de son inscription dans les structures symboliques et sociales spécifiques aux conventions théâtrales et culturelles d'une société donnée.

À la lumière de ces observations, il n'est pas exagéré de dire que le théâtre, tant au niveau du texte qu'à celui des pratiques scéniques, sera le champ où sera livrée la bataille qui opposera le discours dé-territorialisé à une réalité impensable en dehors de l'expérience spatiale du corps. Jean-Marie Piemme souligne d'ailleurs cette dimension de lutte que peuvent constituer le texte et la scène face à ce qu'il appelle «l'échange universel des mots évidés»³⁰. Cet auteur affirme même que le théâtre est un lieu de résistance qui ne peut être remplacé par aucun autre lieu: «[...] le texte», dit-il, «n'a jamais autant d'impact de la séduction que là où, conscient de la dimension particulière de l'écriture, il s'avance sur le devant de la scène pour fièrement se faire entendre comme ce qui se dit en ce lieu - en ce lieu seulement. C'est un des bonheurs du théâtre: ce qui s'y passe, on le voit là

²⁹ Telles les communautés du cyber-espace, ou ce qu'on a souvent appelé le «village mondial».

³⁰ Jean-Marie Piemme, «Le "texte injouable"», Théâtre/Public 85 (janvier-février, 1989), p. 28.

seulement, et ce qui s'y dit dans le jeu des corps n'a de double nulle part ailleurs.»³¹.

Des philosophes comme Virilio se demandent également «[c]omment ne pas comprendre à quel point ces radio-techniques (du signal digital, du signal vidéo et du signal radio) vont bouleverser demain, non seulement la nature de l'environnement humain, de son *corps territorial*, mais surtout, celle de l'individu et de son *corps animal*»³². Pour d'autres penseurs, nous sommes déjà dans ce que Gilles Lipovetsky a bien qualifié de «l'ère du vide», Luc Ferry d'«antihumanisme»³³, Finkelkraut d'«humanité perdue»³⁴, ou Lyotard de «société organique perdue»³⁵. Le temps, qui s'usait avec lenteur dans l'attente des spectres de personnages beckettien, semble, en cette ère du visuel, passer à une allure folle. C'est dire à quel point le fétichisme du visuel, la fragmentation du sens et la délocalisation de la société post-industrielle guettent le théâtre, dernier refuge d'une existence spatiale.

³¹ Avant de conclure par cette assertion simple mais au point, Piemme expliquait qu'«[a]u moment où le commerce culturel avive les appétits les plus redoutables et où il enserme d'une commune emprise le spectacle de la planète entière, où il détermine le faisable et l'infaisable esthétiques, le texte de théâtre fait figure d'anomalie. Là où il ne se laisse pas assimiler au dialogue médiatique [...], il s'obstine à dresser ses mots comme autant d'énigmes à déchiffrer et continue imperturbablement à demander au spectateur de fournir à l'acte théâtral la part de travail qui est la sienne. Cet archaïsme n'est pas sans force ni sans charme: le texte n'a jamais autant d'impact de la séduction que là où, conscient de la dimension particulière de l'écriture, il s'avance sur le devant de la scène pour fièrement se faire entendre comme ce qui se dit en ce lieu - en ce lieu seulement. C'est un des bonheurs du théâtre: ce qui s'y passe, on le voit là seulement, et ce qui s'y dit dans le jeu des corps n'a de double nulle part ailleurs.» (Piemme, pp. 27-28).

³² Paul Virilio, La Vitesse de libération (Paris: Galilée, 1995), p. 23.

³³ Luc Ferry, La Pensée 68: essai sur l'antihumanisme contemporain (Paris: Gallimard, 1985).

³⁴ Alain Finkelkraut, L'Humanité perdue: essai sur le XX^e siècle (Paris: Seuil, 1996).

³⁵ Jean-François Lyotard, La Condition postmoderne (Paris: Minuit, 1979), p. 31.

L'art théâtral, de son côté, ne va pas à sa perte moribonde: ne pouvant endormir ses souffrances, il en fera un esclandre. Ainsi participera-t-il à cette polémique qui le pousse à se protéger contre le désarroi postmoderne et en même temps à vouloir l'exprimer pleinement. Mais au fait, qu'est-ce qui a mené à cette impasse postmoderne? Avant de répondre à cette question, il importe d'en définir les termes. Pour ce, il faudra, d'une part, examiner la façon dont les principes du postmodernisme s'appliquent au théâtre, et, d'autre part, la façon qu'a ce théâtre d'y résister, de les subsumer et de les dépasser.

Précisons-le sans délai, le postmoderne n'est pas uniforme: il englobe des positions philosophiques et des méthodologies critiques divergentes et hétérogènes. Toute tentative de définition de ce concept doit tenir compte de cette diversité. On peut regrouper généralement sous la bannière du postmodernisme cinq orientations différentes renvoyant à cinq champs d'intérêt, à savoir, le postmodernisme socio-culturel, le politique, le philosophique, l'esthétique et le littéraire³⁶.

Pour un premier regroupement d'auteurs, dont Foucault et Derrida, la vérité est, à quelques différences près³⁷, en même temps un effet du pouvoir et

³⁶ Ces divisions sont certes prosaïques vu le recoupement qu'elles présentent entre elles, notamment dans les nombreuses approches inter-disciplinaires. Désormais le terme postmoderne a des ramifications dans diverses disciplines telles l'anthropologie, l'historiographie, la pédagogie, les études culturelles, la théorie des médias, la psychiatrie et même la jurisprudence.

³⁷ Bien que Foucault et Derrida soient regroupés dans la même catégorie, des différences fondamentales les séparent. Les trois points de divergence les plus marqués se situent au niveau de la méthodologie. Au sens strictement théorique, tous les deux cherchent à penser la rupture épistémologique postmoderne; pour Derrida, il s'agit de répertorier la façon d'être qui déclenche cette rupture. Par contre, Foucault s'intéresse aux processus mêmes qui nous permettent d'accéder à ce savoir. Ce dernier reproche à la déconstruction le fait qu'elle néglige la façon qu'ont les textes de refléter les pratiques sociales, sachant que la déconstruction est elle-même une pratique sociale qui se nie. Foucault va jusqu'à accuser la méthodologie derridéenne d'être si préoccupée par les textes qu'elle rejette le contexte. Le contexte est pourtant essentiel dans la recherche d'un «champ de régularité pour diverses positions de subjectivité» Archéologie du savoir (Paris: Gallimard, 1969), p. 74.

son mode de domination: une sorte de nihilisme épistémologique régirait, en quelque sorte, cette vérité. Le postmoderne ainsi conçu serait une rupture avec la modernité parce que celle-ci cherchait dans sa phase structuraliste à découvrir des structures profondes mettant l'accent sur les rapports entre ces structures plutôt que sur les références extra-textuelles. Une deuxième orientation d'influence néo-marxiste, représentée par Laclau et Mouffe, préfère réinstituer un débat au niveau de la *praxis*. Ce groupe de penseurs estime qu'une critique directe et emphatique du pouvoir est toujours pertinente et qu'elle pourra subvertir l'ordre politique en poursuivant le grand projet d'émancipation des Lumières par où il a été abandonné, c'est-à-dire en examinant les conditions matérielles de production. Un troisième regroupement, de tendance allemande et lié à la pensée de Habermas, cherche à restaurer, au centre du débat postmoderne, un libéralisme renouvelé et guidé par une éthique du discours. Affichant des ressemblances avec le projet néo-marxiste, pour lequel la raison et la liberté demeurent les horizons fondamentaux à tout projet émancipatoire, la critique allemande invite à repenser la subjectivité grâce à des efforts intersubjectifs, ralliant le politique à la condition de possibilités discursives. Ce principe de base rejoint également la pensée post-coloniale de Saïd et de Bhabha, pour qui le postmoderne -- qui fait l'éloge du désespoir -- est inacceptable parce qu'il est défaitiste et rend impossible toute action politique et même critique. Enfin, un quatrième groupe de penseurs se penchent surtout sur la question de l'espace, en particulier dans l'architecture postmoderne. Cette tendance est présente dans les travaux de Fredric Jameson, pour qui les marques physiques et spatiales les plus évidentes du postmodernisme se retrouvent dans l'architecture et dans l'organisation aussi bien urbaine que spatiale. Le mérite de cette exploration de l'espace est qu'elle tente de faire une critique fondamentale de la modernité, ce que Jameson explique en disant: «More decisively than in the other arts or media, postmodernist positions in architecture

have been inseparable from an implacable critique of high modernism [...]»³⁸.

D'après lui, nos expériences psychiques, nos modalités d'expression culturelles, de même que notre vie de tous les jours, sont dominées par les catégories de l'espace plutôt que par celles du temps; nous habitons désormais ce que Jameson appelle le "synchronique" et non le "diachronique"³⁹. Cependant, malgré la prédominance de l'espace dans l'ère postmoderne, notre réalité y reste toujours non-représentable, tant que la "mutation" spatiale du monde extérieur n'est pas accompagnée d'une évolution de la subjectivité. Jameson constate à cet égard:

[...] we ourselves, the human subjects who happen into this space, have not kept pace with that evolution; there has been a mutation in the object, unaccompanied as yet by any equivalent mutation in the subject; we do not yet possess the perceptual equipment to match this new hyperspace [...] in part because our perceptual habits were formed in that older kind of space I have called the space of high modernism. The newer architecture therefore [...] stands as something like an imperative to grow new organs, to expand our sensorium and our body to some new, as yet unimaginable, perhaps ultimately impossible, dimensions.⁴⁰

En réalité, ces dimensions «ultimement impossibles» sèment le doute quant à la viabilité de l'entreprise postmoderne. La dislocation spatiale, la dispersion du corps, -- de la pensée, de l'image, du capital et des valeurs --, nous immergent dans le spectacle d'un "hyper-espace" dénué de référent. Or, dans cet hyper-espace qui

³⁸ Remarquons que Jameson emploie l'expression «high modernism» pour désigner la période moderne où se distinguaient toujours les frontières entre un art populaire et un art d'élite. Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review* 146 (July-August, 1984), p. 54.

³⁹ Jameson, p. 64.

⁴⁰ Jameson, p. 80.

prend concrètement la forme de réseaux électroniques à l'échelle de connexions mondiales, partout présentes mais localisées nulle part, la distance critique est devenue elle-même impossible. Selon Jameson: «[...] distance in general (including 'critical distance' in particular) has very precisely been abolished in the new space of postmodernism. We are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable of distantiation [...].»⁴¹.

Se démarquant des quatre orientations résumées précédemment, un cinquième et dernier regroupement de penseurs se préoccupe principalement des fondements épistémologiques du postmoderne. Dans cette vision et sur le plan pratique, le postmodernisme renverrait à un savoir auto-référentiel qui remet en question la possibilité même du savoir. Le principal porte-parole de cette entreprise est Jean-François Lyotard. Pour lui, le postmodernisme se définit comme «ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même»⁴². La forme principale de cette remise en question est, comme le dit Lyotard, une «incrédulité à l'égard des méta-récits»⁴³, les méta-récits étant des processus épistémologiques, scientifiques ou philosophiques qui se veulent autoritaires dans leur façon même d'énoncer des vérités eurocentriques, androcentriques, logocentriques⁴⁴.

⁴¹ Jameson, p. 87.

⁴² Jean-François Lyotard, «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», *Critique* 419 (1982), p. 366.

⁴³ Lyotard, *La Condition postmoderne*, p. 7.

⁴⁴ Les exemples les plus connus de ces méta-récits sont: l'émancipation promise dans les discours des Lumières, la téléologie et la finalité dans l'idéalisme, l'herméneutique de l'esprit dans l'historicisme, les promesses de libération et d'individualisme contenues dans le capitalisme, la révolution perpétuelle du marxisme, etc.

On remarque, en somme, que la moitié des approches dites postmodernes tendent au fond à discréditer le monde sensible au profit du discours, tandis que l'autre moitié tendent à réaffirmer l'importance du monde réel comme référent essentiel à toute *praxis*. Or, dans tout ce brassage d'idées, le théâtre, par sa double postulation, à la fois discursive et spatiale, est tiraillé entre deux camps. Il est tenté, d'une part, par le nihilisme de l'abandon postmoderne, où la fresque verbale se charge de créer un univers mental construit sur les ruines d'une réalité livrée à l'arbitraire des simulacres, d'autre part la nécessité de se réinventer un rôle social et politique sans s'enfermer dans des formes surannées. C'est que l'ambivalence du théâtre face au postmodernisme ouvre l'espace d'une question fondamentale: est-ce qu'un théâtre "réel" doit passer inévitablement par la destruction de la parole? Cette question, Peter Brook l'a énoncée quand il se demandait s'il y avait «un autre langage, tout aussi exigeant pour l'auteur que le langage des mots», si le théâtre parviendrait à redécouvrir «un langage de l'action, un langage des sons, un langage de la parole-parodie, de la parole-injure, de la parole-contradiction, de la parole-choc ou de la parole cri»⁴⁵. Il est alors nécessaire que la légitimation du projet théâtral actuel passe par ce «langage de l'action», lequel cherchera à repenser en termes critiques ses propres fondements épistémologiques. Mais, même circonscrite à un langage de l'action, la notion d'un renouveau de la dramaturgie recouvre un ensemble de questions extrêmement complexes. Comment le théâtre de cette fin de siècle parviendra-t-il à s'émanciper des contraintes logiques sans passer par la remise en question de ses propres outils? Et tout aussitôt: comment pourrait-il se désister des obligations didactiques d'une approche brechtienne sans sombrer dans un nihilisme politique?

⁴⁵ Peter Brook, L'Espace vide (Paris: Seuil, 1977), p. 73.

Afin de comprendre la légitimité et l'urgence d'un tel questionnement, il importe en premier lieu d'élargir le sens du postmodernisme au théâtre pour inclure certains termes contigus, tels les concepts d'"avant-garde" et de "métathéâtre". Puis, en second lieu, d'évoquer la conjoncture dans laquelle s'est effectué, au théâtre, ce qu'il convient d'appeler la «rupture mimétique» entre la modernité et la postmodernité⁴⁶.

L'avant-garde est en quelque sorte une accélération des choses: «[a]u lieu d'imaginer l'Âge d'or dans le passé, on le projeta dans le futur [...] sans se rendre compte que l'idée de progrès n'était pas la réplique sécularisée du paradis perdu. La théorie de l'avant-garde n'était ainsi qu'une nostalgie inversée, la projection dans le futur d'une perfection inaccessible dans le temps.»⁴⁷ C'est en fait dans cette perfection même que s'est logée la possibilité d'une révolution radicale de la société. L'avant-garde se veut donc essentiellement subversive par le fait qu'elle postule une position politique radicale véhiculée dans une langue violente et souvent illisible⁴⁸. Ainsi, à la manière dadaïste, l'avant-garde fait triompher la perversité et l'eccentricité grâce à la dislocation du langage et à la destruction de ses semblants de cohérence. C'est du moins l'opinion de Philippe Sollers, pour qui l'avant-garde «met en évidence le statut définitivement contradictoire de l'écriture textuelle *qui n'est pas un langage, mais, à chaque fois, destruction d'un langage; qui, à*

⁴⁶ Pour les besoins de ce travail, le terme postmodernité sera employé pour désigner la période qui succède à la modernité, quoique l'établissement d'un savoir de la société post-industrielle (une société qui a dépassé le stade de la production industrielle et qui s'oriente désormais vers le service) soit bien antérieur à la constitution d'une esthétique postmoderne. À ce sujet, de nombreux penseurs se sont penchés sur les subtilités des différentes acceptions des termes postmodernisme, postmodernité, société post-industrielle, notamment Daniel Bell, The Coming of Post-Industrial Society (New York: Basic Books, 1973), Ihab Hassan, Le Démembrement d'Orphée: vers une littérature postmoderne (Paris: Laffont, 1985), Jean-François Lyotard, La Condition postmoderne, Paolo Portoghesi, Le Postmoderne: L'architecture dans la société post-industrielle (Paris: Electra Moniteur, 1982) et Gianni Vattimo, La Fin de la modernité (Paris: Seuil, 1987).

⁴⁷ Jean Clair, Considérations sur l'état des Beaux-Arts (Paris: Gallimard, 1983), p. 35.

⁴⁸ Charles Russel, The Avant-Garde Today (Urbana: University of Illinois Press, 1981), pp. 3-10.

l'intérieur d'une langue, transgresse cette langue et lui donne une fonction de *langues*»⁴⁹.

Dès lors, puisque l'avant-garde prend essentiellement la forme d'une rupture d'avec le discours classique de la représentation, il ne fallait donc pas l'associer exclusivement à un mode unique et particulier de représentation qui risque de privilégier une forme d'expression sur une autre. C'est à ce niveau que l'on peut parler d'une avant-garde théâtrale contemporaine. En effet, pour contrecarrer les restrictions formelles qu'imposent les langues nationales sur l'expression théâtrale, l'avant-garde théâtrale, de Grotowski à Mnouchkine en passant par Schechner, s'efforce, grâce à la vague de multiculturalisme, de créer une langue universelle qui dépasse le récit pour se fonder en mythe. Une telle langue, Patrice Pavis la rattache à ce qu'il appelle la communication interculturelle, qui, selon lui «se sert avant tout du corps et du geste pour évoquer les liens et les différences. Mais le geste n'a plus rien d'un *gestus* social, étroitement limité à une fonction socio-politique. [...] C'est plutôt le geste dans sa dimension ethnologique et symbolique, la différence des gestualités et des groupes servant à accentuer leur universalité»⁵⁰. Si l'on se tient aux propos de Pavis, des spectacles tels que Le Mahabharata de Brook ou Les Atrides de Mnouchkine seraient facilement représentables à Paris comme à New York comme à New Delhi, et ce parce qu'ils transgressent les limites prescrites par la langue, tout en adoptant plusieurs codes culturels et en créant, de ce fait, une sorte d'«esperanto» du théâtre.

Alors que l'avant-garde est une projection dans le futur, qu'elle revêt des aspirations sociales et qu'elle décortique la langue en la pluralisant, elle demeure cependant rudimentaire sur le plan théorique. Autrement dit, au niveau de la

⁴⁹ Philippe Sollers, L'Écriture et l'expérience des limites (Paris: Seuil, «Points», 1968), p. 12.

⁵⁰ Patrice Pavis, Le Théâtre au croisement des cultures (Paris: José Corti, 1990), p. 160.

conceptualisation, l'avant-garde théâtrale devrait se coupler d'un dispositif critique qui lui permettrait de repenser le sens de ses propres moyens. Ainsi, elle viendra solliciter une circonscription théorique de ce qu'on a habituellement appelé le méta-théâtre. Celui-ci renvoie à un type de théâtre dont l'objectif principal est de rendre clair le processus propre à sa production. Il repose sur deux postulats: que le théâtre déborde les limites restreintes de la scène pour envahir la vie, et que la vie est une sorte d'illusion entretenue par l'abstraction d'un regard théâtral⁵¹. D'une certaine manière, l'effet de distanciation brechtien peut servir d'exemple de ce méta-théâtre⁵². En cherchant à démasquer la rhétorique théâtrale, la distanciation, «cette méthode purement théâtrale de l'échange dialectique»⁵³, s'insère dans une logique méta-théâtrale en faisant obstacle au spectateur tenté par la séduction de l'illusion. Le Verfremdungseffekt ou l'«effet d'aliénation» devient, dès lors, l'outil privilégié dont se sert le méta-théâtre afin d'interrompre sa propre facticité, et apparaît, en ce sens, comme un ralentissement de la machine théâtrale: «la distanciation est une invitation à faire une pause»⁵⁴ selon Peter Brook. Par ailleurs, en essayant d'exprimer à la fois le présent et le passé, le méta-théâtre fait coexister deux temporalités distinctes: le présent de l'acte scénique, ce qui y est déployé, et une réflexion simultanée sur le sens de cet acte, ce qui y a eu *lieu*, ce qui s'est *passé*.

⁵¹ Lionel Abel, Metatheatre: a New View of Dramatic Form (New York: Hill & Wang, 1963), p. 105.

⁵² Cependant, même si le théâtre de Brecht ne cherche pas à cacher les outils de sa fabrication, il n'est pas entièrement méta-théâtral, surtout au niveau du jeu et de la valeur de l'action dramatique.

⁵³ Brook, p. 102.

⁵⁴ Brook, p. 101.

Dès lors, si à première vue, par sa prédilection pour la nouveauté, l'avant-garde mise surtout sur une réflexion future, on peut conclure qu'elle s'oppose au méta-théâtre, qui s'appuie d'abord et avant tout sur le passé de la fiction scénique. C'est justement à ce niveau d'ambiguïté que l'on peut parler dans la dramaturgie postmoderne d'un double appel à l'avant-garde et au méta-théâtre. En effet, bien que le théâtre postmoderne en tant que tel ne soit ni clairement penché sur l'avenir, ni excessivement et mimétiquement violent⁵⁵, et qu'il n'ait recours à l'auto-représentation que de manière oblique, j'emploierai malgré tout l'expression «théâtre postmoderne» pour désigner cette dramaturgie qui fait la synthèse des trois principes (postmoderne, avant-garde et méta-théâtral). De même, j'éviterai d'employer, dans la suite de ce travail, le qualificatif contemporain, parce qu'une telle désignation peut être d'usage pour le théâtre en général, écrit et pratiqué depuis la Deuxième Guerre mondiale, y compris le théâtre dit postmoderne.

Dès lors, comment situer, dans le champ encombré et fragmentaire du postmodernisme, la valeur aussi bien symbolique que sociale du théâtre? Qu'est-ce qui réunirait des tendances apparemment si contradictoires, la tradition et la nouveauté, la pratique et la théorie, l'engagement social et la dispersion individuelle? En effet, le théâtre que je qualifie de postmoderne met en jeu en même temps le doute postmoderne, la subversion de l'avant-garde et l'auto-référentialité du méta-théâtre; il a pour caractéristique principale de se dérober à la mimésis. Toutefois, même si la discussion suivante portera sur la mimésis, il ne sera pas question d'offrir un rapport exhaustif de ce concept, ni de résoudre son

⁵⁵ La violence scénique et mimétique caractérise le théâtre expérimental des années 50 et 60, notamment, les "Happenings" d'Allan Kaprow et de l'Ecole de New York, les expériences de Lebel en France, où la scène est un laboratoire qui vise à mettre le public à l'épreuve. Le recours à la violence scénique est marqué par des actes, des bruits et des vocalisations qui agressent le public en lui présentant des pulsions sado-masochistes.

problème philosophique dans la dramaturgie postmoderne, ce qui dépasserait de loin les limites de ce travail. Je me propose cependant d'élargir le champ notionnel du concept de "mimésis" au delà de son sens traditionnel "d'imitation", afin de situer la dynamique mimétique dans un contexte postmoderne permettant d'exprimer tous ses sens possibles.

b) La fin de la mimésis

Posons, en premier lieu, que la mimésis gouverne non seulement la relation du réel au représenté mais également le renvoi du théâtre aux discours philosophiques, éthiques, rhétoriques et surtout à d'autres discours théâtraux⁵⁶. Or, selon Mihai Spariosu, toute critique de la mimésis finirait par montrer un certain parti pris mimétique: «In contemporary literary theory [...] mimesis has [...] preserved its Platonic form almost intact and can be translated as "imitation" or "representation" on the one hand, and "presentation" on the other hand. Although nowadays most literary orientations [...] openly condemn or tacitly ignore mimesis, upon close examination, they invariably turn out to have a "mimetic bias" themselves.»⁵⁷. Ceci dit, la critique de la mimésis n'équivaut pas à un *refus*. Said souligne cette incommensurabilité lorsqu'il écrit en parlant des textes: «[t]exts have ways of existing, that even in their most rarefied form are always enmeshed in circumstance, time, place, and society -- in short, they are in the world, and hence are worldly.»⁵⁸. Cette remarque est particulièrement pertinente au théâtre

⁵⁶ Comme l'a souligné Northrop Frye, la littérature n'imité pas la vie mais elle imite une autre littérature. Anatomy of Criticism (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 63-65.

⁵⁷ Mihai Spariosu, éd., Mimésis in Contemporary Theory: an Interdisciplinary Approach Vol. I (Philadelphia: John Benjamin, 1984), introduction p. xviii.

⁵⁸ Edward Said, «The Text, the World, the Critic», dans Josué Harari, éd., Textual Strategies (Ithaca: Cornell University Press, 1979), p. 165.

qui, dans ses formes les plus anti-mimétiques, repose quand même sur une réalité palpable.

Ainsi, ce qui s'annonce comme étant une crise de la mimésis correspond, en fait, à une fausse querelle. Telle est du moins l'opinion d'Adorno, pour qui les débats sur la mimésis dissimulent une crise de la critique. En effet, d'après Adorno la mimésis est «le processus par lequel l'individu se fait semblable à son environnement»⁵⁹. Or, pour *se modeler sur l'environnement*, il ne suffit pas de pouvoir imiter le monde extérieur. Le processus auquel fait appel ce modelage n'est pas imitatif, mais bien adaptatif. Dans les faits, l'être humain a tendance à mouler son intérieur sur une «vision» (bien individuelle) de l'extérieur. La mimésis serait donc, dans cette perspective, un phénomène antérieur à la représentation, commençant avant même que l'on cherche à l'exprimer et ne menant pas nécessairement à la vérité. Pour les mêmes raisons, le jeu mimétique, au théâtre, deviendrait donc un jeu du hasard, où le passage de l'imitation à la vérité n'a pas de garanties formelles.

Dans cette conjoncture, la critique devrait servir, d'une part, à rendre le processus d'adaptabilité intelligible et, d'autre part, à remettre en question les possibilités d'accéder à la vraisemblance visées par l'intention mimétique. À ce sujet, Michael Cahn résume clairement la double entente mimétique adornienne, en affirmant que c'est Adorno qui est responsable de la difficulté à distinguer entre la mimésis imitative et la mimésis adaptative: «[...] On the one hand imitation might designate (the production of) a thinglike copy, but, on the other hand, it might also refer to the activity of a subject which models *itself* according to a given prototype. For Adorno, the first meaning of the term is a restricted and even a bad manifestation of imitation, and only the second is properly called mimesis.»⁶⁰.

⁵⁹ Cité par Spariosu, p. 31.

Or, cette ambiguïté causée par la double signification de la mimésis pose des problèmes au théâtre, car si l'on aborde la mimésis dans le sens restreint «d'imitation», celle-ci implique toujours l'existence d'un modèle à copier, et par définition la copie est toujours la moins noble. Par ce fait, la mimésis établirait une relation de supériorité ou d'antécédence du "réel" sur le discours. Pourtant, *a contrario*, l'un des legs de la pensée postmoderne, surtout dans sa tendance déconstructionniste, est de renverser la relation de pouvoir entre les catégories classiques de supériorité et d'infériorité. Cette réversibilité pourrait même, à la rigueur, s'appliquer à toutes les relations hiérarchiques classiques: la vérité et l'erreur, la femme et l'homme, la nature et la culture, le centre et la périphérie. Dès lors, si la mimésis classique signifiait «imitation», donc une confirmation de l'antécédence du réel sur le discours, alors, pour adopter une prise de position postmoderne, ne devrait-on pas privilégier le discours au profit supposément du réel? Est-ce qu'il s'agit de remplacer tout mécaniquement un système de valeurs par un autre?

Sur ce point, le postmoderne -- dans sa tendance déconstructionniste -- ne semble pas fournir de réponse, sauf qu'il rejette toute position fondatrice basée sur une hiérarchie des valeurs, tout en cherchant du même souffle à exploser la notion même d'une hiérarchie qui régit toutes les relations de pouvoir et qui domine la pensée moderne. Il faut ajouter, cependant, qu'une telle démarche n'est pas sans risques, surtout lorsqu'il s'agit de l'adapter au théâtre. En effet, dans le domaine de l'art théâtral, même si le texte précède souvent la scène et qu'il y exerce (depuis des siècles) une hégémonie incontestable, la scène postmoderne pourra difficilement se débarrasser du texte pour le supplanter par un quelconque autre ensemble de signes.

Cette problématique est au coeur de la dramaturgie postmoderne parce que le théâtre, dans ce qu'il a de plus fondamental, établit au sein du langage une opposition entre la fonction "constative" (le système de signification posé en "vrai" ou en "faux") et la fonction "performative" (l'activité propre à l'usage de la langue dans une situation langagière donnée). Le philosophe anglais John Austin a été le premier à faire remarquer que le "performatif" est un mode de discours qui s'oppose au "constatif", par le fait qu'il sert à effectuer une action, alors que le second sert à en désigner une⁶¹. En ce sens, le "constatif" peut donc être compris comme une absence d'action. Pour comprendre cette distinction, reprenons l'exemple qu'emploie Austin: la phrase «Je vous donne la parole» est un prototype performatif puisqu'elle introduit une action à venir, tandis que la phrase «Je vous donne la serviette» est une déclaration constative. Cependant, dans cette conception (le "constatif" considéré comme une absence d'action), l'on tient compte uniquement du sujet de l'énoncé et non de celui de l'énonciation. Or au théâtre, il importe de s'occuper surtout du second sujet car c'est lui qui accomplit l'action, donc laisse l'empreinte de l'acte d'énonciation dans l'énoncé.

Pourtant, malgré l'importance du "performatif", la mimésis aristotélicienne ne semble pas offrir de précision quant au rôle de ce concept essentiel dans la mise en scène. Même le terme *Opsis* (qui s'est traduit d'habitude par "spectacle") ne revient que rarement et très vaguement dans La Poétique d'Aristote⁶². Dans ce sens, il serait même difficile de lier, dans la tragédie grecque, l'idée de mimésis proprement dite à celle de performance. Comment se fait-il alors que toute la

⁶¹ John L. Austin, How to do Things with Words (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1962). En français, «Performatif, Constatif», dans La Philosophie analytique (Paris: Minuit, 1962), pp. 271-281.

⁶² Aristote, La Poétique (Paris: Seuil, 1980).

critique de la mimésis théâtrale, pendant des siècles d'histoire, a tant insisté pour voir dans celle-ci un commentaire sur la pratique scénique?

Cette question est d'autant plus importante à poser que, dans le système aristotélicien, la mimésis porte surtout sur les éléments internes de la tragédie, notamment sur l'intrigue, les caractères et l'action. Or si l'intrigue est particulièrement essentielle au théâtre aristotélicien, elle ne devrait pas être détachée cependant de ses origines métaphysiques chez Platon, car sans lui toute La Poétique d'Aristote serait illisible. Comme l'a si bien remarqué Gérard Else, «without Plato especially, and a considerable development of the idea in him, Aristotle's use of [mimesis] would be inconceivable»⁶³. Malgré tout, la rupture mimétique qui fonde désormais la crise de la postmodernité ne se préoccupe que de la dimension esthétique de la mimésis et néglige la dimension éthique et métaphysique. Ainsi, le refus du réalisme qui soutend une grande tendance du postmodernisme est sujet à caution, parce qu'il semble vouloir désamorcer l'ambiguïté vis-à-vis de sa propre position moralisante. À cet effet Philippe Muray écrit: «[t]oute la philosophie de la "différance" de Platon à Derrida, toute la pensée du diffèremment ou de la négation du réel, de la présence réelle, ont été la grande épopée intellectuelle de ceux qui récusaient le monde réel pour vulgarité»⁶⁴. Comment peut-on étiqueter le réel de vulgaire ou d'insuffisant, de populaire ou de marginal sans, pour ce faire, passer un jugement de valeur morale? Au

⁶³ Gérard F. Else, Aristotle's Poetics: The Argument (Cambridge: Harvard UP, 1967), p. 322. En effet, la contribution de Platon à la formation de la mimésis aristotélicienne est souvent négligée dans le discours critique sur cette mimésis. Le terme mimésis est introduit par Platon au troisième livre de La République. Dans le dixième livre, la mimésis apparaît comme un vice dont il faut se garder. Platon tente alors de défendre sa république idéale contre la corruption artistique du modèle mimétique. Selon la doctrine des "Formes", si le monde réel où nous vivons est une copie du monde idéal, toute imitation artistique supplémentaire serait une dangereuse corruption métaphysique.

⁶⁴ Philippe Muray, «Le propre de critique», dans Atelier du roman (Paris: Les Belles Lettres, 1996), p. 25.

demeurant, le postmoderne aurait rejeté le réel comme "réfèrent sûr" au profit de cette autre réalité illusoire du discours. Un tel rejet correspond, en définitive, à une véritable aporie autarcique où le "réel" se voit banni, chassé, rejeté comme réfèrent.

«L'arbitraire c'est quand il n'y a plus de réfèrent» disait Baudrillard⁶⁵.

Certes, la perte de ce réfèrent, doublée de la rupture mimétique, est aujourd'hui coûteuse au théâtre; elle se traduit en une "hystérie généralisée" qui prend désormais «le sens terrible de la parole évangélique: *Consummatus est*»⁶⁶.

2. LE THÉÂTRE POSTHUME

Si le postmodernisme engendre une crise du sujet, de la connaissance et de la représentation, c'est surtout dans le sens d'une répudiation complète des principes de la modernité qu'il veut être compris. Par la dynamique même de la crise, les postmodernes se considèrent comme étant définitivement sortis de l'ère moderne et, du coup, affranchis des structures sociales, politiques et esthétiques qui lui correspondent. Ainsi, Robert Young définit le poststructuralisme⁶⁷ comme «une critique qui est attentive au mouvement, à la labilité et à l'instabilité du sens et de la représentation dans le jeu du signifiant»⁶⁸. La reconnaissance des

⁶⁵ Jean Baudrillard, La Société de consommation (Paris: Denoël, 1970), p. 167.

⁶⁶ Marc Fumaroli, L'État culturel. Essai sur une religion moderne (Paris: Fallois, 1991), p. 278.

⁶⁷ Même si j'emploie les termes postmodernisme et poststructuralisme de façon interchangeable, le premier est souvent employé dans les pays francophones et dans la philosophie continentale pour désigner le cadre de la théorie de l'art et de la littérature. Alors que le second, couramment d'usage dans les pays anglo-saxons, est relié plus généralement à la théorie sociale, à l'ethnographie, à la politique et sert surtout à définir une méthode.

domaines de ce type de jeu dans leur mouvement insaisissable est primordiale pour la compréhension du refus postmoderne. Ce refus, qu'il convient d'appeler «anti-fondationnel» dans sa forme la plus radicale, cherche à limiter, à subvertir et à surpasser la modernité. Une telle position repose sur une conviction voulant que la modernité soit suspecte parce qu'elle fonde la subjectivité sur des principes rationnels absolus. De plus, cette critique postmoderne reproche à la modernité d'avoir, dans son projet émancipatoire, basé la réalité sur une épistémologie de la science objective et sur une éthique et un droit universels, aussi bien que sur une esthétique de l'autonomie de la représentation. Opposant à cet triptyque des Lumières une herméneutique du doute, un relativisme éthique et un jeu ironique, le postmodernisme, par sa glorification de la labilité, de l'anarchie et de la contingence se veut un mouvement radical⁶⁹.

A première vue, le théâtre semble résister à se joindre aux clameurs postmodernes contre la modernité. Même si le théâtre postmoderne met l'accent sur la performance plutôt que sur le texte, il semble incapable de se débarrasser d'une conception moderne de l'avant-garde (symboliste, futuriste, ou dadaïste). Johannes Birringer explique bien cette incapacité dans son article intitulé «Postmodernism and Theatrical Performance», en écrivant:

Whenever modern theatre itself questioned its identity, its apparatus and its conventions, whether in the drama of Strindberg, Pirandello, Genet or Beckett, or in the radical quest for unmediated spectacle (Artaud) or 'poor theatre' (Grotowski, Brook), or in the

⁶⁸ Robert Young, «Post-Structuralism: the End of Theory», *The Oxford Literary Review*, 5: 1-2 (1981), p. 5. (Ma traduction).

⁶⁹ Soulignons que le rêve de radicalisme est partagé par de nombreux mouvements artistiques que l'on range aujourd'hui sous la modernité. Celle-ci se considérait également comme une rupture épistémologique qui, depuis le romantisme jusqu'au symbolisme en passant par le naturalisme, se voulait l'expression d'un contre-discours radical. Pensons seulement à l'usage que fait Baudelaire du qualificatif moderne, pour comprendre à quel point la rupture postmoderne, qui se veut si radicale, s'inscrit en fait dans une longue lignée de mobilisations de forces contestataires.

revolutionary struggle for social transformation (Brecht's 'epic theatre', Boal's 'theatre of the oppressed'), the radicalism of subversion is indebted to a persistent classical and modern paradigm of mimesis on which it depends even as the emphasis is shifted from text [...] to *performance event* or experience as such.⁷⁰

Cependant, même si la contestation dans le théâtre postmoderne ressemble à celle exercée dans la modernité, certaines notions clefs du postmodernisme, notamment le refus de la légitimité, de la totalité et de l'autorité constituent le principe même de «performativité» sur lequel repose toute entreprise théâtrale. En effet, le préfixe post qui sert à démarquer la modernité de la postmodernité est trompeur. Dans ce qui suit, j'examinerai, d'une part, cette logique/ rhétorique du "post" sur le plan spatial et, d'autre part, ses implications pour la pratique théâtrale dite postmoderne. Sans aller jusqu'à accuser, à la manière de Habermas, le postmoderne d'être "néo-conservateur", j'essaierai de montrer, grâce au théâtre, que le projet postmoderne est moins une rupture qu'un "prolongement" de certaines tendances dans la modernité, et qu'il importe de le concevoir de la sorte si l'on veut éviter le nihilisme que peut engendrer l'effondrement des méta-récits.

a) Le «performatif» ou le refus global

Si le postmodernisme repose sur la perte du référent et sur le déclin de la légitimité des méta-récits, comment peut-on expliquer l'entreprise postmoderne en employant la langue même de ces Grands Discours? Lyotard semble bien avoir prévu ce paradoxe. Grâce à une pirouette sémantique, il affirme qu'«une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état

⁷⁰ Johannes Birringer H., cité dans Hans Bertens et Douwe Fokkema, eds. International Postmodernism: Theory and Literary Practice (Amsterdam: John Benjamin, 1997), p. 130.

naissant»⁷¹. Robert Young, pour sa part, fournit une autre explication de ce même paradoxe. Pour lui, le préfixe post- est ce qui vient "après" au sens temporel, tandis qu'au sens spatial c'est ce qui est "derrière"⁷². Face à de telles contradictions, on peut comprendre pourquoi Lyotard a insisté sur l'aspect de la modalité du postmoderne plutôt que sur son sens diachronique. Ainsi conclut-il par cette méditation: «*Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*)»⁷³. Au théâtre ce paradoxe est d'autant plus paradoxal puisque, si le pré- est le texte, et le post- est la mise en scène, un théâtre postmoderne serait d'une certaine manière la modalité spatiale d'un théâtre moderne, contre lequel pourtant il ne cesse de s'ériger.

Toutefois, si l'on considère le préfixe post dans le sens de "pré", tout le fondement postmoderniste risque de s'écrouler, puisque le projet postmoderne lui-même se définit essentiellement par rapport à la modernité. Cette anachronie voulue recouvre un ensemble de problèmes extrêmement complexes pour la pratique théâtrale. En effet, l'on se demande même si un théâtre postmoderne pourrait exister ou si, à en croire Lyotard, nous sommes d'ores et déjà dans l'âge posthume de ce qui n'a pas encore eu lieu? Malgré l'énonciation heureuse de ce paradoxe sophiste, ajoutons, pour les fins de l'argumentation, qu'au fait même si le terme postmoderne (tel que je l'ai défini plus haut) renvoie à une textualité et à des pratiques scéniques précisés, ni les dramaturges, ni les metteurs en scène -- dont les travaux seront pourtant qualifiés de postmodernes -- n'emploient ce terme pour définir leurs propres oeuvres⁷⁴. C'est à ce niveau que se situe l'un des plus

⁷¹ Lyotard, «Réponse à la question...», p. 365.

⁷² Young, p. 315.

⁷³ Jean-François Lyotard, «Réponse à la question...», p. 367.

grands paradoxes de la postmodernité, qui fait entrer cette pensée dans une lutte avec elle-même et pose un problème délicat pour l'art dramatique actuel. En effet, comment peut-on définir les formes et les tropes d'un théâtre qui se donne, essentiellement, comme allègre rejet du principe même de définition? comment parvient-on à cerner les caractéristiques d'une dramaturgie qui est toujours en devenir?

Ainsi, le postmodernisme, qui survient contre la totalité finie de la modernité par le biais du fragment et de la métamorphose permanente, érige une profusion de signes délabrés. Par l'errance même de ces signes, le langage scénique du postmodernisme dilue les certitudes, déforme la linéarité et rompt cette continuité historique et généalogique inhérente au langage. Entrevue sous cet angle, la scène devient cette combinatoire vivante où l'on incite les différents langages, l'un contre l'autre. Voilà pourquoi le théâtre postmoderne s'intéresse surtout à la question de la textualité: sa préoccupation principale n'est pas de bouleverser les modes d'expression ou de renouveler le style, mais d'effectuer un changement d'attitude envers la fonction et le but même du langage; en d'autres termes, de ré-évaluer l'importance du texte au théâtre.

Or, comme il importe d'exposer ici les principales remises en question de l'hégémonie textuelle au théâtre, nous évoquerons d'abord les conditions de la crise de l'autorité textuelle en général dans sa forme principale suivant la double

⁷⁴ Notons que du point de vue théorique, l'usage du terme postmoderne est beaucoup moins répandu en France. Lorsque les théoriciens français emploient ce terme c'est dans un contexte nord-américain. Pensons à l'article intitulé "Postmodernism" de Kristeva qui porte sur Sollers, publié aux États-Unis dans une collection d'articles (Julia Kristeva, dans Harry Garvin, éd., Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism, Lewsiburg, PA: Bucknell University Press, pp. 136-41). Même le livre de Lyotard, La Condition postmoderne, qui est considéré comme étant le document de base à la définition du mouvement postmoderne, est au fait un «rapport sur le savoir» commandité par le gouvernement du Québec. Il semble que la critique en dehors de la France, en Allemagne et en Amérique du Nord surtout, a insisté pour définir le mouvement en qualifiant certains écrivains français de "postmodernes", alors que Barthes, Deleuze, Derrida ou Foucault -- regroupés autour de Tel Quel dès 1963 -- se réclamaient clairement de cette modernité annoncée par Dante, par Sade ou par Mallarmé, et dont les figures emblématiques seraient Rimbaud et Baudelaire.

déclaration de Roland Barthes sur «la mort de l'auteur» et sur son pendant critique, «le texte contre l'oeuvre». Par la suite, nous chercherons à déterminer la façon dont cette mort est (sur)vécue dans le théâtre actuel de façon à mieux comprendre ses conséquences pour les pratiques aussi bien textuelles que scéniques.

b) La mort de l'auteur (dramatique)

Dans son article intitulé «La mort de l'auteur», Barthes confirme dès 1967 le doute qui s'était planté dans les esprits depuis Mallarmé, à savoir que l'auteur *n'est plus*⁷⁵. Le premier assaut contre l'empire de l'auteur lui est venu du langage, grâce à des écrivains qui cherchaient à le supprimer au profit de l'écriture. Comme l'explique Barthes, ces tentatives voulaient substituer «le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire»⁷⁶. Non seulement "l'empire" aurait été ébranlé par des agents intérieurs à la littérature, tel le langage, mais aussi par ces autres disciplines, notamment la linguistique qui, selon Barthes, venait «de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs»⁷⁷. Ainsi, l'éloignement de l'Auteur «transforme de fond en comble le texte moderne»⁷⁸. Du moment où l'on se débarrasse de l'emprise de l'auteur, «la

⁷⁵ Notons que même si la notion de la mort de l'auteur semble dépassée aujourd'hui, il importe d'en définir les principaux fondements afin de pouvoir examiner l'effet que cette "mort" a eu sur le texte dramatique depuis 1968.

⁷⁶ Roland Barthes, Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV (Paris: Seuil, 1984), p. 62. (BL).

⁷⁷ Barthes, BL, p. 63.

⁷⁸ Barthes, BL, p. 64.

prétention de "déchiffrer" un texte devient tout à fait inutile»⁷⁹. Cette façon de lire proposée par Barthes a pour but d'attirer l'attention du lecteur sur la différence entre l'objet et l'événement. Le texte est un phénomène, il est lu pour que l'auteur puisse s'absenter.

Pourtant, en s'acharnant à définir à tout prix le sens exact de ce qui semble être une coquetterie barthésienne, la critique postmoderne a cru comprendre que l'auteur était absent à tous les niveaux et qu'il revenait au lecteur de produire un texte. De ce raisonnement basé sur un syllogisme fautif, certains critiques, dont Stanley Fish par exemple, se permettaient de conclure que «la réaction du lecteur n'est pas une réaction au sens, elle est le sens»⁸⁰. Cette opinion est, à vrai dire, un non-sens; elle pose au moins deux problèmes logiques. Premièrement, dans le transfert de l'autorité de l'auteur vers le lecteur, rien ne semble garantir que le second ne finira pas par produire à son tour un nouveau méta-discours hégémonique, remplaçant l'autorité du scripteur par la sienne. Deuxièmement, le processus de production de sens n'est pas toujours le résultat d'une subjectivité consciente de son décodage symbolique, mais plutôt d'une intersubjectivité qui négocie un sens, tantôt selon des codes socio-culturels de l'expression, tantôt en fonction de la position du sujet dans un contexte donné. Cette ambiguïté, Robert Young l'avait pressentie en affirmant que le texte est en fait un jeu avec le sens: «Just as text is not a stable object, so the word text does not reify into a metalanguage[...]. The word and the concept text refuse to rest at any level of arrested meaning, performing instead a play, a trembling and overflowing of the signifiers, a stereographic shifting of signification.»⁸¹. Fausse querelle donc pour

⁷⁹ Barthes, *BL*, p. 65.

⁸⁰ Stanley Fish, *Is There a Text in this Class?* (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1980), p. 3. (Ma traduction).

⁸¹ Robert Young, *The Text of the Text* (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1992), p. 10.

ceux qui ont dû comprendre la notion de texte barthésien comme étant l'arrêt de mort pour l'Auteur. Dès lors se pose la question suivante: pourquoi doit-on considérer définitive et sans appel la mort de l'auteur? Pourrait-on, par un simple renversement des arguments, affirmer que ce n'est pas en fait l'auteur qui a été la cible de Barthes, mais bien plutôt son statut spécial, au sein de l'institution littéraire qui l'a auréolé de sacralité?

Certains critiques croient en fait que la condamnation de l'Auteur est sans appel, et qu'il est inutile d'engager un dialogue avec Barthes. C'est ainsi que Margit Sutrop constate: «[...] so far, even the sharpest philosophical analysis has had no influence on those speaking about the death of the author. Of course, it is not an easy task to prove that the claim that the author is dead is not true. Barthes's claim is not a sort of thesis that could be refuted by arguments. In fact, Barthes was writing metaphorically and it is not possible to upset a metaphor with the help of philosophical argument.»⁸². Cette interprétation de Sutrop est en quelque sorte insuffisante. D'une part, le texte de Barthes ne met pas en perspective une logique compréhensive, mais «métonymique»⁸³. D'autre part, dire avec Sutrop qu'il est inutile de «débatte philosophiquement» des propos métaphoriques de Barthes est une concession grave. Au contraire, en reconnaissant ses propres stratégies rhétoriques, Barthes semble même inviter au débat, en affirmant que le «[t]exte est cet espace *social* qui ne laisse aucun langage à l'abri [...], ni aucun sujet de l'énonciation en situation de juge, de maître, d'analyste, de confesseur, de déchiffreur»⁸⁴.

⁸¹ Robert Young, «Theory of the Text», dans Robert Young, éd. Untying the Text (Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 31.

⁸² Margit Sutrop, «The Death of the Literary Work», Philosophy and Literature 18:1 (April, 1994), p. 40.

⁸³ Barthes, BL, p. 72.

Au-delà de toute polémique, le sens selon Barthes n'est pas fondé uniquement sur la consécration de la lecture comme activité de légitimation d'un texte, mais, bien plus profondément, sur le rôle de la critique face au vide que peut créer l'absence d'autorité et qui est ressenti au niveau du langage. Cela étant le cas, la tâche de la critique n'est plus de révéler une *vérité* quelconque dans le texte, enfouie derrière les mots. Désormais, elle s'occupe de déceler la *validité* du langage, «[c]ar si la critique n'est qu'un méta-langage, cela veut dire que sa tâche n'est nullement de découvrir des "vérités", mais seulement des "validités". En soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas: valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signe»⁸⁵.

c) Le texte contre l'oeuvre

A ce projet belliqueux qui vise à "tuer" l'auteur correspond donc, dans le système barthésien, une nouvelle théorie de la textualité. Dans un article publié en 1971, intitulé «De l'oeuvre au texte», Barthes propose une série de distinctions qui permettent de cerner les spécificités du texte par rapport à l'oeuvre. Pour Barthes, ces distinctions renvoient à sept "touches", ou "énonciations", qui établissent la supériorité du texte, notamment «la méthode, les genres, le signe, le pluriel, la filiation, la lecture, le plaisir»⁸⁶.

D'abord, l'oeuvre sied bien à une classification statique et hégémonique du discours, alors que «le texte est toujours paradoxal»⁸⁷, puisqu'il permet de déjouer les penchants taxinomiques du langage. Deuxièmement, l'oeuvre revêt une

⁸⁴ Barthes, BL, p. 77.

⁸⁵ Barthes, EC, p. 255.

⁸⁶ Barthes, BL, p. 70.

⁸⁷ Barthes, BL, p. 71.

identité stable pouvant être facilement localisée dans l'espace-temps alors que le texte ouvre le champ à une identité ambiguë, non rébarbative au contrôle.

Troisièmement, l'oeuvre affiche un sens fermé, précis et non-équivoque alors que le texte offre un sens dilatoire, pluriel et polyphonique. Quatrièmement, le texte est «pluriel et démoniaque»⁸⁸ tandis que l'oeuvre est monologique.

Cinquièmement l'oeuvre dépend de la filiation d'autres oeuvres, mais le texte «se lit sans l'inscription du père»⁸⁹; il dissout ainsi les identités sociales et culturelles, y compris celle de l'Auteur. Sixièmement, l'oeuvre peut être consommée, tandis que le texte «décante l'oeuvre [...] de sa consommation et la recueille comme jeu, travail, production, pratique»⁹⁰. Et finalement, l'oeuvre procure du plaisir alors que le texte est lié à la jouissance, «c'est-à-dire au plaisir sans séparation»⁹¹.

Sans amorcer un débat exhaustif sur les spécificités de ces déclarations, précisons que le mérite d'une telle exploration est qu'elle nous contraint à réfléchir, à tout le moins, à cette "nouvelle" textualité dont on ne possède pas encore les clefs, dont on ne connaît pas les mystères, mais dont on ressent l'omniprésence. En cette matière, le rôle de la critique devient alors indispensable. C'est à elle que revient la tâche d'*interpréter* le sens des textes qui nous entourent et nous envahissent même, parce que «le texte est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent»⁹². Cette définition doit être comprise au pied de la lettre et non, ainsi que le proposait Sutrop, «métaphoriquement». De plus, dire que «le texte est l'espace» remet toutes les conditions de possibilité de celui-ci

⁸⁸ Barthes, BL, p. 74.

⁸⁹ Barthes, BL, p. 74.

⁹⁰ Barthes, BL, p. 75.

⁹¹ Barthes, BL, p. 75.

⁹² Barthes, BL, p. 78.

dans le champ pragmatique qui est foncièrement sien. Or, la critique post-barthésienne semble avoir négligé cette idée pourtant essentielle.

C'est ainsi que, Donald Keefer par exemple interprète la mort de l'Auteur comme un abandon de la logique, de la rigueur, de l'économie et du souci de clarté, ainsi qu'il l'explique dans son article «Reports on the Death of the Author» où il écrit: «the so-called death of the author seems to have resulted in an abandonment of logic, caution, economy, and care for clarity»⁹³. Par extension, n'est-ce pas une accusation adressée aux lecteurs, qui, selon Keefer, ne favoriseraient plus ces qualités dans un texte? En effet, si l'écriture dans le système barthésien semble abandonner la "logique", la "rigueur" et la "clarté", c'est qu'elle ne cherche pas à enfermer le sens dans une valorisation ou une sacralisation du "réel". Cette ambiguïté est voulue, nous précise Barthes lui-même:

[...] chaque fois que l'on ne *ferme* pas la description, chaque fois que l'on écrit d'une façon suffisamment ambiguë pour laisser fuir le sens, chaque fois que l'on fait *comme si le monde signifiait*, sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui n'existe pas encore, elle donne du souffle au monde: en somme la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer.⁹⁴

Derrière la verve polémique, on reconnaît ici l'inquiétude du poète, pour qui l'écriture est une lutte non avec le réel, mais avec le langage qui délimite la réalité. Or c'est cette nature du langage même que Keefer refuse d'examiner lorsqu'il insiste pour dire que: «[...] Barthes' death sentence on the author is not based on the nature of language, which could coexist happily with authors, but an

⁹³ Donald Keefer, «Reports on the Death of the Author», Philosophy and Literature 19:1 (April, 1995), p. 82.

⁹⁴ Barthes, EC, p. 264.

ethical decision and hermeneutic whim to discount the author»⁹⁵. Toutefois, le problème n'est pas de savoir si une quelconque intention éthique se dégage du système de l'écriture barthésien, mais de déterminer si une «coexistence heureuse» est possible entre l'auteur et le langage, et si elle déboucherait éventuellement sur une éthique de l'écriture.

En théorie, du moins, la réponse à la première tranche de la question est connue depuis Mallarmé: la prétendue co-existence heureuse entre l'auteur et le langage ne semble pas possible. Cependant, c'est la deuxième tranche de la question, celle de l'éthique du discours, qui pose un problème épineux. Si on lit Barthes de plus près, il semble que la pratique de l'écriture soit étroitement liée à une éthique de l'écriture. Autrement dit, que l'écriture n'est pas en soi énonciatrice de jugements éthiques, mais qu'elle est plutôt l'espace où l'éthique dominante se défait. Là-dessus, Barthes stipule clairement qu'«un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle»⁹⁶. De la même façon, le texte n'est pas cette nouvelle combinatoire de signes dénués de tout référent ou qui renverrait à un référent virtuel. Si là était l'intention de Barthes, toute lecture, toute interprétation, serait absolument impossible. Bien au contraire, pour «l'auteur» des Mythologies, il ne s'agit pas d'ôter à la critique le droit à l'interprétation, mais plutôt de délégitimer l'hégémonie interprétative selon laquelle une interprétation serait plus "autoritaire" qu'une autre. Cela dit, pour Barthes, interroger l'institution même d'autorité est possible seulement si le texte est *ouvert*, autrement dit, s'il sort de son prisme et qu'il se dépense en tant

⁹⁵ Keefer, p. 81.

⁹⁶ Barthes, BL, p. 65.

qu'espace où peut se déployer le sujet, car «l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit»⁹⁷.

Au-delà de toutes les controverses, la théorie de Barthes (qui n'en est pas une d'ailleurs puisqu'elle prétend ne rien prétendre)⁹⁸ consiste dès lors à souligner que le texte ne se suffit pas à lui-même pour fournir les outils de sa propre interprétation. Il l'avait déjà noté dans Le Degré zéro de l'écriture lorsqu'il proposait que le style ne se suffit pas à lui-même: «[...] ce qui se tient droit et profond sous le style, rassemblé durement ou tendrement dans ses figures, ce sont les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage. Le miracle de cette transmutation fait du style une sorte d'opération supra-littéraire, qui emporte l'homme au seuil de la puissance et de la magie.»⁹⁹. Derrière le texte se cache donc une autre réalité, matérielle plutôt que discursive. Or, ce phénomène physiologique qui se cache sous le style, cette «réalité étrangère au langage», ne peut être que celle du corps et de sa performativité.

d) Réfractions textuelles

En parlant du théâtre de Baudelaire, Barthes définit la théâtralité comme «le théâtre moins le texte [...]». Une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le

⁹⁷ Barthes, BL, p. 61.

⁹⁸ Barthes termine son article sur «l'oeuvre et le texte» en niant ses propres intentions théoriques: «[c]es quelques propositions ne constituent pas forcément les articulations d'une Théorie du Texte [...]. Cela tient à ce qu'une Théorie du texte ne peut se satisfaire d'une exposition méta-linguistique [...]». (BL, p. 78).

⁹⁹ Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture (Paris: Seuil, 1972), p. 13.

texte sous la plénitude de son langage extérieur»¹⁰⁰. Soustraire le théâtre à sa dimension textuelle, voilà, en fait, l'une des positions les plus perplexes dans l'édifice barthésien, puisque la théâtralité, ainsi conçue, risque de prendre l'aspect d'un ensemble de signes codifiés et subsumés dans un code rigide et immuable. Cette menace, Barthes semble d'ailleurs l'avoir pressentie. Ainsi ajoute-t-il dans le même article: «[c]e qui appartient chez [Baudelaire] à une théâtralité authentique, c'est le sentiment, le tourment même, pourrait-on dire, de la corporéité troublante de l'acteur»¹⁰¹.

Qu'est-ce qui rend cette corporéité «troublante»? Est-ce le choix qu'elle lègue à l'acteur de changer de masque selon les exigences de la situation ou des limites culturelles? Est-ce grâce au corps que la liberté de métamorphose de l'acteur est possible? Serait-ce le corps de l'acteur qui constitue l'outil nécessaire pour s'occulter derrière le masque? Au fond, le corps ne serait-il pas le masque même? Barthes répond à ces questions en précisant que c'est bien le corps, dans sa nature double, «qui met l'acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme le lieu d'une ultra-incarnation, ou le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel»¹⁰².

Cependant, cette «nature triviale» surprend dans le discours sémiotique où tout sur scène appartient à un code de signes qui ne laisse aucune place aux éléments extérieurs ou «naturels». Qui plus est, cette opinion semble contredire une autre selon laquelle Barthes proposait, en parlant du costume chez Brecht, que «[t]oute oeuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son

¹⁰⁰ Barthes, EC, p. 42.

¹⁰¹ Barthes, EC, p. 43.

¹⁰² Barthes, EC, p. 43.

gestus social, l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne.»¹⁰³. Est-ce qu'on doit voir dans cette contradiction un changement de position chez Barthes?

En effet, dès qu'il s'agit du corps, l'édifice sémiotique barthésien semble moins stable: le corps fuit le *gestus* social, il n'est plus un signe comme les autres; le corps excède les autres signes parce qu'il permet, plus que tout autre signe, d'une part, l'extériorisation de la subjectivité, d'autre part, l'occultation du sens précis de cette subjectivité. Au cours de toute sa carrière comme critique de théâtre¹⁰⁴, Barthes semble osciller entre ces deux positions. Sur ce plan, l'article «Comment représenter l'antique» de 1955 exprime clairement sa prédilection pour une expérience corporelle: «[...] les signes ne suffisent plus, il y faut un engagement physique des acteurs; or, cet engagement, l'art traditionnel leur a appris à l'imiter, non à le vivre; et comme ces signes sont usés, compromis dans mille divertissements plastiques antérieurs, nous n'y croyons pas.»¹⁰⁵. Dans cette citation, la puissance du *nous* est d'autant plus déterminante qu'elle est ambiguë. Puisqu'on n'indique pas clairement à qui renvoie ce pronom, est-ce le spectateur en tant que membre d'une collectivité dite "le public" qui est visé par ce "nous"? Ou serait-ce une allégorie d'un "nous" culturel renvoyant à une nouvelle conception occidentale du rôle de la collectivité au théâtre? Par ailleurs, on remarquera aussi le moment où ce "nous" fait surface: dès qu'il s'agit de l'engagement physique et de l'imitation, en d'autres mots de la corporéité et de la

¹⁰³ Barthes, *EC*, p. 53.

¹⁰⁴ Entre 1953 et 1960, Barthes a écrit au sujet du théâtre plus de 70 articles, comptes rendus et éditoriaux. Ces interventions, comme le fait remarquer Andy Strafford, sont plus nombreuses que les "petites mythologies". Voir Andy Strafford, «Constructing a Radical Popular Theatre: Roland Barthes, Brecht and *Théâtre populaire*», *French Cultural Studies* 7:1.19 (February, 1996), p. 34.

¹⁰⁵ Barthes, *EC*, pp. 72-73.

mimésis. Or, encore une fois, c'est la mimésis conçue comme "imitation" qui dresse un obstacle à l'engagement physique de l'acteur. Ajoutons même que, dans le sens d'imitation, cette mimésis semble provoquer un malaise chez Barthes, pour qui, faut-il le rappeler, «le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations: la parole fuse aussitôt en substances»¹⁰⁶.

L'imitation pourtant empêche cette fusion parce qu'elle permet à l'acteur de se doter d'un masque qui, au lieu de souligner l'étendue de son artificialité, fait disparaître cette dernière dans le souci de faire vrai.

Or, sans la reconnaissance des enjeux de cette artificialité, l'entreprise théâtrale risque de sombrer dans la fausseté. «Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante», s'enthousiasme Barthes¹⁰⁷. Mais comment faire ressortir cette théâtralité en cachant l'artifice du jeu? Cette question s'était déjà posée dans le théâtre épique dont l'effet d'aliénation¹⁰⁸ butait à la résistance du corps

¹⁰⁶ Barthes, EC, p. 42. Plusieurs articles des Mythologies traitent aussi du problème du réalisme et de la fonction du corps dans la représentation. Le plus significatif parmi ces articles est «Le monde où l'on catch» où Barthes compare le visage des lutteurs aux masques de la tragédie antique. Il écrit à ce sujet: «Ce que le public réclame, c'est l'image de la passion, non la passion elle-même. Il n'y a pas plus un problème de vérité au catch qu'au théâtre [...]. Le catch présente la douleur de l'homme avec toute l'amplification des masques tragiques.» Mythologies (Paris: Seuil, 1957), p. 17.

¹⁰⁷ Barthes, EC, p. 42.

¹⁰⁸ Tel que défini par Brecht, l'effet d'aliénation consiste à soumettre le spectateur à un processus d'étrangement qui transforme les objets familiers en objets étranges. Il écrit à ce sujet: «[...] the alienation effect consists in turning the object of which one is to be made aware from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking, unexpected.». Bertolt Brecht, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, trad. par John Willet (London: Methuen, 1964), p.143. Afin de rendre étrange le visible et le familier, Brecht propose de montrer l'appareil théâtral et de ne pas cacher son processus pour empêcher l'illusion; les acteurs aussi révèlent leur identité d'acteur pour empêcher que le spectateur ne s'identifie au personnage. Cette position serait-elle une tentative de rendre clair ce que Saussure appelle «l'arbitraire du signe»? Barthes répond à cette question lorsqu'il remarque en parlant du *gestus* chez Brecht que «la théorie de l'Episierung, celle du distancement, et toute la pratique du Berliner Ensemble concernant le décor et le costume, posent un problème sémiologique déclaré. Car ce que toute la dramaturgie brechtienne postule, c'est qu'aujourd'hui du moins, l'art dramatique a moins à exprimer le réel qu'à le signifier. Il est donc nécessaire qu'il y ait une certaine distance entre le signifié et son signifiant: l'art révolutionnaire doit admettre un certain arbitraire des signes». EC, p. 87.

humain¹⁰⁹. Pour Barthes, le problème est cependant plus complexe. Lorsque le théâtre épique abandonne sans réponse la question de la théâtralité, Barthes, en revanche, se permet un changement de position, en faveur d'une économie du corps scénique, dans sa subjectivité extérieure qui transcende ou précède le texte. Ce semblant d'économie corporelle, dans la pensée de Barthes, peut surprendre à première vue, mais c'est à ce niveau-là que l'on peut discerner chez lui un abandon de la sémiotique¹¹⁰ et un signe avant-coureur de la postmodernité. L'auteur pouvait dès lors conclure sur cette phrase qui est devenue célèbre: «[...] quelque morale qu'on lui prête, le théâtre est en un sens une fête du corps humain et il faut que le costume et le fond respectent ce corps, en exprimant toute sa qualité humaine.»¹¹¹.

Le corps -- excédant le système sémiotique restreint et ne répondant plus de cette rigidité différentielle de la signification -- se veut, depuis Barthes, l'élément extérieur qui, une fois exprimé sur scène, donne le pas à cette autre logique dérobée et imprévisible, la logique sensorielle. Cela dit, on ne saurait en conclure à un abandon définitif de la sémiotique ou même à une concession radicale de la part de Barthes au profit d'une "authentique" expérience corporelle sur scène. Au-delà de l'engagement quelque peu frivole de cette concession, l'expérience du

¹⁰⁹ Ce même problème a été soulevé par Patrice Pavis lorsqu'il écrit: «L'acteur ne peut transformer son propre corps jusqu'à en nier la nature, et tous ses efforts pour signaler une intention ou une idée par une intonation ou une mimique échouent devant son impuissance à faire de son corps non pas un signal involontaire, mais un signe intentionnel». Problèmes de sémiologie théâtrale (Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976), p. 123.

¹¹⁰ Ce revirement peut surprendre chez Barthes, alors enthousiaste et défenseur de Brecht en France (dans les années 50) alors que l'intelligentsia théâtrale ne réservait qu'une tiède réception au Berliner Ensemble. A contre courant, Barthes avait écrit en parlant de la pièce Mère Courage, présentée à Paris en 1954: «[...] nous avons vu que cette critique profonde édifiait du même coup ce théâtre désaliéné que nous postulions idéalement, et qui s'est trouvé devant nous un jour dans sa forme adulte et déjà parfaite». (EC, p. 50).

¹¹¹ Barthes, EC, p. 61.

corps scénique proposée par Barthes garde tout de même deux aspects traditionnels. Premièrement, elle demeure astreinte à l'expression de la «qualité humaine» du corps, donc à une métaphysique partagée par une "humanité" vague, voire même transcendante. Deuxièmement, l'expérience corporelle scénique est perpétuellement tenue d'investir tous les éléments du spectacle au service de l'expression de cette qualité.

En effet, cette position d'ambiguïté vis-à-vis du corps scénique n'est pas étrangère au système de textualité barthésien. Dans un article intitulé «Comment représenter l'antique» publié en 1955, Barthes réaffirme le même point de vue, mais cette fois-ci en parlant du rôle du masque sur scène. Barthes favorise ainsi un aspect extérieur et codifié du masque scénique --cette «existence sans ombre et sans profondeur»¹¹² -- qui ne cache aucune subjectivité sous-jacente. Une telle déclaration laisse sous-entendre que tout mariage de convenance entre le théâtre et la sémiologie bute sur le problème fondamental du corps et de sa fonction scénique. De la même manière, les concepts de *gestus* et de *Verfremdungseffekt* notamment, traités par la méthode sémiotique, accentuent davantage la difficulté déjà existante de l'alliance entre un théâtre de signes à un théâtre des corps. Si l'on considère la discussion sur «les maladies du costume de théâtre» (1955) comme une métaphore pour le corps scénique, l'on comprendra que les propriétés du *gestus* constituent le fondement d'une bonne entreprise dramatique. Barthes affirme à cet égard que «la cellule intellectuelle ou cognitive du costume de théâtre, son élément de base, c'est le *signe*»¹¹³. «Peut-on définir une santé du signe?», se demande Barthes. La réponse à cette question est simple:

¹¹² Barthes, EC, p. 73.

¹¹³ Barthes, EC, p. 58.

[...] le signe est réussi quand il est fonctionnel; on ne peut donner une définition abstraite; tout dépend du continu réel du spectacle; [...] le costume est sain quand il laisse l'oeuvre libre de transmettre sa signification profonde, quand il ne l'encombre pas et permet en quelque sorte à l'acteur de vaquer sans poids parasite à ses tâches essentielles. Ce que l'on peut du moins dire, c'est qu'un bon code vestimentaire, serviteur efficace du *gestus* de la pièce, exclut le naturalisme.¹¹⁴

Dans ce système, le masque, le costume et le corps semblent être au service d'un niveau profond de signification, et ce, en excluant le jeu naturaliste (donc en se servant de la connotation plutôt que de la dénotation). Là-dessus Barthes lègue au signe un sens qui le rapproche du signe saussurien. Le signe peut donc signifier grâce à sa relation aux éléments qui l'entourent plutôt qu'à cause de ses qualités inhérentes. Le sens du signe scénique évolue dans la vision de Barthes: il dépasse sa fonction structurale pour acquérir une fonction de différenciation qui le contextualise par rapport aux autres éléments scéniques qui l'entourent.

Malgré cette apparente évolution dans la vision barthésienne, on hésite à y voir un virage complet dans son système de textualité. Cependant, l'enjeu de cet apparent changement n'en demeure pas moins grand. En dépit de cette concession faite au profit d'un ordre profond, d'une part, le paradigme corporel ne semble pas pouvoir suppléer au système de signification sémiotique. D'autre part, l'affaiblissement du paradigme textuel ne semble pas effectuer un renfort de la corporéité théâtrale. L'émergence sur scène d'une expérience physique déstabilise le texte, certes, mais dans un jeu de miroirs et de reflets qui semble également se défaire par lui. Cette émergence est soumise aux exigences du langage

¹¹⁴ Barthes, *EC*, pp. 59-60.

spécifiquement scénique et elle est transmuée par les autres systèmes de la scène, notamment, ceux des acteurs, de l'espace et du rythme temporel.

3. EFFRACTIONS SCÉNIQUES

Dès lors une redéfinition des termes de l'équation scénique tels que textualité, représentation, mise en scène, théâtralité, espace scénique s'impose. C'est en particulier au niveau du rapport entre ces différentes composantes que nous devons nous poser des questions sur la validité de l'approche critique conventionnelle. Certes, la question «qu'est-ce qu'un texte scénique?» n'a cessé de se poser tout au long de l'histoire du théâtre; elle semble d'ailleurs inscrite au coeur de la problématique théâtrale.

Pour les fins de ce travail, il est évident que le texte scénique ne peut être réduit à un simple manuscrit dans lequel une série de répliques forme un dialogue inscrit en vue d'être énoncé par les acteurs et entendu par les spectateurs. Le principe de textualité scénique englobe et dépasse, au contraire, la dimension scripturale de l'écriture et la portée auditive de l'énonciation. Autrement dit, il peut être inscrit sur scène, projeté, tracé ou même chorégraphié; il peut tout aussi bien être occulté entièrement, comme dans la dramaturgie du silence dans les oeuvres de Sarraute, Tardieu, Beckett, ou Pinget. Depuis Les Paravents de Jean Genet, le texte sert aujourd'hui à un usage diversifié et même paradoxal, puisqu'on assiste simultanément dans certains spectacles à la mise en perspective de l'écrit, dans ce qu'il a d'audible et de visible, et à une négation du privilège logocentrique et phonocentrique du texte¹¹⁵. Désormais, le personnage théâtral ne peut plus se

¹¹⁵ À titre d'exemples, prenons les pièces de Vinaver, où des projections filmiques du journal télévisé viennent s'ajouter au récit; ou le personnage muet de la pièce Quai ouest de

contenter de son support verbal et accepter, de ce fait, de renoncer au privilège sécurisant du dialogue, pour devenir un *être-là* dont l'essence tragique est la perte de la parole. C'était le destin des protagonistes de Sarraute, de Duras, ou de Beckett, qui, nourris du fonctionnement dialogique du langage, finissent par en bloquer les mécanismes et faire imploser le drame sur lui-même.

Si la nouvelle conception de la textualité scénique cherche à détrôner le Verbe, ce n'est pas, à la manière du théâtre de l'absurde, au nom d'une révolution symbolique qui relèguerait à l'arrière-plan cet écran "épais et partial" qu'est le langage. C'est plutôt en s'alliant paradoxalement à ce Verbe, en le traitant, non comme objet scénique semblable à une coquille vidée de son double carcan sémantique et logique, mais, à la manière d'Artaud, comme *trace* où s'inscrit le débat sur l'autorité du corps et du langage. Dans ce qui suit, il sera question des différences fondamentales entre le théâtre de l'absurde et le théâtre dit postmoderne, afin de montrer comment, d'une part, la nouvelle dramaturgie tente de résister à la menace de fixité idéologique en cours et, d'autre part, elle débouche sur l'impossibilité totale de représenter.

a) Tout n'est pas un texte

Si nous considérons que le langage est la préoccupation la plus importante des dramaturges de l'absurde, nous remarquons tout aussitôt que la parole s'emballe et envahit le lieu par une frénésie de langage en miettes. En effet, le tragique le plus profond dans l'oeuvre de Beckett, ne consiste-t-il pas à faire entendre une parole malade, celle de personnages qui dans leur anesthésie affective généralisée se révoltent contre le simulacre en se livrant pourtant sciemment au simulacre désespéré d'un discours qui se veut "vrai"? Le théâtre dit

postmoderne cherche à exprimer, lui aussi, ce type de désaffection mais, au lieu de faire taire le personnage dans l'attente désespérée, il le fait affronter le discours, en faisant de cet affront une sorte de spectacle morbide. Par exemple, la pièce de Valère Novarina, Vous qui habitez le temps, est une descente aux enfers du langage, où les personnages, ces «habitants du temps», représentent la douleur, la pensée, la chair, le présent, le passé et l'avenir de la parole; comme "le veilleur", ils doivent éveiller le silence et faire entendre le vide. La différence de position par rapport au langage entre la dramaturgie dite postmoderne et le théâtre de l'absurde se trouve au niveau de la pragmatique du discours. Tandis que la pragmatique dans le théâtre de l'absurde se divorce de la "situation" devenue intolérable pour les locuteurs, le discours souvent monologique dans l'oeuvre d'auteurs comme Bernard-Marie Koltès refuse aux personnages la moindre participation dans cette économie du vide. Les raisons de ce refus se rattachent au fait que les êtres à qui la dramaturgie postmoderne veut donner une voix sont situés déjà irrémédiablement en dehors du pacte discursif et de la "parole-rhétorique". Les personnages de Koltès cherchent désespérément un privilège acquis dans une grande mobilité physique et dans l'évasion, comme Koltès lui-même l'explique dans une lettre à Hubert Gignoux: «[...] dans une personne ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre les deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre.»¹¹⁶. On est bien loin du langage de l'absurde, qui demeure fixé dans l'immobilité douloureuse et dans l'attente. L'écriture postmoderne piétine le discours, lequel ne sert plus à dire le tragique d'un lien discursif brisé, mais en vient même à nier la nécessité d'un tel lien. Le discours s'intègre ensuite, un peu à la manière du terrorisme, à un anti-discours et oppose, à la paranoïa des discours

¹¹⁶ Bernard-Marie Koltès, «Lettre à Hubert Gignoux du 7 avril 1970», Séquence, 2 (1995), p. 14.

du pouvoir, une parole violente qui est censée faire sortir l'appareil social de la neutralité. Sur le plan théorique cette différence n'est pas mince.

À la lumière de ces observations, ne doit-on pas s'interroger sur les possibilités de mettre en scène ce théâtre postmoderne et "anomalique"? La mise en scène pourrait-elle toujours constituer, comme l'estime Patrice Pavis, «un objet de connaissance»¹¹⁷? En effet, la difficulté de représenter cette anomalie réside dans la fonction de l'écrit: même s'il existe avant, durant et après le spectacle, et qu'il constitue une entité à part entière, sa figuration spatio-visuelle dans la mise en scène est d'autant plus essentielle que le texte est injouable. Les "absurdistes" avaient très bien exploité cette contradiction. Les "postmodernes", quant à eux et à elles, semblent s'employer à renverser cette équation. Contrairement au théâtre de l'absurde, que l'on peut qualifier, pour emprunter l'expression à Patrice Pavis, de «théâtre d'écoute» -- où le texte est souvent réduit à des voix *off* (procédé que l'on trouve chez Beckett et Tardieu) --, le théâtre des quinze dernières années ne se cache plus derrière l'aphasie du personnage; bien au contraire, il affiche sa parole en lui donnant manifestement des allures baroques. La scène regorge de signes, linguistiques ou autres, derrière lesquels se profile tragiquement l'inconsolable fin de siècle en mal de sujet. Là où la représentation de l'absurde nous montrait la brillance de surface d'un discours poussé dans ses extrémités vers le non-sens, le théâtre postmoderne se meut dans une labilité hystérisée qui s'accomplit dans le corps et dans sa parole effondrée. L'essence de ce "nouveau" tragique de la siscion, Koltès l'a d'ailleurs pleinement exprimée et sans ambages dans l'échange dialogique entre le Dealer et le Client de Dans la solitude des champs de coton:

Je ne veux, moi, ni vous insulter ni vous plaire; je ne veux être ni bon, ni méchant, ni frapper, ni être frappé, ni séduire, ni que vous tâchiez

¹¹⁷ Pavis, p. 28.

de me séduire. Je veux être zéro [...]. Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction. Là, que nous sommes seuls, dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables parce qu'il n'est pas de raison pour que je vous y rencontre ni de raison pour que je vous m'y croisiez ni de raison pour la cordialité ni de chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens, soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros.¹¹⁸

b) Querelles de Brecht: Artaud et/ou Brecht

Afin de bien comprendre la transition qui s'est produite entre la «crise du langage» dans le théâtre de l'absurde et l'échec quasi total de la «possibilité de représenter» dans le théâtre postmoderne, nous devons retracer les origines de ces deux crises. Ces deux manifestations d'une crise plus générale dans la deuxième moitié de ce siècle héritent du clivage qui s'est creusé entre la vision de la textualité scénique de Bertolt Brecht et celle d'Antonin Artaud. D'ailleurs, au sujet de la contribution de ces deux théoriciens à la crise, Jean-Pierre Sarrazac constate qu'en fait, pour cerner la modernité du drame il s'agit inévitablement d'«égréner un chapelet de paradoxes». Il ajoute que «[l]es deux hommes de théâtre qui dominèrent la première moitié du XXe siècle, Brecht et Artaud, furent d'ailleurs des maîtres en paradoxes. Le premier, en élaborant sa théorie de la "forme" épique du théâtre, le second, en prophétisant l'avenir du théâtre hors de la sphère du drame, dans une totale émancipation par rapport à la forme dramatique»¹¹⁹.

¹¹⁸ Bernard-Marie Koltès, Dans la solitude des champs de coton (Paris: Minuit, 1986), p. 52.

¹¹⁹ Sarrazac, p. 22.

Même si l'on évoque Brecht et Artaud dans le même souffle, il importe de noter que leurs façons d'approcher la textualité sont des plus différentes. La principale préoccupation de Brecht est, comme le souligne si bien Sarrazac, de déplacer les accents: «[...] accent placé sur la "narration" plutôt que sur "l'action", sur "l'argumentation" plutôt que sur la "suggestion", sur le "montage" plutôt que la "croissance organique".»¹²⁰. Pour sa part, Artaud menait une révolution plus radicale et plus généralisée. A ce sujet, Sarrazac affirme que l'avènement du théâtre de la cruauté aurait signé «l'arrêt de mort de la forme dramatique occidentale traditionnelle»¹²¹, amenant à terme le règne du dialogue dramatique. Mais, là où on a tendance à ne pas être d'accord avec le critique, c'est lorsqu'il considère qu'Artaud cherchait à remplacer le dialogue. Au fait, pour Artaud, s'il fallait trouver une écriture proprement scénique, il ne s'agissait pas cependant de substituer au dialogue quelque autre forme d'expression basée sur une directive établie avant le spectacle. Artaud était le premier à tenter un procès contre la parole écrite, dictée, "*soufflée*", pour reprendre ici l'expression de Derrida. Sans qu'Artaud croie à la valeur rédemptive de la parole, le théâtre voulu par lui avait pour but «d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir»¹²². La textualité ainsi conçue serait un événement en train de se faire, dans «le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois»¹²³. Une fois délivrée de l'antécédance du texte, la scène serait capable de

¹²⁰ Sarrazac, p. 22.

¹²¹ Sarrazac, p. 22.

¹²² Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, Oeuvres complètes t. IV (Paris: Gallimard, 1978), p. 68. (ID).

¹²³ Artaud, ID, p. 77.

découvrir son propre langage, qu'il soit monologique ou dialogique. Pour forger ce langage, Artaud se retourne vers l'acteur, qui «ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation»¹²⁴. Dès lors, selon Artaud, le théâtre devait rompre avec l'actualité et renoncer de ce fait à vouloir résoudre les conflits sociaux ou psychologiques, ou à vouloir servir «de champ de bataille à des passions morales»¹²⁵.

En fait, c'est un attentat contre le *logos*, contre la loi de la culture occidentale, que mène l'auteur du Théâtre et son double. A la base de cette culture, Artaud voyait une profonde rupture entre les mots et les choses, entre les signes et les idées qui en font la représentation¹²⁶. Mais, plus profondément encore, sous cette rupture se trouve la culture fondée sur l'écriture, laquelle, selon Artaud, nourrit les simulacres et fait sombrer la culture occidentale dans l'idolâtrie. «Ecrire», disait Artaud, «c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme une vaste respiration. Puisque l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme et de la forme naît l'idolâtrie.»¹²⁷ La crise du théâtre occidental -- comprise dans le sens étymologique du terme, du grec *kranein* qui signifie "séparer" -- émanerait justement de l'idolâtrie, cette «séparation de l'idée d'avec la forme quand l'esprit croit à ce qu'il a rêvé»¹²⁸.

¹²⁴ Artaud, TD, p. 13.

¹²⁵ Artaud, TD, p. 67-68.

¹²⁶ Artaud, TD, p. 9.

¹²⁷ Antonin Artaud, Le Mexique et la civilisation, Oeuvres complètes t. VIII (Paris: Gallimard, 1980), p. 203. (MC).

¹²⁸ Artaud, MC, p. 189.

Les Occidentaux ont toujours cru aux formes rêvées; à cette démarche Artaud oppose l'ancienne vision mexicaine, selon laquelle le rêve est significatif non dans sa forme mais dans ce que cette forme occulte. Ainsi, écrit-il, «les Mexicains captent les Manas, les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes»¹²⁹. Dès lors, si le langage du théâtre occidental n'arrive pas à faire se lever des forces cachées derrière ses formes, il ne parviendra pas à retrouver sa nécessité.

Le geste destructeur d'Artaud repose sur une reconnaissance des limites du langage aussi bien que sur un refus du psychologisme qui régit ce langage, suranné d'ailleurs. C'est pourquoi il précise que le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais en fait plastique et physique:

[...] il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux.¹³⁰

Au delà de ce rejet de l'hégémonie textuelle, Artaud visait à désarmer tout système signifiant qui favorise une conscience purement spectatrice absorbée dans «un profit artistique et statique, un profit jouisseur»¹³¹. De même, au delà de l'engouement jouisseur du spectateur, Artaud recherchait «un profit d'acteur» dans

¹²⁹ Artaud, TD, p. 13.

¹³⁰ Artaud, TD, p. 69.

¹³¹ Artaud, TD, p. 71.

le sens étymologique du mot acteur qui signifie "auteur" ou "agent". Perçu de la sorte, le spectateur est invité à s'impliquer entièrement dans la création de ce langage du théâtre, où le mot est assimilé au geste comme, par exemple, dans le théâtre balinais. Artaud souhaitait ainsi qu'une "parole organique", capable de remuer des forces et d'agir sur les organismes, puisse renouer tant avec le langage du corps qu'avec son souffle primitif, et qu'elle obéisse à cette grammaire universelle, de manière à renouveler non seulement la pratique du théâtre, mais également la culture occidentale en général.

En résumé, la révolution théâtrale proposée par Artaud résulte donc du fait que «[l]e théâtre comme la peste est une crise qui se résout par la mort ou la guérison»¹³². Jacques-Jude Lépine explique d'ailleurs cette idée centrale dans les termes suivants:

La crise est totale, parasitant les organismes, elle anéantit aussi bien les valeurs morales que les institutions. Elle provoque des inversions extrêmes de comportement, qui tendent à l'effondrement des différences culturelles et naturelles les plus stables, engendrant la folie et la destruction: amour et haine, respect et profanation, vertu et débauche, désir et dégoût, héros et criminels, l'ensemble de l'édifice humain contenu dans ces couples antinomiques tend à s'effondrer parmi les soubresauts de leur oscillations frénétiques [...].¹³³

Si la démarche d'Artaud s'appuie en dernier ressort sur un chambardement complet de la textualité scénique, à première vue, Brecht serait aux antipodes de ce théâtre préconisé par Le Théâtre et son double. Le théâtre de Brecht, instrument mis au service de la Révolution, purement et entièrement subordonné à des fins

¹³² Artaud, TD, p. 31.

¹³³ Jacques-Jude Lépine, «Cette vérité enfouie sous les formes: la violence collective dans Le théâtre et son double», Stanford French Review 12:2-3 (1988), p. 351.

politiques et visant à «enseigner au spectateur un comportement pratique, celui de l'homme qui veut transformer le monde»¹³⁴, aurait certainement révolté Artaud, pour qui le théâtre doit nous rendre «tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie»¹³⁵. Brecht estimait, au contraire, que «nous ne pouvons nous satisfaire d'un théâtre qui se borne à nous donner des sensations, des idées ou des impulsions limitées par le champ des relations humaines où se déroule l'action des pièces; nous avons besoin d'un théâtre qui adopte et fasse naître des sentiments capables d'intervenir dans la transformation de ce champ de relations»¹³⁶, afin de devenir «non-aristotélicien, anti-métaphysique et matérialiste»¹³⁷.

De fait, comme on l'a souvent noté, jamais deux théories du théâtre n'ont affirmé avec autant de netteté leur opposition tout en renforçant leurs liens, d'une part, avec la lutte des classes et, d'autre part, avec une métaphysique. A première vue, ces deux orientations semblent irréconciliables, puisque, face à la cohérence marxiste du sujet brechtien, la pensée d'Artaud peut apparaître chaotique, ambiguë, contradictoire, ne laissant voir qu'un sujet en rupture avec les dispositifs socio-culturels, un sujet devenu méfiant à l'égard des mécanismes tant formels qu'idéologiques. En plus, la confrontation du système artaudien de l'écriture au *gestus* verbal passe par la destruction systématique de l'ordre «culturel» et par l'instauration d'une nouvelle *grammaire formelle*. Ce geste destructeur est encore plus radical que celui de Brecht, qui maintient l'existence centrale de la fable, aussi bien que la présence et l'unité du personnage. C'est avec toute l'idéologie de la

¹³⁴ Bertolt Brecht, Écrits sur le théâtre (Paris: l'Arche, 1956), p. 65.

¹³⁵ Artaud, TD, p. 83.

¹³⁶ Brecht, p. 187.

¹³⁷ Brecht, p. 65.

représentation ou de l'expression qu'Artaud rompt violemment: «Nous ne pensons pas», dit-il, «que la vie soit représentable en elle-même ou qu'il vaille la peine de courir sa chance en ce sens.»¹³⁸. Rompre avec l'expression, avec «l'illusion de ce qui n'est pas»¹³⁹, c'est au fond cesser de faire du théâtre un simple *reflet* -- en renonçant à la mimésis classique, afin de situer la matérialité formelle de la scène (l'espace, le corps), non plus *en face* du monde, dans une secondarité ou une répétition, mais du même côté que lui --; c'est en définitive agir dans ce monde tout en étant relié à lui par toutes sortes de liens actifs. «Si nous faisons un théâtre, écrit-Artaud, ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrélevé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle [...]»¹⁴⁰. Les miroirs, celui de la scène et de la salle, sont brisés. Leurs éclats ne reflètent plus des images réciproques: ils nous renvoient plutôt à la "matérialité", non dans le sens épique -- de négation du privé au profit du social, ou d'appartenance collective à l'histoire -- mais comme destin individuel, compris dans le sens de déracinement social, et comme liberté politique consciente de sa propre marginalisation par rapport au processus historique.

Cet «athéisme théâtral» débouche inévitablement sur une économie. En effet, les formes théâtrales -- arrachées à une fonction didactique restrictive, investies en leur matérialité, explorées dans toutes leurs ressources -- suscitent un mouvement collectif qui serait celui d'individus séparés niant leur singularité personnelle dans la participation à une vie physique «passionnée et convulsive». Ainsi, un développement dans la pensée d'Artaud laisse entrevoir une rupture avec la préoccupation métaphysique aussi bien qu'un changement de perspective.

¹³⁸ Antonin Artaud, Le Théâtre Alfred Jarry, Oeuvres complètes t. II (Paris: Gallimard, 1980), p. 23. (TAJ).

¹³⁹ Artaud, TAJ, p. 23.

¹⁴⁰ Artaud, TAJ, p. 23.

L'auteur semble abandonner ce théâtre «tourbillon de forces supérieures»¹⁴¹, au profit d'un théâtre «éphémère mais vrai»¹⁴². Dans cette vision, la parole cesse de se fantasmer comme origine afin de laisser le champ libre aux *corps*, ces agents physiques de la représentation invités à en devenir les repères essentiels.

Les deux grands réformateurs du théâtre que sont Brecht et Artaud se rapprochent dans leur rejet de la mimésis aristotélicienne, aussi bien que dans leur volonté de renouveler le langage de la scène, ainsi que leur appel à des techniques de déstabilisation du spectateur. Mais ni leur démarche, ni leurs ressources ne sont semblables. Le point de jonction des deux projets c'est la conviction qu'une réforme scénique doit passer par une remise en question du matériau même du théâtre. Bernard Sobel résume ainsi cette conviction: «[...] le théâtre s'est nourri profondément de la mise en cause du matériau à partir duquel il est fait, c'est-à-dire les "mots", son mortier, sa matière première, et cela grâce au corps qui profère la parole.»¹⁴³.

c) Vers une phénoménologie du texte et de la scène

Dès lors, si la remise en question des matériaux du théâtre est l'essence même de la crise actuelle, pourquoi chercherons-nous à proposer un diagnostic de plus de l'état déficitaire de la représentation? En effet, le discours sur la crise fait désormais partie intégrante du langage critique, de sorte qu'on ne peut plus concevoir une approche du théâtre sans tenir compte de cet état permanent de "désoeuvrement". Etienne Marest explique en ce sens que «l'enjeu pour un théâtre

¹⁴¹ Artaud, TD, p. 80.

¹⁴² Artaud, TAI, p. 16.

¹⁴³ Bernard Sobel, Un art légitime (Paris: Actes Sud, 1993), p. 96.

aujourd'hui ne peut commencer à se formuler qu'avec une question: comment continuer à le faire, l'écrire, le jouer, le mettre en scène dans un temps où il s'agit sinon d'annuler du moins de contester la représentation?»¹⁴⁴. Si cette question n'est pas traitée, l'impasse où semblent nous planter les logomachies velléitaires du postmoderne sera d'autant plus impossible parce qu'au théâtre, plus que dans tout autre système de représentation, le rapport de subordination du langage et du corps est un des plus instables. Le XXe siècle qui s'est ouvert sur la crise du sujet s'est refermé sur la crise de la représentation de ce sujet en décrépitude. Dès lors comment l'appréhender, ce sujet en évanescence? Par quelle méthode? Comment le traiter par la même langue qui semble lui porter atteinte, ou par ses utopies scientifiques ou métaphysiques qui sévissent depuis la fin du siècle précédent et qui contribuent à son aliénation?

Dans ce qui suit, je propose d'esquisser un modèle¹⁴⁵ d'analyse de textes dramatiques contemporains qui, sans vouloir être restrictif ni prescriptif, tiendra compte, d'une part, des échéances symboliques du langage critique en cours et, d'autre part, de la double instance d'effectuation de la parole théâtrale, à la fois parole énoncée et parole incarnée. Après avoir défini les termes de cette approche, nous verrons que la phénoménologie, appliquée à des textes de théâtre, n'est pas efficace à toutes les dramaturgies: elle n'est, en fait, convenable qu'à certains types de textes. Pour se prêter à une approche phénoménologique, ces textes doivent mettre en doute leur propre possibilité de représentation. En marge de cette application, il importe aussi de discuter de la portée politique de cette

¹⁴⁴ Etienne Marest, «Les dessous de la représentation», Théâtre/Public 79 (Janvier-Février 1988), p. 53.

¹⁴⁵ Notons que le mot modèle est inadéquat ici parce qu'il implique une démarche à suivre, à copier. Or, tout comme le texte dramatique est pluriel, sa lecture devrait l'être aussi.

phénoménologie du théâtre, discussion qui s'avère de plus en plus nécessaire face aux tendances défaitistes et nihilistes de certaines orientations postmodernes.

Parler de phénoménologie en parlant du théâtre ne relève pas d'un caprice interdisciplinaire dans certaines tendances postmodernes qui cherchent à marier des concepts dans le cadre d'un simple exercice de rhétorique. La phénoménologie, telle qu'entendue ici, a trait à une position d'observation et à un ensemble de stratégies théoriques associées à une tradition philosophique remontant à Husserl. Comme tout autre méthodologie théorique de ce siècle, la phénoménologie a regroupé un ensemble composite de praticiens. Il s'agira principalement de la phénoménologie existentialiste de Merleau-Ponty, en plus des phénoménologies plus récentes de féministes anglophones, telles que Judith Butler, Sandra Bartky et Iris Young.

Dans Phénoménologie de la perception Merleau-Ponty considère que notre expérience primordiale du monde vécu précède toute vision fournie par l'analyse scientifique ou par le raisonnement abstrait. Cette approche se fonde sur trois principes qui rejettent la conception idéaliste du sujet. Premièrement, la phénoménologie refuse à ce sujet la possibilité de constituer le monde de la vie à partir d'une position préétablie. Deuxièmement, elle renonce l'empiricisme et son atomisme, qui s'avèrent désormais insuffisants pour rendre compte de l'ensemble des structures générales de l'expérience humaine. Et troisièmement, elle évite le rationalisme, qui isole la conscience en dehors du monde réel. Empruntant à Husserl le principe d'intentionnalité¹⁴⁶, Merleau-Ponty avance que toute conscience

¹⁴⁶ Pour sa part, Husserl a découvert le principe d'intentionnalité chez Franz Brentano (1838-1917) avec qui il a étudié à Vienne. Husserl définit ce concept comme «the basic character of being as consciousness, as consciousness of something [...]. In unreflective holding of some object or other in consciousness, we are turned or directed towards it: our "intention" goes out toward it. The phenomenological reversal of our gaze shows that this "being directed" [*Gerichtetsein*] is really an immanent essential feature of the respective experiences involved; they are "intentional"»

est «conscience de quelque chose», et qu'elle est tournée vers le monde. Mais il va encore plus loin que Husserl, en cherchant à découvrir ce qui soutend cette intentionnalité "opérationnelle", cette "pragmatique opérative" penchée sur le monde:

La vraie philosophie est de apprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de "profondeur" qu'un traité de philosophie. Nous prenons en main notre sort, nous devenons responsables de notre histoire par la réflexion, mais aussi bien par une décision où nous engageons notre vie, et dans les deux cas il s'agit d'un acte violent qui se vérifie en s'exerçant.¹⁴⁷

L'exercice de cet acte nous révèle l'importance de la relation de la subjectivité au monde; le roman ou le théâtre font découvrir cet être en situation, situation non seulement psychologique, morale, ou sociale, mais, ce qui est plus important encore, physique et même métaphysique. Dès lors, les tâches de la littérature et de la philosophie ne peuvent plus être séparées, ainsi que l'explique Merleau-Ponty:

Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l'expression.

L'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire, si le monde est fait de telle sorte qu'il ne puisse être exprimé que dans des 'histoires' et comme montré du doigt. On ne verra plus seulement paraître des modes d'expression hybrides,

experiences». Edmund Husserl, «Phenomenology», trad. par Richard E. Palmer, dans Peter McCormick et Frederick A. Elliston eds., Husserl, Shorter Works (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981), p. 23.

¹⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (Paris: Gallimard, 1945), p. xvi. [PP].

mais le roman et le théâtre seront de part en part métaphysiques, même s'ils n'emploient pas un seul mot du vocabulaire philosophique¹⁴⁸.

Dans cette perspective, la représentation ne peut plus exister dans un vide perceptif, et la conscience ne peut demeurer une fonction de conceptualisation absolue ou de rationalisation pure; la conscience phénoménologique est foncièrement corporelle ou incarnée parce qu'elle devient indissociable du support matériel qui la met en branle.

Dès lors, on peut comprendre comment la «corporéité» est ce qui fait que le corps est considéré dans son champ subjectif et dans sa matérialité factice¹⁴⁹. Au lieu d'occulter le corps comme un accessoire accidentellement greffé sur la relation du sujet à l'objet, Merleau-Ponty voit en lui la raison principale qui permet de façonner un monde. Sa discussion au sujet du corps, dans Phénoménologie de la perception, nous fournit une définition à trois volets. Premièrement, le corps n'est pas un objet dans le sens que lui donne la pensée objective: ses propriétés ne sont pas déterminantes et ses activités défient le processus empirique¹⁵⁰.

Deuxièmement, pour mieux situer la fonction du corps, il faut réduire la conception idéaliste du sujet dont la préoccupation principale est de chercher son but ontologique hors de lui-même, dans un monde immatériel et métaphysique construit par un observateur externe et désincarné. Ainsi, le corps phénoménal résiste au modèle épistémologique traditionnel par le fait qu'il rejette la division d'observateur/observé tout en liant ces deux facteurs par une relation d'inhérence

¹⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, Sens et Non-sens (Paris, Nagel, 1966), pp. 48-49.

¹⁴⁹ «Factice» parce que le corps est lui-même le site d'une «ambiguïté» irréductible. Tout en étant à la fois ce par quoi j'arrive à saisir le monde et le champ perceptif contre lequel ce monde existe, le corps est un objet qui existe dans le monde et dont une partie échappe à ma perception.

¹⁵⁰ Le «processus empirique» consiste à trouver les liens de causalité qui fondent les relations externes, vérifiables empiriquement.

mutuelle, dans un champ qui subvertit ce genre de divisions. Et troisièmement, il faut établir que c'est grâce au corps que l'on peut prendre conscience des dualités «sujet/objet», «dedans/dehors», «présence/absence», mais que c'est également à cause de l'expérience corporelle qu'on se rend compte de l'ambiguïté de ces relations. Comme l'a si bien souligné Charles Levin: «The fact of being a body is inescapable, it cannot be deferred, lost in a chain of reference, or divided into signifier and signified. Neither *différance*, nor indeterminacy, nor the ideological constitution of the subject, nor the social or linguistic construction of reality, can succeed in disguising the biological status of our existence.»¹⁵¹. Puisque notre existence biologique ne peut être réduite à une construction textuelle, la tâche principale de la phénoménologie serait de révéler notre vision du monde vécu, notre *Lebenswelt*¹⁵² comme dirait Husserl.

C'est en considérant l'univers du théâtre comme un monde vécu que la phénoménologie peut constituer une approche valable. Son utilité est particulièrement renforcée au niveau de son analyse de la parole au théâtre. Sans vouloir abolir cette parole, comme le souhaitait Artaud, une approche phénoménologique en déplacerait radicalement l'accent et la destination. Le sens nouveau de l'écriture théâtrale serait donc, dans la même perspective que celle d'Artaud, la disparition d'une primauté du langage et de ce qu'elle a longtemps tenté de masquer, notamment le "geste". La parole au théâtre saurait donc capter ce qui reste encore du "geste" et parviendrait ainsi à le rattacher nettement au «corps» qui le produit. L'indice en sera cet autre travail refoulé, cette autre logique active et dérobée, celle du corps et de son mouvement dans l'espace. La parole

¹⁵¹ Charles Levin, «Carnal Knowledge of Aesthetic States», dans Arthur Kroker et Marilouise Kroker eds., *Body Invaders: Panic Sex in America* (New York: St. Martin's, 1987), p. 108.

¹⁵² Emprunté à Husserl, le terme *Lebenswelt* renvoie à notre milieu primordial, à ce qui se trouve à la base de toute tentative de conceptualisation du monde.

cesserait dès lors de se penser comme "origine", pour s'inscrire dans la «voix» en tant qu'élément d'un jeu qui l'exerce et la transforme. En filigrane de cette conception, on notera aussi la façon dont la scène phénoménologique cesse d'être ce moment d'actualisation de l'écriture ou de la volonté collective et devient une subversion de la textualité et de l'idéologie de masse dans un espace qui ne cesse de les défaire.

Par ailleurs, il faut faire remarquer qu'une telle démarche n'a pas pour but de reproduire les excès du théâtre "Laboratoire" de Grotowski ou du "Happening" d'Allan Kaprow, dans lesquels le corps est un objet naturel transformé en instrument ou emblème mimétique d'une violence gratuite. Au contraire, le corps est le degré zéro du monde phénoménal dans sa réalité et dans notre perception de cette réalité. Il y a là, certes, de quoi annoncer le "suicide" de la représentation. La scène phénoménologique qu'on imaginera apparaît réduite à n'être qu'un espace où s'installe un jeu de masses, de volumes, d'objets concrets qui n'ont plus rien à signifier qu'eux-mêmes. Si le corps est le seul site d'une expérience «réelle», le théâtre n'aurait plus besoin de recourir à une inspiration intuitive, transcendante, poétique: il deviendrait une sorte de géométrie du code formel où la scène se chargerait de la création d'un véritable langage physique, à la manière de la danse, fondé sur une combinatoire vivante de mouvements "réels". Quant au texte théâtral, cette science pure risque de lui faire perdre sa nécessité au nom de cette suprématie abusive qu'elle exerce dans la culture occidentale, centrée sur la parole et modelée par le logocentrisme. Malgré ces risques, l'on se demande comment «ré-inventer» un nouveau matérialisme au théâtre construit sur les décombres de la représentation. Est-ce que la subjectivité ou une quelconque économie politique de la vie privée est réalisable au sein de la tradition matérialiste existante?

Sartre a bien remarqué que le théâtre de Brecht faisait abstraction de la question, pourtant cruciale, de la subjectivité. Y a-t-il un théâtre capable de faire la

synthèse entre le macrocosme politique et le microcosme psychique, entre l'individu et la masse, entre la psychologie et l'idéologie, entre le fait divers et l'histoire, entre le corps spatialisé et le corps social? C'est dans ce double appel simultané à Brecht et à Artaud que se situe la nouvelle dramaturgie, et c'est aussi à ce niveau qu'une phénoménologie de la dramaturgie est adéquate, puisqu'elle tient compte simultanément de ce que Merleau-Ponty appelle *la parole parlante* et la *parole parlée*¹⁵³. Autrement dit, si la valeur du mot au théâtre est poétique, elle est aussi l'exercice d'un *pouvoir*. Le langage dramatique est dès lors source principale de méditation mais aussi de médiation entre l'ontologie et une éthique du discours.

Toutefois, l'identification de la parole théâtrale à une analyse du pouvoir n'a rien à voir avec une analyse marxiste ou révolutionnaire du discours. Cette démarche, qu'il convient de qualifier dans le sens le plus classique de "critique", manifeste un excès par rapport à la théorie, la double et la force à penser cet excès. Le théâtre qui en résultera rompra catégoriquement avec l'idéologie esthétique ou «spontanéiste» en cours et saura instaurer dans le champ qui est le sien (le corps, la scène, les sons et les mouvements) de nouveaux rapports formels et idéologiques, susceptibles d'agir par un travail concret sur l'angoisse physique et métaphysique, individuelle et collective, du spectateur. Sans trop chercher à faire bouger les masses populaires (hélas, à la fin du XXe siècle, seul un match de football ou de hockey est capable de déclencher l'enthousiasme collectif), le théâtre ainsi conçu parviendra peut-être à ouvrir le dialogue dans le sens bakhtinien du terme («une communication entre des différences simultanées»), entre ce que Hans Gadamer appelle «la sphère du "nous"» et «la sphère du "je"»¹⁵⁴. Même si le théâtre depuis

¹⁵³ Cette distinction fait écho à la linguistique structurale de Saussure, notamment la différence qu'elle établit entre *langue* et *parole* reprise par Beneveniste. Elle renvoie aussi à l'étude plus récente de Frédéric Jameson dans The Political Unconscious.

Césaire semble investir les planches de métaphores politiques, il s'éloigne nettement de la propagande brechtienne ou de ce que Novarina appelle «le babil des classes dangereuses»¹⁵⁵ pour mieux précipiter l'effondrement des modèles idéologiques classiques et donner la parole à ce que Artaud appelait «les colères errantes de l'époque».

Nous avons tenté d'examiner la façon dont le postmodernisme pose un problème particulier au théâtre et comment le théâtre en investit certains principes clefs, notamment, le refus de la légitimité, le rejet des méta-récits et la condamnation de la métaphysique. Nous avons également considéré comment ce théâtre travestit à sa façon bien particulière les principes postmodernes, en cherchant à ré-inscrire la subjectivité dans une matérialité et dans un espace situés tantôt en dehors du discours, tantôt dans un discours à destination altérée. Cette ambiguïté du statut du théâtre, qu'on peut qualifier de "postmoderne", pose bien entendu un problème majeur à la textualité. Le théâtre, comme il en a été question, réinvente la nécessité d'une textualité scénique qui ne soit pas divorcée du langage du corps et qui ne souffre pas non plus de la même dé-localisation ressentie dans les autres systèmes de représentation. C'est pourquoi, nous pouvons affirmer avec optimisme que le théâtre est devenu aujourd'hui le champ où se livre la bataille du corps et du texte et qu'en définitive nous nous permettons de conclure avec Fred McGlynn que le théâtre est «the site where that difficult acknowledgement of the division of a body by the text and the division of a text by the body must open a space for its occurrence. In this it mirrors that site where the

¹⁵⁴ «Man and Language» in H.J. Gadamer Philosophical Hermeneutics, D.E. Linge éd. (Berkeley: University of California Press, 1986), p. 65.

¹⁵⁵ Titre d'une pièce de Valère Novarina.

body of the social self is divided by the intertextual play of the culture and the intertextual play of the culture is divided by the body of the social self.»¹⁵⁶

¹⁵⁶ Fred McGlynn, «Postmodernism and Theater», dans Hugh J. Silverman, éd., Postmodernism: Philosophy and the Arts (New York: Routledge, 1990), p. 154.

DEUXIÈME PARTIE:

Le corps, champs de combat dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès

«La philosophie occidentale a trahi le corps»
Henri Lefebvre, La Production de l'espace¹

Les prémisses théoriques d'une expérience postmoderne du théâtre se résument donc en trois postulats: le rejet de la mimésis comprise comme simple imitation, la remise en question de la légitimité d'une textualité basée uniquement sur l'écrit et la possibilité d'une nouvelle synthèse entre un théâtre d'art et les aspirations politiques d'un théâtre engagé; la discussion qui suit mettra à l'épreuve l'application de ces principes. Les pièces de théâtre choisies seront étudiées par rapport à leur façon de constituer une nouvelle façon d'exister dans le monde. Ce que ces pièces ont en commun c'est l'élaboration d'une mimésis, d'une textualité et d'une praxis postmodernes qui remettent en doute les conditions de possibilité de la représentation de l'existence. Il ne s'agira pas de rejeter complètement l'idée de la représentation du sujet, mais de voir comment il se situe dans le monde de la représentation grâce à son corps et à sa présence sur scène. Nous examinerons, à l'aide de l'oeuvre théâtrale de Bernard-Marie Koltès, la difficulté de la représentation du corps et de sa relation avec l'espace. Cet examen révélera comment la surface même de mutation du sujet sur scène est mutilée, changée, déchirée, constituée de discours intersticiels bricolés dans l'absence d'autorité. En d'autres mots, sans énoncer simplement la fin du sujet, ni déchiffrer le corps/ texte

¹ Henri Lefebvre, La Production de l'espace (Paris: Anthropos, 1986), p. 467.

scénique selon un principe d'identité restreint², il importe de voir comment la mise en scène, ou la mise en espace, du corps postmoderne est en soi spectaculaire. L'analyse du spectacle du sujet, incarné dans l'espace nous permettra de voir comment le corps est conceptualisé, articulé, discipliné, anéanti, reproduit et réinscrit dans l'espace de la scène postmoderne. Le but de cette exploration est de penser le corps en tant que construction sociale et non seulement en tant qu'objet naturel transformé en signe. Mais avant de faire le saut dans l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès, il importe de rappeler les grandes lignes de la conception du corps dans la représentation scénique.

De toute évidence, le corps est une production historique, sociale et culturelle. Sa signification sur scène n'est pas transcendante, elle est historique, médiatisée par ce que Fredric Jameson désigne comme le «processus de transcodification»³. Ce processus établit une relation entre des types d'objets (dont le corps) et leur articulation dans un texte. Cette relation ne sera pas donnée de façon immanente mais constituée à partir de médiations entre différents systèmes de signification. Le corps désigné ici sera donc considéré comme le site principal de la subjectivité et la manifestation même de l'ambiguïté de cette subjectivité. Tel que l'explique Romano Harré, l'ambiguïté du corps revient au fait qu'il occupe de nombreuses fonctions dans notre société:

We use our bodies for grounding personal identity in ourselves and recognising it in others. We use our bodies as points of reference in relating to other material things. We use our bodies for the assignments of all sorts of roles, tasks, duties and strategies. We use

² Le «principe d'identité restreint» renvoie ici à une analyse des oppositions essentielles de l'identité, par exemple, entre homme/femme, riche/pauvre, blanc/noir, colonisateur/colonisé. Mais il ne rend pas compte des ambiguïtés au niveau de la performance scénique de toutes ces manifestations.

³ Jameson, p. 76.

our bodies for practical action. We use our bodies for the expression of moral judgements. We use the condition of our bodies for legitimating a withdrawal from the demands of everyday life. We use our bodies for artwork, as surfaces for decoration, and a new material for sculpture. We use human bodies for reproducing the human species. We use human bodies for the management of the people so embodied. We use our own bodies and those of others to command the cosmos. We use our bodies as message boards, and their parts as succinct codes. We use our bodies for fun, for amusement and for pastimes.⁴

Le corps occupe également de nombreuses fonctions dans la représentation scénique. Sans recenser toutes ces fonctions, il importe de souligner qu'au théâtre le corps est ce qui définit la relation du sujet à l'espace scénique; ce par quoi le texte est signifié et rendu visible; ce qui donne forme au texte inédit (notamment la didascalie); le matériau principal de l'acteur et de l'actrice; et la manifestation qui domine la relation de perception du public à la scène. Afin de cerner le sens de ces nombreuses fonctions scéniques du corps, il sera utile de les regrouper en catégories. Trois catégories semblent se former d'abord autour du corps naturel: ce corps qui participe d'une existence temporelle et spatiale, et qui s'inscrit dans un ordre de rapports naturels qui perpétuent le vivant⁵. Dans cette perspective,

⁴ Romano Harré, Physical Being (Oxford: Blackwell, 1991), p. 257.

⁵ Par «corps naturel» on entend le corps au sens étymologique du terme: du latin *corpus*, s'opposant à *animus*, et renvoyant aux organismes vivants, à leurs manifestations physiologiques, métaboliques et sensorielles. Il renvoie aussi aux contacts que ces corps peuvent avoir avec un milieu naturel où ils produisent une énergie vitale qui leur permettra de subsister. Mais l'on sait depuis au moins l'invention de la radiographie que le corps naturel est violenté par la raison technique et scientifique qui tente de re-présenter ses mécanismes biologiques intérieurs et extérieurs sans souci pour les limites physiques. Plus récemment, les techniques endoscopiques et électroniques tentent, non seulement de représenter le corps par des connexions et des projections virtuelles, mais de simuler un environnement "naturel" où ces nouveaux "corpus" peuvent se mouvoir.

les différentes "natures" qui interagissent entre elles forment une sorte de géographie temporelle et spatiale qui prend la forme de réseaux de connexions communiquant en dehors de toute intervention culturelle ou linguistique. De cette manière, la pièce Combat de nègre et de chiens (1979) cherche à appréhender le rapport naturel entre les êtres et les natures à partir de la problématique du corps naturel qui fait défaut à la représentation basée sur le couple signifiant-signifié. J'appelle ce rapport le "cadavre" de la représentation; il s'agit de l'articulation d'un langage prédiscursif qui échappe aux structures signifiantes de l'Occident⁶, notamment par son renvoi permanent à cette autre langue du corps et sa relation à l'espace.

Deuxièmement, au-delà de l'expression d'un monde naturel, le corps est une manifestation logique et discursive puisque le corps n'est pas signifié de manière immanente, mais qu'il revient au sujet de lui formuler, comme dit Merleau-Ponty, «une intentionnalité et un pouvoir de signification»⁷. La parole devient dès lors ce geste du corps qui cerne l'intentionnalité, et qui arrive non seulement à parler des choses qui nous entourent dans une langue instituée préalablement, mais à laisser les choses parler dans une langue corporelle, fonctionnelle et active. Dès lors, le corps devient, ainsi que le souligne Elizabeth Grosz, une «extériorité qui se présente aux autres et à la culture en tant qu'écriture ou surface d'inscription»⁸. De cette perspective découlent deux convictions. D'abord, que le corps peut devenir une surface sur laquelle on écrit un texte, ainsi qu'il en sera question dans la pièce Quai ouest (1985) où le personnage principal

⁶ Par contre, dans le théâtre oriental le langage des mots ne domine pas les autres aspects du spectacle et surtout ne tente pas de cacher la physicalité de l'acteur.

⁷ Merleau-Ponty, PP, p. 203.

⁸ «Externality that presents itself to others and to culture as a writing or inscriptive surface». Elizabeth A. Grosz, Sexual Subversions: Three French Feminists (Sydney, Boston: Allen & Unwin, 1989), p. 10. (Ma traduction).

est muet. Ensuite, qu'à partir des motifs de cette inscription le corps devient le site d'une résistance et d'une fragmentation occasionées par la confrontation entre l'enfantement d'une parole muette et l'extériorisation de cette parole hors de soi. La pièce Le Retour au désert (1988) met en perspective cette confrontation à partir de l'installation d'une série d'oppositions binaires entre la nature et la culture, la marge et le centre, l'identité et l'altérité, la liberté et l'aliénation pour passer ensuite à la décortication, au niveau du corps, de ces oppositions. Le corps scénique sera considéré comme un phénomène culturel qui fait la synthèse entre le pré-discursif, le discursif et l'idéologique, et qui fonde une économie et une grammaire corporelles indispensables à toute représentation.

1. LE CORPS OU LE CADAVRE DE LA REPRÉSENTATION: Combat de nègre et de chiens

«Il faut mourir toujours plus»
Jean Genet, Les Paravents⁹.

Dans toute l'oeuvre de Koltès, la transgression du langage et l'amarrage sémantique du corps à la possibilité de révolte constituent un *leitmotiv*. Abad dans Quai ouest (1985) est un personnage muet qui n'existe que par le corps; l'essence de sa révolte est entièrement inscrite dans le refus de la parole. L'acte final de Roberto Zucco, qui devait être une chute du toit de la prison, s'avère en fait une ascension vers le soleil, tel Icare révolté contre la loi la plus rudimentaire de la pesanteur. De même, dans Le Retour au désert (1988), Mathilde transgresse les tabous culturels par un acte foncièrement physique: coucher avec l'ennemi

⁹ Jean Genet, Les Paravents (Paris: Marc Barbézat, L'Arbalète, 1961), p. 211.

algérien. Tous les personnages de Koltès sont d'abord conscients de leur animalité dans le sens qu'ils affectionnent «cette étrange zone de contact entre la vie policée et le monde sauvage, cette lisière où rien n'est jamais acquis»¹⁰.

Or, les pièces de Bernard-Marie Koltès ont souvent été considérées comme des duels du *logos*, des systèmes d'argumentation qui opposent des solitudes en quête de suprématie linguistique. Ainsi, Patrice Pavis constate en parlant de Dans la solitude des champs de coton (1986):

Les protagonistes de Koltès ne sont pas en effet des personnages concrets engagés dans des situations dramatiques, mais des abstractions logiques chargées de marquer la progression d'une argumentation, ils sont les actants d'une dramaturgie abstraite du dialogue philosophique, les orateurs d'un débat quasi théologique, les théoriciens de la communication et même de la métacommunication [...].¹¹

Dans la même veine, Pascale-Anne Brault souligne que le théâtre de Koltès met en perspective l'impossibilité de la communication en opposant le destin tragique "post-nietzschéen" au «désert d'une communication avortée avec autrui»¹². Pour Brault, comme pour de nombreux autres critiques, la problématique théâtrale de Koltès est foncièrement linguistique et logique. Ainsi, pour elle, «[c]'est un théâtre de la parole désespérée où les personnages s'essaient au langage, le réinventant dans l'espoir illusoire d'arriver à être pour autrui, mais où ils ne peuvent que se heurter à la logique impénétrable du secret, de l'opacité, de la solitude»¹³. En

¹⁰ Michel Bataillon, cité dans Pascale-Anne Brault, «Bernard-Marie Koltès: théâtre et vérité», Romance Notes 38:1 (Fall, 1997), p. 107.

¹¹ Patrice Pavis, Le Théâtre au croisement des cultures, p. 100.

¹² Brault, «Bernard-Marie Koltès: théâtre et vérité», p. 104.

¹³ Brault, «Bernard-Marie Koltès: théâtre et vérité», p. 109.

parlant de Dans la solitude des champs de coton, Stéphane Lépine, pour sa part, considère que tout le théâtre de Koltès repose sur un combat de mots, où les personnages, avant même de se confronter physiquement sur scène, annoncent leur éventuel affrontement linguistique. «Derrière une sensation de solitude extrême», selon Lépine, «se cache un langage qui constitue par lui-même tout le moteur de cette rencontre, de l'oeuvre, de l'action tout entière.»¹⁴ Koltès lui-même partage cette vision: «[...] mes personnages parlent beaucoup; le langage est pour moi l'instrument du théâtre; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose: il faut s'en servir au maximum.»¹⁵

Cependant, Koltès admet qu'écrire pour le théâtre a ses exigences, que «c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte»¹⁶. L'auteur reconnaît ainsi une zone d'excès au langage, une dimension matérielle qui se faufile derrière le langage, qui ne peut être enfermée dans la parole, qui ne dénote pas, qui tout en disant ne "dit" pas: «La parole tient une part considérable dans nos rapports avec les gens; elle dit beaucoup de choses tout en empruntant bien sûr des chemins de grande complexité: "ça" dit beaucoup de choses [...], surtout quand "ça" ne les dit pas.»¹⁷. Ainsi, un aspect de l'oeuvre de Koltès, au-delà de la préoccupation purement rhétorique, met en branle une logique corporelle qui harcèle le texte et le transforme en mécanique factice où s'inscrit l'impossibilité du dialogue.

¹⁴ Stéphane Lépine, «Des signes noirs sur la blancheur du monde», Jeu 69 (1993), p. 20.

¹⁵ Bernard-Marie Koltès, «Des histoires de vie et de mort. Entretien avec Véronique Hotte», Théâtre/Public 84 (novembre-décembre, 1988), p. 109.

¹⁶ Bernard-Marie Koltès, «Des lieux privilégiés» Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997), p. 30.

¹⁷ Koltès, «Des histoires de vie et de mort», p. 110.

Dans ce qui suit, je tenterai de dégager les conditions de possibilité de l'émergence d'une expérience corporelle dans la pièce Combat de nègre et de chiens. Il sera question de voir comment le corps, au-delà des contingences de la représentation, est un site de dissolution de la rhétorique, de subversion de l'ordre symbolique et d'effondrement des barrières taxinomiques du langage. Cette investigation s'opère à partir d'une double lecture. D'une part, une lecture qui considère, à la manière de Barthes, le corps comme un signe linguistique parmi les autres systèmes de signification scéniques¹⁸. D'autre part, une approche qui rendrait compte à la fois du corps comme signe scénique et comme le site par excellence d'une sédition qui transcende la pure fonctionnalité du signe.

a) L'émergence du corps

Même si la parole occupe une place privilégiée dans le théâtre de Koltès, et qu'elle constitue une entreprise signifiante à part entière, son renvoi constant à cet autre système de signes, celui du corps et de sa figuration spatiale, sème le doute quant à la pertinence d'une approche strictement linguistique pour aborder ce théâtre. En effet, à l'encontre du théâtre de l'absurde, où le texte est souvent primordial, le théâtre de Koltès affiche sa parole en la rattachant clairement au corps qui la produit. La scène koltésienne regorge de signes, linguistiques et physiques, qui révèlent tragiquement l'inconsolable solitude des personnages.

¹⁸ Les liens entre Koltès et Barthes ont été relevés par plusieurs critiques, dont Patrice Pavis: «[...] s'il s'agit d'accorder des brevets de postmodernisme, la palme revient à Koltès qui réunit l'exploit de créer une mythologie postmoderne, tout en prenant appui sur aucun mythe classique. Le mythe n'existe ici que sous forme de trace culturelle, sédimenté dans la langue (ainsi l'homme est toujours nommé avec l'animal ou modernisé en des mythologies (barthésiennes) de la ville (la lumière électrique, les bruits, la zone des tentations).» (Pavis, Le Théâtre au croisement des cultures, pp. 104-105). De même, Sarrazac remarque qu'«[a]près les années de conflits larvés, de jeu avec l'implicite, de "non-dit", de mise en scène du "banal" et du "quotidien", voici qu'un auteur remet à l'ordre du jour, et avec éclat, cette "extériorité" des signes que prônait naguère Roland Barthes». Jean-Pierre Sarrazac, Théâtres du moi, théâtres intimes (Rouen: Médiannes, 1995), p. 221.

L'essence de ce tragique relève d'abord d'un mal linguistique, ou d'une erreur ressentie par un sujet à la fin du siècle dont l'interruption de la parole a le poids d'une mutilation. Comme l'a fort bien exprimé le Dealer de Dans la solitude des champs de coton:

La vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait de l'animal ou de l'homme une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date.¹⁹

Néanmoins, au-delà de l'usage exclusivement pragmatique, cette parole participe de la rupture biologique de l'être. Par une atteinte portée au corps, son site principal, la parole koltésienne violente l'écriture: elle s'attaque à ses propres fondements symboliques afin de dégager l'essence du tragique postmoderne. Ainsi, la parole conçue comme simple exercice de rhétorique ne semble plus suffir à articuler ce tragique. A chaque fois qu'elle doit s'affirmer comme parole scénique, elle se trouve confrontée au corps et aux exigences physiques de sa mise en scène extérieure. C'est là que se situe le sens de la pièce Combat de nègre et de chiens²⁰. Cette deuxième pièce de Koltès, écrite en 1979 lors d'un voyage au Guatemala et mise en voix par Gabriel Monnet puis diffusée sur France-Culture en

¹⁹ Koltès, Dans la solitude des champs de coton, p. 31.

²⁰ Bernard-Marie Koltès, Combat de nègre et de chiens (Paris: Minuit, 1989). Les références à cette oeuvre figurent dans le texte entre parenthèses.

1980 a été mise en scène à New York en 1980 par Françoise Kourilsky au théâtre de la Mamma. Elle n'est montée en France qu'en 1983 aux Ammandiers-Nanterre sous la direction de Patrice Chéreau. Depuis la mort de l'auteur en 1989, la pièce a été reprise plusieurs fois en France et à l'étranger devenant, parmi toutes les pièces de l'auteur, celle qu'on joue le plus fréquemment. Cette popularité est due en partie à son lyrisme tragique, à la transparence de son écriture, mais aussi à sa familiarité, à son universalisme, à sa gravité, à son évidence, comme l'a constaté Koltès: «On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident [...]»²¹.

L'action de la pièce se situe dans «un lieu du monde»²², un pays d'Afrique de l'Ouest, quelque part entre le Sénégal et le Nigeria; un ouvrier noir est tué sur un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère (française). Son frère, Alboury²³, «mystérieusement introduit dans la cité» (7), vient réclamer le corps de la victime. Toutefois, personne, ni Horn (le chef du chantier), ni Cal (l'ingénieur qui l'a assassiné), n'ont intérêt à le lui restituer. Contre cette toile de fond émerge peu à peu la question de l'impossibilité de la communication, ou en termes koltésiens de la difficulté de "l'échange"²⁴. Certains critiques expliquent cette

²¹ Koltès, «Des lieux privilégiés», p. 30.

²² Koltès, «Des lieux privilégiés», p. 30.

²³ Il est à noter que le nom d'Alboury rappelle le personnage historique Albouri, roi du royaume ouolof du Sénégal, qui en 1890 a dû choisir les chemins de l'exil pour sauver son peuple de la destruction aux mains des forces coloniales françaises. La pièce de théâtre de Cheik Ndao, L'Exil d'Albouri (1967) s'inspire de ces événements.

²⁴ Ce mot, qui revient souvent dans l'oeuvre de Koltès, renvoie à ce que Lyotard appelle «la transformation du langage en marchandise productive». Jean-François Lyotard, Tombeau de l'intellectuel et autres papiers (Paris: Gallilée, 1984), p. 82. Comme le Client et le Dealer de Dans la solitude des champs de coton (1986), le tragique postmoderne consiste en ce que le désir est bloqué, et ne peut être nommé qu'en termes d'échanges économiques qui excluent tout dialogue ou même toute dialectique: «La dialectique ou le dialogue ne peut avoir cours entre eux, seulement l'agonistique». Lyotard, Le Postmoderne raconté aux enfants (Paris: Gallilée, 1986), p. 164.

impossibilité par le fait que les personnages ne parlent pas la même langue, littéralement. Selon Stéphane Lépine, «[...] Combat de nègre et de chiens ne parle pas tant de la France, de l'Afrique et des Noirs, cette pièce ne raconte pas tant le néo-colonialisme et la question raciale qu'elle installe en un lieu métaphorique des hommes et une femme qui ne parlent pas la même langue et qui, pour cette raison, ne réussissent pas à trouver de monnaie, de valeur d'échange»²⁵. Pourtant ce lieu métaphorique dont parle Lépine a bien existé au Nigéria. La pièce est basée sur une expérience réelle, vécue par l'auteur dans un ghetto industriel qui ressemble de près au site élaboré dans Combat de nègre et de chiens et que Koltès a décrit dans son article intitulé «Des lieux privilégiés»:

J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors; et, à l'intérieur, une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés tout autour. C'était peu de temps après la guerre de Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... Et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. Et à l'intérieur de ce cercle se déroulaient des drames petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement: le chef du chantier qui couchait avec la femme du contremaître, des choses comme ça... C'était mon point de départ. A partir de là, pendant un an j'ai

²⁵ Lépine, «Des signes noirs sur la blancheur du monde», p. 17.

fabriqué les personnages, et finalement, ils ont pris de plus en plus de place.²⁶

Toutefois, malgré cette base historique et factuelle, à la question «de quoi parle Combat de nègre et de chiens?», Koltès répond: «[e]lle ne parle pas, en tout cas de l'Afrique et des Noirs -- je ne suis pas un auteur africain --, elle ne raconte ni le colonialisme, ni la question raciale.»²⁷. Contradictions et ambiguïtés voulues? Certes, mais la distinction que veut établir Koltès entre les faits et l'imaginaire dramatique relève de l'esthétique générale de l'auteur, pour qui le théâtre n'est pas un miroir qu'on fait passer devant le réel afin d'en refléter une image fidèle, mais la construction d'un univers qui s'occupe plus de montrer le tragique de la représentation que la représentation du tragique.

Dès lors, le conflit qui existe entre les Noirs et les Blancs dans Combat de nègre et de chiens, doit se rapporter à l'essence de ce tragique, qui, au-delà du langage, pose comme une évidence la confrontation physique entre les personnages. Même si la pièce est parsemée de langues étrangères, notamment le Ouolof et l'Allemand, cette incommensurabilité linguistique est subsumée au niveau du corps et de son absence à la foi métaphorique et littérale. Toute la pièce est construite autour de la recherche d'un corps absent et du défi que lance sa représentation.

En effet, par sa présence sur ce chantier du meurtre, Alboury est le porte-parole d'une «réalité étrangère au langage», de cette autre dimension physiologique du Verbe, qui se cache, comme le personnage, dans la brousse épaisse, derrière le massif de bougainvillées. Dès les premières lignes, Alboury ne dissimule pas les raisons de sa présence sur le chantier: «Je suis Alboury,

²⁶ Koltès, «Des lieux privilégiés», p. 30-31.

²⁷ Koltès, «Des lieux privilégiés», p. 30.

monsieur; je viens chercher le corps; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n'a rien trouvé; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris, si on ne lui donne pas le corps[...].» (9). D'entrée de jeu, le texte koltésien affirme sa prédilection pour une expérience corporelle, et ce en soustrayant le texte théâtral à sa dimension purement textuelle. Rappelant les revenants de Strindberg, ou les morts dans Les Paravents de Genet, ce cadavre absent est partout présent; par son absence même, il domine toutes les possibilités de la scène. Introduit dans la réalité cohérente du *logos*, il constitue la fissure qui fera s'effondrer la digue. La parole koltésienne est consciente de son rapprochement d'un péril mortel: si ce corps, colporteur de cris et de menaces, n'est pas restitué à sa famille, tout le village africain sera «tenu en éveil» (13). En conséquence de quoi, la mère -- symbole de la conscience africaine, mais aussi de cette matrice sensorielle qui s'oppose à la langue/loi du père/patriarcat/Occident -- fera entendre son indignation et sa révolte.

L'écriture koltésienne est spécifiquement scénique. Au-delà de sa dimension linguistique, elle est concrète et réelle, et comme dit Patrice Chéreau, «[...] n'a rien d'abstrait comme celle de Giraudoux ou de Genet [...]»²⁸. En vérité, pour Koltès, la scène n'est pas un prétexte pour l'égrénation d'un chapelet de mots, mais plutôt un milieu où se battent différents langages. Ainsi que l'a noté Patrice Chéreau, au-delà de sa charge poétique, ce métissage linguistique plonge ses racines ailleurs, «pas forcément du français, mais d'un usage de la parole issu d'influences multiples, d'une prodigieuse richesse»²⁹.

Par ailleurs, Koltès admet que les exigences strictes de la scène imposent des contraintes sur la façon de parler des personnages, comme il l'a souligné dans

²⁸ Patrice Chéreau, «Le lien durable avec un auteur contemporain», dans Anne-Françoise Benhamou, Koltès, combats avec la scène (Paris: CNDP, 1996), p. 51.

²⁹ Chéreau, «Le lien durable...», p. 44.

une interview accordée à Jean-Pierre Hân: «J'aime bien écrire pour le théâtre, j'aime bien les contraintes qu'il impose. On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots.»³⁰. Mais «faire exister» la situation ne se fait pas sans la création d'un univers physique et spatial, ni sans des êtres en chair et en os, derrière lesquels germe cette langue enfiévrée dans sa matérialité brute. Une telle matérialité dissimule derrière elle, comme le massif de bougainvillées, un corps qui menace à tout moment d'envahir l'espace scénique, faisant trébucher le langage dramatique dans les marasmes de signes élaborés. A l'affût de la représentation, ces signes attendent, avec Alboury, dans la «demi-obscurité», l'instant propice pour s'emparer du texte scénique jusqu'à ce que le silence s'établisse, par-delà duquel aucune parole n'est possible. Combat de nègre et de chiens pullule de ces silences qui permettent au langage du corps d'être "entendu"³¹ et confèrent une dimension acoustique particulière au texte. Sur ce plan, les didascalies offrent de nombreux exemples de ces silences: «*Silence; les appels de la garde*» (23); «*Silence. Aboiements au loin*» (23); «*Ils se regardent [...]. Silence*» (33); «*Silence. Il boit; silence*» (38); «*Appels des gardiens; silence*» (41); «*Après un temps*» (54), (69) et (90); «*Temps; ils se regardent; aboiement de chien, très loin*» (59); «*Dans un profond silence, deux gardiens s'interpellent brusquement, brutalement; puis le silence revient*» (59-60). A part les silences, il y a aussi des indications scéniques qui définissent le niveau de la voix: «*Plus bas [...]. Plus bas encore*» (56); «*Bas*» (63), (80),

³⁰ Koltès, «Des lieux privilégiés», p. 31.

³¹ A ce propos, Patrice Chéreau explique comment la mise en scène de la pièce a pu rendre audibles ces silences. Décivant sa démarche, il écrit: «[...] j'ai commencé à fabriquer le silence sur un plateau: avec des fréquences de groupe électrogène ou de simples grésillements indécélables à l'oreille, j'installe des plages de silence apparentes; lorsque ces bruits indiscernables s'arrêtent brutalement, le public entend un silence, devenu total, dans toute sa profondeur.» Chéreau, «Le lien durable...», p. 44.

(82) et (91), tandis que d'autres décrivent les moindres sons: «*chute brusque du vent*» (57); «*bruit mat d'une course, les pieds nus sur la pierre, au loin; chutes de feuilles et de toiles d'araignée; silence*» (57); «*craquement de branche, léger*» (72); «*bruit du camion qui démarre*» (79). Le langage verbal n'est alors qu'un masque qui ne suffit plus pour occulter la réalité physique, organique et acoustique de l'existence.

Tous les personnages de Combat de nègres et de chiens éprouvent, d'une manière ou d'une autre, un quelconque malaise physique. «J'ai une tête prête à éclater» (13) se plaint Horn. Léone (la femme "importée" de France par Horn) prend des cachets de médicaments pour une maladie mystérieuse dont elle n'indique pas le nom, mais en décrit seulement les symptômes physiques: le froid (15) et la soif (41). Cal, pour sa part, a les «nerfs démolis» (26), tandis que Horn a «la vue un peu faible» (12). Enfin Alboury, -- qui, de tous les personnages, est le plus attentif à son existence organique -- a les yeux qui «ne supportent pas la trop grande lumière; ils clignent et se brouillent» (13).

Ceci dit, au-delà de sa dimension d'accessoire, le corps koltésien occupe une fonction essentielle et double. Il est ce par quoi on attrape les «microbes», ce qui nous rend vulnérables à la réalité extérieure, souvent hostile. De même, paradoxalement, il est un *anticorps*, un vaccin, qui dote le personnage d'une carapace pour le cuirasser contre les abus auxquels le soumet le langage de la collectivité: «Une couche de transpiration», explique Cal, «ça sèche, et puis après une autre, une autre, ça fait une carapace, ça protège. Et puis, si c'est l'odeur qui vous fait peur, l'odeur, ça développe l'instinct» (37).

Non seulement l'expérience physique se rattache à l'écriture en tant que complément, elle envahit le texte koltésien, faisant trébucher la parole dans des champs sémantiques marécageux et incertains. Un exemple flagrant de cette invasion se trouve à la scène sept qui met face à face, dans une tentative de séduction, Léone et Cal. La scène commence par une didascalie: «Cal. -- (*un doigt*

sur la bouche)», suivie d'un énoncé impératif: «[...] Ne parle pas trop fort, bébé.» (44). Avant même que le contenu de la phrase ne signale la moindre déontologie, une morale ou une prohibition, ce geste du doigt dresse un obstacle à l'articulation de la parole. Par ce geste performatif mais qui est désigné dans un énoncé constatif, Koltès fournit une nouvelle interprétation de la fonction performative au théâtre. Grâce au geste qui la précède, la phrase «ne parle pas trop fort» est employée comme une prohibition de la parole. Le corps laisse pour ainsi dire son empreinte "digitale" sur la parole, soumettant l'acte d'énonciation à une délimitation corporelle.

b) Le corps où l'effondrement du langage

«La langue ne suffit pas pour communiquer», disait Brecht. Le texte de Koltès hérite de cette insuffisance, et tente de la colmater en couplant la parole à une pantomime ostentatoire qui sert à dénuder le simulacre du langage. En favorisant un engagement physique, le personnage de Koltès réussira ou non à communiquer avec la langue du corps, et à partir de cette réussite ou de cet échec investira ou abandonnera la scène. Dans sa tentative de suicide et de mutilation de soi, Léone affirme l'échec flagrant de la langue occidentale. La didascalie qui décrit cette tentative propose aussi une façon d'interpréter cet acte; nous y lisons que *«Léone s'est redressée. Contre une pierre, elle brise la bouteille de whisky et rapidement, sans un cri, en regardant l'ombre où a disparu Alboury, avec un éclat de verre, elle grave sur ses joues, profondément les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury»* (95-96). En soulignant cette ressemblance, Koltès nous fait part non seulement de l'acte d'auto-mutilation mais aussi du sens qu'on doit lui attribuer. Par ce geste violent, Léone fait de son corps le matériau signifiant primaire, convertissant ainsi le traumatisme ressenti au niveau de sa subjectivité comme femme aliénée, en représentation, ou même en présentation.

La ressemblance de ses tatouages hiéroglyphiques aux signes tribaux d'Albourny affirme que la gestuelle destructive de l'ordre "symbolique" et "culturel" est foncièrement non-linguistique. D'ailleurs Horn ne comprend rien à ce geste de Léone, «cela n'a aucun sens» (96), dit-il. Pour lui, un geste inscrit entièrement dans le corps n'a aucun sens parce qu'il sort du cadre de la symbolique langagière et exige un tout autre système d'interprétation.

Léone, non plus, ne pouvait accéder auparavant au sens de cette nouvelle langue. A la manière de Horn elle s'est trouvée au début face à Albourny, devant un univers inintelligible. Mais à l'encontre de ses compatriotes masculins, elle fait un effort de compréhension à partir de la scène onze, où elle essaie de saisir le sens de la parole d'Albourny. Toutefois, faute de maîtrise du langage du corps elle trouve la langue d'Albourny d'une grande difficulté, si grande qu'elle échoue à y accéder. Cette scène érige, l'un contre l'autre, un langage des mots et un langage des corps auquel Albourny est l'ultime initiateur:

LÉONE.-- J'adore les histoires avec le diable; j'adore comme vous les racontez; vous avez des lèvres super; d'ailleurs le noir, c'est ma couleur.

ALBOURNY. -- C'est une bonne couleur pour se cacher.

LÉONE. -- Cela, qu'est-ce que c'est?

ALBOURNY. -- Le chant des crapauds-buffles: ils appellent la pluie.

LÉONE. -- Et cela?

ALBOURNY. -- Le cri des éperviers. [...] Il y a aussi le bruit d'un moteur.

LÉONE. -- Je n'entends pas.

ALBOURNY. -- Je l'entends.

LÉONE. -- C'est le bruit de l'eau, c'est le bruit d'autre chose; avec tous ces bruits, impossible d'être sûr. (69)

Léone se trouve en *terra incognita*, ce langage de la nature, des sons et des gestes qu'elle n'entend pas lui est complètement étranger. Dans ce contexte, le verbe entendre est employé dans le sens de "comprendre". En revanche, Alboury possède les clefs de ce langage; en lui se résout l'antinomie du couple mot/corps et se fonde la synesthésie d'une langue naturelle, verbale et plastique. Il est l'interprète non seulement dans l'acception théâtrale du terme mais davantage de celui qui traduira le *sens* de cette *parole* en *parole* des *sens*.

«Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante»³², selon Barthes. Koltès a porté au paroxysme le sens de cette théâtralité «logophage». Tout Combat de nègre et de chiens se situe dans une lutte entre l'expression d'une parole scénique et une incarnation corporelle de cette parole, dans un univers matériel qui la réduit et la dénude. Saper la rhétorique par le corps? La scène quatre en est un exemple flagrant. Dans cette scène, Horn et Alboury se situent aux pôles opposés du langage; leurs logomachies mettent à découvert les écueils les plus imprévisibles de la polémique. Alboury répète à maintes reprises qu'il est venu revendiquer le corps de son frère: «J'attends ici pour prendre le corps [...] quand j'ai le corps de mon frère je pars [...]» (27), «Je veux ramener le corps à sa famille [...]» (28), «[...] je ramènerai le corps avec moi [...]» (28). Cette revendication du corps qui se répercute en échos sert à remettre en question la rhétorique coloniale. En effet, afin de se désister de la responsabilité de la mort de l'ouvrier, Horn n'a à sa disposition que cette rhétorique fauchée qui consiste à blâmer la victime: «Il n'avait pas son casque [...]. Pas de casque: cela nous enlève toute responsabilité [...]» (26). Mais ne pas porter de casque³³, cette règle de

³² Barthes, Essais Critiques, p. 42.

³³ Notons que l'étymologie du mot casque indique qu'il vient de *cascar* qui signifie «briser».

protection que l'ouvrier n'a pas respectée, semble insignifiant devant l'immensité du résultat: la mort. C'est ainsi que fonctionne la rhétorique coloniale: si la langue ne parvient pas à colmater les fissures cautionnées par l'expérience sensorielle, elle se dote d'un casque symbolique, aussi banal soit-il, sous lequel elle dissimule son mensonge. La réponse d'Alboury n'en est pas moins ironique, elle tranche au coeur même de cette rhétorique: «Qu'on me donne le corps sans le casque, monsieur, qu'on me le donne comme il est.» (26).

Or, ce corps que le frère est venu réclamer n'est plus le même, il n'est même plus un cadavre dans le sens le plus commun du terme. Ne parvenant pas à l'enterrer, Cal le laissera flotter, chuter et se faufiler dans les égouts. La mutilation à laquelle il a été soumis ne l'a pas fait disparaître; bien au contraire, elle l'a doté d'une deuxième existence, plus puissante que la première. Cal explique cette mutilation dans une description graphique, où il dépeint, en minutieux détails, l'instant et l'instinct du meurtre. Sa tirade, faite d'un mélange de discours direct et indirect, ressemble à un monologue de sociopathe criminel:

Quand je l'ai vu, je me suis dit: celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L'instinct, Horn, les nerfs. Je ne le connaissais pas, moi; il avait seulement craché à deux centimètres de mes chaussures; mais l'instinct, c'est comme cela que ça marche: toi, ce n'est pas maintenant que je te foutrai la paix, voilà ce que je me disais en le regardant. (25)

Il ne fait aucun doute que la sanction (le meurtre) n'est pas à l'échelle de l'affront (cracher près des chaussures), mais dans cette conjoncture, la justice importe peu. Un tel univers d'exploitation et d'oppression coloniales exclut les liens logiques. Victime et bourreau ne sont pas liés par les rapports de domination et de soumission; leur confrontation tient lieu plutôt d'un *corps à corps* entre un discours corrodé par la rhétorique, et un langage fidèle à la vérité du corps.

Bien qu'il soit mutilé, le corps de la victime, comme cette Afrique violée par le colonialisme, devient l'emblème d'une résistance à la fois symbolique et littérale. Le corps vivant, celui d'Alboury, en est d'abord le symbole; il ne se laisse représenter sur scène que par une silhouette aux traits vagues et indéfinis. Le corps du frère est également le signe d'une résistance, littérale celle-là: en dépit des coups de fusil, de la chute par-delà la décharge du camion, de la noyade dans le lac, de la cataracte dans les égouts, son cadavre se rebiffe à disparaître, il refuse de «mourir», comme ce scorpion qu'on tue et qui revient toujours.

c) La représentation ou la langue du corps

Le corps restaure ainsi au mot sens ses trois acceptions ("direction", "signification" et "expérience sensorielle"). Ainsi, ne se limitant plus à être un effet du discours, le sens fourni par cette corporéité transforme la représentation en un danger mortel plutôt qu'en une affirmation mimétique ou une réflexion verbale sur le réel. Cal conçoit que la violence vécue au niveau du corps rende futile toute possibilité de penser, que l'instinct fustige les corps et renvoie l'esprit à un deuxième degré d'importance. Ainsi il explique à Léone: «Un bon coup dans le ventre ou un couteau dans le dos et voilà ce qui t'attend si tu te mets à te poser des questions au lieu de courir.» (45). L'expérience physique chez Koltès se couple d'une désaffection par rapport au langage. A la manière des personnages de Beckett, ceux de Koltès entrent en lutte avec les mots qu'ils énoncent³⁴. Cependant, tandis que le personnage de l'absurde attend inlassablement auprès d'un arbre l'arrivée de Godot, Alboury piétine le discours «jusqu'à ce que quelque

³⁴ Le rapprochement entre Koltès et Beckett a fait maintes fois le sujet de la critique. Comme l'explique Stéphane Lépine: «[l]e début de Quai ouest rappelle en partie Beckett et le début de son roman L'Innommable. Ces interrogations sur le temps, le lieu, la destination, cette errance au milieu de nulle part, cette nuit enveloppante qui brouille le réel et sa perception se retrouvent également chez Beckett». Lépine, «Des signes noirs sur la blancheur du monde», p. 18.

chose arrive qui permette de voir comment on peut bouger»³⁵. Ainsi Jean-Pierre Sarrazac écrit:

L'auteur de Quai ouest et celui d'En attendant Godot ont en commun une curieuse façon d'attenter aux bienséances et à la dignité de leurs personnages: d'entrée de jeu, ils braquent leur regard - et, donc, le nôtre - sur les pieds de leurs créatures. Mais ce qui, chez Beckett, s'effectue dans la majoration, dans l'enflure des extrémités [...] se passe au contraire, chez Koltès, dans l'effacement.³⁶

Au niveau de la représentation, cette différence pose, bien entendu, un problème majeur: comment représenter cet effacement sans attenter à l'intégrité de la représentation? Alboury incarne cette problématique dans toute sa gravité. Il retrace le sens de son expérience métaphysique à travers le corps qui l'occasionne. Alboury va à contre-courant de toute ontologie occidentale, basée sur un dualisme cartésien qui exige que la pensée précède son support matériel. Du moment où l'on sort de cette dualité, -- et où l'on admet avec Alboury que l'âme est une donnée matérielle contenue entièrement et sans équivoque dans sa matrice corporelle --, on parvient peut-être à une représentation fidèle, non du réel, mais du corps qui appréhende ce réel.

Avec Koltès, cette précedence du corps sur l'esprit s'articule dans de longs monologues oniriques où la voix d'Alboury résonne comme dans un rituel chamanique: «[...] j'ai dit à mon âme: cours jusqu'à mes oreilles et écoute, cours jusqu'à mes yeux et ne perds rien de ce que tu verras.» (10). La conscience n'est plus, dans la vision de Koltès, une fonction de conceptualisation absolue ou de rationalisation pure: elle est corporelle, ou incarnée. Au lieu d'écarter le corps

³⁵ Bernard-Marie Koltès, «Comment porter sa condamnation», Alternatives théâtrales 35-36 (1989), p. 18.

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, «Le pas», Europe 823-824 (novembre-décembre 1997), p. 37.

comme un accessoire surajouté au sujet discursif, Koltès voit en lui la raison principale qui permet de façonner un monde, et de faire partie d'une réalité physique et même universelle du monde. Et ce, parce que le corps n'est pas dans le sens que lui donne la pensée objective ou idéaliste, un *objet* ou un observateur désincarné, à la recherche d'une réalité ontologique externe et immatérielle. Le corps koltésien, comme celui d'Albourny, participe plutôt de cette pragmatique transgressionnelle en résistant au modèle épistémologique traditionnel et en situant la relation corps/ esprit dans un champ biologique qui interdit leur dissociation. Dès lors, la parole-rhétorique se défait dans la matière pour devenir un signe visuel et spatial, affiché sur le visage des protagonistes et intelligible uniquement grâce aux mouvements de leurs corps.

Albourny est le seul révélateur de cette vérité: c'est lui qui en est le catalyseur et l'unique traducteur. Ainsi qu'il le fait comprendre à Horn: «[...] La seule chose que j'ai apprise de vous, malgré vous, c'est qu'il n'y a pas assez de place dans votre tête et dans toutes vos poches pour ranger tous vos mensonges; on finit par les voir.» (83). Même le mensonge devient physique et visible.

En filigrane de cette conception, comme il n'a rien à apprendre des Blancs, Albourny n'a pas non plus de leçons à leur donner; il est tout simplement un *être-là*, venu dans ce lieu, rejoindre son «âme» avec son «corps». La scène finale est intitulée «Dernière vision d'un lointain enclos»; elle s'ouvre sur une longue didascalie qui décrit une sorte de révolte armée enfouie sous un jeu d'artifice carnavalesque. Là s'installe un jeu de masses, de volumes, d'objets concrets qui n'ont plus rien à signifier qu'eux-mêmes. Là-dessus Koltès rattache manifestement l'écriture à l'espace du corps:

Alors s'établit, au coeur des périodes noires entre les explosions, un dialogue inintelligible entre Albourny et les hauteurs de tous côtés.

Conversation tranquille, indifférente; questions et réponses brèves; rires;

langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent. (107)

Albourny ne communique plus avec son duelliste. Désormais il parle avec l'espace, avec les «hauteurs», dans un langage indéchiffrable et qui est inaccessible aux autres personnages. Sa parole est une remise en question du pouvoir du discours dominant basé sur la dualité du signe puisqu'elle résonne et s'amplifie jusqu'à emplir l'espace tout entier. Ici le signifiant étant "inintelligible", il n'a pas de signifié linguistique, mais organique.

2. LE CORPS COMME SURFACE D'ÉCRITURE: Quai ouest

Si Combat de nègre et de chiens affirmait la primauté d'un langage prédiscursif ancré dans une corporéité tangible et attaché clairement à une existence scénique matérielle, la pièce Quai ouest³⁷ préconise un espace d'écriture où se déploie ce langage du corps et où se manifestent ses tenants et ses aboutissants. Si nous parlons du corps comme espace d'écriture, ce n'est pas pour le réduire comme dans certaines tendances postmodernes, à un schéma sclérosé de morceaux organiques qui n'existent que dans un espace virtuel. Ecrire le corps dans l'espace koltésien renvoie à une réalité tangible, politique et idéologique où les corps ne sont pas de simples fragments dont la valeur inhérente, naturelle et homogénéisée les fait coexister simplement. Au contraire, la présence d'une

³⁷ Bernard-Marie Koltès, Quai ouest (Paris: Minuit, 1985). Les références à cette oeuvre figurent dans le texte entre parenthèses.

multiplicité de corps dans le même espace les fait s'entrechoquer, se mutiler et s'objectifier jusqu'à ce que quelque chose arrive qui permette de concevoir une manière d'agir. L'espace corporel koltésien n'est possible que dans la mobilité.

Qui dit mobilité dit transgression des limites physiques du corps et du monde sensible. Tous les personnages de Quai ouest sont créés à partir d'une tension entre le non-dit et le senti. Abad est un personnage muet, mais l'absence de parole chez lui ne signifie pas une absence de voix: il définit par son silence l'essence de la révolte koltésienne. Le mal de Maurice Koch est situé au niveau de sa difficulté de nommer son mal, ce qu'il prénomme, fautes de mots, "foutaises". Le babil de Claire ressort de la difficulté d'exprimer un désir physique, notamment envers son frère Charles. A son tour, Charles se bat contre une langue appauvrie de la banlieue et le décalage entre lui et la vie, notamment par rapport à son désir homosexuel envers Abad. Rodolfe -- le mari de Cécile et le père de Charles et de Claire, cet ex-officier au service d'une dictature d'Amérique latine -- est «à demi-sourd et à demi-aveugle» (90); son corps succombe au poids de la mémoire envahie par la dénégarion. Cécile, «la vieille épouse inutile» (96), est prise au piège d'un corps vieillissant incapable de se défaire de la brutalité d'un discours de classes sociales. Tous les personnages de Quai ouest se situent sur les confins du monde rationnel et du monde sensible. Pourtant, malgré leur apparent appauvrissement psychologique ils ne se laissent pas tenter par des banalités du langage quotidien. Ainsi que le résume bien Adama Niane:

Sans jamais utiliser des mots d'argot ou des facilités de langage,
Koltès reproduit la langue ou peut-être plutôt l'esprit de la banlieue.
On pourrait à propos de Koltès paraphraser Peter Handke lorsqu'il
dit qu'il essaie de faire parler ceux qui ne possèdent pas l'outil de la

parole, non pas comme ils parlent réellement, forcément dans une pauvreté de langage, mais comme ils rêveraient de parler.³⁸

Cette existence à la limite du réel et de l'imaginaire, obéit à des lois et à des principes: elle est organisée autour d'une série de règles et de restrictions qui transforment la représentation scénique en un événement extrêmement codifié. Cette codification, dont nous parlerons plus loin, est basée sur une organisation spatiale bien définie de la corporéité scénique. Dans ce qui suit nous examinerons en premier lieu les principes de base de cette organisation de l'espace de Quai ouest. Ensuite, nous nous pencherons sur l'apparition de l'autre dans cet espace, afin de situer l'altérité au niveau d'une confrontation spatiale des corps. Les frontières de l'espace et du corps seront définies dans le but de pouvoir cerner une esthétique koltésienne de la mobilité, celle en particulier d'Abad, personnage clef dont le mouvement est l'emblème et la raison d'être de toute la pièce.

a) L'espace du corps

Le point de départ de Quai ouest est un lieu, d'où le titre, qui délimite à la fois un espace bien précis et sa direction géographique ou topographique. Le quai ouest est ce quartier à l'abandon, à l'ouest de New York, où l'on trouve de temps en temps un cadavre jeté à l'eau. C'est ce «coin privilégié du monde» qui a attiré l'attention de Koltès lors d'un séjour en Amérique en 1981. Dès sa rentrée en France la Comédie Française lui passe la commande d'une pièce, qui sera Quai ouest. Ce désir de rendre compte d'un "ailleurs", Koltès le connaît bien, lui qui a sillonné la planète à la recherche d'une esthétique autre qui ne soit pas blanche -- *black* notamment -- et qui lui permettrait de se défaire de l'héritage honteux du colonialisme français³⁹. C'est en Afrique, en Amérique latine et aux Etats-Unis que

³⁸ Adama Niane, «Jouer Abad», Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997), p. 82.

l'ont amené ses penchants pour l'évasion, mais le voyage ne pouvant lui procurer la rédemption recherchée, il se tourne vers le théâtre, cet espace paradoxal d'évasion mais aussi d'ancrage dans la réalité du quotidien. Pourtant, Quai ouest ne parle pas nécessairement de l'Amérique, «ce n'est pas une pièce américaine»⁴⁰, précise Koltès; c'est de l'autre côté de l'Atlantique qu'il faut chercher ses ascendants. A contrario, Patrice Chéreau, qui a mis en scène la pièce en 1985 aux Amandiers-Nanterre, croit que «Quai ouest, contrairement à ce qu'affirmait Bernard [-Marie Koltès], ne peut se passer qu'à New York, dans une ville où se mêlent des gens d'origines différentes»⁴¹.

Quoiqu'il en soit, le quai ouest est un espace universel qui renvoie à ces zones abandonnées à la pauvreté et qui se trouvent dans toutes les villes, que ce soit en banlieue de Paris ou sur les quais à l'ouest de Manhattan. Au-delà du simple vérisme du lieu, le quai ouest est une métaphore de cette étrange familiarité qu'évoque en nous ces ruines urbaines et qui se trouvent devant nous, aux lisières de toutes les métropoles occidentales. Koltès affirme cette vision réaliste et irréaliste en même temps:

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec au long de la nuit, le changement de la lumière à travers les trous du toit, des bruits de

³⁹ A ce sujet, voir Bernard-Marie Koltès, «Lettre d'Afrique», (posthume) Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997), pp. 13-22.

⁴⁰ Koltès, «Un hangar à l'ouest», dans les notes qui suivent la pièce Roberto Zucco (Paris: Minuit, 1990), p. 116.

⁴¹ Chéreau, «Le lien durable...», p. 46.

pas et de voix qui résonnent, des frôlements, quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe.⁴²

L'espace koltésien ainsi perçu est peuplé d'êtres qui se frôlent et s'agrippent en toute clandestinité, comme il en est le cas sur ces quais new yorkais, qui sont des endroits de drague gaie la nuit. Le théâtre de Koltès ne fait pas le vide scénique pour ensuite le repeupler de créatures situées aux confins du rêve et de la réalité; il ne les livre pas, non plus, à la manière d'Ionesco à l'intuition de l'absurde. Au contraire, la spatialisation koltésienne est avant tout confrontation humaine; elle est foncièrement postmoderne, car elle ne sert pas uniquement à délimiter l'action du personnage. Elle est aussi l'organisation d'un monde à la fois central (la ville de New York) et marginal (le quai ouest). La friction que crée la juxtaposition de ces deux mondes occasionne la prolifération des discours contre-hégémoniques d'ouverture radicale qui subvertissent les structures des binarités classiques.

Le quai ouest est un espace périlleux, difficile, un entre-deux, une brèche où s'insinuent toutes les contradictions et l'ambiguïté du sujet postmoderne. Les personnages sont mis sous le signe de cette multiplication des espaces; ils se trouvent en proie à leur condition spatiale et matérielle qui les soumet à une nouvelle praxis. De la localité la plus restreinte de cette praxis -- le corps de l'acteur/ actrice, jusqu'à la localité la plus étendue -- l'espace urbain à l'âge de la mondialisation de l'exclusion --, les personnages koltésiens nous rappellent que la mouvance est géohistorique. C'est-à-dire que le village mondial promis par la modernité n'est qu'un ghetto mondial, où l'exclusion, la ségrégation raciale, les divisions de classe, la marginalisation basée sur l'orientation sexuelle font la norme dans la société post-industrielle. Ainsi, pour le personnage koltésien, l'appropriation et l'usage des espaces devient un acte foncièrement politique.

⁴² Koltès, «Des lieux privilégiés», p. 31.

D'ailleurs, l'épigraphe de Quai ouest est une citation de Hugo: «Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu.» (11).

Par la relation du corps au sol, Koltès expose les préjugés selon lesquels on peut mener sa vie sans se soucier de ces lieux désaffectés, de ces espaces urbains abandonnés à la pauvreté et à la marginalité. Comment menons-nous notre train de vie en toute connaissance de cause de l'existence de ces «quartiers à l'abandon» en marge des métropoles? Ces lisières du monde industrialisé viennent nous ôter la sûreté d'un confort précaire construit sur le principe d'inégalité sociale. Aussitôt l'espace du confort urbain franchi, nos corps menacent de s'engloutir dans la jungle du capitalisme: «[à] peine le pas est-il franchi que l'homme commence d'être englouti, aspiré par le vide et le non-être», dit Sarrazac⁴³.

Monique et Koch⁴⁴ sont en fuite dans ce vide. Le monde qu'ils ont quitté est celui du "bizness", des transactions, de l'échange commercial. Au quai ouest ils font face à l'illicite, à la clandestinité, à la misère. Dès qu'ils se rendent compte qu'ils sont en dehors de leur environnement familial, ils ne savent plus où ils sont, ni où aller. Monique exprime dès la première réplique l'incertitude spatiale et ses conséquences sur l'existence physique du personnage:

Et maintenant: où? par où? comment? Seigneur! Par ici? c'est un mur, on ne peut plus avancer; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout; c'est peut être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant. Je ne vois plus rien, je suis fatiguée, je n'en peux plus, j'ai chaud, j'ai mal aux pieds, je ne sais pas où aller, Seigneur! (11)

⁴³ Sarrazac, «Le pas», p. 37.

⁴⁴ Le nom de Koch rappelle celui d'Edward Irving Koch, maire de New York de 1978 à 1989.

Monique souffre, mais ce qui lui fait mal c'est de piétiner dans les espaces de la pauvreté qu'elle préfère ne pas (re)connaître. De plus, elle est incapable d'en déchiffrer les signifiants spatiaux; ni le chemin à emprunter ni les références spatiales ne lui fournissent d'indices familiers. Sa perception et les structures épistémologiques de sa conscience sont sapées par la fatigue et par ce sentiment d'être abandonnée, que les habitants de ce quartier éprouvent à perpétuité. Monique vit cette étrangeté éphémère comme une violence physique: la fatigue, la chaleur et la douleur aux pieds sont quelques symptômes de ce sentiment de perte ultime.

L'espace urbain koltésien est ainsi doté de toutes les violences de notre époque: il est défiguré, et nous renvoie une image de nous-mêmes qui est des plus paradoxales. Le personnage koltésien se rend compte de la mondialisation de l'espace qui l'entoure mais se sent de plus en plus incapable d'avoir une conception de la totalité. La diffusion du sujet l'a rendu incapable d'être situé géographiquement dans le monde. Pourtant, son mal émane justement de la ségrégation géographique à laquelle le condamne son exclusion spatiale, son appartenance ethnique, son orientation sexuelle et sa classe sociale. Quai ouest représente cette dialectique entre la séparation et le désir de rapprochement. L'image scénique de cette dialectique est une mise en abyme de la subordination du corps à l'espace postmoderne de la violence.

Si dès la première ligne on plonge dans l'incertitude de la question triptyque, "où?", "par où?", "comment?", c'est parce que l'inévitable apocalypse s'est déjà produite; les personnages sont perdus et savent qu'ils ne trouveront pas d'issue. La quête se présente alors comme l'après-coup du désastre, en posant une question dont on connaît trop bien la réponse. Monique sait très bien ce qui les attend, que la voiture sera volée et que Koch va mourir noyé; elle l'annonce dès la première scène dans une longue tirade proleptique:

Il y a quelque chose par terre qui fait glisser, et je ne sais pas ce que c'est [...]. Je n'aurais jamais dû laisser les clés sur la voiture, il ne manquerait plus qu'on nous la vole, Seigneur! Rentrer à pied, il y en aurait pour des heures à travers ces quartiers sans lumière et sans panneau d'indication. [...] N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là même en plein jour pourrait se faire massacrer en plein soleil et son cadavre jeté dans le fleuve sans que personne ne songe à le chercher ici. (13)

Vue ainsi, l'entreprise théâtrale koltésienne englobe une grammaire de la problématique postmoderne. Mais sans offrir de réponses simples à ses spectateurs et spectatrices, Koltès brouille intentionnellement les pistes. Tout comme le sol est instable sous les pieds de ses personnages, étant spatiale, la dimension narrative du texte est également instable.

Le texte est alors intersecté de «monologues romanesques», qui selon Koltès ne devraient pas être joués. Dans le deuxième annexe qui suit la pièce, intitulé «Pour mettre en scène Quai ouest», Koltès affirme que ces monologues «ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce; et c'est là qu'il doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée» (Annexe, 104-105). Conscient de la dimension narrative et représentationnelle du jeu, Koltès façonne un monde dans Quai ouest divisé entre le désir de raconter, donc de s'arrêter, et celui d'agir, donc d'avancer. La distribution des espaces scéniques reflète cette double intention. Ainsi, devant le mur d'obscurité et à l'intérieur du hangar se trouve l'univers où l'on raconte; tandis que l'autoroute et la jetée constituent le monde où l'on agit.

La structure temporelle est également placée sous le signe de cette dualité spatiale. Cinq étapes rythment l'évolution de la pièce. Mais à l'intérieur de ces étapes il existe des cercles concentriques dont le parcours marque des événements

majeurs. L'action de la première nuit, qui se termine à la page 31, complète une première phase, celle de l'exposition des événements antérieurs à la pièce, notamment le passé de Koch et son projet actuel. Lorsque l'aurore se lève sur Charles et Claire (32), un "noeud" est déjà formé qui resserre le conflit et se déroule pendant toute une journée, jusqu'à la scène d'Abad et Charles à la jetée (59). La troisième phase fournit des "péripéties": d'une part, la confrontation entre Charles et Rodolfe (71) et, d'autre part, les retrouvailles de Koch et Cécile (77). La mort de Koch à la fin de l'aube (87) constitue le "dénouement" prévu. Pour conclure, la pièce se referme sur une "situation finale" qui, malgré sa surprenante conséquence, résout le dilemme de Charles: sa mort aux mains d'Abad (101).

Cependant, à travers cette structure classique de la tragédie, Koltès raconte deux histoires simultanées: le jour qui se lève et l'histoire d'un homme en fuite. Ces deux événements sont indissociables; ce sont une seule histoire selon deux points de vue. «[A]lors», écrit Koltès, «vient le moment où il faut choisir entre les deux [...]: quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra décor.»⁴⁵

Les personnages sont également infectés de cette dualité. Huit personnages, un peuple de «[b]rutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains, [...] fous mal lavés» (81), confrontent un couple venu de l'autre côté de la ville: Maurice Koch et Monique Pons. Les différents personnages appartiennent à des classes différentes, ce qui normalement ne leur permet pas de se croiser. Pour Adel Hakim, «Koltès s'amuse à cela: les faire se rencontrer, les faire vivre ensemble le temps d'un spectacle, comme dans un laboratoire on pourrait, juste pour voir, faire cohabiter des espèces animales de biotopes opposés. Pour regarder

⁴⁵ Koltès, «Un hangar à l'ouest», p. 114.

comment, dans ces conditions, elles peuvent survivre.»⁴⁶. Mais au-delà de la pure expérimentation, Koltès établit un système d'oppositions binaires pour ensuite les défaire dans le mouvement du personnage dans l'espace.

À cette structure binaire, reproduite également dans le jeu du clair et de l'obscur, se superpose celle des personnages en couples qui se disputent aussi cet espace. Il y a d'abord Maurice et Monique, dont la richesse les oppose à Cécile et Rodolphe, lesquels, appartenant à la première génération d'immigrés⁴⁷, s'opposent à leurs enfants de la deuxième génération, Charles et Claire. Il y a, en plus, Fak et Abad, qui sans vraiment constituer un couple sont liés par la clandestinité et l'illicite.

b) L'espace de l'autre

Les personnages de la pièce sont ainsi alloués à leurs groupes respectifs. Cependant, leur rencontre ne se fait pas uniquement dans l'échange de mots qui caractérisaient les protagonistes de Dans la solitude des champs de coton. L'apparition de l'autre dans Quai ouest soumet le personnage à une angoisse physique intense. Dès la première réplique Monique se demande: « Et si brusquement quelqu'un, quelque chose apparaissait, sortant de ce trou noir, quel air je devais prendre? de quoi j'aurais l'air si un type, plusieurs types, plein de types tout d'un coup surgissent autour de moi?» (11). Monique perd ses références à la simple potentialité d'une apparition d'autrui. L'angoisse qu'elle éprouve exclut toute relation d'intersubjectivité. La relation à autrui est bloquée, se limitant à l'échange commercial, dont la valeur principale domine toute

⁴⁶ Adel Hakim, «L'argent comme purgatoire. A propos de Quai ouest», Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997), p. 75.

⁴⁷ Notons la proximité du quai ouest des quais d'Ellis Island, lieu d'embarquement et de débarquement d'immigrants au début du siècle.

interaction avec l'autre. Mais tandis que le dealer de Dans la solitude des champs de coton se demande de «quelle arme» se servir⁴⁸ quand deux hommes se croisent et «n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité»⁴⁹, Quai ouest nous présente des êtres déjà armés, doigt sur la gâchette.

L'apparition de l'autre dans cet espace en décrépitude suffit en soi pour qu'un conflit soit déclenché. Monique explique que ce quartier qui fut autrefois un quartier bourgeois est devenu un site dangereux où l'on disparaît, où l'on se fait massacrer sans que personne ne songe à chercher le cadavre (13). Mais pour elle, la faute revient aux loyers bas qui ont attiré ce qu'elle appelle «les rats et les cafards» et qui ont chassé les commerçants. Une telle logique commerciale sied bien à un capitalisme sauvage construit sur les inégalités sociales et justifiant l'exploitation et le statu quo. Koch est le représentant par excellence de cet *ethos*, pour lui comme pour Monique, le site est lui-même source de danger -- «je suis bien trop maladroit pour me risquer à traverser [le hangar] seul» (15), admet-il à Charles. Il reconnaît aussi qu'il n'est pas fait pour ces endroits; son appartenance socio-économique à une classe privilégiée l'empêche de retrouver son chemin: «[...] je ne suis pas chaussé pour marcher ici, [...] ma mémoire n'est quand même pas si bonne que je puisse me diriger dans l'obscurité [...]» (15). Dès que l'on s'éloigne des quartiers éclairés, le sol devient instable, et l'on manque irrémédiablement d'indices géographiques. L'étanchéité des classes sociales est telle que toute tentative de passer outre les barrières économiques n'est qu'une futilité.

⁴⁸ Koltès, Dans la solitude des champs de coton, p. 61.

⁴⁹ Koltès, Dans la solitude des champs de coton, p. 47.

Pourtant l'espace théâtral koltésien tente de percer cet écran épais, et ce, non en l'amincissant mais paradoxalement en l'épaississant davantage. Ainsi, nous sommes témoins d'une accentuation des barrières entre les personnages, de sorte que même ceux qui parlent une même langue et appartiennent à un même milieu social n'arrivent plus à s'entendre dans cet espace. Dès le début, un tel effet est ressenti par Monique et Koch qui ne se comprennent plus. Monique soupçonne qu'ils sont perdus, elle implore Koch de lui dire dans quel trou il préfère qu'ils tombent. À cette question Koch répond: «Je sais, moi, très exactement où je suis» (12). Or, cette certitude qu'a Koch ne le rend pas plus adepte à trouver son chemin; sa connaissance de sa situation est d'un autre niveau. Ne sachant pas où se diriger dans l'espace, il sait par ailleurs où il veut aller métaphysiquement. Monique, par contre, tient à la réalité tangible, sa connaissance du lieu est de l'ordre du réel et de l'existentiel. C'est ici que les veines spirituelles et concrètes de l'écriture koltésienne se rejoignent. Comme l'exprime judicieusement Daniel Jeanneteau⁵⁰: «[...] la grande particularité de l'écriture de Koltès réside dans cette étrange articulation entre l'élévation d'une certaine spiritualité et le choix d'un concret difficile à vivre.»⁵¹.

Koltès place côte à côte l'angoisse métaphysique et l'angoisse existentielle. Si Monique ne parvient pas à traduire le péril mortel pour Koch, c'est parce que celui-ci est déjà en route vers son anéantissement voulu. Tous les deux souffrent d'un dépaysement, mais leurs malaises appartiennent à des catégories différentes. Pour Sarrazac, c'est ce dépaysement qui fait du théâtre de Koltès, comme de celui de Beckett, un véritable "dépeupleur". En vérité, pour Koltès c'est ce qui distingue le théâtre du cinéma ou du roman: ceux-ci voyagent, le théâtre, lui, «pèse de tout

⁵⁰ Scénographe et collaborateur du metteur en scène Michel Froehly, qui a monté Quai ouest en 1994 au Théâtre de la Cité internationale.

⁵¹ Samra Bonvoisin, «Aux Confins du monde. Entretien avec Daniel Jeanneteau», dans Anne-Françoise Benhamou, Combats avec la scène, pp. 94-95.

notre poids sur le sol»⁵². Le poids du personnage koltésien le tire vers le sol, le fait tendre vers l'immobilité: «Précisément parce qu'il est immobile», écrit Sarrazac, «de cette immobilité paradoxale qui fait penser à Zénon d'Elée et à sa fameuse flèche lancée, le personnage koltésien est un nomade, quelqu'un qui file, qui fuit devant nous à des distances sidérales, quelqu'un dont nous suivons, sidérés, le devenir permanent.»⁵³

C'est là, dans l'alternance pendulaire entre l'immobilité et le mouvement, que se situe l'angoisse du personnage koltésien. S'il avance, il bute à un mur d'obscurité; s'il reste sur place il sera englouti par le sol ou devra confronter un autre personnage en duel verbal ou même physique. Mais à la source de la confrontation avec autrui il y a un espace qui ne permet pas de s'éviter. La première rencontre entre Maurice et Charles obéit à ce schéma. Lorsque Koch entre dans le hangar (14), il bute contre l'obscurité, ce qui l'empêche de se rendre compte de la présence de Charles. Néanmoins, Koch sait d'emblée que quelqu'un est là et est en train de le guetter. Sans que Charles soit visible, Koch commence à lui adresser la parole. Cette connaissance presque intuitive d'autrui émane de l'espace, lui-même source de rencontre et de séparation. C'est l'espace qui conditionne alors la nécessité de l'échange. Par conséquent, Koch se doit de proposer à Charles, en échange de son aide, une série d'objets de luxe: les cartes de crédit, son briquet Dupont, une bague en or, une montre Rolex. Pour Koch, tous ces objets ne servent à rien, maintenant qu'ils sont sortis de leur voûte référentielle. Cependant, ce à quoi Koch ne s'attendait pas, c'est que ces objets ne peuvent rien signifier non plus pour Charles. Pour ce dernier, dans cet espace de la marginalité et hors de leur contexte économique, ni les cartes de crédit ni les objets de luxe ne

⁵² Koltès, «Un hangar à l'ouest», p. 123.

⁵³ Sarrazac, «Le pas», p. 38.

peuvent valoir de l'argent. Koch n'arrive pas à comprendre cette différence de base entre sa conception de l'échange et celle de Charles. Irrité, il lui demande: «Qu'est-ce que vous voulez donc?, cent francs par-ci, cent francs par-là, l'alcool et les cigarettes, foutaises. Les billets et les pièces, c'est l'argent du pauvre, de l'argent de sauvages. Mes cartes de crédit sont de l'argent, et ma Rolex, et ma voiture.» (24).

Koltès semble nous indiquer par là qu'à chaque milieu appartient une sémantique des objets qui n'est pas transmissible dans un autre milieu. Ici, les objets de luxe de Koch perdent leur fonctionnalité; c'est plutôt d'une arme qu'il va avoir besoin. D'ailleurs Charles lui indique cette nécessité: «Personne ne viendrait ici sans arme, sans raison.» (21). Koch est ainsi à la merci de son interlocuteur. L'échec, le secret et la pulsion mortelle l'ont rendu incapable de faire des liens entre un lieu et ses exigences matérielles. Du coup, il se trouve marginalisé par cet espace hostile qui le soumet à des conditions autres que celles dont il est maître.

C'est l'espace qui rend le personnage koltésien plus complexe et qui multiplie ses enjeux. Le mal principal que ressent le personnage émane de cette incapacité de reconnaître l'espace qui l'entoure. Koch n'a rien à voir avec le héros tragique qui triomphe de ses angoisses en bravant les espaces de la mort avec courage et noblesse. Pour Koch, si la mort en soi est la seule rédemption et le seul supplice, c'est au contraire la trouver qui lui pose un problème majeur. Son drame n'est pas de savoir pourquoi il est là et comment vaincre l'impasse, mais comment ne pas s'en sortir. Sur ce point, Koltès explique:

En ce qui concerne Koch, je pose le fait qu'il veut se suicider comme une hypothèse préalable, et lui-même est fort agacé quand on lui demande les raisons; car, effectivement, elles importent peu; je peux en donner dix mille, toutes imparfaites et suffisantes. En tout cas, il est agi par cette volonté, et l'important est de savoir comment il va

faire, ce que cela va provoquer et révéler autour et à l'intérieur de lui.⁵⁴

Tous les personnages de la pièce sont mûs par cette pulsion. Ils exercent leur volonté en toute connaissance de cause des effets sur autrui. Mais les conséquences de leurs actes ne changent rien à leur volonté, que rien ne peut altérer, comme s'ils étaient "programmés" pour agir selon une mécanique implacable. Koltès est tout à fait conscient de cette mécanique, il souligne même son fonctionnement lorsqu'il écrit: «On peut donc partir du principe que chacun accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir; le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire.»⁵⁵. Koch est ainsi prédestiné à se jeter dans le fleuve avec ou sans l'aide d'Abad. La seule évidence, c'est que Koch est mort, que ce soit de ses propres manoeuvres ou que ce soit Abad qui l'ait tué. Pour Koltès, «répondre à cette question, ce serait refuser de voir que, dans tous les cas, le résultat est le même, pour Koch, pour Abad, pour Charles, pour Rodolfe, pour tout le monde»⁵⁶.

De plus, il importe peu que l'on sache si Koch s'est vraiment jeté dans le fleuve. De toute façon sa mort se passe hors scène, dans une sorte de vide spatial que seul Abad est capable d'appréhender. Au fait, la pièce qui a commencé selon le point de vue de Koch se termine sur le point de vue d'Abad. Ayant prévu ce changement, Koltès s'est posé la question de savoir si une pièce pouvait «commencer sur un "sujet" et terminer sur un autre»⁵⁷. De toute évidence, c'était

⁵⁴ Koltès, «Un hangar à l'ouest», pp. 115-116.

⁵⁵ Koltès, «Un hangar à l'ouest», p. 117.

⁵⁶ Koltès, «Un hangar à l'ouest», p. 116.

⁵⁷ Koltès, «Un hangar à l'ouest», p. 114.

possible, selon Koltès, «pour la bonne raison que, dans la vie, on peut changer de point de vue sur une même question, donc changer la question»⁵⁸.

En effet, ce changement d'angle est si radical que toute la pièce est construite comme une volte-face spatiale. Comme dans un travelling, Koltès manipule les points de vue de sorte qu'il crée une véritable polyphonie visuelle qui complète un cercle allant de Koch à Abad en passant par Fak, Cécile puis Charles. Les points forts de ce travelling sont marqués par des changements radicaux des espaces scéniques et des indications portant sur l'éclairage. Les didascalies nous transposent de l'extérieur du hangar vers l'intérieur; ensuite nous sommes amenés sur la jetée, puis sur l'autoroute. Du point de vue de la signification de ces espaces, la jetée est l'espace par excellence de la mort mais aussi de la rédemption selon qu'on se situe du côté d'Abad ou de Koch. L'altérité qui s'y manifeste reflète la double signification: la jetée devient un espace d'extermination mais aussi de délivrance. Mais l'être ne peut y accéder tout seul, faute de connaître les chemins à emprunter, c'est à autrui de l'y guider. La mort est ainsi donnée par le lieu, le personnage n'étant qu'un intermédiaire, un guide qui sait naviguer les méandres du néant. Dans ce sens, le théâtre devient le lieu où chacun est l'intermédiaire de l'autre et le médiateur d'une expérience qui lui est sinon inaccessible.

Les personnages sont des guides les uns pour les autres. Fak est pour Claire l'initiateur aux espaces de la violence sexuelle. Par son invitation à l'intérieur du hangar, il la présente à l'ambiguïté du désir masculin, à la fois séducteur et violent: «Si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans.» (25). Ce plaisir, qui demeure innommable sauf à l'intérieur du hangar, est lui aussi une conséquence

⁵⁸ Koltès, «Un hangar à l'ouest», pp. 114-115.

de l'espace et s'avère éphémère et difficile d'accès. Fak explique comment, en dehors du hangar, le plaisir n'est plus possible et ne peut être ressenti qu'au niveau de la parole:

CLAIRE. -- Tu m'avais dit que ça me donnerait tellement de plaisir de passer avec toi ici dedans.

FAK. -- Oui.

CLAIRE. -- Au point, tu m'avais dit, que je voudrais toujours passer avec toi.

FAK. -- Oui.

CLAIRE. -- Pourtant, je ne sens pas de plaisir, maintenant.

FAK. -- Tu l'as déjà eu.

CLAIRE. -- Quand?

FAK. -- Avant.

CLAIRE. -- Quand, très précisément?

FAK. -- Quand je te demandais de passer avec moi là-dedans. (88-89)

Si le plaisir de la parole prime sur le plaisir sexuel, c'est parce que l'espace de la violence sexuelle ainsi formulé tend à épuiser l'acte du plaisir pour n'en garder qu'un semblant d'échange dans une carcasse verbale. Cet échange tient les deux interlocuteurs en équilibre face à l'espace de l'incertitude, mais l'équilibre est précaire. Dès que l'un des actants refuse d'entrer dans cette relation d'échange verbal, toute la relation devient instable et risque de faire sombrer le duel en une lutte acharnée et violente. Un tel trébuchement est ressenti lors du face à face entre Charles et Fak. Dans cette scène nous sommes en présence d'un exemple de rhétorique foudroyante. En effet, Charles et Fak prennent conscience tour à tour de la précarité de l'espace du verbe. Dès que l'un d'eux ressent le danger d'être englouti dans les marasmes des mots de l'autre, où il doit céder à l'autre, il se

ressaisit vite pour restaurer la conjoncture d'échange. Pour Charles, au lieu de protéger sa soeur contre les avances sexuelles de Fak, il préfère que Fak paye pour avoir posé sa main sur Claire; le "fifty-fifty" qu'il lui propose (36) n'est qu'un exemple de l'importance que le personnage koltésien accorde à l'équilibre de l'échange.

Sur ce principe de base, l'aliénation du personnage koltésien le place, à la manière des personnages de Beckett, en présence de la solitude d'autrui. Cependant, dans ce royaume de solitudes, les êtres se confrontent et se déchirent, mais jamais ne lamentent l'Eden collectif perdu. S'ils souffrent, c'est en présence d'autres avec lesquels ils doivent "échanger" sans jamais pouvoir construire des liens profonds et durables. Un tel enjeu hante Monique, qui tour à tour convoite et violente Claire et Fak: «Montre-moi le début du chemin, juste la direction, montre-moi au moins un bout de direction»(30), demande-t-elle à Claire, qui refuse les bases de cette relation. Dès que l'échange est avorté, Monique devient violente et abusive. Le même revirement a lieu à l'égard de Fak: à partir du moment où celui-ci refuse de la guider, Monique se tourne contre lui avec toute la cruauté qu'elle ressent mais qu'elle dissimule de peur d'attenter à l'intégrité du rapport commercial.

Koltès a expliqué que dans cette pièce il n'y a pas de tendresse et qu'il ne faut pas en chercher: «Le pire enfin qui peut arriver à la pièce, c'est qu'on la fasse sentimentale, et pas drôle.» (Annexe, 108). Le lien principal entre les personnages est un lien commercial, un lien d'échange: «On n'a pas le droit d'interpréter aucune des scènes de cette pièce comme une scène d'amour, parce qu'aucune scène n'est écrite comme une scène d'amour. Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas.» (Annexe, 108). Et ce, parce que l'échange commercial se limite, comme dit Patrice Pavis, «à l'échange

économique du "donnant donnant" qui exclut par définition tout don gratuit et, partant, tout amour»⁵⁹.

Non seulement ce jeu de massacre commercial a envahi l'espace, mais il menace d'infester la langue pour en faire la monnaie d'échange par excellence. Dans cette perspective, les personnages participent par leur langage à un lien dialectique opiniâtre; les uns invitent les autres à un jeu référentiel de mots qui les oblige à s'écouter et à accepter la valeur d'échange. En effet, un trait frappant des "mots" de Quai ouest, c'est qu'ils souffrent de la même "cruauté" qu'inflige l'espace sur les personnages. Chez Koltès, l'épidémie de la fausseté a atteint la langue. Un mot est accroché à un autre, chacun dépassant de loin le précédent; et si un dialogue dévie sur une tangente, jusqu'à jouer le tout pour le tout dans une sorte de lyrisme "fou" d'où émerge une douleur irrémédiable, le personnage est aussi emporté dans une sorte de transe du signifiant. Le dialogue sur la mécanique entre Monique et Charles constitue un exemple frappant de cette construction. En parlant de cette scène, Koltès considère qu'elle est la seule qu'on puisse aborder comme une scène d'amour (Annexe, 108). En parlant des freins à disques, des douze cylindres, du double-circuit, des servo-freins à dépression, Monique et Charles s'emballent dans le plaisir fourni par l'articulation d'un jargon d'automobile, concret mais absurde. Le mérite de cette exploration, c'est qu'elle trahit le principe commercial, puisqu'elle permet pour un bref moment qu'un rapport intime avec un sujet, aussi banal soit-il, puisse s'établir entre deux personnages.

Au demeurant, sous le signe de «l'échange à tout prix», les autres scènes de la pièce se développent pêle-mêle: chaque personnage devient à la fois le revers et

⁵⁹ Pavis, p. 95.

le calque de l'autre. Chacun porte en lui la révolte et le germe de la transformation d'autrui. Chaque sujet est l'objet d'une transformation qui déconstruit le fétichisme du regard, à la fois pour les acteurs et pour le public. Ce qui est mis à découvert, c'est le processus même du désir d'échange, fragmentaire comme les fantasmes qui l'occasionnent, mais invitant l'autre à générer ses propres fictions. L'autre est ainsi confronté au désir qui le construit en fétiche et à celui qui le pousse à construire l'autre en objet. Si, pour Claire, Fak est le catalyste de cette réalité, Claire, à son tour, sert d'intermédiaire pour Fak et Charles. Deux didascalies répètent cette structure, la première lorsque «Fak regarde Claire et Charles, de loin, en faisant semblant de ne pas les regarder» (32). Deux pages plus loin, un pareil triangle est élaboré, cette fois-ci avec Claire dans le rôle de la spectatrice désintéressée: «Charles s'approche de Fak. Claire les regarde, de loin, en faisant semblant de ne pas les regarder.» (34).

Le duel entre les deux personnes est constamment harcelé par la présence d'une troisième qui les soumet à la loupe de son regard tout en faisant semblant de ne pas le faire. Par cette exercice de feinte et de simulacre, Koltès construit l'espace selon une structure triangulaire où tout le monde doit faire semblant d'être en rapport de réciprocité avec l'autre tout en sachant que ce rapport est fallacieux. L'intimité non plus ne peut jamais s'installer entre eux puisqu'ils sont toujours convoités par un tiers. Mais ce tiers est presque imaginaire: il est là comme témoin de l'échange, mais s'absente volontairement condamnant ses objets regardés à un sentiment d'abandon. De plus, ce regard extérieur est absolu, une sorte de transcendance qui rend l'intersubjectivité entre les êtres impossible.

En effet, ce qui est mis en scène, c'est la spatialisation même du regard. La réussite ou l'échec d'un projet exige une maîtrise du regard, de son cheminement et de ses conséquences. Ainsi, le principe même de la clandestinité repose sur une connaissance de la complexité du regard et sur des façons de s'en mettre à l'abri.

Charles sait que le regard de sa mère est réprobateur. Une indication scénique nous signale que dès qu'il la voit, au milieu de la journée, «*il ferme les yeux*» (37) pour ne les ouvrir qu'à la fin de cette scène. Tout au long de leur interaction, Charles exige que sa mère lui fasse de l'ombre pour le protéger contre le soleil. Ces indications scéniques portent en elles toute la dialectique du regard chez Koltès. L'ombre y est la forme pure et abstraite de l'image dangereuse et impérieuse du matérialisme qui imbibe l'Occident. Mais l'acte de voir est doté d'une sorte de force qui menace et soulage en même temps.

C'est donc à la rencontre de deux systèmes que nous fait assister le théâtre de Koltès. D'un côté, le culte du regard, sournois et trompeur, et de l'autre, une aspiration vers une spiritualisation de la matière qui privilégie l'attention que lui procure l'acte de regarder. Voyeurisme, narcissisme, non-implication du regardé vis-à-vis du regardant éventuel, changement de l'appropriation du regard entre les personnages, l'espace koltésien est empreint d'un code photo-cinétique qui forme un réseau complexe d'images et de reflets⁶⁰.

De plus, si le champ du regard et son étendu définissent la présence du personnage sur scène, le regard préconise son absence aussi. Même dans son absence, le personnage est maté à distance par le regard des autres qui envahit la scène et annonce son entrée sur le plateau. Ainsi, dans la nuit, lors du règlement de compte entre père et fils, Rodolfe implore Charles de regarder sa mère Cécile qui bientôt apparaîtra sur scène: «Regarde, petit, regarde. [...] Regarde-la, comme elle montre ses jambes, ta mère [...]. Regarde, petit, regarde comme ses jambes sont belles; [...] regarde ses jambes, à cette sauvage [...]. Regarde, la sauvage, belle

⁶⁰ Il est à noter qu'à part leur caractère sexuel, toutes ces cavités, ces trous, ces brèches qui se reflètent à l'intérieur du hangar, ces faisceaux de lumière qui constituent un motif omniprésent dans la pièce, renvoient à une technique d'encadrement du plan cinématographique. Sur ce point, l'on pourrait élaborer une analyse à part entière des influences thématiques et esthétiques du cinéma sur le théâtre de Koltès. Carlos Bonfil en offre un recensement bref dans son article «Le Cinéophile» *Europe* 823-824 (novembre-décembre, 1997), pp. 125-127.

et forte, qui avance.» (76-77). Dans ce paragraphe de treize lignes, le mot "regarder" apparaît sept fois indiquant chez le personnage koltésien une sorte de "scopophilie" dans le sens le plus narcissique du terme.

En effet, le personnage en mouvement dans l'espace se décompose en une multiplicité de photogrammes. Cette conscience photographique envahit le personnage et l'emporte dans une transe du regard. Le désir du regard prime sur l'objet regardé, de sorte qu'il fait de la reconnaissance de l'image de l'autre un aspect de la reconnaissance de soi. Cependant, même lorsque les personnages se regardent, souvent ils ne se voient pas. Tout en constituant la matrice de l'imaginaire du personnage koltésien, le regard est aussi redoutable parce qu'il transforme autrui en objet et déclenche une lutte acharnée quant à la maîtrise des espaces, de leurs limites, et de la capacité de s'y mouvoir.

Certes, au niveau du regard, Koltès nous plonge dans un paradoxe; celui ou celle qui parviendra à le surmonter sera l'aiguilleur de toute la pièce. A cette fin, Koltès créa Abad.

c) Le silence d'Abad ou la parole spatiale

Si l'acte de regarder évoque une problématique à part entière, c'est dans un domaine où elle se manifeste profondément, par rapport au rôle d'Abad. Abad est le seul à connaître les méandres du regard et son silence privilégie sa maîtrise. Il est celui qui possède la connaissance du regard, qui contrôle ses enjeux scéniques et qui en définit la provenance et la destination. Sa présence sur scène est entièrement placée sous le signe du regard, à la fois le sien et celui des autres. Étant sans paroles, son rapport à la scène est foncièrement spatial et visuel. Il se meut dans les espaces du quai ouest comme aucun autre personnage. Au fur et à mesure qu'il évolue dans ces espaces, l'action avance et se stratifie selon ses intentions et ses manoeuvres.

Abad est l'autre, le *black*, l'exclu de la société: «[...] c'est le sans-visa, le sans-parole, le sans-rien. Pourtant tout tourne autour de lui. Quai ouest n'est que cette ronde autour d'Abad.»⁶¹. Le texte tourne autour de lui, littéralement, comme autour d'un centre, pour faire d'Abad l'élément qui cimente tous les autres ensemble: «Abad est l'ange exterminateur, il donne la mort en douceur comme un cadeau.»⁶². Dans ce sens, il se présente comme le passeur, l'intermédiaire par excellence: «[c]'est lui [Abad] qui donne la mort. Comme cadeau, comme rédemption, comme délivrance. Pour ceux qui la cherchent.»⁶³. Son corps et sa relation aux espaces de la pièce transforment les personnages, les font se rencontrer et se séparer, s'échanger ou s'éviter, s'entendre ou se déchirer, périr ou survivre. Il sert de filtre sémantique; lui seul permet aux autres personnages de signifier.

Abad est omniprésent: son entrée dans le texte précède son entrée sur scène, puisqu'il est mentionné pour la première fois dans le premier monologue romanesque qui s'ouvre sur une question: «Qui es-tu?» (19). Mais la violence, la pauvreté, l'exil, le racisme l'empêchent de répondre à cette question. Selon Niane, le parcours d'Abad «c'est celui de quelqu'un qui a intimement vécu la violence du monde: la violence de son père, le départ de son village natal, l'emprise, peut-être, de forces occultes, le racisme, la misère»⁶⁴. Il choisit dès lors de ne pas parler parce qu'il est sans nom et condamné à porter cette absence en lui comme une malédiction. Koltès prévoit cette aphasie d'Abad, et la note dès la première

⁶¹ Hakim, «L'argent comme purgatoire», p. 76.

⁶² Niane, «Jouer Abad», p. 82.

⁶³ Hakim, «L'argent comme purgatoire», p. 76.

⁶⁴ Niane, «Jouer Abad», p. 80.

didascalie: «[...] un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois "Abad"» (7).

Pourtant Abad n'est pas muet parce qu'il est sans paroles⁶⁵, mais parce que le silence, en plus d'être «une façon de se défendre contre un monde hostile»⁶⁶, produit des effets autrement inconnus chez autrui. Son apparition sur scène avec Charles et Koch (20) fait virer toute la conversation. C'est à travers Charles que nous pouvons lire ou entendre la parole d'Abad. Charles est l'interprète dans le sens de celui qui rend lisible et audible cette parole silencieuse. C'est ainsi que Charles traduit à Koch les quelques interventions d'Abad: «Il veut savoir qui vous cherchez» (21); «Il veut savoir pourquoi tu veux régler tes sales affaires ici» (22); «Il dit qu'un mort ici attirerait la police» (23), et finalement une série de «il ne veut pas» et «Il refuse» (23). Toute la scène tourne autour de la volonté d'Abad, subsumée dans le discours indirect de Charles. Koch comprend l'importance de l'autorité d'Abad et ne se trompe point en demandant à Charles de supplier Abad de l'amener sur la jetée. Koch reconnaît ainsi la dimension sacrée de ce silence et du rituel qui l'accompagne et qui confère au personnage d'Abad un pouvoir presque magique. Daniel Jeanneteau remarque à ce propos qu'Abad est l'acteur principal; il est «un héros magnifique, un personnage fondamental. C'est un totem, il ressemble à un dieu. Il est à la fois pire souillure, le moins-que-rien et l'Afrique toute entière, la puissance animiste»⁶⁷.

Dès lors, pour que le personnage réussisse dans son *acte*, il doit tenter de comprendre la puissance de cette parole muette. S'il s'en écarte, comme c'est le cas pour Rodolfe, sa vision devient prismatique et fausse, rien que ruine et

⁶⁵ Notons que Koltès avait conçu et écrit un texte à jouer pour le personnage d'Abad qui a été coupé par la suite.

⁶⁶ Niane, «Jouer Abad», p. 80.

⁶⁷ Bonvoisin, «Aux confins du monde», p. 97.

incompréhension. Si, au contraire, il accepte qu'Abad porte en lui, dans son corps, une part de mystère, il admettra comme Charles qu'il est inutile d'essayer de le maîtriser, que c'est même courir un risque, ou ce serait un blasphème, d'essayer de déchiffrer le corps/ texte "sacré" d'Abad. Charles avoue à Abad: «[...] je ne comprends rien à ce que tu penses; tu fais toujours comme je pense que tu penses que t'as envie de faire, et après, tu corriges; c'est comme ça que je crois comprendre que tu marches. [...] [J]e n'ai jamais rien vraiment compris, chez toi» (60). Parce que, explique Charles, dans la situation où ils sont, personne «ne fait aucun effort pour comprendre ceux qui ne parlent pas» (61).

Charles reconnaît ainsi que le silence d'Abad n'est pas une anomalie mais que ce sont les structures même du langage qui font faillite. En affirmant la matière de son corps sur scène, Abad représente la rupture dans ce langage ainsi que l'entrée spectaculaire du corps dans le système de la représentation. Janneteau a d'ailleurs remarqué qu'Abad est le seul personnage de la pièce authentiquement tragique, puisqu'il a «la "déclamation" la plus belle, la plus terrible, et les autres sont dans le bavardage»⁶⁸. A son contact, selon Janneteau, les autres «s'embrasent, se transforment et s'élèvent»⁶⁹. Dans la même veine, Isaac de Bankolé, l'acteur qui a joué Abad, explique que son personnage «[...] ne doit pas être vu par ce qu'il s'abstient de faire mais par ce qu'il fait même sans mots»⁷⁰. D'ailleurs, ce que fait Abad ne peut être fait que sans mots, parce que la parole articulée ne lui permettrait plus de rester plein, mais le ferait se perdre dans les marasmes du signifiant en le livrant aux autres dans une langue faussée.

⁶⁸ Bonvoisin, «Aux confins du monde», p. 97.

⁶⁹ Bonvoisin, «Aux confins du monde», p. 97.

⁷⁰ Coquelin, «Quand Abad m'a parlé», p. 42.

Pourtant l'innovation qu'apporte le personnage d'Abad à la pièce ne reste pas au niveau d'une simple révolution du langage dramatique. Abad est aussi une création physique qui comme dirait Artaud, se bat directement avec la scène sans passer par le mot. L'espace théâtral qui résulte de ce combat obstiné, dynamique, généré par les mouvements scéniques d'Abad, est plus révélateur dans sa mise en scène que dans le copiage mimétique d'une façon de "parler" dans un texte. Par sa présence sur scène, Abad a le don de rendre visible ce qui est occulté dans le texte, et même de faire jouer le texte contre l'écrit. D'ailleurs, les indications scéniques, les citations et les annexes dans Quai ouest font preuve que Koltès a conçu Abad spécifiquement pour la scène, parce que celle-ci à elle seule, si elle n'est pas saisie et transmuée par le plus puissant de ses médiums, le corps, devient une scène figée sans action. Des personnages comme Abad transforment la scène du théâtre en une sorte de jeu dangeureux avec la plus forte de nos conventions dramatiques, le langage. À ce sujet Sarrazac constate que ce qui importe dans le théâtre de Koltès, «ce qui fait notre émotion théâtrale, c'est que nous sommes confrontés à la danse, à la transe, au tremblement immobile de ces corps en cours de disparition et qui ne cessent d'exprimer des paroles au fur et à mesure de leur anéantissement progressif»⁷¹.

Partant d'un espace topographique périlleux, Quai ouest devient une sorte de danse d'Abad et de sa relation au sol, à l'espace et à la matière. Au cours de cette ronde se manifeste la dialectique d'un regard scénique qui ne permet aucun compromis, et qui définit un espace corporel restreint où les personnages deviennent ivres. Les hallucinations silencieuses d'Abad assaillent les

⁷¹ Sarrazac, «Le pas», p. 38.

personnages dans leur existence physique de sorte à leur donner le goût de partir, de fuir ces lieux, quitte à se jeter dans le fleuve ou à s'enfoncer dans le sol.

«Survivre c'est fuir»⁷² écrivait Bernard Desportes à propos du théâtre de Koltès. Mais Koltès le sait et se demande où on se retrouve si l'on parvient à quitter le plateau. Sur ce point, il écrit:

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. [...] [Q]uitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite.⁷³

3. LE CORPS COMME CHAMP DE BATAILLE IDÉOLOGIQUE: Le Retour au désert

«Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol.» (13)

Koltès, Le Retour au désert

Alors que Combat de nègre et de chiens et Quai ouest s'avèrent des prétextes pour l'établissement de la nécessité d'une expérience physique du théâtre, Le Retour au désert (1988), l'avant dernière pièce de Koltès, propose de nous entraîner dans la violence qu'engendre la confrontation du corps scénique

⁷² Bernard Desportes, Koltès, la nuit, le nègre et le néant (Paris: Bartavelle, 1993), p. 33.

⁷³ Koltès, «Un hangar à l'ouest», p. 119-120.

avec l'idéologie. Créée au Théâtre Renaud-Barrault (Théâtre du Rond-Point) en 1988 dans une mise en scène de Patrice Chéreau, la pièce investit un champ jusqu'ici relativement négligé par Koltès, celui de la politique.

En effet, Le Retour au désert marque une césure dans la carrière théâtrale de Koltès; elle est en quelque sorte la moins koltésienne de toutes ses pièces. L'auteur qualifie cette pièce de «bizarrerie». Ayant été accusé d'écrire des pièces sordides où prime le désespoir, Koltès cherchait avec Le Retour au désert à faire passer une expérience un peu «tapageuse», drôle et grinçante. «Je suis effaré», écrit Koltès, «quand je lis [...] que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que j'écris. Le Retour au désert est un texte qui se bat contre ces vérités»⁷⁴. En plus d'occuper une place importante dans l'ensemble de l'oeuvre, la pièce visait un public plus large, étant l'allégorie d'une actualité vécue par une famille bourgeoise face aux événements de la guerre d'Algérie. Toutefois, le dramaturge choisit de situer l'action dans un milieu non-algérien, et il insiste que sa pièce ne traite de la guerre d'Algérie que de manière oblique. Il remarque à ce sujet qu'il a «tenu à ne pas écrire une pièce sur la guerre d'Algérie, mais à montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir d'événements qui se déroulent au dehors»⁷⁵.

Quoiqu'il en soit, la pièce relate la façon dont une famille de province a vécu et participé à cette paranoïa collective qui a entouré les événements de la guerre d'Algérie. Koltès explique qu'en 1958 il était à Metz, sa ville natale, où il était élève au Collège catholique Saint-Clément situé au coeur du quartier arabe, lequel a été soumis à de nombreux attentats à la bombe⁷⁶. Son père était officier

⁷⁴ Bernard-Marie Koltès, entretien avec Véronique Hotte, «Des histoires de vie et de mort», Théâtre/Public 84 (novembre-décembre, 1988), p. 109.

⁷⁵ Bernard-Marie Koltès, «J'étais à Metz en 1960...», propos recueillis par Michel Genson, l'Amphi (du 27 octobre au 3 novembre 1988).

⁷⁶ Daniel Lemahieu, «Climats d'une écriture», Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997), p. 90.

durant la guerre et rentrait d'Algérie à la suite des déclarations qui ont fait muter le Général Massu à Metz en 1961 comme gouverneur militaire. Koltès révèle sa peur et sa fascination devant le spectacle des parachutistes du Général Massu qui paraient dans les rues de Metz⁷⁷. Tous ces événements politiques constituent la toile de fond de la pièce, même si pour Koltès, au théâtre, livrer un message politique demeure une entreprise secondaire⁷⁸. Tout en refusant de fournir une interprétation "fidèle" d'une "réalité vécue", Koltès interroge l'idéologie dominante afin de montrer ses limites et ses impératifs implacables.

En effet, il y a un domaine où la dimension politique est la plus flagrante dans Le Retour au désert, notamment au niveau de la représentation du corps comme site principal de l'expression de l'idéologie de masse et le champ de bataille primordial pour la confrontation violente entre l'individu et cette idéologie. Même si Koltès écarte l'idée d'une thèse politique dans son théâtre, Le Retour au désert traite des réalités qui traversent et sont traversées par la guerre d'Algérie. Plus que la pièce Combat de nègre et de chiens, qui ne se penchait sur le néo-colonialisme que de manière oblique, le thème principal du Retour au désert est la dénégarion et la mauvaise foi d'une population incapable de se construire une mémoire collective face aux événements politiques les plus violents de la Cinquième République. Mais cette incapacité est inscrite presque entièrement au niveau du corps, de sa subjection à une répression compulsive et violente aussi bien qu'à son engouffrement dans le spectacle de la reproduction idéologique. La perte de la mémoire française est dès lors due à l'impossibilité de la rupture entre une vérité historique et le spectacle politique qui l'exprime.

⁷⁷ Koltès, Alternatives théâtrales 35-36 (juin, 1990), p. 118.

⁷⁸ Koltès explique à ce sujet: «[...] je suis incapable de parler politique car je n'ai pas le sens du pouvoir». Koltès, «Des histoires de vie et de mort», p. 109.

Le discours sur la violence politique dans Le Retour au désert permet à Koltès d'opposer face à l'échec de la mémoire collective française, l'impossibilité, gravée dans la chair, de l'oubli. Trois étapes rythment l'articulation de ce discours. En premier lieu, le corps sera considéré comme une entité politique en soi et le principal site de résistance au réductionnisme qu'engendre cette entité. Le deuxième volet de ce triptyque permet à Koltès de poser une thèse fondamentale, celle de savoir si faire de l'histoire au théâtre n'est qu'un retour au désert, et si cette histoire peut être intelligible sans passer à travers une expérience corporelle. La méditation sur ce postulat amène les spectateurs à déduire que la violence infligée au corps dans ce théâtre n'est pas la conséquence des circonstances historiques, mais leur ressort.

Dans ce qui suit, j'examinerai en premier lieu le système politique koltésien en termes d'anatomies politiques de l'étrangeté où les différents organismes s'affrontent les uns les autres pour ensuite s'exclure mutuellement. Entre ces différents organismes politiques s'insèrent un discours sur l'histoire de la violence, aussi bien qu'une conception de la violence de l'histoire infligée sur les corps des protagonistes et inscrite dans des traces physiques de leur mémoire défaillante. Cette double interrogation nous mènera en fin de compte à la question fondamentale, celle de savoir si, au-delà de cette violence physique paroxystique qui fustige la mémoire collective, il peut y avoir une rédemption dans l'oubli. À ce niveau, il faudra examiner la conception koltésienne de «traces» et ses implications pour un théâtre à but politique.

a) Anatomies politiques de l'étrangeté

Pour Bernard-Marie Koltès le théâtre ne doit être ni réaliste dans le sens d'une reproduction fidèle d'une tranche de vie, ni clameur de révolutions dans le sens brechtien. En filigrane derrière le conflit familial d'héritage, Koltès nous

dépeint un des faits les plus saillants de l'histoire moderne de la France, c'est-à-dire les divisions implacables qui ont rongé la société française. Un aspect didactique se manifeste tout de même, celui de nous montrer comment rendre intelligible la guerre qui sert de toile de fond à la pièce. Le Retour au désert dissimule mal ses intentions politiques et didactiques, puisqu'elle renvoie constamment à une réalité supposément représentable et avouable. Elle ne cache pas non plus l'état de la France face à la violence qu'engendre sa confrontation avec l'Algérie. D'ailleurs cette prédilection inattendue pour un milieu réaliste avait secoué le public et la critique; celle-ci, ainsi que l'explique Koltès, semblait scandalisée par ce «réalisme boulevardier»⁷⁹.

Ceci dit, comme l'action de la pièce est située dans «une riche ville de province» (9), au coeur même de la France profonde, il faut convenir que ce milieu petit-bourgeois de province est un choix inhabituel pour Koltès, dont les milieux privilégiés précédemment sont un hangar désaffecté pour Quai ouest, un chantier en Afrique pour Combat de nègre et de chiens, ou un coin de rue dans un no man's land pour Dans la solitude des champs de coton. Pourtant, tout en étant réaliste, ce milieu n'est pas familier, il garde le cachet original de l'univers koltésien, celui de l'étrangeté. A la jonction du quotidien et de l'universel, cette pièce nous plonge dans l'hystérie généralisée de la société française face à la fois au terrorisme et au contre terrorisme en Algérie.

Dès la première page, les personnages de la pièce sont jetés dans un univers étranger pourtant relevant du quotidien: la maison familiale qui devrait être accueillante, est entourée d'un «mur épais». L'ouverture de la porte que Maame Queuleu se hâte de refermer est la brèche par laquelle s'infiltre Mathilde, l'intruse rentrée d'Algérie. Introduite par effraction dans la demeure familiale,

⁷⁹ Cité par Anne Thobois, «Boulevard des solitudes», Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997), p. 86.

Mathilde rencontre Aziz, le jardinier et domestique, et tient avec lui une brève conversation. Ce premier contact avec les habitants de la maison ne se fait pas en français, langue du pouvoir colonial, mais en arabe, la langue du colonisé qui envahit la scène come un vent du sahara. Koltès brouille les pistes et pour nous et pour les personnages. Non seulement Mathilde parle arabe, mais elle manifeste une si grande maîtrise de la langue que même Aziz ne se doute point de son identité; la croyant Algérienne, il lui répond en arabe, et tente d'établir un rapport de complicité avec elle en se plaignant de son patron et de sa soeur. Pour le lecteur ou la lectrice non-arabophone il suffit de trouver la page de l'annexe pour lire la traduction, mais pour le public dans la salle, cette immersion dans une langue étrangère pose en plus du problème de compréhension un problème politique.

En effet, par cette intrusion linguistique habile, Koltès propose ce que Abdelkebir Khatibi appelait une double critique. Khatibi parle de la «double critique» à la fois politique, culturelle et linguistique dans le contexte de la colonisation et de la décolonisation. Cette double critique, selon Khatibi, est en même temps intérieure et extérieure: elle «consiste à opposer à l'épistème occidentale son dehors impensé tout en radicalisant la marge, non seulement dans une *pensée en arabe*, mais dans une pensée autre qui parle *en langues*, se mettant à l'écoute de toute parole d'où qu'elle vienne.»⁸⁰. Pour lutter contre le fascisme français, Koltès rejette la pureté linguistique, en déployant au sein même d'un texte écrit dans une langue dite nationale un discours dissident en une autre langue. Ce processus a été exploré également dans Combat de nègre et de chiens à travers l'ouolof d'Alboury et à l'allemand de Léone, ainsi que dans Quai ouest avec l'espagnol et la langue amérindienne de Cécile. Mais à la différence des deux

⁸⁰ Abdelkebir Khatibi, Maghreb pluriel (Paris: Denoël, 1983), p. 63.

pièces précédentes, Koltès propose ici un métissage global et infectueux aux niveaux linguistique, racial et culturel, incarné physiquement par Mathilde. D'ailleurs, Koltès explique que s'il y a un avenir pour la France, ce ne sera pas par sa fermeture sur un «sang pur», mais plutôt par son ouverture à l'immigration. Dans une interview avec Véronique Hotte, il indique que la présence des Noirs et des Arabes dans son théâtre n'est pas le résultat d'un simple souci de diversité, mais parce que, comme il le dit, la présence des immigrés est ce qui maintient la France à un niveau intellectuel à peu près "correct". Pour Koltès c'est une façon de contrecarrer la montée du racisme et la stagnation culturelle de la France dans les années 80:

Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu, c'est le sang des immigrés [...]. Je peux tout autant parler des Blancs, mais il est vrai que le sang de notre peuple, aujourd'hui est noir et arabe [...]. Le sang neuf naît de cette présence des Noirs et des Arabes; il ne naît pas de la France profonde qui est le désert- là, rien ne vit et s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés [...].⁸¹

Ce désert enfermé dans la demeure des Serpenoise donne lieu à toutes les hallucinations désagréables, à tous les cauchemars de férocité qui hantent la France des années cinquante. Mais, si «l'Algérie, c'est la France», selon l'expression de Mitterand alors Ministre de l'Intérieur⁸², un simple syllogisme nous mène à une cruelle vérité sournoise.

Le retour de Mathilde dans ce désert provincial ne perturbe pas uniquement la question d'héritage et de propriété, mais chambarde toute la temporalité provinciale. Le rythme que Mathilde impose dans cette ville est

⁸¹ Koltès, «Des histoires de vie et de mort», p. 107.

⁸² Mitterand était Ministre de l'Intérieur dans le cabinet Mendès France, entre 1954 et 1955.

importé d'Algérie, donc étranger à la temporalité française. La pièce est divisée en cinq instants rituels marquant les heures du jour et les cinq prières quotidiennes de la religion islamique. Le *Sobh*, ou l'aube, marque l'entrée de Mathilde dans la demeure familiale (11). Le *Zohr*, ou l'heure du midi, produit le règlement de compte avec le préfet de police (27). Au lieu de la traditionnelle prière de l'après-midi, dite '*Asr*', la pièce passe directement au '*Icha*', ou la prière du soir -- qui commence dans le jardin (43) et se termine par l'apparition du Grand parachutiste noir sur la véranda d'Adrien (54). Le *Maghrib*, ou le coucher du soleil, marque la conclusion violente du conflit: l'explosion du café Saïfi (75), la mort d'Aziz et l'atteinte de Mathieu. La conclusion de la pièce est léguée à la fête qui marque la fin du *Ramadan* ou *Al-'Id Aç-çaghir*, la réconciliation et le départ de Mathilde et d'Adrien. Cette structure pentagonale n'est pas un simple caprice de l'auteur mais une façon de semer l'étrangeté dans le cadre de la temporalité occidentale, basée sur une progression chronologique et artificielle de l'histoire. Sans pourtant déduire qu'il y a dans la pièce une spiritualité orientale, remarquons que cette temporalité calquée sur la progression naturelle de la lumière du jour et du rituel religieux prête un pouvoir maléfique à Mathilde, dont le retour en France sera redouté et redoutable pour toute la société provinciale.

En effet, Mathilde est la catalysatrice d'une temporalité qui matérialise en quelque sorte le grave danger qui assaille la France à la suite de son intervention sanglante en Algérie. Une telle temporalité rappelle à l'Occident que l'univers dégradant qu'il a imposé dans les colonies lui sera renvoyé avec force, lui révélant sa pathologie collective aussi bien que la perte de ses référents culturels. Au milieu de cet «oasis d'ennui» protégé par des murs épais, les personnages s'épient comme des voyeurs, se regardent, se méconnaissent et se déchirent. La France de la Cinquième République, dépeinte par Koltès, est une société foncièrement divisée qui ne se reconnaît plus.

Le manque de reconnaissance entre les personnages les plonge dans un état d'étrangeté dont Mathilde est l'exécutrice. La "revenante" est une sorte de fantôme; elle est en quelque sorte l'autre que nous ignorons et qui nous assaille de partout. Ce puissant personnage féminin, qui fait figure de proue dans l'oeuvre de Koltès, impose à la maison, en plus d'une temporalité arabe, une hybridité physique, tangible et existentielle qui déconstruit le fantasme français de la pureté raciale et remet en question tout l'*éthos* d'Adrien Serpenoise, lequel avait fait fortune en tant qu'industriel durant la guerre. Grâce à ses deux enfants "illégitimes", de père algérien, Mathilde concrétise le cauchemar de la France puritaine. Pour Adrien il ne sera plus possible de garder intact le fantasme de la pureté raciale, fantasme dont la fausseté est démontrée par la présence des enfants de sa soeur. Koltès conjure une triple désintégration de la pureté française. Premièrement, au niveau de la fonction de nomination; le choix du nom que Mathilde donne à sa fille indigné Adrien: «Fatima? Tu es folle. Il va falloir me changer ce prénom; il va falloir lui en trouver un autre.» (16). A cette revendication, Mathilde n'a d'autre choix que de défendre la dimension matérielle de l'hybridité raciale.

On ne changera rien du tout. Un prénom, ça ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire. Si elle était née à Honk-Kong, je l'aurais appelée Tsouei Tai, je l'aurais appelée Shadémia si elle était née à Bamako, et, si j'en avais accouchée à Amecameca, son nom serait Iztacchiuatl. Qui m'en aurait empêchée? On ne peut quand même pas, un enfant qui naît, le timbrer pour l'exportation dès le début. (16)

Deuxièmement, Koltès prévoit résister aux tendances puritaines françaises par une critique de l'immobilité raciale et une sensibilité à l'espace de la migration. Le marronnage de Mathilde montre les failles de l'identité nationale française basée sur l'intégrisme racial. Le dynamisme de cette ouverture ou de

cette altérité extrême est possible grâce à une hybridation linguistique d'abord et physique ensuite. D'ailleurs, Adrien accuse sa soeur non seulement d'être pro-arabe mais d'être même «devenue arabe», transformée dans son identité foncière. Il se plaint aussi d'Edouard qui, dit-il, «fréquente les cafés arabes des bas-fonds de la ville. [...] C'est l'appel du sang. Le soleil d'Algérie a tapé sur la tête de ma soeur et la voilà devenue arabe, et son fils avec elle» (35). Ce discours enveloppe, en plus d'un racisme violent et infantile, une critique acerbe du métissage racial et un refus total de la transculturation qui en résulte.

Troisièmement, au prix d'une "francité" qui se désagrège, Koltès nous met sous les yeux une "algérité" qui séduit les personnages. L'espace de cette séduction est le café arabe "Saïfi" où Mathieu est conduit par Aziz et Edouard à la recherche d'expériences sexuelles. Cependant, l'espace de l'hybridité ainsi conçu est dangereux, et risque de phagocyter le personnage dans une sorte de méta-réalité où les divisions de classe, de race et d'ethnicité sont défaites. Mathieu en est la victime principale; il ne meurt pas dans l'attentat à la bombe, mais il sera atteint à sa virilité, donc à sa dignité physique puisque c'est lui qui doit payer les prostituées (72). L'univers de l'autre est ainsi investi de toutes les insécurités puisque même si Mathieu parvient à sauter au delà du mur de la maison (52), il ne découvrira pas ce monde fantasmé où «la douce température [...] excite les sens» (52) mais un univers où les plaisirs qui se paient coûtent cher.

Le résultat de cette triple dépossession est une sorte de diasporisation généralisée des personnages. Cette diasporisation atteint tout d'abord les personnages les plus vulnérables, les étrangers et les immigrés, notamment Aziz et Mathilde. Aziz ne puise sa révolte dans un désir d'affranchissement du colonisé, puisqu'il est né en France, mais il partage avec les immigrés arabes l'expérience du racisme, de la violence et du mépris français. Que peut-il ajouter à l'héritage culturel de l'hybridité? Rien, justement, puisque comme il le dit: «Je ne suis pas

arabe.» (72). Dans un moment de lucidité extrême Aziz résume le triste état des enfants de l'immigration:

Un couillon, je suis un couillon. Aziz, on ne se souvient de son nom que pour lui demander de l'argent. Je passe mon temps à faire le couillon dans une maison qui n'est pas à moi, à entretenir un jardin, à laver des planchers qui ne sont pas à moi. Et avec l'argent que je gagne, je paie des impôts à la France pour qu'elle fasse la guerre au Front, je paie des impôts au Front pour qu'il fasse la guerre à la France. Et qui défend Aziz, là-dedans? Personne. Qui fait la guerre à Aziz? Tout le monde. (73)

La violence de ce ton confirme qu'Aziz comprend et méprise la mauvaise foi de ceux qui essaient de le rallier à une cause ou à l'autre. Son destin est de se tenir en marge des pouvoirs politiques et économiques; sur tous les fronts sa subjectivité est érodée parce qu'il est vaincu sans avoir eu la chance de se battre. Non seulement l'Occident l'a exploité, lui a volé sa langue et l'a figé dans les gestes stéréotypés de la servitude, mais l'Algérie aussi l'a rejeté en tant qu'infidèle. Par conséquent il n'appartient à personne, et n'est chez lui nulle part, condamné toujours à se regarder sans se voir, devenu un point de fuite, un écho infini sans cesse construit et déconstruit dans le discours des autres:

Le Front dit que je ne suis pas un Arabe, mon patron dit que je suis domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que je suis un couillon. Parce que je me fous des Arabes, des Français, des patrons et des domestiques; je me fous de l'Algérie comme je me fous de la France; je me fous du côté où je devrais être et où je ne suis pas; je ne suis ni pour ni contre rien. Et si l'on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout. Je suis un vrai couillon. (73)

Convoité par les deux camps comme allié possible, Aziz pourtant manque d'appartenance à l'une ou à l'autre culture. Cette marginalisation le place en dehors de l'économie d'échange, et le rend donc susceptible d'être sacrifié. Ainsi, Aziz, dont le nom va de A à Z, finira «Mort, tout à fait mort» (78), et sera le seul à être immolé dans l'explosion du café Saïfi.

Le destin de Mathilde, sans être aussi sinistre que celui de Aziz, n'en est pas moins violent. Dès son arrivée elle ne peut pas se sentir chez elle dans sa propre maison. «Quelle patrie ai-je moi?» (48), se demande-t-elle:

Ma terre, à moi, où est-elle? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part[.] [...]. (48)

Faisant écho de la tirade d'Aziz, cette vision affirme un des aspects fondamentaux de l'esthétique migratoire de Koltès, selon laquelle le personnage n'est pas situé à la périphérie par rapport à un centre défini, mais dans un espace interstitiel où l'intérieur ne s'oppose plus à l'extérieur et où le modèle idéologique qui rendait possible cette polarisation ne peut plus être opératoire. Un tel état d'indéfinition culturelle et spatiale plonge le personnage dans une crise totale et profonde de l'identité affectant dans son parcours toute la relation qu'il entretient avec la mémoire.

Les personnages révoltés de Koltès s'érigent contre les forces qui les brisent et qui menacent sans cesse de les jeter dans un vide existentiel. Mais au lieu de s'acharner à combattre ce vide, ils s'emploient à le glorifier en en multipliant les joutes et les heurts violents. Sans chercher cependant à soigner le monde par une thérapeutique qui est elle-même le fruit d'une maladie profonde,

ils se battent à corps perdus et sans protection contre la maladie de l'angoisse, devenue imminente.

b) La mémoire ou le retour au désert

Des personnages comme Abad, le Dealer, ou Mathilde se heurtent sans cesse à la dilution du discours de la bi-culturalité qui les définit. Ils rencontrent une opposition de la part de personnages tels Charles, le Client, ou Adrien, qui menacent de les polariser et de nier leur existence. Pour Adrien ce pouvoir se manifeste par la volonté d'imposer sa propre grille sémantique sur le sens du retour de Mathilde: «[t]u as voulu fuir la guerre, et tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines [...]» (13). Mathilde s'indigne de cette interprétation parce qu'elle découvre l'hypocrisie des propos de son frère basés sur un refoulement de la mémoire. La réponse de Mathilde à cet égard est fort significative: «Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. Quant à cette guerre-là, mon cher Adrien, je m'en fiche. Je ne fuis aucune guerre; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler.» (13). Si pour Adrien la question de l'héritage prime sur les autres, pour Mathilde réclamer sa part de l'héritage sert de prétexte pour un règlement de compte plus large.

Derrière les questions concernant la propriété de la maison l'on voit s'inscrire les intérêts coloniaux de la France en Algérie ainsi que l'illégitimité de ces intérêts. De cet héritage privé et provincial, l'on déduit l'héritage public et national de la France; l'espace restreint de la province renvoie à l'image d'un espace plus large, où l'héritage du colonialisme français nous est évoqué dans toute son ampleur. «Je suis revenue dans cette maison, annonce Mathilde, tout naturellement, parce que je la possède» (14). Pourtant, Mathilde n'a pas quitté la France de son gré: au contraire, sous l'Occupation, sa relation avec un Allemand

avait fait scandale et lui avait valu l'humiliation d'une tête rasée et d'un départ hâtif en exil⁸³. Elle a dès lors au moins deux comptes à régler; d'une part, elle vient réclamer sa part de l'héritage qu'est la maison familiale, et d'autre part, elle revient «foutre le bordel» (86), comme elle l'annonce, pour se venger de son frère qui l'a dénoncée et de ses juges d'autrefois qui sont aujourd'hui les piliers de la société provinciale -- Plantières, le préfet de police; Sablon, le préfet du département; et Borny, l'avocat de son frère. L'arrivée inattendue d'une intruse dans ce milieu bourgeois ouvre le champ à une série de confrontations violentes. Comme son départ quinze ans plus tôt avait fait éclater le scandale, son retour en France sera aussi spectaculaire: il constitue, d'une certaine manière, la fissure qui fera s'effondrer la digue et déconstruira une série d'oppositions binaires. Ces oppositions secouent la mémoire française et retracent dans une nouvelle combinatoire l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale en la reliant aux événements de la guerre d'Algérie.

Pour que ces divisions soient représentables sur scène, Koltès a dû pleinement et amplement exploiter la question de la mémoire nationale et de la responsabilité française. Si la France et l'Algérie s'entrechoquent, ce n'est pas parce qu'elles ne se connaissent pas, mais parce que la France refuse de prendre sa part de responsabilité dans l'histoire violente de l'indépendance algérienne. De cette irresponsabilité naîtra la confrontation acharnée entre Mathilde et une bourgeoisie provinciale, branchée sur la droite fasciste. Deux contradictions semblent à l'oeuvre dans ce système de confrontations idéologiques. D'une part, on doit se demander selon quelle éthique la société française se permettait d'accuser Mathilde de collaboration alors que cette même société était entrée en relation de connivence avec l'Occupant. D'autre part, ceux qui étaient les fervents

⁸³ Les détails du scandale de Mathilde nous rappellent l'histoire du personnage féminin de Hiroshima mon amour de Duras.

épurateurs à la fin de la Deuxième Guerre mondiale semblent se transformer en extrémistes de droite à l'époque de la guerre d'Algérie.

Koltès n'offre pas de réponses à ces contradictions; il nous présente un milieu où on peut les voir se manifester. A tous les niveaux, les deux cultures, celle d'une Algérie hybride et celle d'une France fascisante, se définissent par une série d'oppositions irréconciliables. Mais le conflit à la base de ces oppositions ressemble plus à ce que Koltès appelle «une bagarre de rue»⁸⁴ qu'à un exercice de rhétorique ou un débat politique. L'état de tension qui résulte de cette bagarre ne peut être résolu, à cause de l'absence de tout principe qui s'applique aux deux positions, car la légitimité de l'un n'implique pas le manque de légitimité de l'autre.

Sans vouloir esquiver l'opposition entre la France et l'Algérie dans une sorte de méta-discours fondé sur une synthèse dialectique, Koltès cherche à mettre face à face, dans le même espace, une vision de l'exclusion de l'individu dans une société partagée par le traumatisme de l'histoire et le sens d'une collectivité incapable de se constituer une mémoire collective. Cela dit, un tel face à face ne se produit pas sans dégâts. Les personnages du Retour au désert, comme l'explique le dramaturge, «ont envie de vivre et en sont empêchés; ce sont des êtres qui cognent contre les murs»⁸⁵. Un de ces plus grands obstacles est la mauvaise foi française face à la renaissance d'élans colonialistes éveillés par la guerre d'Algérie. L'enfantement de la mémoire française face à ces élans est d'une telle dureté qu'il prend à certains moments des tournants violents.

Pour la France des années soixante, la question algérienne était un véritable objet de litige que Maame Queuleu articule avec lucidité:

⁸⁴ Koltès, «Des histoires de vie et de mort», p. 110.

⁸⁵ Koltès, «Des histoires de vie et de mort», p. 110.

Eh bien, oui, frappez-vous, défigurez-vous, crevez-vous les yeux, qu'on en finisse. Je vais aller vous chercher un couteau, pour aller plus vite. [...] Ecorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous une bonne fois, mais taisez-vous, sinon je vous couperai moi-même la langue en la prenant à la racine au fond de vos gorges pour ne plus entendre vos voix. (36-37)

L'association du mot langue et du mot racine est à noter: si la langue justifie toutes les violences commises en son nom, c'est parce qu'elle s'associe à une rhétorique "criarde" de l'origine fantasmée comme pure rhétorique, qui nuit à tout le monde sauf à ceux et celles qui s'en servent. Car, comme ajoute Maame Queuleu: «[...] vous ne vous battez que par des mots, des mots, des mots inutiles qui font du mal à tout le monde, sauf à vous» (37). Afin de dénouer cette association nocive, Maame Queuleu condamne les rhéteurs à un silence tractable: «[...] cela ne me dérange pas que vous vous battiez; mais faites-le en silence, qu'on n'en sente pas les blessures, nous, autour de vous, dans notre corps et dans notre tête.» (37). Le discours ici n'est pas innocent: il a au contraire des conséquences tangibles sur les protagonistes, puisqu'il porte atteinte à leur "corps" et à leur "tête". Koltès réaffirme ainsi le pouvoir déchirant de la parole qui transforme le destin des personnages en une lutte mortelle. Ces personnages tentent de se vider complètement sur scène, insoucieux du remous que leur saignement crée autour d'eux sachant d'emblée que le différend qui les oppose à autrui n'est pas soluble dans le dialogue. Ils n'entrent pas en scène pour présenter un point de vue individuel ni pour se réconcilier avec autrui, mais pour incarner l'impossible tragique de leur condition physique.

Cette condition s'étend à tous les personnages et se répercute en écho. La révolte de Mathilde est une sorte d'épidémie qui déclenche une série d'insurrections à travers la maison. Mathieu en est la première victime; lui qui

n'est jamais sorti de la maison paternelle éprouve un désir violent de s'en échapper. Si Mathieu veut s'engager dans l'armée pour se battre en Algérie, ce n'est pas parce que la cause française en Algérie l'interpelle, mais parce que la révolte de Mathilde donne du sens à la sienne. La scène qui communique cela, intitulée «Mathieu s'engage» (21), met en perspective le conflit de générations qui oppose le père et le fils. Par cette confrontation, Koltès nous montre que la réalité de la violence française en Algérie émane non seulement d'une ignorance foncière de la question algérienne, mais tout aussi bien d'un processus complexe d'institutionnalisation historique de la mémoire française, processus qui consiste à convaincre la jeune génération de la nécessité de préserver l'identité française de l'Algérie.

En effet, pour Mathieu le désir de s'engager dans l'armée s'accompagne d'un désir de «sortir» du milieu bourgeois de province, «[j]e sors de la maison», explique-t-il à son père, «je sors du jardin, je sors complètement» (21). Sortir de la charnière bourgeoise pour aller se battre en Algérie ne peut pas représenter la véritable libération désirée; mais pour Mathieu cette sortie est la seule façon de s'échapper à la tutelle de l'autorité paternelle. En revanche, pour proposer une conception cohérente de la France, il importe que le père enlève de la tête du fils toutes ses idées sur l'Algérie qui ne se conforment pas à la version révisionniste de l'histoire⁸⁶. Au prix de nier l'existence même de l'Algérie afin de sauver son fils, il lui dit: «[q]ui t'a dit qu'il y avait une guerre en Algérie?» (22), «[q]ui t'a dit que l'Algérie existait?» (22).

⁸⁶ Sur ce point, Benjamin Stora souligne que les expressions employées pour désigner la guerre d'Algérie sont des euphémismes: «les événements d'Algérie», «les opérations de police», «les actions de maintien de l'ordre», «les entreprises de pacification», «les opérations de rétablissement de la paix civile». *La Grangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie* (Paris: Découverte, 1991), p. 13.

L'Algérie soumet ainsi la France à toutes les tentations; elle représente à plusieurs niveaux le grand désir d'évasion de l'orientalisme français. Pour Mathilde, qui s'y était exilée, l'Algérie constitue un doux refuge; pour Mathieu, qui rêve de s'y perdre, elle est terre d'évasion et de nihilisme; pour Adrien, elle est à condamner catégoriquement parce qu'elle est à l'origine de tous les maux politiques et moraux de son pays; et pour Edouard, elle représente la tentation du cynisme dans laquelle débouche sa pensée anarchisante. A tous les niveaux, dans la vision française, l'Algérie est façonnée à partir d'un discours évacué de ses référents réels, ce qui rend les actes de la parole plus condamnables que les idéologies qui les suscitent. Les référents réels que Koltès cherche à rétablir sont l'espace, le temps et surtout le mouvement du corps dans cet espace. En dépit du discours idéologique qui entrave la réflexion, Koltès propose de débattre la validité de certaines assertions françaises sur l'Algérie, en dégageant leurs contradictions les plus flagrantes.

Si le va et vient dialogique continue entre père et fils tout au long de la scène 4, c'est que dans la vision koltésienne la seule issue possible est la violence physique. Les dialogues chez Koltès ne se terminent pas en paix; il faut que le père gifle son fils au moins deux fois (25) pour que l'ordre soit rétabli dans la maison. La résolution du conflit par la violence confirme que l'exclusion de Mathieu du processus historique français le pousse dans les fantasmes même de la violence: «Je veux être admiré par les enfants», dit-il, «je veux que les garçons me regardent avec envie, je veux que les femmes me draguent, je veux que l'ennemi ait peur de moi. Je veux être un héros, risquer ma vie, échapper à des attentats, être blessé, souffrir sans me plaindre, saigner.» (23). Cette vision, étrangement proleptique du destin que lui réserve son père, souligne le fait que la violence transforme le conflit en un cercle vicieux. Car, en ayant recours à la violence, c'est soi qu'on cherche, et qu'on ne trouve malheureusement que dans les actes violents

infligés aux autres. Pour Mathieu, le désir de partir en Algérie fait partie d'un désir plus grand de devenir à son tour celui qui inflige cette violence aux autres, car «s'il est dur de haïr seul, à plusieurs cela devient un plaisir»⁸⁷. Participer à l'histoire de France devient dès lors l'équivalent d'infliger le plus grand mal, tel qu'il l'explique à son père: «Je ne veux plus de la protection de mon père. Je ne veux plus être giflé, je veux être un homme qui frappe les autres; je veux des camarades avec qui boire et me battre, je veux des ennemis à tuer et à vaincre; je veux aller en Algérie.» (24).

Un engrenage fatal est à l'oeuvre dans ce système basé sur la logique du plus fort qui, partant d'une idée abstraite de la participation à l'histoire, passe inéluctablement par l'expérience concrète de la violence pour finir par surenchérir sur cette violence par des actes encore plus violents que ceux qui les avaient déclenchés. Dans cette perspective, tous les moyens employés par Adrien auprès de son fils seront justifiables tant qu'ils mènent à la restauration d'une vision cohérente de l'histoire française. Si le personnage échoue, c'est parce qu'il aurait hésité à aller jusqu'au bout de la cruauté. La conclusion logique de ce système est que la victoire appartient à celui qui ose infliger le plus de mal, à celui qui ose pécher par excès. Dès lors, au niveau collectif, l'Histoire de la France à laquelle Mathieu voudrait si violemment participer finirait par faire de ses actes des nullités. Puisque, comme le lui indique Adrien:

[...] la province française est le seul endroit du monde où l'on est bien. [...] On ne peut rien désirer, en province, car on a tout ce qu'un homme désire. Ou alors il faut avoir la tête dérangée, préférer la misère à l'opulence, la faim et la soif plutôt que le rassasiement, le danger et la peur plutôt que la sécurité. (24)

⁸⁷ Koltès, Dans la solitude des champs de coton, p. 55.

Là est le sens profond de la rhétorique du nationalisme français selon laquelle la fin justifie les moyens. Ce principe permet au Français moyen de mener sa vie en toute connaissance de cause des conséquences, -- tels que «la faim et la soif», le «danger et la peur» --, du système politique qu'il impose ailleurs. Malgré cette connaissance, la France demeure le seul endroit où l'on se croit bien. Tous les actes de violence que Mathieu aurait pu commettre en Algérie et qui l'auraient confirmé en tant qu'agent de l'Histoire auraient été inutiles puisque la France, vaincue en Algérie, s'est remise paradoxalement de sa défaite.

Non seulement la France refuse toute responsabilité en Algérie, elle s'emploie à refouler la mémoire de la guerre d'Algérie, en refusant le droit des Algériens à construire en leurs propres termes leur propre histoire. David Bradby explique les raisons de ce double processus de refoulement par la façon dont «le général de Gaulle a accédé au pouvoir, et à cause de sa décision de rayer de la mémoire nationale les crises de la Quatrième République»⁸⁸. Mais aussi, ajoute Bradby, «à cause des horreurs qui se sont passées en Algérie, dont les Français se sont sentis coupables; et, surtout, à cause de la présence en France de plus d'un million de Pieds noirs, tout se passe comme si la nation entière s'était unie pour refouler le souvenir de la guerre»⁸⁹.

c) Le corps ou l'impossibilité de l'oubli

Pourtant, il y a un domaine où ce refoulement ne peut plus fonctionner: celui du corps des protagonistes. Si l'histoire parvient à subvertir le souvenir de la guerre, le corps, lui, se souvient des atteintes que cette guerre lui a portées. Pour Mathilde, voilà le sens profond de son retour en France. Si elle n'arrive pas à faire

⁸⁸ David Bradby, «Images de la guerre d'Algérie sur la scène française», Théâtre/Public 123 (mai-juin, 1995), p. 20.

⁸⁹ Bradby, «Images de la guerre d'Algérie...», p. 20.

subir à ses ennemis des moments de peur et d'angoisse semblables à ceux qu'on lui avait imposés, son retour en France aura été futile. Privée de maison et de patrie, elle n'a que sa mémoire pour nourrir ses élans de vengeance et pour imposer à son tour un dépaysement total sur la société provinciale qui l'avait dénigrée autrefois. Ainsi, elle prend d'assaut le préfet de police en lui tendant une embuscade dans le salon (27) pour montrer en profondeur les rapports de la France avec sa mémoire défaillante. Cette scène, une des plus dynamiques du théâtre contemporain, constitue l'événement majeur de la pièce. D'un comique grinçant, cette tirade démontre à quel point les traces corporelles de la mémoire sont ineffaçables:

Je suis Mathilde et je vais vous raser les cheveux. Je vais ôter jusqu'au dernier poil de votre crâne, et vous sortirez d'ici avec le crâne lisse comme celui des femmes qui ont couché avec l'ennemi, et vous connaîtrez le plaisir qu'il y a à sortir dans la rue avec une tête bosselée et blanche, avec la nudité de la tête, qui est la pire des nudités; vous connaîtrez le rythme lent, interminable, l'insupportable lenteur du rythme de la repousse des cheveux; vous vous regarderez dans la glace le matin et vous verrez un horrible vieillard, un étranger répugnant, un singe qui singe vos grimaces; alors, vous découvrirez des chapeaux et tous vous sembleront affreux; vous rêverez de perruques, de capuches; vous haïrez les passants dans la rue, vous les trouverez tous beaux, avec leurs boucles, le beau désordre de leurs chevelures; et, pendant de longs mois, votre vie toute entière, vos pensées, vos rêves, votre énergie, vos désirs, vos haines seront fixés sur cette chose idiote qu'est l'absence de cheveux sur un crâne; vous vous concentrerez pour faire pousser plus vite; vous tirerez sur les premières pousses pour faire aller plus vite; et

vous verrez que cela ne va pa plus vite, que cela a un rythme insupportable de lenteur, que les journées sont longues, et les semaines longues, et les mois longs à porter un crâne obscène, et vous préférerez qu'on vous ait coupé les couilles. (27-28)

Dans cette vision, la violence portée au corps a des conséquences graves: le corps impose sa propre temporalité qu'aucun discours ne peut altérer ou accélérer. Pour Plantières, qui est incapable de faire face à ses actes passés, la terreur et l'humiliation de cette expérience l'aideront peut-être à recouvrir au moins une partie de sa mémoire. S'il connaît d'emblée l'identité de celle qui l'assaille, il n'est pas en mesure de se l'admettre, puisqu'il est guidé par la mauvaise foi. Il nie toute responsabilité et tente de persuader Mathilde que sa mémoire défectueuse ne lui procure pas l'ensemble des détails nécessaires pour élucider une vision d'ensemble: «[...] de quoi parlez-vous, et qui donc croyez-vous que je sois? Vous est-il arrivé quelque chose il y a bien longtemps, et me prenez-vous pour un autre? Moi, je ne vous connais pas, je ne vous ai jamais vue; et vous ne me connaissez pas non plus.» (28-29).

Sur le plan des valeurs morales, ce rapport de dénégarion avec la mémoire est un symptôme de l'état général de la société française à l'égard des événements de la guerre d'Algérie, et en particulier face à la pratique de la torture. En théorie, à tout le moins, ce nouveau système de valeurs s'est fondé sur une sorte de "paranoïa" collective devant les actions des paras et le piège du terrorisme et du contre-terrorisme. Ce qui a aggravé la situation en Algérie, c'est le fait qu'à l'école militaire Jeanne d'Arc, créée par le colonel Bigeard, on enseignait aux futurs officiers la pratique de la torture comme méthode d'interrogation. En effet, nul ne peut contourner cette réalité ni nier l'horrible fait que, pour remporter des succès en Algérie contre le F.L.N., l'armée française et les paras ont largement usé d'exécutions sommaires, d'arrestations arbitraires, et d'interrogatoires

accompagnés de sanglantes tortures, ce qui provoquait de virulentes polémiques en France⁹⁰. D'une certaine manière, pour Koltès, il fallait attiser profondément les divisions idéologiques sur lesquelles est basée toute la pièce. Pour ce faire, il fallait que le personnage de Mathilde soit celui qui secoue la mémoire française, en étant celui qui, au niveau strictement représentationnel, met en scène son corps.

La scène avec le préfet est préparée et répétée en employant tous les éléments du théâtre dans le théâtre. Si Mathilde est metteur en scène, le préfet est l'acteur qui exécute des ordres martiaux: Edouard, le fils de Mathilde, est une sorte de technicien du spectacle; Adrien, qui surgit sur scène vers la fin, est un spectateur amusé. D'un point de vue théâtral, la question de duplication intérieure se prête bien à une analyse idéologique du spectacle. Si être français signifie tenir un discours irréductible, distinct et cohérent, résister à ce discours hégémonique du pouvoir doit passer par une pluralisation de l'être et une multiplication de ses degrés de théâtralisation, soumettant ainsi la fonction du *logos* à celle du *physis*.

Dès lors, le désir de vengeance de Mathilde assume deux dimensions. D'une part, au sens littéral, soumettre le préfet de police à une humiliation calquée sur la sienne, d'autre part, semer le désordre dans le discours trop cohérent de son frère. La résistance de Mathilde ainsi perçue acquiert une valeur rédemptrice car elle permet de dépasser l'impasse morale et idéologique présentée par la guerre. Pour Koltès, si l'Algérie s'oppose à la France, ce n'est pas seulement à cause des distances et des différences qui les séparent, mais aussi à cause de leur proximité. Les deux pôles opposés constituent un couple indissociable, frère et soeur se rapprochent l'un de l'autre, mais de ce rapprochement naîtra une haine

⁹⁰ Au sujet de la torture, voir Rémi Kauffer, O.A.S.: Histoire d'une organisation secrète (Paris: Fayard, 1986), p. 43.

insurmontable. Ils sont, comme l'explique Adrien, tous les deux comme des hommes et des singes pris dans une cage:

En cachette, les singes aiment à contempler les hommes, et en douce, les hommes n'arrêtent pas de jeter des coups d'oeil aux singes. Parce qu'ils sont de la même famille, à des étapes différentes, et ni l'un ni l'autre ne sait qui est en avance sur qui; [...] alors ils se contemplent, se jalourent, se disputent, se donnent des coups de griffes et des coups de gueule; mais ils ne se quittent jamais, et ils ne se lassent pas de se regarder. (42)

Par le regard porté sur le corps l'un de l'autre, les deux actants de cette danse macabre s'examinent, s'explorent puis s'emploient à se détruire mutuellement. Le mode principal de cet échange est la confrontation physique, qui se présente comme la seule échappatoire idéologique. La violence semble s'imposer d'elle-même, c'est du moins le sens du discours que tient le Grand Parachutiste noir, personnage énigmatique qui fait une apparition inattendue sur le balcon d'Adrien et dont les paroles font écho à un célèbre discours du Général de Gaulle: «J'aime cette terre, bourgeois, mais je n'aime pas les gens qui la peuplent. Qui est l'ennemi? Es-tu un ami ou un ennemi? Qui dois-je défendre et qui dois-je attaquer? Ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout le monde.» (56). Cette violence gratuite, née de l'ignorance et de la mauvaise foi politique, constitue la seule démarche rédemptrice pour le personnage koltésien. Si Adrien giffe Mathieu à tour de bras, ce n'est pas à cause des actes que Mathieu aurait commis; au contraire, c'est parce que la violence endémique a une valeur cathartique pour le personnage et qu'elle lui présente des issues possibles. Ainsi, Koltès ne tient pas à savoir si Mathieu deviendrait fasciste ou Mathilde tortionnaire, mais de présenter l'ensemble des manifestations d'un être face à une situation qui le place en présence d'autrui.

Pour Koltès, la scène de théâtre n'est pas un lieu de débat philosophique ni moral; c'est la réalisation d'un geste et d'une parole, et la parade hémorragique des événements qui accompagnent ce geste, ainsi que l'explique métaphoriquement le Grand Parachutiste noir: «On me dit que c'est l'histoire qui commande l'homme, mais le temps de la vie d'un homme est infiniment trop court; et l'histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, elle tape du pied avec impatience. Ma fonction à moi, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort. *Il disparaît* .» (57). Une telle mise en abyme du vœu de mort de Mathieu représente pour Adrien un défi insurmontable. Le Grand Parachutiste le met face à la passion du pouvoir; elle est en soi une passion inutile mais inéluctable, puisque si Adrien veut protéger son fils contre la douleur de la mémoire, il doit du même coup tenter de le tuer. Ainsi, rentrant ensanglanté du café Saïfi, Mathieu sera giflé deux fois par son père, non pas parce qu'il fréquentait le quartier arabe mais parce qu'il est sorti sans permission (77).

Du point de vue politique, cette double atteinte se traduit en impasse du pouvoir. Dans un tel système politique, toute action libre qu'elle soit individuelle ou collective est impossible: Mathieu n'a de choix que de poursuivre son projet d'anéantissement, et son père n'a d'autre choix que de l'entraîner vers la mort par la violence. D'une certaine manière, le père doit poursuivre dans son aveuglement l'aliénation du fils, sans pourtant aboutir à une victoire -- parce que ce n'est pas la trahison de Mathieu qui engendre les atrocités paternelles, mais l'effondrement des modèles idéologiques proposés.

Cependant, cette conclusion simple et simpliste présente tout de même de nombreuses difficultés. Koltès a bien pressenti qu'il ne pouvait pas, d'un trait, absoudre Adrien des atrocités qu'il a commises, tel l'attentat contre le café, parce qu'il est tout simplement victime d'une machine idéologique criminelle. Si l'explosion du café Saïfi était inévitable politiquement, elle n'est pourtant pas

justifiable moralement. Le jugement d'Adrien est sans appel, ce sera de devoir errer à travers la planète en compagnie de son ennemi juré Mathilde et de ses petits-enfants métisses (86).

Il n'y a pas de sortie possible du labyrinthe que représente la question de la responsabilité historique. Là-dessus Koltès esquisse le plus grand paradoxe, celui de la morale même de la "praxis" qui est «déchirée et déchirante». Grâce au discours sur la violence de l'histoire, Koltès rompt catégoriquement avec l'idéologie dominante. Pour lui, la violence est une démarche critique qui fait sortir l'appareil social de la neutralité, tout aussi bien qu'un outil de rédemption qui dilue l'impasse du pouvoir. L'état qui en résulte est fondé sur un équilibre précaire qui n'est pas basé sur la possibilité de communication entre les êtres, ni sur le dialogue, mais, comme le précise Sarrazac, sur «le dialogue des monologues» qui maintient les personnages dans un état de «pure confrontation, exempt de toute résolution ou de tout dénouement artificiels»⁹¹.

⁹¹ Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, p. 223.

TROISIÈME PARTIE:

Le théâtre d'Hélène Cixous: le lieu du spectacle / le spectacle du lieu

«Le théâtre c'est le palais d'autrui. Il vit du désir de l'autre de tous les autres. Et du désir du désir des autres [...]»

Hélène Cixous, Écrits sur le théâtre¹

Passée à l'ombre de ses grands écrits romanesques et théoriques, l'oeuvre théâtrale d'Hélène Cixous n'en est pas moins un phénomène incontournable. Pendant près de vingt ans Cixous a peuplé la scène française de personnages titanesques, romantiques ou tragiques qui affirment leur pouvoir dans l'enfantement difficile d'une parole menacée par le silence. Dès 1978, Cixous s'intéresse aux possibilités qu'offre la scène pour oeuvrer dans le sens d'une libération de la femme. Portrait de Dora (1976), sa première pièce, est une oeuvre capitale dans le développement de la pensée féministe au théâtre. En effet, si on considère le théâtre comme un outil du militantisme féministe, Cixous n'a nulle part été plus militante ni plus soucieuse de l'engagement féministe que dans ses oeuvres dramatiques: celles-ci lui ont permis de mettre à l'épreuve le discours patriarcal dans un univers dialogique et rhétorique.

Cixous dramaturge, tout comme dans ses oeuvres littéraires, est inévitablement contestataire, vue sa conception de la scène qui prend ses racines dans le domaine de l'action et de la pensée⁶⁸. Son théâtre pressent et reflète les

¹ Hélène Cixous, «L'Incarnation», dans Écrits sur le théâtre, (Paris: Théâtre du Soleil, 1987), p. 260.

transformations qui ont eu lieu dans sa pensée, de "l'écriture féminine" à la relation du "poétique au politique"; une trajectoire qui est reflétée au théâtre par le passage du drame de la femme hystérique dans Portrait de Dora à la tragédie de l'urbanisation sauvage de Tambours sur la digue (1999). En d'autres mots, le périple dramatique de Cixous l'a amenée d'une problématique de l'individu en tant que victime des forces du patriarcat à une problématique de l'individu en tant que produit et producteur de l'Histoire.

Dans ce sens, le théâtre de Cixous est un théâtre soucieux d'idées autant que d'action puisque -- tout en s'intégrant dans des formes dramatiques souvent classiques -- il impose une rupture avec le discours dramatique désabusé et purificateur du réalisme boulevardier. Cixous ne croit pas pour autant que le théâtre soit un "véhicule philosophique", partageant l'avis de Sartre qui ne croyait pas «qu'une philosophie dans sa totalité et en même temps dans ses détails, puisse s'exprimer sous une forme théâtrale. Car, au fond elle ne peut s'exprimer que par des ouvrages philosophiques»². Il n'en demeure pas moins que le théâtre pour Cixous est un véhicule "sérieux". Il ne dissimule pas derrière une innocente légèreté le monde pathétique, humilié, visqueux et offensif de la France post-68. Dire pourtant que toute l'oeuvre théâtrale de Cixous se limite à donner une voix à une certaine conscience politique face aux événements politiques est chose périlleuse. Il serait paradoxal dans le cas de Cixous de s'aventurer à vouloir déceler une unicité d'intention derrière ce qui se donne, semble-t-il, comme un allègre rejet de toute unicité.

Pour circonscrire les positions de Cixous vis-à-vis du théâtre il importe avant tout d'analyser le point de suture qui relie les conditions de la production

² Jean-Paul Sartre, Un Théâtre de situations (Paris: Gallimard, 1973), p. 375.

théâtrale au développement de sa pensée théorique et politique. Ce qu'il faut souligner rapidement dans ce domaine, c'est que la plupart des oeuvres de l'auteure ne sont pas de simples réactions à des mouvements ou à des expériences vécues. L'oeuvre de Cixous revêt une importance particulière à cet égard: elle ne surgit pas seulement d'une volonté de critiquer l'idéologie dominante, elle apparaît plutôt comme un moment inévitable de surgissement, ou d'enfantement d'une parole qui ne peut plus demeurer enfouie. Mais cet enfantement nécessaire présente un revers qui transforme le phénomène théâtral, à son tour, en un problème idéologique et un enjeu politique.

En effet, dans ses oeuvres romanesques et théoriques, Cixous remet en question la sainte trinité du pouvoir phallogocentrique -- la primauté du langage, de la raison et de la vérité --, mais c'est dans ses oeuvres théâtrales qu'elle nous montre la façon dont ce triple démantèlement peut et doit avoir lieu. Elle s'attaque ainsi à l'identité restreinte du sujet universel dont la conceptualisation demeure inaccessible aux femmes. Dans «le rire de la Méduse», l'auteure affirme que l'écriture a été «gérée par une économie libidinale et culturelle -- donc politique, typiquement masculine -- *un lieu* où s'est reproduit [...] le refoulement de la femme»³. L'importance de la question du "lieu" est telle que la problématique du langage féminin est moins linguistique que spatiale. Non seulement la femme n'a pas encore eu sa parole à dire, mais elle n'a pas non plus l'espace où pourrait s'articuler cette parole qui échapperait à la coercition du discours masculin. C'est au théâtre que Cixous cherche à fonder cet espace.

Si Cixous critique le discours masculin, ce n'est pas pour promouvoir l'écriture féminine en tant qu'*écrit*, mais surtout en tant que *parole spatiale* écrite pour être entendue. Ecrire en tant que femme est dans ce sens spectaculaire,

³ Hélène Cixous, L'Arc 61 (1975), p. 42. C'est moi qui souligne.

puisqu'il favorise la voix sur le tracé, le dialogue sur la lecture, l'ouïe sur la vue. Pourtant, contrainte à se plier à l'outil linguistique, au décalage entre l'échelle silencieuse des valeurs acquises et archaïsantes de l'écrit et un besoin d'agir par la langue orale sur la langue même, Cixous doit se tourner vers le théâtre pour réaliser le nécessaire démantèlement des registres langagiers. C'est au théâtre aussi que Cixous trouve un espace où la femme peut réaliser son projet.

Sur le plan théorique, ce choix est significatif puisque c'est par le théâtre que Cixous tranche sur la question de la légitimité de l'expression féminine tout en examinant les questions qui ont hanté le discours masculin postmoderne face à cette légitimité. Quand ce discours déclare la fin du sujet, des méta-récits et de la possibilité de la parole, excluant dans son refus l'accès à la subjectivité pour la femme, cette femme se retourne vers le théâtre et tente d'occuper cet espace de mouvance dans une langue plurielle et polyphonique.

Cependant, cette possession de l'espace théâtral pose de nombreux problèmes. Aussitôt que les femmes se servent d'un langage préétabli, ce langage devient suspect puisqu'il remet en question la légitimité de la parole en s'opposant à une existence matérielle et corporelle. Dès lors, comment les femmes peuvent-elles s'affirmer en tant que "sujets" parlants, sur une scène postmoderne où la légitimité même de la notion de "sujet", dans ses fondements psychologiques, idéologiques et épistémologiques est remise en question? Geraldine Finn précise que la prise de parole des femmes est un processus complexe, voire paradoxal, puisqu'il exige qu'elles se situent en même temps en dehors et à l'intérieur des dynamiques qui organisent leur exclusion:

Breaking the silence in ways that can be heard, or something other than a cry or a scream, by those whose subjectivity and speech is organized by it, that can be heard, that is, by the hegemonic speakers of discourse, is always a tricky business: a question of moving in and

out of power discourse at two speeds, in two directions, and with double-vision, using the terms that organize and conceal your silence and exclusion to reveal it to those whose interests it serves.⁴

Refusant la mise en échec du projet linguistique de la femme ainsi que constitué par le postmoderne, Cixous s'adonne à contre courant à une libération du langage scénique: brisant les moules conventionnels de la langue scénique et délivrant les signifiants de leurs entraves linguistiques. Sa révolution du langage dramatique passe par une remise en question des fondements épistémologiques. Dora, le personnage principal de Portrait de Dora⁵, représente cette remise en question lorsqu'elle se demande: «Savoir. Savoir. Mais personne ne sait rien. Qu'est-ce que ça veut dire: Savoir? Est-ce que je sais ce que je sais, est-ce que je le sais? tout ne veut rien dire» (56). Poser cette question dans l'espace scénique fonde un nouveau rapport entre signifiant et signifié. Par cette question, Dora stigmatise la mauvaise conscience des mots les poussant en dehors de leur moule linguistique restreint. "Sortir", voilà le sens de la dramaturgie cixoussienne, sortir de ce moule, du langage, du logos, des chaînes qui aliènent le corps scénique; ce corps qui est femme et qui refuse de se taire. Le théâtre est un parfait outil pour cette sortie sans orientation définie: «pendant que dedans mon corps en dispersion, mon âme vers le haut ou vers le bas, il n'y a pas d'orientation»⁶.

Toutefois, cette désorientation voulue ne signifie pas un manque de rigueur dramatique, ni une dispersion sans lois. Au contraire, il faut que la sortie soit organisée autour d'une désaliénation qui donne un sens à une économie

⁴ Geraldine Finn, Why Althusser Killed his Wife. Essays on Discourse and Violence (New Jersey: Humanities Press, 1996), p. 84.

⁵ Hélène Cixous, Portrait de Dora (Paris: Des Femmes, 1976). Les références à cette oeuvre figureront dans le texte.

⁶ Hélène Cixous, Le Livre de Prométhée (Paris: Gallimard, 1983), p. 96.

représentationnelle spécifiquement féminine au théâtre. Dès lors, comment faire sortir le théâtre de son moule prescriptif? comment orienter cette désorientation? La réponse de Cixous est sans ambages: «Pour commencer, prenons le théâtre au sérieux.»⁷. Mais pour prendre le théâtre au sérieux, il faut qu'on s'accorde sur la fonction didactique de la scène. En d'autres termes, il faut qu'on admette que le théâtre peut remplir une fonction édifiante et qu'il peut rendre "un service public" pour emprunter l'expression à Jean Vilar. Dans le contexte postmoderne, il faut savoir si le théâtre sera capable de freiner la dispersion imminente du sujet, et s'il sera en mesure de trouver un sens, aussi précaire soit-il, à cette dispersion.

Tel est le champ de bataille de l'esthétique théâtrale chez Cixous; pour elle, si l'espace théâtral n'a pas été propice aux femmes, c'est parce que celles-ci ne pouvaient s'y voir reflétées sans participer au spectacle de leur propre soumission. La déclaration déjà citée sur le besoin de prendre le théâtre au sérieux fait suite à ce qui tient lieu aujourd'hui de manifeste du théâtre, c'est-à-dire son article «Aller à la mer». Publié dans Le Monde le 28 avril 1977, «Aller à la mer» constitue la première théorisation occidentale de la problématique des femmes et du théâtre. A l'aune de cette vision, le théâtre ne se métamorphosera pas de soi, il faudra que nous en changions les modes d'expression, de sorte que nous puissions y aller comme si nous allions à la mer: «[...] plusieurs [sic] elle va, elle n'est pas arrêtée en ce lieu ouvert par cette allure, cette écoute, et si cette scène est mouvement, si elle s'étend là où *toute* arrive, où ça ne se joue pas, ça se vit, les femmes pourront y aller, se sentir aimer, aimées, écouter, entendues, par bonheur, comme elles vont à la mer.»⁸.

⁷ Hélène Cixous, «Le Lieu du Crime, le lieu du Pardon» dans Écrits sur le théâtre, (Paris: Théâtre du Soleil, 1987), p. 259.

⁸ Hélène Cixous, «Aller à la mer», Le Monde (28 avril, 1977), p. 19.

Notons tout d'abord la féminisation de l'adverbe de quantité "plusieurs". Ce changement du nombre et du genre illustre la façon dont l'auteure prévoit la révolution du langage dramatique féminin. En fournissant un exemple de ce langage, elle montre comment les femmes s'intéresseront davantage au théâtre si elles sont capables d'y prendre une position politique qui viserait à changer le processus de production et d'expression de ce théâtre. Si nous continuons à assister à un théâtre où nous sommes représentées en tant que victimes, nous devenons complices du sadisme que ce théâtre dirige vers nous. «Comment, femme, peut-on aller au théâtre?»⁹ se demande Cixous. Y assister c'est accepter d'être «en complicité avec le sadisme dont les femmes y sont l'objet [...]. Qui est-elle? Toujours la fille-du-père, son objet à sacrifier, gardienne du phallus et support du fantasme narcissique à l'aide duquel le père pare à la menace de castration»¹⁰.

Dans cette construction que nous appelons théâtre et qui «est ordonnée par la demande fantasmatique des hommes»¹¹, -- d'Antigone à Ophélie en passant par Electre --, la dramaturgie occidentale commence par le meurtre, littéral ou métaphorique, de la femme. Dans ce sens, le théâtre s'avère plus violent encore que la fiction, parce qu'il nous donne à voir et à vivre ce que le roman ne fait qu'ébaucher au niveau de l'imaginaire. Figées devant le spectacle de leur propre oppression, les femmes témoignent en silence de la violence sempiternelle des forces implicites ou explicites du patriarcat que la dramaturgie occidentale a dirigées et dirige toujours envers elles. Pour qu'elles prennent la parole, il faut donc qu'elles investissent la scène de force s'il le faut et qu'elles y déploient une volonté de chambarder sur les plans textuel et représentationnel la machine

⁹ Cixous, «Aller à la mer».

¹⁰ Cixous, «Aller à la mer».

¹¹ Cixous, «Aller à la mer».

théâtrale. La métaphore de la mer permet à Cixous de clarifier le sens du titre «Aller à la mer», lequel vise à «déthéâtraliser l'espace» théâtral. Cette déthéâtralisation ne sera possible, selon elle, que si «la scène est femme»¹².

Mais de quoi a l'air cette scène-femme? Comment parle-t-elle? Est-ce qu'elle sera différente de la scène traditionnelle? Est-ce qu'elle parviendra à mettre l'accent sur la dimension matérielle du verbe? Est-ce qu'elle sera faite de fresques discursives, où des images scéniques proliférantes de liquidité et de fluidité envahiront la scène? Est-ce qu'elle se donnera un langage capable de capter la force d'intensification? Ou est-ce, comme disait Barthes, le processus de rendre nécessaire un langage déjà choisi? «Nous ne choisissons pas un langage nécessaire, mais nous rendons nécessaire le langage que nous choisissons»¹³; c'est tout cela à la fois.

Pour Cixous, 1976 marque le début de la formulation de ce langage et le déclenchement d'une carrière théâtrale qui s'étend jusqu'à 1999, date de sa dernière collaboration avec Ariane Mnouchkine dans Tambours sur la digue. L'auteure est demeurée optimiste quant au pouvoir de la scène d'oeuvrer dans le sens d'un changement de la condition des femmes. Pourtant, cette foi n'a pas toujours été exprimée; elle succède en fait à une phase de méfiance à l'égard du théâtre qui s'est traduite dans «Aller à la mer» par cette confession énigmatique: «Voilà pourquoi je n'allais plus au théâtre: pour ne pas assister à mon enterrement.»¹⁴. Un tel refus est le fruit d'un plus grand soupçon à l'égard du théâtre: celui-ci est encore plus violent que le roman puisqu'il intensifie l'horreur

¹² Cixous, «Aller à la mer».

¹³ Roland Barthes, «Littérature et signification», dans Essais critiques (Paris: Seuil, 1964), p. 270.

¹⁴ Cixous, «Aller à la mer».

dans les scènes de meurtre, devenues la clef de voûte de la représentation occidentale, ainsi que l'explique Cixous:

Plus violemment encore que la fiction, le théâtre, construction ordonnée par la demande fantasmatique des hommes, répète en la redoublant la scène de meurtre qui est à l'origine de toute production culturelle. Il faut toujours qu'une femme soit morte pour que la pièce commence. Le rideau ne se lève que sur la disparition; à elle la place du refoulé, tombeau, asile, oubli, silence.¹⁵

Toutefois, depuis ces premiers doutes, Cixous s'est reconciliée avec le théâtre, y trouvant même un refuge, un lieu de rencontre de forces adverses, un lieu d'union plus qu'un lieu de dichotomie. Sa confiance dans un théâtre capable de nous révéler les sentiments les plus profonds de notre humanité ne peut être remise en question. Elle l'exprime dans la préface de sa pièce La Prise de l'école de Madhubaï lorsqu'elle écrit: «Et dans le noir bruissant du théâtre, même les ennemis se touchent, goûtant ou subissant le même aveuglement, les adversaires se reconnaissent comme également émus et menacés par l'inconnu, ils se pressent les uns contre les autres, et avant de se combattre, ou tout en se combattant, ils s'aiment aussi.»¹⁶.

Ce que Cixous reconnaît ici, c'est le pouvoir miraculeux que détient la dramaturge d'unir ou de diviser un public, de le changer et de le pousser à agir. Pour que la femme puisse aller au théâtre, il ne suffit plus qu'elle y soit représentée: il faut qu'elle puisse en changer les modes de production et y participer au processus de signification politique et culturelle. Cette phrase devenue célèbre qui a donné son nom à l'article tient lieu aujourd'hui d'une

¹⁵ Cixous, «Aller à la mer».

¹⁶ Hélène Cixous, «Le chemin de légende», préface de La Prise de l'école de Madhubaï (Paris: Des Femmes, 1986), p.11.

déclaration et d'une invitation pour que les femmes prennent place au théâtre:
«Aller au théâtre maintenant, il me faut le faire politiquement dans le dessein de
changer, ensemble avec des femmes, ses modes de production et d'expression.»¹⁷.

Si le théâtre tel qu'il est pratiqué écarte les femmes de son processus de
production, un théâtre féministe oeuvrerait dans le sens inverse, à savoir dans le
sens d'une libération de la subjectivité féminine et d'une valorisation de
l'intersubjectivité entre les femmes. Par définition de nature dialogique, ce théâtre
me donne accès à autrui, me permet de construire mon moi par rapport au désir
de l'autre: «Le théâtre c'est le palais d'autrui. Il vit du désir de l'autre de tous les
autres. Et du désir du désir des autres [...]»¹⁸.

1. LA DÉTHÉÂTRALISATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL: Portrait de Dora

Le point de départ de cette théorisation d'une poétique de l'intersubjectivité
théâtrale, c'était la production en 1976 de Portrait de Dora au Petit Théâtre
d'Orsay. Ecrite tout d'abord pour la radio, ensuite retravaillée pour une mise en
scène de Simone Benmussa, cette production mettait en scène presque
exclusivement des femmes. L'attrait pour Cixous que représentait le cas célèbre
de Dora s'inscrit dans un ensemble de considérations féministes sur l'hystérie.
Cixous, comme bon nombre de féministes avant elle, a reconnu la nécessité de
remettre en question l'analyse freudienne afin de la révéler pour ce qu'elle
camoufle: un exemple flagrant du pouvoir patriarcal et de sa prétention à une

¹⁷ Cixous, «Aller à la mer», op. cit.

¹⁸ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 260.

objectivité scientifique non-existante qui, en vérité, se cache derrière un récit fictif tissé par l'imaginaire masculin et moulu pour répondre aux fantasmes des hommes.

L'hystérie est de nature théâtrale puisqu'elle prête à la personne une identité de personnage, lui faisant découvrir et incarner des personnages et des voix qui ne sont pas siennes. Elle est aussi spectaculaire puisqu'elle se joue devant un public et pour un public. Mais pour Freud, l'hystérie est avant tout associée à une perte de voix qu'il prévoit soigner par un procédé mnémonique suivi d'une tentative d'expression verbale. Freud écrit à ce sujet:

Chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'incident déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand, ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale.¹⁹

La comparaison entre le texte de Freud et celui de la pièce a fait l'objet de plusieurs analyses. Le concept freudien de la sexualité infantile a été examiné, remanié, étudié en vue de prouver que la psychanalyse freudienne s'était magistralement trompée sur Dora. La cible des critiques est en particulier le complexe d'Electre, ou le désir de la fille pour son père. Le cas que Freud avait intitulé «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)»²⁰ se résume comme suit. En octobre 1900, une femme âgée de 18 ans, Ida Bauer (à qui Freud a donné le pseudonyme Dora), est amenée par son père chez le docteur Freud. Le père s'inquiétait de ce que sa fille pouvait se suicider, ayant trouvé une note de suicide sur le bureau de la jeune fille. Selon le père, ce dont Dora "souffrait" et les raisons

¹⁹ Sigmund Freud et Joseph Breuer, Études sur l'hystérie, (Paris: P.U.F., 1956), p. 4.

²⁰ Sigmund Freud, «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)», Cinq analyses, (Paris: Presses universitaires de France, 1984).

pour lesquelles il voulait la faire soigner par Freud sont liées à deux événements qui ont eu lieu au cours de son adolescence. Le premier incident s'est produit à l'âge de treize ans et demi et impliquait Monsieur K, le mari de l'amante de son père, qui s'était trouvé seul avec elle dans son bureau et avait essayé de l'embrasser, ce qui a répugné à la jeune fille. Le deuxième incident a eu lieu quelques semaines après sa première visite chez Freud. Lors d'une visite, à l'âge de quinze ans et demi, chez les K où Dora avait rencontré Freud, un incident s'est produit près du lac. La "scène du lac", comme l'a nommée Freud, a eu lieu à la maison de campagne où monsieur K a fait des avances à la jeune fille. Cette fois-ci Dora ne s'est pas tue; au contraire elle a fait un scandale de l'événement en racontant ce qui s'était passé à sa mère et en quittant inopinément l'endroit. Tout le monde s'est arrangé pour accuser Dora d'avoir fantasmé cette scène de séduction.

Dans la psychanalyse freudienne, le cas de Dora prend des ampleurs importantes parce qu'il marque le passage d'une théorie de la névrose à la théorie de l'inceste. En effet, la même année où Dora est amenée chez Freud est l'année de la publication de son oeuvre capitale, L'Interprétation des rêves (1900). Cependant, au lieu de mettre l'accent sur les manifestations les plus courantes de l'inceste, notamment entre père et fille, Freud tisse sa toile autour de l'attraction du fils envers sa mère. Le complexe d'Oedipe occasionne ainsi un déplacement dans la voix narrative, un passage de la voix de la femme à celle du jeune Oedipe qui deviendra à son tour Oedipe Roi, le fils incestueux. Mais l'arrivée de Dora dans le cabinet du Docteur Freud est un exemple de l'ironie du destin; elle est l'incarnation en chair et en os de ce retour du refoulé tant redouté par Freud.

Bien que l'histoire de Dora dans sa version cixoussienne ait fait l'objet de nombreuses interprétations de critiques anglophones, notamment celles d'Erella

Brown²¹, d'Ann Wilson²² et de Martha Noel Evans²³, les questions tranchées sont demeurées celles du passage chez Freud d'une théorie des rêves à une théorie de l'inceste, de la subversion de la voix de Dora ainsi que de la façon dont la psychanalyse organise les structures patriarcales. Cependant, il reste un domaine à explorer, celui de la transgression foncièrement spatiale de Dora et sa rébellion physique.

Dans son article «Le corps hystérique un lieu théâtral»²⁴, Catherine Mounier aborde la possibilité du rapport entre le corps dans l'hystérie et la spatialité théâtrale. Selon elle, «le corps convulsif de l'hystérique en crise est la manifestation du conflit livré sur la scène psychique.»²⁵ Mounier explique aussi que ce sont les hystériques qui, à la fin du XIXe siècle, ont pu amener Freud «à prendre en compte l'existence du théâtre intérieur, des fantasmes»²⁶ et qui ont presque poussé Freud à créer la psychanalyse. Il importe de noter que la légitimation des cas de l'hystérie a précédé la psychanalyse, faisant de l'hystérique une figure de proue dans les romans et la fiction littéraire du XIXe siècle. Mais non seulement le corps hystérique s'avère être un lieu théâtral, la représentation

²¹ Erella Brown, «The Lake of Seduction: Body, Acting, and Voice in Hélène Cixous's *Portrait of Dora*», *Modern Drama* 39:4 (Winter, 1996), pp. 626-649.

²² Ann Wilson, «History and Hysteria: Writing the Body in *Portrait of Dora* and *Signs of Life*», *Modern Drama* 32:1 (March, 1989), pp. 73-88.

²³ Martha Noel Evans, «*Portrait of Dora*: Freud's Case History as Reviewed by Hélène Cixous», *Sub-stance* 36 (1982), pp. 64-71.

²⁴ Catherine Mounier, «Le corps hystérique un lieu théâtral», dans *Le Corps en jeu* (Paris: CNRS, 1994), pp. 141-150.

²⁵ Mounier, p. 144.

²⁶ Mounier, p. 147.

théâtrale est en soi, comme l'indique Mounier, «un lieu d'hystérie» ou «la mise en espace des émotions, des mots»²⁷.

Ainsi cette réversibilité à la fois des mondes intérieur et extérieur et des lieux de l'hystérie et du théâtre invite à repenser la question du lieu. La rupture épistémologique que l'hystérique fait subir au théâtre est principalement liée à une spatialisation de l'intérieur, à une mise en espace de la voix qui dissout les espaces de la raison et les espaces du jeu. Cette dissolution est en soi spectaculaire; elle répond à ce que Lefebvre appelle l'espace du discours:

Il y a un espace de la parole qui suppose comme on le sait les lèvres, les oreilles, les fonctions articulatoires, les couches d'air, les sons, etc. mais que ces conditions matérielles ne suffisent pas à définir: espace d'actions et d'inter-actions, d'appels et d'interprétations, d'expressions et de puissance, déjà de violence latente et de révoltes, -- espace du discours qui ne coïncide pas avec le discours sur l'espace et dans l'espace. Cet espace de la parole enveloppe celui des corps et se développe par celui des traces, des écritures, du prescrit et de l'inscrit.²⁸

Ce sont ces espaces ou ces traces qui nous intéressent dans Portrait de Dora. Dans ce qui suit nous nous pencherons donc sur le traitement de l'espace comme condition indispensable à la révolution du langage dramatique prônée par Cixous; non un espace nécessairement inhérent à la subjectivité, mais un espace qui lui est extérieur, qui se situe dans le monde, qui est lui-même un langage et que la subjectivité tente de rendre sien. Dans notre examen de la pièce Portrait de Dora l'attention sera portée particulièrement sur les modalités de cette rupture spatiale.

²⁷ Mounier, p. 148.

²⁸ Henri Lefebvre, La Production de l'espace (Paris: Anthropos, 1986), p. 463.

Il s'agit, après quelques considérations théoriques, d'examiner les rapports qui unissent les différents niveaux de spatialisation dans la pièce. Afin de mieux saisir le surgissement de l'esthétique cixoussienne et de mieux comprendre sa signification, il importe aussi de voir comment sont racontées les différentes histoires par rapport à l'espace scénique. Sans sous-estimer l'importance des autres éléments de la pièce, il faudra surtout comparer les divers espaces du jeu, notamment la façon dont la pièce intérieure fait avancer l'intrigue du point de vue structural. Ensuite, il sera question d'examiner les notions d'action et de jeu en ce qui concerne le changement que le théâtre au deuxième degré fait subir aux personnages. Et en dernier lieu, il faudra visiter le champ de perception des spectatrices/lectrices implicites, à la fois celles qui se trouvent dans la pièce et celles qui, lectrices, sont invitées à talonner le parcours virtuel de Dora.

a) Portrait d'un espace dans l'espace

L'attention portée sur la critique de la psychanalyse dans l'oeuvre de Cixous a occulté le domaine de l'interaction du personnage avec l'espace ou les espaces scéniques dans ses pièces. Une telle interaction fait appel à ce que Lefebvre a nommé la "spatio-analyse" ou la "praxéologie de l'espace". Cette dernière se formule sur deux plans: un plan théorique et un plan empirique, les deux étant rattachés à la corporéité scénique en tant que manifestation principalement spatiale. Lefebvre constate à ce sujet que «l'espace entier [...] procède du corps, même s'il le métamorphose jusqu'à l'oublier, même s'il s'en sépare jusqu'à le tuer»²⁹.

Au théâtre, cette double postulation théorique et empirique est soumise à une double économie spatiale et corporelle. Le dédoublement du corps -- en

²⁹ Lefebvre, p. 465.

corps-théorique par lequel le personnage est fondé et en corps-tangible par lequel l'espace est occupé -- est fondamental à la pratique féministe de Cixous. La tradition platonicienne qui veut que le corps soit «la prison de l'âme» n'est plus à l'heure puisque la continuité que l'âme prétend assurer au corps est interrompue, scindée, reniée. L'histoire de Dora, selon les mots de Cixous dans la pièce «est comparable à un courant qui ne serait pas navigable, à un courant dont le lit serait tantôt obstrué par des rochers, tantôt divisé par des bancs de sable» (15). L'espace s'insère dans la continuité de la pensée, il l'obstrue jusqu'à la renier, il la divise jusqu'à l'annihiler. Dora est ce lit qui scinde la continuité discursive du langage masculin, non parce qu'elle parvient contre toute attente à parler ou à dire son mal, mais parce qu'elle sera la brèche par laquelle le discours transgressif peut s'infiltrer. Les dernières paroles de la protagoniste en attestent: «Ecrire? ... Ce n'est pas mon affaire.» (103). Mais la Voix de la pièce³⁰ poursuivra là où Dora opte pour un silence insondable. C'est grâce à cette Voix que nous apprenons l'accident qui a tué monsieur K et dont Dora a été témoin, «elle le vit tomber» (104). Cette chute dans l'espace du vide et de la mort porte en soi la condamnation de monsieur K et la libération de Dora.

La fermeture de la pièce sur un espace accidentel fait appel à une analyse approfondie des espaces et de la façon dont le corps de Dora est un lieu de retour, un lieu de reproduction géré par un processus de duplication intérieure. Cixous choisit de mener à bout cette duplication. En effet, Dora est d'abord dédoublée par sa propre voix -- celle qui la pousse à annoncer, «On dirait une grotte; c'est moi! Moi dans moi, dans l'ombre. Dans vous» (41); ou celle qui la reflète par la voix de la pièce, qui interprète ce «que Dora n'a pas dit» (90) mais aurait pu dire si

³⁰ Cixous écrit un texte qu'elle attribut à un personnage nommé «la voix de LA PIÈCE». Cette voix interprète les événements clefs de l'intrigue rappelant le chœur grec dans la tragédie antique.

ce n'était pas le docteur Freud qui «l'a dit avec la fumée». Cette voix est aussi dédoublée spatialement, reproduite et projetée dans la pièce, grâce notamment au motif du théâtre dans le théâtre. Dora joue et rejoue les scènes de son oppression, elle les reproduit à chaque fois dans des espaces différents, leur redonnant un sens nouveau toujours réinventé, toujours imprévisible. Ainsi, la scène du théâtre dans le théâtre joue un rôle fondamental à la fois dans l'élaboration de la trame tragique, dans la formation de l'héroïne, dans la réinvention d'une mythologie féministe et dans l'émergence d'une praxis théâtrale féministe.

L'intérêt que manifeste Cixous pour le cas de Dora se définit à partir de plusieurs considérations. Tout d'abord le cadre du "cas" permet de faire diverger la pièce du discours rhétorique que la psychanalyse impose sur l'histoire. L'histoire de Dora est ainsi racontée en deux heures, telle une valse à deux temps, imitant, singeant même la durée d'une séance de psychanalyse que Freud faisait subir à sa patiente. Toutefois, en imposant une durée-femme, chargée d'interruptions, de disjonctions et de ruptures, Cixous ébauche une temporalité double, marquée aussi par les séquences vidéo projetées sur le mur derrière les personnages. Les détails sont ensuite esquissés à partir de la perception de Dora plutôt que de la mémoire faillible de Freud. La multiplication des espaces scéniques qui s'ensuit, ainsi que la projection de séquences filmées tournées par Marguerite Duras, permettent de raconter l'histoire de Dora de plusieurs angles et à différents niveaux de représentation. Ces projections confèrent à la pièce un pouvoir de déplacement du regard à cause de l'interruption qu'elles imposent à la perception du plateau. Aussi, sur le plan narratif, ces séquences introduisent une coupure narrative qui se superpose à la voix de Freud.

En plus de l'interruption narrative causée par les vidéos, la voix de Freud est interrompue par la voix de Dora, celle-ci lui imposant aussi un espace où peut se manifester son désir lesbien pour Madame K. Un tel désir s'oppose au désir

pédophile de Monsieur K et résiste à l'objectification masculine en se dirigeant vers une femme. Dora implore Madame K d'accepter cet amour lesbien qu'elle ne peut plus cacher: «Laissez-moi vous donner cet amour. Son corps d'une blancheur ravissante. Des seins tout petits, la peau du ventre très lisse.» (37-38). Mais Dora sait que la société patriarcale ne permettra jamais qu'un tel amour puisse éclore, d'où la distanciation créée par le possessif "son". Il n'y a pas moyen de contourner la loi du patriarcat à moins d'être un homme: «Vous ne pouvez pas vous imaginer comme je vous aime: si j'étais un homme, je vous épouserais, je vous enlèverais et je vous épouserais, je saurais vous plaire.» (39). Même si les privilèges acquis des hommes ne lui sont pas accessibles, cela n'empêche pas Dora d'imaginer un scénario de travestissement ou de changement de sexe. C'est grâce à l'espace théâtral qu'elle parvient à imaginer une telle scène. Cixous condamne ainsi d'un coup les trois assises de la psychanalyse, à savoir le portrait de la femme hystérique, la condamnation au silence des femmes et la suppression du désir entre femmes. Comme le résume Erella Brown: «By locating Freud's case-history within theatre, Cixous underscores the theatricality of psychoanalytical discourse as the "talking cure", using voice, gestures, staging, ritual, and myth, in order to scrutinize the relationship between the semiotics of symptoms as the "acting out" of the hysteric body and the Symbolic order that authorizes its meaning.»³¹.

En effet, cet acte d'extériorisation, cet "acting out" est rendu possible par la concentration des forces dialogiques du théâtre dans un seul espace qui les fait s'entrechoquer. La métaphore spatiale est une monnaie d'échange pour Cixous, parce que le théâtre qu'elle conçoit est transgressif avant tout au niveau de l'espace. Dora explique qu'il «y a une porte dans Vienne par où tout le monde peut passer sauf moi» (14). En déclarant qu'elle se place consciemment en dehors

³¹ Brown, p. 626.

du privilège social de la liberté de mouvement que l'on lègue aux jeunes hommes de son âge, Dora remet en doute ce privilège pris pour acquis: «Des jeunes hommes et des jeunes femmes s'y déversent, je pourrais me glisser parmi le flot, mais je ne le fais pas.» (14). Pour elle, c'est exercer sa volonté que de se tenir sciemment en dehors de cette porte. Sa marginalisation voulue lui permet de multiplier les points de vue, ce qui lui permet d'éprouver des sentiments différents voire contradictoires. A ce niveau c'est l'espace qui la rend plus complexe en lui donnant un caractère composite. L'espace théâtral permet ainsi à l'auteure de défaire l'opposition binaire, homme-femme, et de permettre l'expression des différences simultanées, ce que le roman ne parvient pas à exprimer au même degré.

Car le théâtre tient à sa disposition des procédés que le roman ne peut exploiter faute d'être un art vivant de l'interprétation. Parmi ces procédés, celui du théâtre dans le théâtre occupe une place d'honneur. Bien sûr, ce type de mise en abyme n'est pas une invention nouvelle; le théâtre français a depuis toujours fait usage de duplications intérieures de types variés. Le théâtre foisonne d'exemples de pièces intérieures en rapport avec leur cadre dramatique principal. L'Illusion comique de Corneille, le Vritable saint Genest de Rotrou, Kean ou le désordre du génie de Dumas fils, Pauvre Bitos d'Anouilh et Kean de Sartre n'en sont que quelques exemples. Toutefois, dans le cas de Cixous la duplication intérieure et la répétition se rattachent à une conception spécifiquement postmoderne et féministe de l'inter- ou l'intra-textualité dramatique.

Si Cixous se préoccupe de dédoublements, de duplications, d'emboîtements, c'est parce que quelque chose dans la facture même de l'évolution d'un théâtre féministe l'obligeait. Bien que le théâtre regorge de techniques d'enchâssements, l'idée de mettre un spectacle dans un autre vise, dans le contexte de l'écriture féminine, à mettre en relief la construction

psychanalytique réductive des femmes; elle aide aussi à détruire le "réalisme" basé sur une construction intégrale du réel et la foi dans la suprématie de ce réel sur le représenté.

Portrait de Dora donne à l'idée d'enchâssement une nouvelle interprétation. D'abord, réécrire le cas célèbre de la défaite de la psychanalyse freudienne est en soi un enchâssement intertextuel, dans la mesure où la lectrice ou la spectatrice³² implicite et potentielle serait capable, dès sa prise de conscience du titre, de situer la problématique dans la lignée de l'histoire des femmes. Mais, tout en offrant un nouveau regard sur la question de la représentation de la femme, Cixous ne promet pas de redresser les lacunes de la représentation freudienne. Maniant la version freudienne, elle propose d'ébaucher un "portrait" dans le sens étymologique du terme, celui, du latin portraire, "dessin".

Ce que Cixous élimine dès le départ, c'est l'idée d'un compte rendu exhaustif de l'histoire des femmes hystériques. Au contraire, l'activité qu'elle propose à partir du titre démontre son intention première de mettre l'accent non sur l'essence "femme" mais sur son "devenir". Le "portrait": le croquis qui par définition n'est ni scientifique ni objectif mais quelque chose en formation qui se manifeste devant nous. Il s'agit d'un projet plus important que ce que Freud proposait dans son titre, à savoir l'étude d'un cas d'hystérie. La version freudienne se veut être d'abord l'étude scientifique d'un "cas", notion qui pose de prime abord la condition de la femme comme problématique pour la rattacher ensuite à une maladie et à une anomalie.

D'un point de vue philosophique, l'intention de Cixous d'éloigner et de déplacer l'attention du cas et de la maladie vers le portrait et le devenir-femme,

³² Nous avons opté pour le féminin là où il semble que l'auteure s'adresse aux femmes en particulier même si le spectateur masculin n'est pas exclu de cette interaction. Dans les cas plus généraux nous avons choisi le mot public.

peut être qualifiée d'anti-mimétique. Elle revêt en effet plusieurs analogies avec le problème épistémologique fondamental du "réel" et du "représenté". Si l'on s'en tient à une analyse prétendument "scientifique" de Dora, dans son état ontologique elle se présente, à nous comme à Freud, en tant qu'objet dont l'unité doit être irréductible et distincte pour qu'elle soit représentable. Toutefois, si l'on considère Dora telle que l'a ébauchée Cixous, d'un point de vue phénoménologique, la variété de ses niveaux d'apparition, les ordres d'imagination auxquels son portrait se rattache, ses aptitudes fonctionnelles et dramatiques différentes de celles qui la fondent en objet regardé, disséqué, tous ces niveaux réclament une toute autre appréhension. «[C]omme une ombre dans les rêves» (9), Dora nous échappe équivoquement; son histoire ne pourra être dite ni cernée dans toute sa complexité, ni du même coup occultée et oubliée. Dès l'avertissement des premières lignes, Cixous nous prévient que notre regard "objectiviste" ne nous permettra pas d'affirmer ou de nier que Dora ait existé ou qu'une scène "doracienne" puisse avoir eu lieu: «on ne peut arriver à décider si une pareille scène a réellement eu lieu» (9).

b) Action et jeu: l'espace du personnage au deuxième degré

La Dora de Cixous se divorce sciemment de son homologue freudien: elle apparaît sur scène divergente en un sens et convergente en un autre de sorte qu'elle devienne impossible à unifier sinon sur un autre plan, différent du premier; on quitte le plan psychologique ou mental pour plonger dans un plan matériel et physique. Ces dimensions, Dora les incarne toutes deux en même temps. Tout d'abord, elle s'oppose clairement au discours psychanalytique qui pèse sur elle comme une montagne. Elle est cette «voix qui déchire un silence», ce «ton entre la menace et la demande» (9) qui ne laisse aucune place aux

épanchements lyriques de Freud. Ce dernier n'arrivera ni à la contenir, ni à l'analyser; c'est lui qui au contraire s'avérera en besoin d'analyse.

Ainsi, s'inscrivant dans un cadre philosophique et dramatique plus large, la problématique du théâtre dans le théâtre souligne que tout change et que la tension entre les opposés est engendrée selon une remise en question d'un certain ordre, l'ordre basé sur le *logos*. Cixous fait comparaître Dora devant le public pour en faire allègrement un sujet de controverse et un lieu de contradiction. Dora résume les sentiments adverses quand elle dit: «[...] je suis pleine de mémoire et de désespoir, ce qui est étrange, c'est que je pourrais passer mais je suis retenue, je crains, je suis au-delà de toute crainte, mais je n'entre pas, si je n'entre pas je meurs.» (14). A l'opposé de Freud, Cixous n'essaie pas de trouver une cohérence, une logique aux paroles de son personnage. Au contraire, c'est Dora elle-même qui porte la pièce et emporte les autres personnages au théâtre. La logique du personnage est telle que c'est elle aussi qui commande la pièce et entraîne la dramaturge dans sa pensée. Cixous prétend à cet égard, dans «L'Incarnation», que les personnages ont leur propre logique, ils «sont libres de "Moi", ils entrent et m'enchantent»³³. Cette logique implacable fortifie la duplication intérieure dans la pièce et la transforme en destin inévitable. Si Cixous écrit pour le théâtre, ce n'est pour exposer des idées ou résoudre un problème philosophique, mais pour qu'elle puisse "s'oublier" dans autrui, et s'y dédoubler, s'y mourir, parce que à force de créer tant de personnages, «tant d'êtres on meurt»³⁴.

Grâce à la double textualité (scénique et filmique), à l'emboîtement des différentes identités de Dora, aux niveaux de jeu variés et à l'intertextualité des différents textes sur l'hystérie, les thèmes généraux de la pièce dans la pièce et la duplication intérieure semblent faire partie de l'esthétique cixoussienne. Dora

³³ Cixous, *Écrits sur le théâtre*, p. 260.

³⁴ Cixous, *Écrits sur le théâtre*, p. 277.

incarne l'enchâssement essentiel à cette esthétique. Tel un kaléidoscope, elle reflète de différents angles l'ethos de la société viennoise de l'époque, ainsi que la réductibilité du discours freudien; c'est elle qui, dédoublée, renvoie de Freud une image complexe qui le prend à son propre jeu. A plusieurs reprises, Dora met en doute la raison d'être de Freud et montre les failles dans son système. Deux exemples flagrants de ce procédé se trouvent à deux moments clés de la pièce. D'abord, à la suite de la scène derrière la porte avec monsieur K (24), où Dora exprime une résistance à Freud en montrant l'incohérence des propos psychanalytiques, répondant à plusieurs reprises aux questions que lui (im)pose le Docteur par des «Je ne sais pas» ou «ça m'est égal» (28). L'ammunition rhétorique de la patiente donne du fil à retordre au Docteur qui n'arrive pas à suivre l'histoire et se trouve obligé de revendiquer des explications: «De quoi discutiez-vous?» (31) demande-t-il. Ce jeu se poursuit dans la scène de la lettre où Dora ne se soucie pas de rendre l'univers intelligible pour Freud parce qu'elle sent que tout énoncé sera récupéré afin de prouver la validité du système psychanalytique plutôt que de traiter son mal. Ainsi, à la question: «Parlez-moi de la lettre» (29), Dora répond par une phrase énigmatique: «quelle lettre?» (29). Ici, Dora renvoie à Freud les doutes et les incohérences qu'il lui a imposés tout au long de sa cure. Sans présenter des excuses, elle opère un revirement sur la scène où la voix psychanalytique devient l'objet examiné, où c'est l'hystérie de Freud qui est mise en spectacle.

C'est ici qu'a proprement lieu la transgression de Dora. Munie du pouvoir, de la connaissance et de la voix, elle épie les moindres gestes du Docteur, qu'elle enregistre avant de parodier. «Pourquoi faites-vous tourner votre stylo sept fois dans vos mains avant de me parler? Pourquoi?», lui demande-t-elle (62); la réponse de Freud tient lieu d'un énoncé axiomatique où il indique qu'il «faut respecter les règles»! Mais Dora ne lâche pas prise; insatisfaite de cette réponse

elle saute sur l'occasion et répète les mêmes mots. Cette répétition discursive s'accompagne d'une répétition gestuelle, la didascalie qui suit nous indiquant que Dora "*singe*" son interlocuteur. Cette indication scénique fondamentale nous renseigne sur l'intention de Cixous: non seulement sa volonté au niveau thématique de concevoir le rapport entre Freud et sa patiente comme un rapport de force, mais aussi l'affirmation que le personnage de Dora se manifeste par une pluralité structurale de l'identité. La pièce dans la pièce est dès lors un procédé qui met en échec en la singeant l'intégrité structurale de la rhétorique masculine. Au fait, comme l'écrit Georges Forestier en parlant du théâtre du XVII^e siècle: «Pour avoir la plus juste vision des choses, il convient de considérer le théâtre dans le théâtre pour ce qu'il est: une structure [...]»³⁵. En effet, plusieurs facteurs structuraux dans Portrait de Dora contribuent à l'élaboration d'une pratique théâtrale féministe.

D'abord, grâce à l'argumentation habile de Dora, la cure que Freud et le pouvoir patriarcal veulent lui imposer est tournée en dérision. Dora met tout le monde, sauf elle, au milieu de ce spectacle de la dérision que représente la psychanalyse. «Mais qui est à la place de qui dans cette histoire?» se demande Freud (66). Dora répond: «Tout le monde. Sauf moi.» Partant d'une croyance dans la valeur cathartique du théâtre, grâce à ce renversement des rôles Cixous nous présente le processus de la pièce dans la pièce comme un moyen de contrecarrer les ingérences freudiennes. La scène du lac est aussi un exemple de ce processus puisqu'elle est l'histoire d'un endroit surchargé, façonné pour refléter toute la complexité du désir et du regard masculin. «L'affaire est dans le lac» (14), comme dit Madame K. Mais Dora reconnaît qu'un espace est toujours un et

³⁵ Georges Forestier, Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle (Toulouse: Presse de Université de Toulouse, 1986), p.13.

plusieurs, tout en étant une scène, elle est aussi «dans la forêt» (17). Elle rectifie pour ainsi dire la version freudienne et celle de Monsieur K. De ce point de vue et à cause de la double fonction de son jeu, Dora s'avère beaucoup plus ambiguë que son Docteur. A la fois grâce au jeu de la patiente et au jeu de la comédienne, elle sort du moule freudien et entre dans la feinte du théâtre qui lui permet de manipuler son rapport à Freud.

Sous de tels auspices, Cixous peut se plaisir à parsemer le texte d'ambiguïtés sensuelles voulues, à révéler par plusieurs interruptions et identifications aux autres personnages le monde sensible subverti sous le langage des hommes. Pour ce faire, Dora entre dans l'autre, devient ce personnage et le soumet à une expérience des sens. Dora se confond ainsi avec un(e) autre, en se demandant si elle ne peut se transformer en un homme: «Elle se demandait parfois si elle n'était pas elle-même monsieur K. A sa place, comme elle l'aurait aimé.» (64). Cette identification avec un homme est exprimée au discours indirect, une façon d'attirer l'attention sur l'ambiguïté du personnage théâtral et plus généralement sur l'effondrement des barrières essentialistes de l'identité sexuelle. Engagée dans ce champ de métamorphoses, Dora se permet aussi d'exprimer la voix de Madame K, à qui elle parle au téléphone en adoptant son nom, lui disant: «De la part de Madame K» (95).

Les jeux avec la dimension identitaire s'avèrent fort importants, puisqu'ils permettent aux personnages de véhiculer un discours sur la voix féminine et sur son pouvoir au théâtre, ainsi que sur le caractère relationnel de la représentation. À ce sujet, il importe de considérer la relation du couple acteur/spectateur et la façon dont Dora le fonde dans un rapport de connivence. Les multiples identifications de Dora avec différents personnages nous révèlent une virtuose de la scène qui maîtrise son art de comédienne et d'improvisatrice. En metteur en scène, elle dirige même à certains moments les autres personnages, leur faisant

découvrir les possibilités que le théâtre peut leur fournir. Comédienne de haut calibre, elle se rend compte du pouvoir qu'elle possède à feindre. En parlant à Monsieur B, elle lui dit: «Tu me comprends, mais tu n'es pas franc. Tu as un trait de fausseté dans ton caractère.» (12). La fausseté est une mauvaise qualité au théâtre parce qu'elle menace de corrompre le rapport du réel au représenté et de briser le lien qui les soutend. Ainsi, Dora comprend la dimension de la feinte, «Je ne suis pas franche» (12), admet-elle, le manque de franchise étant moins grave que la fausseté parce que le théâtre se nourrit de feinte mais n'admet pas la fausseté. Pourtant le risque de sombrer dans le faux est une menace permanente dans le jeu théâtral en général parce qu'à force de simuler, le comédien est pris dans une réalité transformée à l'extrême, incapable parfois de se reconnaître. Pour contrecarrer ce péril l'acteur doit répéter, dans le sens de jouer et rejouer les traits de son caractère afin de pouvoir les représenter sans s'y confondre.

La répétition est dès lors la condition essentielle du comédien qui veut maîtriser son art de la feinte. Dès la première scène, nous sommes en présence d'une Dora qui "repassé" son rôle: «Si vous osez m'embrasser, je vous donnerai une gifle!» et tout aussitôt, «Osez m'embrasser, je vous donnerai une gifle.» (9). Elle évoque aussi chez Freud l'importance du rôle et du manque d'étanchéité entre le réel et le représenté: «Quel rôle joue là votre mère?» (56) lui demande-t-il. La réponse de Dora s'oppose à l'intention de Freud, lequel cherche à tout prix à définir les frontières: «Savoir. Savoir. Mais *Personne ne sait rien.*» (56). Le degré de théâtralisation qu'atteignent les rapports entre les personnages affecte aussi la mémoire des événements. L'épidémie de la fausseté a atteint un tel degré que les détails ne peuvent être vérifiés.

La méditation sur la fonction théâtrale dans laquelle le projet de Dora s'est affermi soulève une question fondamentale. Est-ce que l'imitation peut être une esthétique parfaite qui permet le dépassement de la "réalité" au théâtre? Est-ce

que l'acteur peut traduire cette réalité par l'imitation sans risquer de se perdre dans les marasmes de l'illusion? Dora est consciente de son rôle d'analogon³⁶. En tant que comédienne, elle devient l'analogon de son personnage de patiente: elle utilise ses affections réelles, mettant ainsi sa personne à contribution. Toutefois, à l'encontre de Freud, elle ne se laisse pas parasiter par "l'imgo" de son personnage. Elle ne vit pas sa maladie en symbiose; elle sait d'emblée qu'en refusant ce que Freud essaie de lui faire dire, elle accomplit un acte ambigu: elle s'irréalise à ses yeux, et à chaque séance elle s'irréalisera davantage dans le sens que donne Sartre à l'irréalisation. Pour Sartre, l'acteur «ressemble à la statue en ceci qu'il est centre permanent, réel et reconnu d'irréalisation (la permanence étant ici perpétuel recommencement plutôt qu'inerte subsistance)»³⁷. Tous les soirs l'acteur se déréalise pour permettre au public une irréalisation collective. Ainsi, le personnage que joue Dora «en se donnant en spectacle, invite les autres ou à le démasquer ou à s'irréaliser avec lui»³⁸. En travaillant sur ses propres émotions, Dora en fait une espèce de greffier constitué de registres et de réactions dans lesquels elle puise pour élaborer ses rôles de patiente, de fille, d'amante. Ceci fait, encore faut-il qu'elle irréalise ses émotions afin de les adapter à chacun des personnages qu'elle joue.

Tout le jeu de Dora s'avère être dès lors le fruit d'une préméditation qui n'a rien à voir avec la fougue instantanée du jeu du sentiment freudien. Une fois consciente de sa propre dimension de jeu, Dora gagne en lucidité. Le rôle que lui procure le théâtre au deuxième degré lui permet de faire la connaissance d'elle-

³⁶ L'analogon désigne les éléments matériels utilisés pour produire, dans le cas d'un portrait, une image, une toile, un cadre et des taches de peinture séchée. Transposé au théâtre, le principe désigne le matériau, y compris le costume et les accessoires, qui est à la disposition de l'acteur et qui lui permettra d'interpréter son personnage.

³⁷ Sartre, Un Théâtre de situations, p. 221.

³⁸ Sartre, p. 221.

même en vivant par procuration à travers le personnage de la patiente qu'elle est forcée d'incarner. Sa démarche est plus thérapeutique que la psychanalyse, car c'est cette démarche qui la renseigne sur son mal. La mise en scène, pour ainsi dire, ou la représentation de sa douleur, la transforment d'un objet regardé en un sujet regardant. Elle assiste à la fois en spectateur et en acteur à sa propre thérapie; elle devient ce que Sartre nomme «le soutien du non-être»³⁹, une personne qui a renoncé à une identité réelle, unique et tangible pour se perfectionner dans les identités multiples et les apparences.

D'autre part, aux yeux du public interne de la pièce, Dora remet en question l'autorité familiale et sociale et parvient par le théâtre à assimiler leur ethos à sa conscience. Comme dans la vie, elle est forcée de jouer à être patiente; au théâtre elle joue à être sa propre "maîtresse". Elle refuse d'être regardée et épiée par le regard des hommes dont le pouvoir est aussi factice que celui de ce charlatan déguisé en médecin. Ce que le jeu de Dora souligne, c'est le fait que l'autorité de Freud est limitée à la société bourgeoise mais s'anéantit au théâtre. Les enjeux de cette prise de conscience sont ressentis dans le rapport de Dora à autrui.

c) Espaces de l'autre, espace du moi

Si pour Freud, Dora est la production d'une image que le pouvoir patriarcal veut donner de lui-même, pour Cixous, elle est le prétexte par excellence pour dévoiler le carnavalesque des rapports à autrui. Ainsi présentée, l'entreprise théâtrale de Cixous est fondamentalement dialogique, non seulement au niveau du langage mais aussi et surtout au niveau du pouvoir qu'ont les corps des personnages de s'opposer les uns aux autres. La pièce s'ouvre au fait sur cette

³⁹ Sartre, p. 219.

confrontation corporelle avec autrui. Dès la première réplique, Dora menace Freud de le gifler s'il l'embrasse (9). En choisissant de mettre en jeu le pouvoir physique du personnage, Cixous fonde des liens profonds avec la scène, qu'elle investit avec intensité. À la lecture, nous pouvons deviner que la scène se passe dans la clinique mais nous n'avons pas d'indications claires sur l'aménagement spatial particulier.

La présence de Dora en face de tous les autres personnages présuppose l'existence non d'une seule scène univoque et prosaïque, mais de "plusieurs" scènes créées par le caractère composite de l'identité et de l'univers mental de la patiente. Cet univers est en soi un théâtre à part dans lequel Cixous nous permet de jeter un coup d'oeil. A ce niveau, la fonction didascalique, au lieu de nous indiquer comme d'habitude les entrées et les sorties des personnages, nous indique au contraire le déroulement de la prise de conscience du personnage de sa propre situation face à autrui. Les didascalies constituent dans ce sens un texte poétique et dramatique à part, dans lequel nous lisons: «*Le non-dit, perdu, dans le corps, entre les corps*» (23) ou «*Madame K. souriante, de plus en plus douce, de plus en plus lointaine, vaporeuse, infinie, très proche, inaccessible [...]*» (37).

Ainsi, par le discours du personnage et par les didascalies, la vision de Dora se multiplie et s'oppose à celle de Freud, pour qui le souci de faire vrai prime sur tous les autres. Freud veut que le sens préétabli par le système psychanalytique soit vérifié et prouvé. Mais le langage de Dora est indomptable et refuse de se plier à la signification dans laquelle Freud essaie de le cerner. Grâce à ce langage, Cixous libère la voix de la femme hystérique qui rend significatives toutes les contradictions. «C'est toi, Dora, toi, indomptable le corps poétique, la vraie "maîtresse" du Signifiant», écrivait Cixous dans La Jeune Née⁴⁰.

⁴⁰ Cixous, La Jeune Née (Paris: U.G.E, 1975), p. 176.

"maîtresse" doit être compris dans les deux sens, en tant que celle qui maîtrise le signifiant et celle qui joue ou qui a une aventure amoureuse avec le signifiant.

Mairéad Hanrahan écrit à ce sujet que pour Freud la ligne d'interprétation du signifiant suit un tracé unique, un "one-track"⁴¹ qui cherche à éliminer l'ambiguïté et la fluidité, tandis que l'essence de Dora est de brouiller les pistes et de multiplier les sens. Hanrahan ajoute, en parlant de Freud: «[...] his hermeneutics are also *linguistically normalizing*, in that his objective is to replace an ambiguous, open form by a linear narrative, to close down semantic multiplicity in favour of *one meaning*.»⁴². La fermeture dont il s'agit là est vécue par Dora comme un joug qui l'emprisonne sans possibilité d'issue.

Pour échapper aux restrictions du signifiant, Dora a recours non au silence, mais à la multiplication des langages. Refusant d'être un manque, elle se livre à l'excès. Un exemple de ce refus nous est présenté dans le passage sur le sens à donner au petit sac. Dans ce passage Freud tente d'imposer à sa patiente un sens autre que celui qu'elle a tenté d'exprimer. Le Docteur lui demande: «Ne pensez-vous pas que vos paroles peuvent s'appliquer à une autre signification de ce petit sac?» (51). La réponse de Dora est contre toute attente: «Oui, si vous voulez. C'est ce que pensent les hommes.» (51). Dora reconnaît là que le pouvoir de signifier est un pouvoir dont les autres, les hommes, se sont emparés, et qui lui est interdit. Mais sans se laisser convaincre par cette défaite imposée, elle revient à l'attaque en multipliant les sens et en brouillant davantage les chemins du signifiant. Ainsi, lorsque Freud lui indique que «les mots équivoques sont, dans la voie des associations, comme des aiguilles» (52), elle lui répond par des adjectifs associés

⁴¹ Mairéad Hanrahan, «Cixous's Portrait de Dora, or Cooking the Books of Psychoanalysis», Women in French Studies (Winter, 1997), p. 275.

⁴² Hanrahan, p. 276.

aux aiguilles et qui démontrent la complexité du champ sémantique: «Piqué, percé, cousu, décousu. C'est un travail de femmes.» (52). Ici, le travail sémantique s'oppose à la pensée toute faite des hommes.

La vision de Cixous repose dès lors sur une conception baroque de l'identité et de la contradiction que le théâtre peut exploiter. Pour ce faire, la manipulation de l'espace du jeu permet de montrer les écarts importants entre les personnages. Chez Freud le rapport à Dora doit demeurer dans un espace restreint et au niveau de l'échange d'informations qui peuvent contribuer au diagnostic de la "maladie". Pour Dora, c'est ce qui ne se dit pas, ce qui se cache entre les lignes, entre les espaces du jeu, qui est porteur de valeur sémantique. Elle ne cherche pas à faire la distinction entre l'espace de la feinte ou du songe et l'espace du réel. A la question «qu'est-ce que vous savez faire?», Dora répond «faire monter les rêves, les souffler, les faire cuire, les rouler, les prendre dans ma bouche» (52). Cette irrévérence à l'égard de la sacro-sainte interprétation des rêves nous révèle une Dora maîtresse des sens et du signifiant parce qu'elle est capable de transformer l'univers du songe et du rêve en univers sensuel, sensible et matériel qui se consomme dans la bouche, qui se vit à fleur de peau. Ce processus, Cixous l'explique dans La Jeune Née quand elle annonce que la femme va faire sien cet univers limite que les hommes se réservent:

Si la femme a toujours été "dans" le discours de l'homme, signifiant toujours renvoyé à l'adverse signifiant qui en annihile l'énergie spécifique, en rabat ou étouffe les sons si différents, il est temps qu'elle disloque ce "dans", qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elles, que de ses dents à elles lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans.⁴³

⁴³ Cixous, La Jeune Née, pp. 176-177.

A la fin, Dora ferme la porte sur Freud; elle l'exile hors de l'espace scénique.

Laissé au compte de ses fantasmes, le Docteur est chassé, condamné à contempler la surface de son échec.

Ainsi, à travers l'enchâssement d'une pièce dans la pièce, Cixous ne traduit pas uniquement et simplement le code théâtral: elle l'interprète. C'est par le pouvoir de la parole devenue "théâtrale" donc spatiale qu'elle parvient à affronter le pouvoir patriarcal de la convention. Elle prête à Dora une attitude polémique face à son époque; polémique dans le sens étymologique du terme qui est "relatif à la guerre". Dora part en guerre contre le langage des hommes: elle l'attaque, le prend d'assaut et le transforme. Au parcours, elle nous livre une réflexion sur la valeur du théâtre et sur le sens du jeu, affirmant l'idée que le théâtre, dans sa fonction singulière, n'a de rapport avant tout qu'avec lui-même. Elle nous offre une façon d'appréhender son personnage et s'érige en son propre guide, qui nous apprend comment regarder le théâtre. La différence entre elle et Freud, c'est que ce dernier voulait nous interpréter le drame de la femme, Dora; la Dora de Cixous, par contre, nous livre le drame de la comédienne. Comme l'a noté Bernard Dort: «Le théâtre nous propose ainsi une propédeutique de la réalité: le réel y est représenté (sous quelque forme que ce soit) non comme une donnée universelle et immuable, mais comme une tâche à accomplir, comme une antiphrasis.»⁴⁴. Pour nous montrer cette antiphrasis, Cixous représente l'échec de Freud par rapport à la réussite théâtrale de Dora. Tandis que dans l'histoire "réelle" celle-ci quittait la clinique de Freud le 31 décembre 1899, au théâtre, elle a le dernier mot le jour où, en mai 1900, elle témoignait de l'accident de la mort de Freud, et «ce fut le jour le plus heureux de sa vie» (104).

⁴⁴ Bernard Dort, Théâtres (Paris: Seuil, 1986), p. 294.

2. LE CORPS INTERDIT / L'ESPACE INTERDIT: Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit

«Cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir
 de la tragédie.»

Jean Racine, préface de Bérénice.

Tandis que Portrait de Dora établit l'importance de la voix de la femme et de sa prise de parole en dépit et à l'encontre du patriarcat, l'opéra Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit⁴⁵ nous montre la façon dont cette prise de parole peut s'inscrire dans un rapport significatif avec une scène et avec les corps qui l'habitent. Cixous nous invite également à réinventer la mythologie classique afin que nous puissions l'apprécier en tant que femmes sans être invitées «à prendre, dans la structure familiale-patriarcale, que le théâtre reproduit à l'infini, la place de la victime»⁴⁶.

Se pencher sur les classiques de l'art dramatique pour les rénover n'est jamais une entreprise simple; s'y pencher pour leur donner une perspective féministe est une tentative des plus épineuses. Dans l'absence d'un canon féminin au théâtre, les femmes se trouvent devant deux choix. Elles peuvent inventer un théâtre et une dramaturgie qui fassent entendre la voix de la femme, assourdie par le patriarcat, Dora étant un exemple de ce processus. Pour Cixous, Dora était «le premier geste d'un long travail: geste d'urgence pour que soit d'abord *entendue* une voix féminine; qu'elle ait pu crier: "*Ce n'est pas moi qui suis muette, je suis tue par ta surdité*"»⁴⁷. Ou les femmes peuvent se pencher sur les traditions théâtrales

⁴⁵ Hélène Cixous, Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit (Paris: Des Femmes, 1978). Les références à cette oeuvre figureront dans le texte.

⁴⁶ Cixous, «Aller à la mer».

⁴⁷ Cixous, «Aller à la mer».

existantes pour en purger les forces qui éloignent la femme du processus de production du théâtre.

Malgré sa méfiance envers la littérature classique consacrée, Cixous s'engage avec Le Nom d'Oedipe à remettre en question le biais du signe "man-made". Ce signe est maintenu d'abord par la violence perpétrée contre les femmes sur la scène classique, ensuite par la suppression du personnage féminin pourtant central dans le processus de production de ce théâtre. L'assertion de Cixous selon laquelle la tragédie classique ne commence que par la mort d'une femme est un point central à l'examen de la dramaturgie classique. Les Iphigénie, les Phèdre, les Médée, les Clytemnestre punies pour avoir transgressé la loi de la cité, auront leur revanche, elles auront l'occasion de dire leurs histoires, à faire entendre leurs voix. Le mythe du héros humain et surhumain que la tragédie classique réservait à l'homme sera défié par la femme qui utilise sa propre voix, celle de Jocaste, la mère/l'amante/la femme emblématique de tous les désirs/plaisirs interdits. Par elle, Cixous va décentraliser la prédominance du phallus, l'assise du théâtre occidental, tout en parodiant la figure du héros classique, du soldat triomphant, en vue de léguer une voix aux femmes qui ne sera pas celle éteinte de la fille/femme-sacrifiée.

Pour ce faire, l'opéra Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit est chargé de beaucoup de sens, et annonce dès l'en-tête tout un système de rhétorique anti-patriarcale. Ecrite et présentée en 1978 à Avignon, cet opéra évoque d'entrée de jeu la figure de proue du théâtre classique, Oedipe. Le nom de ce personnage nous ramène tout de suite à un riche bagage culturel. Oedipe est aussi familier à la scène française que l'est Don Juan: allant des Oedipe de Corneille, de Voltaire, d'André Gide, à la La Machine infernale de Jean Cocteau en passant par l'Antigone de Jean Anouilh, l'histoire du fils du roi Laïos et de Jocaste n'a pas cessé d'inspirer les dramaturges français.

Mais dès le titre, Cixous prévoit l'opération d'un changement au sens même du nom de ce héros. *Oedipe* est associé à la fonction de nomination, mais son nom sera remis en question: il ne peut plus être pris pour acquis et ne tombera pas sur nous comme un coup de foudre. Dans la première partie du titre, le nom du personnage n'est pas donné tout seul, il est au contraire associé à la possibilité ou à la potentialité de lui assigner un nom. Par cette association, Cixous met Oedipe «entre parenthèses», le niant même en le rattachant à l'homonyme non qui est la négation du nom. Par ailleurs, la tragédie de Sophocle devient ici un chant, une activité qui est rarement reliée à la masculinité hétérosexuelle du moins. Ce chant émane du corps interdit, un corps qui ne se conforme pas à la convention, celui peut être de la femme.

D'abord, la dramaturge se livre à un travail de dépoussiérage de l'intrigue; elle s'emploie à féminiser la mécanique théâtrale implacable et quelque peu rouillée pour en faire une réflexion sur la théâtralité, sur les rapports hommes/ femmes, sur la figure du héros, sur l'espace de la femme dans la Cité. Par un tour de force qui indique ses indéniables qualités de dramaturge, Cixous réduit le nombre de personnages et resserre l'action autour de Jocaste, modifiant ainsi profondément le sens de l'oeuvre. Ce qui était l'histoire de la tragédie familiale des Labdacides devient le chant interrompu, enfanté dans la douleur, de la transgression des femmes dans un théâtre qui par définition les voue à n'être que négation. Ce non-conformisme osé par Cixous se base sur des stratégies textuelles et scéniques qui déconstruisent les Oedipe classiques.

D'entrée de jeu Cixous énonce trois paradoxes: celui du pouvoir masculin de nomination qui est à la fois souligné et nié, celui de la voix féminine qui sera articulée mais sous une forme d'expression artistique, le chant, et celui du corps interdit que la femme cherche à tout prix à affirmer. Or, dans Lire le théâtre, Anne Ubersfeld écrit: «[...] le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y

voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi [...]).»⁴⁸. L'éternel et l'instantané, le reproductible et le renouvelable s'inscrivent au coeur de la problématique du renouveau de la dramaturgie classique. En ce qui concerne cette logique du paradoxe, ce qui est à l'oeuvre dans la conception théâtrale de Cixous est le rapport qui lie la scène à son public féminin⁴⁹.

Les spectatrices de théâtre sont ainsi dans une situation paradoxale face à la réécriture de la tragédie classique. Elles ne peuvent avoir confiance en une nouvelle version, ne sachant pas si elle sera aussi violente que la première. Elles ne peuvent non plus accepter une nouvelle interprétation qui semble fausse quant à la logique des personnages et à leur destin scénique. La situation de la spectatrice est celle d'une équilibriste, qui dès qu'elle entre dans la salle, s'aventure sur la corde raide qui sépare l'illusion de la réalité, le vrai du faux, le mythique de l'historique. Toute l'entreprise d'un théâtre féministe consiste à éviter que la corde ne se rompe: entreprise délicate qui menace à tout instant de périliter. La spectatrice n'est pas neutre, sa conjoncture est des plus délicates; jamais à l'abri de la chute dans le vide, elle court le risque d'être émue par le spectacle de sa propre oppression, sinon d'être invitée à s'identifier avec les forces du patriarcat que le théâtre classique dirige contre elle, identification d'autant plus accrue que la victime identifiée sur scène, souvent une femme, lui est représentée avec la distance la plus absolue.

⁴⁸ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre (Paris: Editions Sociales, 1977), p. 13.

⁴⁹ Même si nous nous occupons du public féminin dans le cadre d'une analyse sociocritique du féminisme au théâtre, il ne faut pas conclure de là qu'un public masculin est incapable d'avoir les mêmes expériences.

Deux contraires apparents qui se résolvent hyperboliquement, c'est bien le paradoxe de la tragédie classique passée à la loupe du féminisme. Pourtant, si l'on admet que la scène est le lieu même de la résolution des paradoxes comme l'affirment plusieurs théoriciens du théâtre tels que Diderot ou Sartre, -- qui réservent une place importante à la question de la théâtralité de l'existence --, l'on peut définir le théâtre de Cixous comme un lieu féministe paradoxal où se rencontrent deux espaces hétérogènes, le réel et l'illusion, le pouvoir et la transgression, l'hégémonie et la contre-hégémonie. Dès lors l'effet théâtral obtenu par le renouveau de la dramaturgie classique et son rapport avec un public féminin -- en vertu duquel les artifices du représenté s'inscrivent en définitive dans le social -- lègue au théâtre une fonction autre qu'un pur divertissement. Au fond, le rôle social que conçoit un théâtre féministe et les problèmes autrement plus larges de la condition féminine qui y sont représentés se trouvent au centre de la réflexion critique de Cixous.

Qui dit rôle social, dit catharsis. Peut-on dès lors inscrire la réflexion sur la fonction sociale d'un théâtre féministe en général, et de celui de Cixous en particulier, dans la longue tradition qui depuis Aristote jusqu'à Ionesco, en passant par Diderot et Brecht, accorde une place considérable à la notion de catharsis? Il sera question dans ce qui suit de cerner les limites de la tragédie féministe de Cixous dans le cadre d'une étude des différentes manifestations de la catharsis. Après un survol de l'évolution de cette notion, il s'agira de définir les formes et les limites d'une catharsis féministe dans Le Nom d'Oedipe, pour ensuite lier cette catharsis au corps qui en est le site principal. En définitive, ce rapport de connivence que crée le lien de la purgation corporelle avec le public sera projeté sur la surface scénique, afin de voir la façon dont l'espace cathartique fonde une nouvelle conception de la scène.

a) Vers une catharsis féministe

Avant de parler de catharsis féministe, il importe de faire un examen de la notion de catharsis classique et de son apport à la conception du théâtre moderne. Tout d'abord, la catharsis aristotélicienne voulait que le spectateur de la tragédie soit d'autant plus purifié que les passions qui y sont représentées sont extrêmes et violentes, l'ascèse civique dans la Cité passait inéluctablement par la débauche dyonisiaque de la scène. Aristote écrit dans sa Poétique: «La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue; [...] c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.»⁵⁰. La tragédie cixoussienne est aristotélicienne dans le sens qu'elle plonge les personnages dans des situations qui les forcent à agir en évoquant chez le public des émotions fortes. Cixous explique que le théâtre nous donne le temps de la pitié qui nous «ramène aux larmes»⁵¹. La première longue tirade du Nom d'Oedipe annonce le style et l'intention de cette catharsis. Jocaste affirme que pour qu'il y ait catharsis il faut que les spectateurs sortent de leur moule quotidien, qu'ils oublient où ils sont. Elle commande:

Oublie le monde
Oublie la ville
Oublie l'heure
ne sois personne (14)

Afin que la catharsis soit réussie, il faut que les spectateurs acceptent de n'être personne. Oedipe, quant à lui, résiste à cette invitation: il est le spectateur interne

⁵⁰ Aristote, Poétique (Paris: Belles Lettres, 1990), p.110. Les historiens s'accordent pour croire qu'une définition plus exhaustive se trouvait sans doute dans la seconde partie de sa Poétique, qui a été perdue.

⁵¹ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 258.

de la pièce qui demeure incapable de transcender sa situation réelle pour entrer dans le monde de l'illusion théâtrale tissée par l'imaginaire de Jocaste. Sa réponse montre son incapacité à faire ce passage:

Non même l'amour -- peut pas
 M'aveugler
 Moi? Comment? Jouir de la chair
 De l'amour
 Et ignorer la mort dehors
 A la fête?
 M'enivrer, horreur, oublier
 laisser pleurer? Non (14)

Le théâtre doit demeurer un univers clos pour maintenir l'illusion théâtrale et pour réussir à entraîner le spectateur dans sa fièvre. S'il dépasse l'espace exigü de la représentation, il sombre dans la mondanité et se laisse morfondre dans la quotidienneté du dehors; s'esquivant dans le réel, il perd la force d'intensité sur laquelle repose sa réussite. Ainsi, pour Cixous le rapport de l'illusion qui s'institue avec le public doit être tenu jusqu'à la fin pour qu'il soit efficace. Le théâtre doit nous faire sentir «la douceur dans la fureur» (17) en nous faisant vivre une cérémonie active, une messe qui nous retranche de notre monde quotidien. Dans ce sens la conception de Cixous ressemble à celle d'Artaud, où la fresque des émotions se charge de créer une illusion et un faux-semblant qui sacralisent le corps, le lieu profane et sublime de l'enchantement. Comme pour Artaud, le théâtre identifie son action à un "état" alchimique, pestilentiel, oriental, pictural, métaphysique; il réapprend à «faire corps» avec les forces qui ont fait de certaines formes traditionnelles, à certains moments de l'histoire, d'éblouissantes, parce que vivantes, cristallisations. L'auteur du Théâtre et son double écrit à cet égard: «Si le Théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais

parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit.»⁵² Comme la peste, ce Théâtre se dénoue par la mort ou par la guérison.⁵³

Pour parvenir à son but, Cixous voit l'importance d'une reformulation de la scène et d'une réorientation du jeu, du geste et des mouvements dramatiques: en d'autres mots, une re-crédation du théâtre à l'extérieur des bornes traditionnelles du classicisme et de l'aristotélisme. En effet, ce n'est que dans cette permanente réversibilité du réel et du virtuel que se situe la scène cixoussienne. C'est également dans l'échange symbolique que peuvent en faire sur la scène les voix et les gestes, les mots et les corps, dans cet espace de circulation ouvert doublement signifié, où le langage concret et direct n'a plus à être métaphorique puisqu'il trouve sa pleine efficacité dans la «métaphore vivante» du corps. Dans cette scène «les morts ont fini de mourir» (35) pour que Jocaste puisse être «la femme d'un vivant» (35) qui ne se laissera pas tuée. Toute la révolution de Cixous est là, dans cette scène vivante qui est un appel de force à une réalité transformée par le passage de la désillusion à l'illusion, d'une réalité profane à une réalité sacrée.

Les personnages du Nom d'Oedipe n'ont aucune prise sur la réalité profane et purgent cette réalité (comme on purge une peine) pour mieux opérer leur projection, non sur le plan du quotidien comme préconisé par Brecht, mais sur le plan du sacré. La scène leur permettra de prendre conscience de la nécessité d'être affranchis du réel en leur montrant par des actes des possibilités de prendre leur destin en main. Ainsi, ils doivent faire des choix, et ces choix auront des répercussions sur l'ensemble des personnages ainsi que sur le déroulement des

⁵² Artaud, TD, p. 29.

⁵³ Artaud, TD, p. 31.

événements. Jocaste sait d'emblée que l'articulation de sa voix dans le chant «sans les mots» et la prononciation de ces «mots qui lacèrent» (30) auront des conséquences graves sur son destin et sur la possibilité d'être libre d'aimer; elle annonce ce doute dans une tirade où l'amour se mêle à l'invective:

Pensée revient, chassée revient
 Lui dire. Non! L'appeler
 Avec ma voix, pas avec les mots qui lacèrent
 Qui mordent à la gorge
 Lui faire entendre le secret
 Avec le chant seulement, le murmure du sang,
 Folle pensée, lui dire avec les yeux, sans les mots [...]. (30)

Un combat mortel s'engage ici entre deux systèmes d'expression, le symbolique et le corporel, les mots et les corps. Par conséquent, Jocaste est rongée par l'indécision, son hésitation l'amenant aux bords de la folie. En toute connaissance de cause, elle chantera le chant sacré et interdit de son corps afin que tout le monde l'entende, surtout Oedipe. Elle devient dès lors une sorte de "passeur" qui nous fait traverser l'étanchéité des deux systèmes d'expression et leurs espaces respectifs, le profane et le sacré, la salle et la scène.

Le premier personnage à faire l'expérience de ce passage, c'est Oedipe, qui devra accepter que Jocaste contrôle son destin sacré, qu'elle soit en quelque sorte celle qui brise l'incommensurabilité du réel et de l'illusion. L'Oedipe que nous connaissons se trouve sous la plume de Cixous en proie à toutes les incertitudes auxquelles le soumet la prise de parole féminine. Mais même face à la volonté de Jocaste, il revient à Tirésias, cet être asexué qui ne pose aucun danger au niveau des rôles sexuels, lui demander de lui expliquer son rôle. Tirésias indique à Oedipe que la nécessité d'assumer son identité d'homme l'oblige à passer par un

discours masculin qui le révélerait tout d'abord à lui-même en tant que détenteur incontesté du pouvoir patriarcal des mots:

Tu n'es pas sourd

Tu es l'homme

Toi-même le malheur, le poison

Le remède; la source du supplice; du salut [...]. (28)

La réponse d'Oedipe est révélatrice du pouvoir que détient Jocaste sur lui et sur l'ensemble de son destin scénique:

Il y a une force dans sa voix

Quel homme pourrait la briser?

Elle m'enchaîne. Je voudrais

Ne pas lui céder, mais elle est plus forte que moi. (28)

A la manière de Dora, Jocaste est ainsi la maîtresse d'oeuvre de toute l'intrigue; c'est elle qui séduit Oedipe et lui donne ou lui enlève son nom, elle aussi qui lui interprète les paroles de l'oracle. Quitte à n'être qu'une illusion, Jocaste se veut maîtresse de celle-ci. Chacune de ses actions est théâtralisée à outrance de sorte qu'elles agitent les symboles d'un pouvoir qui lui échappe mais qu'elle s'acharne à retrouver. Elle joue non la tragédie de la mort, de la souffrance ou de la défaite, mais celle du pouvoir, de l'héroïsme et de l'amour. Son acharnement à être celle qui exerce le pouvoir du nom la place au centre de la réflexion sur le rôle initiateur du théâtre.

Cixous se rapproche ainsi d'un aristotélisme dramatique dans le sens qu'elle lègue à Jocaste un pouvoir didactique. Aristote compare (au livre 7 de la Politique, dans le chapitre consacré à la valeur éducative de la musique) l'effet produit -- par «le caractère orgiastique de la flûte» et «l'enthousiasme» produit par les mélodies musicales -- à une purgation des émotions que le spectateur éprouve

au théâtre⁵⁴. Le mot enthousiasme doit être compris au sens étymologique: la possession par la divinité, telle qu'éprouvent les Corybantes⁵⁵ devant la musique et les chants qui accompagnent leur frénésie. Dans cette perspective les paroles de Jocaste, qui sont aussi un chant, purgeront les spectateurs qui sont susceptibles à la *Pitié* et à la *Terreur*. Et ce, parce que, selon Cixous, ces deux émotions «restent les émotions les plus précieuses du monde»⁵⁶. Elles auront le plus d'effet sur les spectateurs qui accepteront de se soumettre à l'empire de l'émotion. La tragédie serait une sorte d'allègement de la souffrance grâce à la compassion, accompagné d'un certain plaisir, une sorte de traitement homéopathique faisant se succéder possession et dépossession, et suscitant la terreur d'abord, la purgation ensuite. Cixous écrit à ce sujet: «Heureusement le Théâtre nous arrête et nous frappe au coeur et nous ramène aux larmes. Soudain j'entends la plainte et je découvre ma surdité. Et en récompense de notre souffrance retrouvée, le spectacle nous donne les larmes, et la beauté du chant nous rappelle que la douleur peut être belle lorsqu'il y a compassion. Belle je veux dire: humaine, partagée.»⁵⁷.

Toutefois, dans le système aristotélien cette purgation des spectateurs ne s'effectue pas de soi, elle doit être accompagnée d'une purification chez le héros. Un crime, même légitime, laisse une "souillure" chez le criminel, ce héros tragique, tel Oedipe, qui sera purifié par son malheur. Le point de suture entre ces deux purifications, celle du spectateur et celle du héros, est l'aspect sacrificiel du dénouement tragique, où le héros devient le bouc émissaire de la Cité. Cixous ne

⁵⁴ Aristote, Politique (Paris: Belles Lettres, 1960), livre 7.

⁵⁵ Les Corybantes sont des prêtresses de la déesse Cybèle, divinité anatolienne d'origine orientale personnifiant la force reproductrice de la nature. Les messes qui la célèbrent sont accompagnées de chants et de rites orgiaques.

⁵⁶ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 258.

⁵⁷ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 258.

se conforme pas à ce processus. Dans sa version, Oedipe ne se donnera pas la cécité⁵⁸, ni sera châtié, ni puni de ses crimes. C'est Jocaste qui mourra, n'ayant pas pu échapper au pouvoir du nom, à la loi de l'ordre symbolique.

Sans vouloir entamer un débat sur la validité de la perspective cixoussienne par rapport à la perspective aristotélicienne, notons que cette perspective n'est pas sans ambiguïté. D'ailleurs les critiques n'ont pas manqué de le souligner. Morag Shiach croit, par exemple, que Jocaste ne peut pas être considérée comme une héroïne tragique parce qu'elle est victime des structures symboliques et politiques de la violence que le patriarcat dirige contre elle: «The opera [...] genders Oedipus' search for knowledge and power, seeing them as manifestations of a particular form of subjectivity that can be constituted only through negation of the Other. Finally, however, it denies the possibility of recasting Jocasta as feminist heroine, leaving her instead as the point of resistance in a structure of symbolic and political violence.»⁵⁹.

Cela dit, précisons que même si la résistance de Jocaste à l'ordre symbolique ne la délivre pas entièrement des griffes du pouvoir patriarcal, elle demeure celle qui ose remettre en doute ses fondements, celle aussi qui ose transgresser ses restrictions, même si sa révolte demeure dans les limites du patriarcalement correct. D'autres critiques, dont Mieke Kolk, ont noté qu'en recréant Jocaste, «en nous donnant son histoire, sa mémoire, ses désirs, son conflit,

⁵⁸ Mieke Kolk rattache la cécité d'Oedipe à la castration freudienne; elle explique que le fait que dans la pièce Oedipe ne s'est pas crevé les yeux est une preuve de l'intention anti-freudienne de Cixous: «Il convient de noter que la cécité que l'on s'impose à soi-même, comme le fait le héros tragique de Sophocle, est un symbole de castration. Ce refus de l'autocastration en expiation de l'inceste représente un renversement total de la tragédie grecque. Simultanément, l'Oedipe de Cixous est un renversement total du freudisme, puisque Freud projetait sa théorie du complexe d'Oedipe sur la tragédie de Sophocle». Mieke Kolk, «La vengeance d'Oedipe. Théorie féministe et pratique du théâtre», dans Hélène Cixous: chemins d'une écriture (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1990), p. 184.

⁵⁹ Morag Shiach, Hélène Cixous: a Politics of Writing (London: Routledge, 1991), p. 120.

son refus des lois, son amour, sa solitude, les raisons pour sa mort, Cixous lui accorde une large place dans la tragédie, mais elle crée, néanmoins, un personnage qu'on pourrait qualifier [...] d'immobile, de statique et d'immuable»⁶⁰. Cette immobilité engendre aussi un certain «refus de Jocaste d'entrer en rapport avec le silence d'Oedipe», ce refus, conclut Kolk, est ce qui indique que Jocaste est «incapable de partager son "altérité"»⁶¹.

Il est vrai que toutes ces insuffisances de Jocaste, ces chemins qu'elle n'a pas empruntés, ces choix qu'elle n'a pas faits, indiquent une faille dans son personnage. Tant qu'on cherche en elle une héroïne tragique calquée sur les héros classiques, elle continuera à paraître insuffisante, et une preuve de l'échec de l'entreprise féministe de Cixous. Mais on peut chercher la révolte de Jocaste ailleurs, sur un plan qui éclaircira toutes les ambiguïtés du personnage et sera le point de départ de l'intelligibilité de toutes ses décisions: celui d'un être en situation. Du coup Jocaste paraîtra emblématique de la femme qui veut coûte que coûte, même au risque de périr, prendre son destin en main. Nous chercherons ainsi à comprendre moins ses actes par rapport à des manifestations psychologiques ou essentielles que par rapport à une conscience mutilée, déchirée, projetée dans une situation de conflit qui constitue le mode premier de son rapport à autrui. On peut dire que Jocaste plus que tout autre personnage est en situation, une situation qu'elle n'a pas choisie: elle choisit pourtant le sens qu'elle veut lui donner. Dans ce sens, c'est une héroïne existentialiste plutôt que tragique. A la manière des héros sartriens, elle formule sa propre expression métaphysique à partir de la croyance dans une liberté absolue. Son insolence métaphysique se dégage dans ces quelques mots:

⁶⁰ Kolk, p. 185.

⁶¹ Kolk, p. 185.

Il n'est pas interdit de vivre
 Sans demander l'avis des dieux. (38)

Par sa parole irréductible et la nature atypique de sa relation avec son fils, elle sait d'emblée qu'elle doit agir contre le destin et en vertu d'une liberté qui va lui coûter cher. Toute la pièce consiste à initier Jocaste à l'existence brute du conflit qui ne peut aboutir qu'à la mort ou au crime. Même morte, Jocaste triomphera dans son projet, celui de n'être pas une 'chose', l'Autre, que l'homme chosifie, qui lui vole les mots. Elle est d'autant plus forte que les obstacles de la loi de la Cité sont incommensurables. Elle a vu la terreur, elle l'a sentie dans son corps, elle a témoigné du poids du temps masculin, mais elle ne croit pas au destin; les dieux pour elle n'existent pas:

Le ciel d'en haut s'est cassé [...]
 J'ai déjà vu le ciel saigner
 Le monde s'est brisé [...]
 Comme si les dieux
 Qui n'existent pas
 Pleuraient, pleuraient,
 Sur moi sur mon visage partout, dans mon cou
 Sur mes épaules, sur mes seins, ses larmes
 J'étais trempée de terreur
 Paralysée, je ne peux même pas
 Fermer les yeux [...]
 Ce silence! S'ouvre. Je suis précipitée.
 Dans l'effroi. Et le temps se referme sur moi. (16)

Par son refus de se plier aux structures patriarcales du tabou, Jocaste met en danger le sens de l'héroïsme oedipien. Le projet de Jocaste consiste dès lors à consommer, autant que possible, sa propre liberté et à s'épuiser pour la conquérir.

L'oeuvre de la conquête de cette liberté est disassociable de sa propre existence, de son inceste, de sa dispersion dans le discontinu de ses émotions envers son fils. Cixous localise la volonté de Jocaste au coeur même de sa passion. Jocaste, à l'encontre d'Oedipe, est un être incréé, surnuméraire dont la principale expérience métaphysique est le délaissement dont elle doit s'affranchir au prix d'un acte exceptionnel, aussi monstrueux soit-il:

Même si ce n'était pas un rêve,
Si tu arrivais devant moi, comme le malheur [...]
Même si tu me disais: "Je suis ton fils"
Et si je te croyais, même si c'était vrai,
Si je l'avais toujours craint,
Si tu arrivais, je t'aimerais comme je t'aime
Avec ma chair et mon âme
Et sans les noms [...] (43)

En toute connaissance de cause elle reconnaît la monstruosité de l'acte d'inceste: elle ira jusqu'au bout de sa passion, elle mènera à terme son projet d'anéantissement. Et pour ce faire, elle se donne sa propre loi, son ordre pré-symbolique, pré-oedipien. Il s'agit d'une affirmation radicale de la part de Cixous: pour que la femme accède à la liberté, il faut qu'elle transgresse les lois en refusant toute essence, toute nature, tout ordre qui s'impose à elle du dehors. Elle est comme l'Oreste de Sartre dans Les Mouches, qui affirme cette liberté absolue à revendiquer à tout prix dans une des plus belles tirades du théâtre. Oreste en parlant à Jupiter lui dit: «Mais, tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de ton petit monde bénin, comme quelqu'un qui a perdu son ombre; et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres.»⁶².

⁶² Jean-Paul Sartre, Les Mouches (Paris: Gallimard, 1947), p. 236.

De même, dans l'absence des dieux réprobateurs, Jocaste doit s'inventer ses propres principes métaphysiques. Elle sait qu'elle doit se désaliéner des lois de la Cité afin de valoriser ses propres lois. Se plier à la loi de la Cité, donc rompre son rapport avec son fils, serait fuir l'angoisse, définie comme le sentiment le plus authentique de sa condition de femme. Devant l'acte de l'inceste qui l'impose par le refus, elle chante sa contestation et fait l'expérience des limites dans lesquelles sa liberté l'investit. Rien n'est indifférent dans une existence de femme: c'est pourquoi Cixous dénonce la conduite du remords et du repentir. C'est avec de tels instruments que le pouvoir patriarcal s'ingénie à cacher aux femmes leur liberté, une liberté qui est un droit et non un privilège.

Cependant, cette contestation va au-delà de l'acte transgressif de l'inceste. Toute la pièce est construite autour d'un refus et se pose comme résultat de cette liberté en germe. Une fois l'inceste accompli, il ne reste à Jocaste que de laisser éclater autour d'elle le scandale de la liberté qu'aucun pouvoir ne peut dompter. Le Nom d'Oedipe est le traité de ce scandale.

b) Le corps, le lieu de la catharsis

A part la thématique de la prise de parole qui fonde Jocaste en révolutionnaire féministe, la structure de la pièce ainsi que de nombreuses stratégies dramatiques déployées remettent en question également le pouvoir patriarcal. Dans son chapitre sur le théâtre de Cixous, Mieke Kolk a recensé les moyens par lesquels la dramaturge déconstruit les classiques de l'antiquité. Cinq stratégies sont à l'oeuvre selon Kolk. Premièrement, le texte de Cixous est écrit dans un langage semi-poétique qui contraste avec la langue de la tragédie classique faite de parties parlées et contées. Deuxièmement, la structure de la pièce rompt avec la structure traditionnelle fondée sur l'alternance des chœurs et du dialogue; chez Cixous les douze chants mêlent les paroles des acteurs au chant

du chœur, parfois au détriment de ce chœur. Troisièmement, Cixous privilégie les monologues sur les dialogues, nous donnant ainsi une perspective intime des personnages, de leur état mental, de leurs désirs et des tensions qui les préoccupent. Quatrièmement, Cixous rétrécit le nombre de personnages et resserre l'intrigue autour du trio primordial Jocaste, Oedipe et Tirésias. Enfin, l'auteure «ne délimite pas clairement l'espace et le temps, renforçant ainsi l'aspect mémorial et suggérant une structure cyclique et éternelle de sa méthode»⁶³. Ces cinq procédés pourtant ne suffisent pas à eux seuls pour définir toutes les dimensions de la pièce.

Notons que même si le langage est semi-poétique et rythmé, il conserve les traits du modèle idéal classique et ne perd rien de sa pureté apollinienne. Cependant, ce qui prime chez Cixous, c'est l'effort de défigurer le masque grimaçant du monstrueux que toute tragédie classique essaie de dissimuler. La dimension profondément novatrice de la dramaturge est sa tentative de redéfinir le concept même de langue tragique. Par exemple, les personnages sont doublés: il y a la Jocaste qui chante et celle qui parle. Sans s'opposer, le chant et les mots donnent un caractère composite et polyphonique à la tragédie. En insistant sur la multiplicité des voix, Cixous déplace aussi l'agrandissement du discours théâtral classique vers l'agrandissement de l'action, du mouvement et de l'expression corporelle, ce qui revient à pulvériser la langue des classiques non par la poésie mais par la langue du corps. L'attention accordée aux corps ne laisse aucun doute sur l'intention de Cixous, qui est de transformer un théâtre de la parole en un théâtre de l'action et de la rencontre; le corps de Jocaste est le symbole de cette rencontre: «Regarde-toi dans mes yeux» (36) commande-t-elle à Oedipe. Tout ce qui se passe est lié à la rencontre des corps des protagonistes et à ses exigences

⁶³ Kolk, p. 183.

pour les personnages. Tirésias introduit cette dimension corporelle qui trouve son écho dans le discours des autres.

T.

Je la vois se lever. Fermée, le corps fermé
La peau serrée, les paupières baissées. [...]

O.

Tu as ouvert la porte
Tu as ouvert ma poitrine.

J'ai ta nuit sur le visage et dans ma chair [...] (65)

Cixous s'occupe ainsi de faire paraître les failles dans les dialogues et les répliques d'Oedipe. Tout en rejetant la notion classique du privilège logocentrique de l'homme, l'auteure se penche sur Oedipe, le fouille de l'intérieur de son être et l'assourdit par le chant de Jocaste. D'ailleurs, Oedipe parle et chante beaucoup moins que Jocaste dans la pièce et ce qu'il dit le montre en proie à toutes les angoisses de l'insignification; il est d'entrée de jeu suspendu entre «Vie et Mort» (27), à la merci de l'afflux des mots et harcelé par le silence (31). Il admet que Jocaste est plus forte que lui (28), qu'elle gère la pièce et qu'elle lui vole la vedette.

Ainsi, Cixous abandonne les critères classiques de la beauté formelle et de l'équilibre pour établir une étrange équation entre grandeur théâtrale et monstruosité organique. Oedipe parvenu au fait de son triomphe verbal se trouve du coup déshumanisé au niveau du corps, devenu observateur impuissant de l'ordre pré-linguistique, organique que lui impose Jocaste. Le rapport d'Oedipe au monde se caractérise par une certaine absence. Le personnage titanesque qu'il était chez Sophocle est devenu en porte-à-faux face à la puissance de la corporéité de Jocaste⁶⁴. A la commande de Jocaste: «dis-mois où tu es, à l'instant,

⁶⁴ Nous nous limitons à la comparaison entre l'Oedipe de Cixous et celui de Sophocle, sachant qu'il serait intéressant de voir les rapports qu'il entretient avec les autres versions plus récentes de la tragédie.

maintenant, dans notre histoire» (68), Oedipe n'a d'autre choix que de céder à la puissance de cette dernière et à l'irrésistible pouvoir de sa voix:

O.

Je suis partout où ta voix m'appelle. Partout où je suis,

Je nous vois venir,

Je ferme les yeux, je te vois, avant de t'avoir rencontrée

Depuis toujours. Je ne dors pas. Même en rêve. Je dors

Sans dormir pour plonger dans le temps qui est ton corps

Pour nager dans ta chair qui est la mer [...] (68)

L'homonyme de mer, mère, évoque la connaissance charnelle, pré-linguistique du corps qui est la matrice liquide où se greffe l'union entre mère et enfant, précédant la naissance de la parole. Le héros classique entreprend de dominer son corps, ses pulsions physiques, ses expressions comme ses instincts et de les soumettre à la raison grâce à un mouvement stoïque, tandis que dans la pièce de Cixous, Jocaste fixe un but pour Oedipe qu'il doit à chaque instant s'efforcer d'atteindre. Ce but ne peut être atteint qu'à travers un exercice physique de répétition, ce que l'on appelle au théâtre répétitions. Sandra Freeman souligne à ce propos que la connaissance profonde entre Jocaste et Oedipe ne doit pas être détruite par la loi ni par le logos de la Cité: «This is the profound knowledge of the flesh, recognition of flesh and flesh -- Jocasta and Oedipus were one flesh before his birth, the bliss of recognition, the total fulfilment of reunion expressed in words which have become their private language should not be destroyed by another less profound knowledge, the stories, the destinies imposed on them by society.»⁶⁵. La capacité d'Oedipe d'appréhender le chant de Jocaste ne dépend pas de la simple maîtrise

⁶⁵ Sandra Freeman, «Bisexuality in Cixous's Le Nom d'Oedipe», Theatre Research International 23:3 (Autumn, 1998), p. 244.

des mots, mais se rattache plutôt à une épistémé dont les traces sont inscrites dans le corps, et que seule Jocaste peut lui interpréter.

À part cette union de la chair que la mère/mer ressent avec son enfant, il y a une allusion au pouvoir du théâtre d'oeuvrer dans le sens de cette union. La scène est aussi cette matrice, ce lieu unique d'un lien précaire mais intense. Ainsi, la catharsis dont il s'agit chez Cixous est foncièrement scénique avant d'être linguistique. Elle se rattache à la scène où l'on fête les corps dans un carnaval féministe, où ce que l'on célèbre est d'abord et avant tout la naissance de la femme. Le spectateur y assiste et ressent un certain dérèglement temporaire qui permet la purgation corporelle des tendances qui oppriment les corps. Les protagonistes sont là pour la purger des craintes collectives et l'inviter à subvertir les normes et les contraintes sociales.

Cette prise de conscience s'accompagne d'une dimension didactique et religieuse. La fonction la plus conforme aux exigences de cette dramaturgie féministe cixoussienne serait celle d'un théâtre où les spectateurs sont entraînés dans une métamorphose qui va leur apprendre à aimer sans crainte. Là-dessus Cixous rapproche les divergences entre la conception de la catharsis d'Aristote et celle de Corneille, pour lequel les disputes rhétoriques entre tous les commentateurs de la Poétique n'ont fait que divertir l'attention de la question cruciale de l'amour. La terreur et la pitié, qui sont des passions positives ont pour fonction, selon l'auteur du Cid, de modérer, de rectifier et même de déraciner en nous la passion amoureuse. Ainsi, le raisonnement d'Aristote sur la pitié n'est qu'une "belle idée", à laquelle Corneille préfère l'Admiration. Cixous se situe à mi-chemin entre ces deux antipodes. Pour elle, la pitié et la terreur, sans nous enlever le sentiment amoureux, le fortifient et le rendent plus complexe, «ce sont elles l'amour» qui «ont besoin d'être ranimées dans le coeur de notre époque.»⁶⁶.

⁶⁶ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 259.

En plus, Cixous comme Corneille croit à la fonction édifiante du théâtre qui n'est possible que si le spectateur arrive à s'identifier aux personnages. Celui-ci vivra par procuration la virtualité de la scène, mais pour Cixous la scène est le lieu de complicité de deux tendances opposées qui nous rappellent à tout moment que nous sommes doubles, "plusieurs". «Le théâtre c'est le lieu du crime [...] le lieu de l'horreur, aussi le lieu du pardon»⁶⁷. Par conséquent le théâtre acquiert une qualité révélatrice, celle de faire découvrir au spectateur sa méchanceté et son amour. La méchanceté la plus monstrueuse se reflète dans le crime, selon une logique qui abonde sur la scène classique. Face au crime, le spectateur est mis dans une situation limite. Ainsi le théâtre purge les passions en les identifiant puis en faisant subir les conséquences dans des scènes dites de *forcèlement*⁶⁸.

Sans pourtant aller jusqu'à ajouter, à la manière de Racine, une finalité morale à la catharsis, Cixous admet que la scène émeut en nous des passions fortes, mais ne leur ôte pas ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux pour nous ramener à un état de modération conforme à la raison. À la question: «Que nous donne le théâtre à voir?», Cixous répond: «Les passions primitives: adoration, assassinat. Tous les excès que je mets à la porte de mon appartement: le suicide, le meurtre, la part de deuil qu'il y a dans toute relation passionnément humaine: soif et faim.»⁶⁹. Mais non seulement le théâtre nous met sous les yeux des actes qui nous accusent des plus graves horreurs, il nous pardonne aussi, victimes et bourreaux, tueurs et tués: dans le théâtre tel que le conçoit Cixous, nous ne

⁶⁷ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 257.

⁶⁸ Les scènes de *forcèlement* nous montrent des personnages épris d'une folie ardente qui les transforme et les mène à une prise de conscience.

⁶⁹ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 257.

sommes pas seulement émerveillés, nous sommes aussi initiés à ce qu'il y a de plus humain en nous.

Initier signifie aussi faire distinction entre être et apparaître, entre la feinte et la vérité. Or au théâtre l'objet préféré de la feinte est la mort, ce moment irrépressible, la coïncidence totale avec soi, le degré zéro au-delà duquel nulle feinte n'est possible. Pour qu'il y ait illusion théâtrale, il faut qu'il y ait non-coïncidence avec soi: plus la différence est grande, plus grande est la feinte. Dans cet espace spectral du théâtre, on peut apprivoiser la mort, on peut en triompher, surtout la mort en autrui, qui est le seul phénomène absolument irrémédiable et irréversible. Le théâtre permet au spectateur de faire impunément l'expérience de l'irréversible. C'est là la force cathartique du théâtre que préconise Cixous: «Je vais au théâtre parce que j'ai besoin de comprendre ou au moins de contempler l'acte de la mort, ou au moins de l'admettre, de le méditer.»⁷⁰. De cette manière la catharsis devient la justification par excellence du théâtre qui fait du réel le corrolaire de l'illusion tout en soulignant la gratuité de la représentation théâtrale.

Or l'on découvre, avec Cixous, que le discours théâtral n'est jamais innocent; par sa double destination et par sa condition paradoxale, il nous ôte d'une main ce qu'il nous offre de l'autre. Il nous rappelle que nous sommes humains, mais que c'est un malheur de l'être. Cette condition contradictoire nous tient devant un mur infranchissable qui sépare l'espace scénique de notre espace par une barrière précaire menaçant à tout moment de périliter. Rien de ce qu'on voit sur la scène ne peut appartenir à notre monde, sinon l'illusion fictive est perdue. Pourtant le théâtre est le seul endroit où l'on peut se voir refléter avec tant de force. Au théâtre, il faut respecter l'espace où éclot l'illusion théâtrale, c'est cette transcendance absolue de la scène qui fait toute son ambiguïté.

⁷⁰ Cixous, Ecrits sur le théâtre, p. 256.

c) Le nom/ non de l'espace cathartique

Dès lors, le paradoxe qu'ébauche Cixous se résume ainsi: si le théâtre n'est pas transcendantal il cesse d'être; mais si le spectateur ne s'identifie pas à la scène, il y aura faillite du phénomène cathartique. Par conséquent, le théâtre cixoussien naît au point de jonction de deux fonctions incompatibles: la distanciation et l'identification.

Cela dit, avant Cixous, Diderot a déjà attiré notre l'attention à ce paradoxe.

Il écrivait dans Le Paradoxe sur le Comédien:

C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré. Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient.⁷¹

Diderot souligne ici l'ambiguïté du fonctionnement "moral" de la catharsis. Il dénonce la "neutralité" du phénomène, et insiste sur le fait qu'elle peut fonctionner dans les deux sens. C'est-à-dire que le théâtre, tout en incitant le méchant à se corriger, lui permet aussi de se purger des bons sentiments. Seul le bon est purgé de ses mauvais sentiments. Cixous croit aussi au pouvoir cathartique et miraculeux de la scène, mais ne partage pas le pessimisme de l'encyclopédiste.

⁷¹ Denis Diderot, Paradoxe sur le comédien Oeuvres esthétiques (Paris: Garnier, 1968), p. 354.

Admettant qu'«entre le mal et le bien, le pas est mince comme une lame»⁷², Cixous reconnaît aussi que le théâtre peut nous ramener à nous-mêmes, à notre coeur, à notre terre comme à notre chair. Elle remarque que nous avons abandonné le théâtre au moment où on en a le plus besoin. Elle observe à ce sujet:

A vrai dire nous allons aussi peu au théâtre qu'à notre coeur, et c'est d'aller au coeur, le nôtre et celui des choses, que nous sentons le manque. Nous vivons à l'extérieur de nous-mêmes, dans un monde dont les murs sont remplacés par des écrans de télévision, qui a perdu son épaisseur, ses profondeurs, ses trésors, et nous prenons les colonnes de journaux pour nos pensées. Nous sommes imprimés quotidiennement. Même de mur, de vrai mur sur lequel s'écrivent les messages divins, nous manquons. Nous manquons de terre et de chair.⁷³

Ce manque, c'est au théâtre de le combler. Le Nom d'Oedipe déploie devant nos yeux les différentes manières de combler ce manque. Le discours du chœur dans la pièce s'avère particulièrement pertinent à cette lecture.

En effet, le chœur est un spectateur interne qui résiste à la force d'intensification du spectacle et qui refuse de se laisser entraîner dans les écueils imprévus de la scène. Le chœur fait obstacle à la scène qui, envoûtante, emmène les spectateurs aux confins de la mort et de la pitié.

Chœur T.

Ne dis pas amour, Ne dis pas mien, notre,
mon amour, notre chambre,
notre chance ma lumière

⁷² Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 259.

⁷³ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 245.

Ne dis pas les mots sinistres
 Ne dis pas enfant, père, famille
 Qu'on n'entende pas les mots
 Sans merci, familiers,
 Ce qui est fait ne doit pas être dit.
 Ne dis plus les anciens mots
 délicieux crache-les
 Ce qui a été fait doit être effacé
 Enseveli
 Ensablé en silence. (57)

Mais, malgré ces nombreuses prohibitions, le spectateur sait que la scène ne manquera pas de déterrer devant ses yeux, comme un archéologue, tous les sens enfouis, ensevelis dans l'histoire. Donc, comme pour Diderot, le théâtre doit participer à l'édification des spectateurs; et le comédien se doit d'être une espèce de «prédicateur laïque» qui s'engagera à découvrir une utilité au théâtre à l'heure du spectacle télévisuel planétaire. Ce spectacle ne fait qu'accentuer la désagrégation sociale en renfermant chaque spectateur sur lui-même, en le distrayant des problèmes réels de la communauté. Cixous défend avec une rare persévérance l'utilité sociale du théâtre. Si forte est sa conviction qu'elle reprend ce thème dans les quatre textes sur le théâtre qui suivent L'Indiade.

Par ces interrogations sur la nature et le rôle du théâtre, Cixous prend conscience du lien étroit entre la fonction cathartique du spectacle et la portée mimétique de la représentation. Mais le réel prétendument représenté puis évincé, devenu un pâle reflet plutôt qu'image fidèle de la réalité ne renvoie du social qu'une image faussée, coupée du quotidien, qui perd toute capacité d'influence (ou de catharsis), positive ou négative soit-elle. Elle accuse le théâtre occidental d'avoir perdu de vue ce qui fait l'essence du grand théâtre tragique: la

recherche de la Vérité, laquelle s'accommode fort bien d'une certaine stylisation, mais doit transcender les limites du réalisme.

Il ne s'agit pas de rompre les amarres avec la réalité; ce serait un risque inquiétant, à tout moment guetté par le monstrueux ou le pathétique. La catharsis cixoussienne se penche surtout sur la scène elle-même, l'auto-représente, la met en abyme non pour opérer un changement axiologique mais pour confirmer que cette scène est unique, qu'elle n'est possible en nul autre endroit. A la manière d'Artaud, le remède de la scène passe par un retour à cette grande force barbare qui animait le théâtre antique, dont seul le théâtre oriental a su retrouver la force et l'intensité: «l'Inde entière est un théâtre»⁷⁴ selon Cixous. En comparaison, le théâtre occidental paraît bien pâle parce qu'il n'ose donner à ses personnages le ton simple de l'héroïsme antique. Il faut donc abandonner les "fanfaronnades" et le verbiage pour revenir à la grandeur du théâtre oriental, à sa pureté qui ne laisse pas l'infini s'achever. Le spectateur qui s'emballera dans cette fresque ne dormira plus: il sera dans un état d'éveil tel que le décrit Oedipe.

O.

Je ne dormirai plus. Je ne veux pas me réveiller,
A côté de ton corps
Je veux vivre la nuit qui est ta chair
Retourner le ciel et la terre
Ce ciel n'est pas immobile, c'est la mer,
Remonter chaque veine, suivre ton sang
A travers tous les temps, jusqu'à
la première goutte (71-72)

⁷⁴ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 277.

Le retour aux sources prôné ici participe de la personnification et de la sexualisation de la scène. L'espace de cette sexualisation est chargé d'un pouvoir de transformation du personnage et du spectateur. La dimension cathartique ainsi conçue s'oppose à la vision brechtienne, qui voit dans la catharsis une nuisance à balayer. En déclarant que le théâtre traditionnel, y compris le théâtre classique, n'était qu'une supercherie visant à renforcer l'ordre bourgeois, Brecht a milité pour l'avènement d'un théâtre justement non-paradoxal, où l'illusion serait en fait dénoncée par le jeu distancié des acteurs, par le Verfremdungseffekt. Ce faisant, il rompt le rapport ambigu du réel au représenté sur lequel repose toute la dimension cathartique. A cet égard, on peut dire que la scène cixoussienne n'est pas épique parce qu'elle invite à cet acte psychologique très particulier dénoncé par Brecht, l'identification du spectateur au personnage. Le spectateur de Brecht ne doit jamais oublier qu'il se trouve au théâtre, celui de Cixous doit s'y abandonner de bon gré, doit se laisser émouvoir par la magie du verbe devenu chair. Or, à ce sujet Cixous écrit sans ambiguïté: «[...] pas de "distanciation", au contraire, cette scène-corps n'hésitera pas à approcher, approcher à (se) mettre en danger, mais de vie.»⁷⁵. Nous avons besoin de ce rapprochement comme nous avons besoin de l'émotion qui nous permet de nous contempler et d'appréhender l'acte de la mort en nous. Selon Cixous, «je vais au théâtre parce que j'ai besoin de comprendre ou au moins de contempler l'acte de la mort, ou au moins de l'admettre, de le méditer. Et aussi parce que j'ai besoin de pleurer»⁷⁶. Le théâtre doit nous rendre «la part vivante de la mort, ou bien la part mortelle de la vie»⁷⁷.

⁷⁵ Cixous, «Aller à la mer».

⁷⁶ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 256.

⁷⁷ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 256.

Le Nom d'Oedipe nous plonge dans ce théâtre mortel qui nous invite au passage d'une réalité profane à une réalité sacrée. Comme le théâtre d'Artaud, celui de Cixous nous rend «tout ce qu'il y a dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie»⁷⁸. Pour cette raison, malgré sa forme classique, la pièce répond à des aspirations esthétiques et idéologiques autres que son homologue classique. Sa spécificité cathartique, son intention féministe, sa réinvention du héros et de l'héroïne tragiques la placent au carrefour des grandes traductions scéniques qu'a connues le renouveau de la tragédie au XXe siècle. On ne peut cependant reprocher à Cixous d'avoir tué Jocaste, de ne pas l'avoir radicalisée davantage, ou de l'avoir laissée s'effacer devant la loi de la Cité. Son destin est d'autant plus radical qu'elle rêve de posséder le pouvoir de nomination qui précipite aussi sa fin. Mais pour délivrer les noms de leurs contraintes il faut que Jocaste puisse maîtriser son corps d'abord; elle en est bien consciente, puisqu'elle constate avec précision:

J.

J'aurais voulu le délivrer des noms.

Tous les noms qui se font prendre pour des dieux;

Par feinte, par fraude, se font adorer.

Obéir. Passer pour des êtres purs;

Père, mère, vérité, vivre, tuer, faute, dette, épouse, vérité,

Ce sont les noms qui gouvernent.

Je voulais le libérer (56)

Mais Jocaste est consciente du prix de cette libération. Elle réussira à libérer Oedipe, donc à se libérer et à s'emparer du pouvoir du nom, au prix d'une mort

⁷⁸ Artaud, TD, p. 29.

imminente qui est en soi une "grâce", une délivrance bienvenue et même recherchée.

Non. Il ne faut plus vouloir

Plus penser. Plus dire.

Je ne veux plus désirer.

Pas d'autre grâce que la mort. (77)

Toutefois, Jocaste sait que mourir ne lui est pas imposé par Oedipe; c'est à elle de s'exécuter, de s'anéantir pour que son pouvoir s'exerce pleinement. Elle enlève à Oedipe la rédemption qu'il peut atteindre en la tuant; elle lui vole son châtiment, lui arrache le sens que peut lui acquérir son crime ultime, son matricide:

Tu ne m'as pas tuée!

Il me faut mourir par mes propres forces.

Me forcer jusqu'à la mort. (78)

Jocaste ne craint pas cette mort, c'est au contraire la mort qui la craint, qui a peur d'elle, qui a peur de venir habiter son corps.

Dès lors, Jocaste passe d'un personnage mythique à un personnage historique qui cherche à exprimer sa condition historique de femme aliénée en articulant, dans une langue forte, l'essence de son mal. Tandis que dans le discours masculin la femme est silencieuse ou hystérique, dans Le Nom d'Oedipe Jocaste ne se taira plus. Dans une langue rigoureuse, elle met au clair cet instant de prise de pouvoir qui lui échappe; elle se laisse parler dans une voix qui défait les barrières insondables du silence. Son fort est dans sa non-conformité à la Jocaste classique; au contraire, chaque glissement en direction du modèle classique est un indice, un présage, de sa disparition. Son "Moi" n'existe que dans sa forme fonctionnelle; toute sa recherche consiste à se retirer du "Moi" et à perfectionner le plus possible l'anisotropie de la conscience ou la pure fonctionnalité de son corps. Ce qui la caractérise, c'est une volonté de connaître,

de nommer et d'aller jusqu'au bout du savoir: une «folie la pousse encore à secouer les silences» (53). En quelque sorte, cette volonté et ce désir de dire sont des moyens d'arrêter le temps et de suspendre l'histoire. Sa chute, parviendra lorsque l'immobile triomphe:

J'étais absolument sûre. Ce matin. Un air brûlant me réveille, mon lit s'embrase.

C'est le temps qui a pris feu.

D'un bond vers toi, mon sang brûle,

Je me lève, vers lui, je me jette vers toi

Le sol me manque, l'amour ne s'ouvre pas

L'air ne me porte pas, je tombe

L'infini m'abandonne, et l'absence

se referme sur moi (75)

La parole qui est tout, assurera son triomphe dans les territoires de l'histoire, de la narration, du drame. Jocaste ira ailleurs, dans un monde où la dichotomie ne fait plus loi. Sa patrie est celle d'Hérodiade qui, aussitôt habitée, vide les mots de toute croyance vaine, de toute fable transmise par la parole. Jocaste est dès lors le personnage qui érige le théâtre vis à vis de l'espace et jusque contre cet espace. Sa dernière tirade est significative sur ce plan parce qu'elle déplace le problème de l'articulation de la parole sur le plan de l'affirmation du corps. Ce qui en sort, c'est une coïncidence parfaite entre ce qu'elle dit et ce qu'elle sent. La parole/corps opposée au logos est autre: c'est une femme/homme d'une «immense tendresse» qui rapproche Jocaste de son propre corps et remet en doute les différences sexuelles ainsi que le pouvoir de la parole et de la nomination spécifique à ces différences:

Je sens un sommeil
me gagner. Me baigner.

Une immense tendresse
me prendre dans ses bras,
Me bercer. C'est étrange.
C'est un être. Ce n'est pas un homme.
Ce n'est pas une femme
Pourtant je sens ses bras me
porter, mes lèvres sur sa peau,
Ma bouche sur un sein immense. (80)

L'ambivalence sexuelle, nous affirme Cixous, met à profit le patrimoine linguistique du théâtre et ouvre le champ à l'articulation d'une parole corporelle. C'est aussi un chant du corps dont la rhétorique criarde établit le primat du pouvoir de la femme en dehors des liens symboliques du signifiant et du signifié. Le corps de Jocaste est le lieu de fusion de ces deux fonctions contradictoires qui concentre en un seul espace la douleur de l'arbitraire du signe et la disponibilité de la chair. Jocaste est en fin de compte celle qui s'insurge contre les forces qui veulent taire sa parole; elle tente de l'articuler et de la mettre en abyme, de la formuler et de la syncoper dans une cérémonie procréatrice et sacrificielle.

3. L'ORIENT OU LE THÉÂTRE DE L'HISTOIRE: L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves

«On condamne les dictateurs qui assassinent les
peuples, pourquoi on ne condamne pas les
religions qui assassinent l'histoire?»

Unsi El-Hage, Khawatem⁷⁹

En explorant avec Le Nom d'Oedipe les possibilités d'une catharsis féministe destinée à renouveler la tragédie, Cixous opère un changement d'orientation: l'accent est mis sur Jocaste plutôt que sur Oedipe et la tragédie du verbe devient la tragédie du corps. Ce passage assure la transition entre le mytique et le symbolique, une transition d'autant plus marquée par la difficulté à éviter la fonction du nom. Mais cette fonction est liée à une autre qui la transforme en problématique plus large, à savoir l'histoire. Jocaste devient un point de résistance à l'ordre symbolique, une brèche qui dilue la binarisme du discours du pouvoir. L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves (1987) promet de montrer le passage du symbolique à l'historique par rapport à une praxis politique et éthique.

Après un court aperçu du rapport entre la dramaturge et la metteuse en scène Ariane Mnouchkine, il sera question de voir comment l'Orient est un site de manifestation de l'histoire ou un théâtre en soi. Ensuite, nous nous pencherons sur la façon dont cette scène orientale déterritorialise l'histoire en donnant naissance dans la douleur à une subjectivité individuelle ou collective qui résiste à l'homogénéisation du processus historique de formation identitaire. Finalement, il sera question de l'espace théâtral comme une métaphore vivante de ce processus d'identification historique qui nous permet à la fois de fixer et de déconstruire l'histoire.

⁷⁹ Unsi El-Hage, Khawatem (Limassol: Riad El-Rayyes, 1991), p. 181. (Ma traduction).

Fondatrice du Théâtre du Soleil en 1964, Ariane Mnouchkine est considérée par plusieurs comme étant "la chef" de fil d'une avant-garde théâtrale, sans qui cette avant-garde des années 60 n'aurait pas pu se définir. En 1964, sous l'influence de la décentralisation théâtrale, elle fonde le Théâtre du Soleil, une troupe composée d'étudiants de théâtre. À la suite du mouvement de mai, la compagnie s'élargit de 9 à 60 artistes. En 1970 elle déménage à la Cartoucherie une vieille usine à l'extérieur de Paris, au Bois de Vincennes. L'endroit permet d'intégrer des exercices de plein-air et des exercices intérieurs. Depuis l'installation du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie quatre autres théâtres ont élu droit de cité dans la région: le théâtre de la Tempête, le Théâtre de l'Épée de Bois, Le Théâtre de la Chaudron et l'Aquarium.

Pour Mnouchkine, la méthode d'entraînement de l'acteur n'est pas fixée; le théâtre et la représentation sont des procès et non une cible en soi. Les acteurs sont initiés aux styles différents du théâtre mondial. Aucun système n'a de prise sur un autre, rien n'est établi à priori. Les comédiens s'avancent en explorant et s'explorant sur scène, leur travail est «un voyage dans l'inconnu». Il n'y a ni casting, ni distribution de rôles au préalable. Les comédiens ne cherchent pas à interpréter un texte, mais à en dégager les sens enfouis sous les mots, entre les lignes. Mnouchkine parle d'une excursion dans un état, ou dans des "états", et ce sont eux qui donnent le pas au spectacle. Les acteurs vont à la recherche de ces états: émotionnels, affectifs, physiques, verbaux. Ce qui en résulte est un «personnage dessiné» ébauché à partir de la situation dramatique dans laquelle il se trouve. Toutefois, l'état doit demeurer pur et volatile. Mnouchkine explique que «l'acteur peut jouer un état à la fois, mais un état peut durer un quart de seconde, avant d'être suivi par un autre état»⁸⁰. C'est cette notion d'état qui

⁸⁰ Adrian Kiernander, *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 22-23. (Ma traduction).

oppose le Théâtre du Soleil à d'autres méthodes du théâtre psychologique ou naturaliste. Dans la perspective mnouchkienne, le spectacle se rapproche du carnaval énergétique, athlétique qui fait ressortir les couleurs brillantes et les mouvements des corps sur la scène.

Mais cette fresque n'est pas compliquée par un langage eclectique. La manière de communiquer avec le public doit rester simple et directe. De même, le lien avec les spectateurs doit rester sincère et fidèle. À la manière du théâtre épique, les acteurs ne cachent pas l'artifice du jeu. Sans se laisser tenter par un didactisme simpliste, la troupe offre aux spectateurs une expérience qui les fera sortir de leur quotidien en leur présentant une histoire ou une fable. Malgré la magie des couleurs et la complexité de la scène, cette fable ne doit pas distraire les spectateurs de son contenu politique. Les costumes reflètent aussi cette dualité. Malgré leur richesse et leur somptuosité, ils ne cachent pas la dimension artificielle du spectacle: les acteurs les fabriquent et les manipulent devant les spectateurs en fonction de l'effet voulu.

La compagnie, dirigée comme une organisation collective et démocratique, met l'accent sur le travail collectif. Le premier grand succès de la troupe date de 1970 avec La Cuisine d'Arnold Wesker. Ensuite se succèdent le cycle de la Révolution avec 1789, 1793, puis les classiques du théâtre grec, de Shakespeare et de Molière. La première collaboration avec Cixous date de 1985. Après Portrait de Dora et Le Nom d'Oedipe, la carrière théâtrale de Cixous prenait un tournant exceptionnel; elle est marquée par cette collaboration qui a laissé son sceau sur toute son oeuvre théâtrale. L'origine de cette collaboration, raconte Cixous, remonte à une demande de Mnouchkine d'écrire une pièce pour Le Théâtre du Soleil. Au départ Cixous ne croyait pas pouvoir écrire pour cette troupe à cause de son orientation politique et surtout ses pratiques du théâtre épique. Mais Cixous est tentée par l'expérience et accepte bientôt de leur fournir le texte intitulé

L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge en 1985. La pièce sera mise en scène à la Cartoucherie deux ans plus tard.

L'attrait qu'a Mnouchkine pour Cixous a plusieurs aspects. Premièrement, Cixous voit en elle une Prométhéa moderne qui rend possible l'articulation du langage des corps. Ce que Cixous tente d'exécuter avec les mots, Mnouchkine tente de le faire avec le corps des acteurs. Une ouverture totale sur les possibilités de la langue et de la scène commande toute l'esthétique du Théâtre du Soleil. Mnouchkine explique la particularité de son rapport avec Cixous par le fait que celle-ci sait révéler les particularités de la scène: «[...] j'aime beaucoup travailler avec Hélène car elle sait écrire pour une troupe.»⁸¹.

Pour sa part, Mnouchkine trouvait dans L'Histoire terrible... une oeuvre appropriée au mandat de la troupe parce qu'elle lui permettait d'explorer la question de l'histoire contemporaine de l'Asie. Pour Cixous, la collaboration avec Mnouchkine lui permettait de postuler une position plus politique et d'explorer un terrain encore vierge, celui de l'individu en tant qu'agent et acteur de l'histoire. La deuxième pièce qui marque le rapport entre les deux, c'est L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves⁸² écrite et présentée en 1987. Suivant une idée de Mnouchkine, qui cherchait à raconter l'histoire d'Indira Gandhi, Cixous se penche sur l'Inde; mais ne pouvant façonner la personnalité historique d'Indira sans se pencher sur l'histoire de l'Indépendance de l'Inde, elle opte pour la période de l'Indépendance et de la partition plutôt que pour l'arrivée au pouvoir d'Indira.

⁸¹ Cité par Laurence Marie, «Mnouchkine sous l'empire de la Chine», Le Nouvel Observateur 1818 (du 9 au 15 septembre, 1999), p. 57.

⁸² Hélène Cixous, L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves (Paris: Théâtre du Soleil, 1987). Les références à cette oeuvre figurent dans le texte.

a) Le théâtre, un espace oriental de transformations

L'Indiade est un drame historique qui raconte à la manière d'un drame du XVIII^e siècle l'histoire sanglante de l'Indépendance de l'Inde. La période en question est 1937-1948, cette époque tourmentée de l'histoire récente de l'Inde, pendant laquelle le Parti du Congrès dominé par les Hindous s'oppose à la Ligue musulmane dans une lutte acharnée qui a abouti à la partition de l'Inde et à la création du Pakistan. Il s'agit de deux visions contradictoires de l'histoire indienne qui aboutissent à la guerre civile. Avec une distribution de plus de 50 personnages divisés en deux groupes, celui du Parti du Congrès et celui de la Ligue musulmane, Cixous cherchait à mettre ensemble autant de personnages que possible, tous incapables de résoudre l'impasse historique qui les encercle. Cette situation lui permet d'examiner la désintégration d'une société pluraliste à caractère multi-ethnique et la façon dont cette désintégration est vécue par les différents actants du drame historique.

En plus de la dimension politique, la pièce explore les possibilités de conflit et de résolution aux niveaux théâtral et spatial. Au-delà de l'expérience socio-politique, l'Inde est une métaphore, un lieu de rêve, un endroit imaginaire qui laisse se déployer l'expérience du corps et les possibilités de ses spatialisations. Avant sa rencontre avec le théâtre, Cixous ne croyait pas pouvoir écrire sur cette Inde: «Longtemps j'ai cru que mes textes n'habiteraient que dans ces lieux rares et désertiques où ne poussent que des poèmes. Jusqu'à ce que j'arrive au théâtre. là était la scène, la terre, où le moi reste imperceptible, le pays des autres.»⁸³. Les autres sont ces Indiens plongés dans leur histoire contemporaine, mais aussi l'autre monde du théâtre, spectateurs et acteurs. Cixous reconnaît ici les limites du réalisme historique, qui ne peut représenter une crise dans sa totalité et entrave

⁸³ Cixous, Écrits sur le théâtre, p. 253.

toute tentative de création de légende. Elle explique à propos de L'Indiade: «Cette pièce qui est née de l'Inde. Ce n'est pas l'Inde, elle est seulement une molécule indienne, une empreinte de pas.» (16). Cette empreinte qui se répercute en écho, est aussi une histoire d'amour, ou l'histoire de l'amour: «L'histoire qui porte le nom fatal de Partition est en vérité une immense histoire d'amour. L'amour, voilà ce dont il s'agissait au-delà de la politique et de la religion.» (13).

Or, pour que l'amour triomphe, il faut qu'il y ait réconciliation, laquelle est amenée dans la pièce grâce à la voix de Gandhi. «L'amour, voilà le remède. Aimons-nous les uns les autres.» (81), annonce le soldat de la paix. Le message du Mahatma est clair. Même si la séparation est inéluctable, elle peut et doit se faire dans l'amour:

Une séparation, oui, mais si c'est dans l'amour. Deux frères peuvent bien se séparer, ils n'en restent pas moins frères aux yeux de Dieu et devant l'humanité. Admettons que dans ma famille mes frères musulmans désirent une séparation. La maison est assez grande. Nous procèderons au partage des chambres et des cuisines équitablement. Ceci est à toi, ceci est à moi, chacun chez soi. Mais nous restons sous le même toit. (82)

Mais l'amour a besoin d'un espace propice pour éclore. Il ne peut habiter des territoires imaginaires ou se faire en théorie; il faut qu'il germe comme deux feuilles mûrissent sur l'arbre. L'espace de cette éclosion ne peut être possible dans un système binaire parce qu'un tel système est basé sur une exclusion d'un des deux éléments. Le message de la pièce est qu'autrui n'est pas un ennemi puisque la lutte se fait entre les membres d'une même famille. De même, les différences sexuelles, ethniques ou raciales ne sont pas déterminantes puisque Gandhi n'est pas un personnage clairement masculin ou féminin et dont la race non plus n'est pas définie. Haridasi, la mendicante bengalie, nous en prévient en parlant de

Gandhi dans le prologue de la pièce: «Il y a seulement deux races, et une troisième: L'une est homme, l'autre est femme, la troisième est mi-homme mi-femme.» (20).

Cixous choisit de défaire les binarités en remplaçant la structure de l'un ou l'autre, par ni l'un ni l'autre. Même si sur scène les personnages appartiennent toujours à un camp ou à l'autre, le sens qu'on donne à leur appartenance les dissout dans un territoire indéterminé. Gandhi est le représentant par excellence de ce processus de dissolution. Tout en acceptant la dualité, il propose une façon de l'appréhender qui nous fera remettre en question les assises de notre pensée binaire; il nous invite ainsi à sortir des dichotomies:

Il n'y a pas d'amour sans crainte. Et même parfois pas d'amour sans une sorte de dégoût, oui de répulsion. Nous, êtres humains, hindous, muslims, masculins, féminins, nous sommes si différents. Nous sommes bizarres. Là, devant moi, il y a l'autre, et rien n'est comme moi. [...] Qu'est-ce qui nous attire dans le monde? Le mystère. L'autre sexe, l'autre religion, l'autre être humain. Il y a un arbre, deux feuilles ne sont pas identiques mais elles dansent sur la même brise: c'est l'arbre humain. Donnons le temps aux choses humaines de germer, de mûrir. (81-82)

Gandhi est le porte-parole de Cixous, il est celui qui milite pour la cohabitation des groupes ethniques et religieux dans une société qui accepterait la diversité. Dans son article «Contemporary Women's Voices in French Theatre», Judith Graves Miller a remarqué que non seulement le discours de Gandhi représente la pensée de Cixous, mais le personnage parle comme sa créatrice, dans une voix féminine qui rappelle le lyrisme de l'auteure. Selon Miller: «Her play indeed becomes ultimately a homage to him and his lifelong message of love. It is in this latter aspect that the text and especially the production might be read from

the perspective of women's voices [...].»⁸⁴. Gandhi est le représentant de cette problématique universelle de l'amour qui est, pour Cixous, synonyme d'un rappel à la possibilité pour l'individu de transcender les barrières de l'identité sexuelle, sociale et culturelle. Ce qui dans «Le rire de la Méduse» et Le Nom d'Oedipe était la description de la possibilité pour la femme d'écrire son corps interdit, devient ici la façon dont cette identité articulée peut, grâce au théâtre, se transformer et se multiplier. Cixous explique que le pouvoir de transformation est au coeur de l'esthétique de la femme: «Sa langue ne contient pas, elle porte, elle ne retient pas, elle rend possible. Ou ça s'énonce trouble, merveille d'être plusieurs, elle ne se défend pas contre ses inconnues qu'elle surprend à se percevoir être, jouissant de son don d'altérabilité. Je suis Chair spacieuse chantante, sur laquelle s'ente nul sait quel(le) je plus ou moins humain mais d'abord vivant puisqu'en transformation.»⁸⁵.

En effet, dans L'Indiade, la notion de transformation revêt plusieurs dimensions, regroupées par Miller sous trois rubriques. Tout d'abord au sens littéral, la mise en scène de Mnouchkine met l'accent sur les changements qui se font rapidement devant les spectateurs. Les accessoires, les costumes, les décors, les espaces scéniques nous emportent dans plusieurs mondes et nous font vivre plusieurs spectacles en même temps. En effet, les transformations des espaces renforcent le caractère composite de la pièce, qui se livre de différentes façons aux spectateurs selon la partie de la salle où ils se trouvent. Du palais somptueux du parti du Congrès au coin d'une rue d'intouchables, les changements d'espaces se passent à un rythme époustouflant, indiqués souvent par la présence d'un personnage ou l'entrée d'un rickshaw. En un clin d'oeil on passe de Bombay à

⁸⁴ Judith Graves Miller, «Contemporary Women's Voices in French Theatre», Modern Drama 31 (March 1989), pp. 24-38.

⁸⁵ Cixous, «Le Rire de la méduse», L'Arc 61 (1975), pp. 50-51.

l'Himalaya, à New Delhi, au Punjab, à Simla. Le seul acte qui se passe dans une même ville, c'est le dernier, qui a lieu à New Delhi. Mais même à l'intérieur de la même ville, nous parcourons les espaces avec les personnages, allant de chez Nehru au Tombeau du Saint, à la tombe du Saint Soufi.

La mise en scène de Mnouchkine a ajouté à cette richesse spatiale. Sur une large scène presque vide, des groupes de personnages se déplacent au milieu de chaises, de tapis, de pans de tissus et d'instruments musicaux. Dans cet espace presque neutre, seuls les corps et le mouvement des acteurs doivent faire signifier les objets. Avant le début de la pièce, les spectateurs pouvaient se déplacer parmi les accessoires et le décor; ils pouvaient aussi déguster la cuisine indienne préparée et servie par les membres de la troupe. Cette intimité avec les spectateurs rend les transformations moins abruptes et plus faciles à accepter. Comme la scène ne cache rien, le texte aussi affiche son intention de clarté en léguant la voix aux différents représentants des communautés indiennes.

En plus de cette clarté spatiale, les transformations au niveau des thèmes se passent aussi en toute harmonie avec les spectateurs. Du point de vue temporel, la pièce est divisée en cinq actes, chacun divisé en 4 ou 3 scènes, ce qui correspond au niveau de la structure à une linéarité historique et narrative. Cette linéarité de l'intrigue contribue aussi à éclaircir les thèmes qui se succèdent pêle-mêle selon la logique des événements. Nous devons voir se développer la haine dans les esprits et témoigner de l'arrivée à tambours battants de la guerre civile, ce monstre qui guette toute la pièce comme il guette l'Inde de la pré-partition⁸⁶. Le colonialisme britannique est également une thématique à part entière et aide à faire le passage d'une perspective favorisant la violence de l'individu à la violence implacable de l'histoire. Par ce passage, Cixous critique le concept de "vérité" historique en

⁸⁶ Notons qu'il y a des ressemblances marquantes entre ce milieu décrit par Cixous et le contexte de la pré-partition dépeint par Deepa Mehta dans son film *Earth* (1999).

insistant qu'une scène théâtrale capable d'exprimer tous les changements historiques est toujours en devenir.

Ainsi, les différents groupes entrés en guerre doivent arriver à s'entendre afin de pouvoir coexister malgré leurs différences. Leur avenir dépendra de leur capacité de se transformer pour accommoder cette coexistence. S'ils se laissent entraînés par la haine, ils se figeront dans leurs identités et seront sommés à agir en fonction de leur xénophobie ethnique ou religieuse. La nécessité de transformation est soulignée par Gandhi qui la considère comme la seule manière de sauver l'Inde du désastre. Il fait l'épreuve de cette transformation en tentant de convertir les Pathans de l'Himalaya à la doctrine de la non-violence. Leur conversion est l'ultime défi parce qu'ils sont un peuple de musulmans, «les plus guerriers, les plus virils, les plus brigands, les plus violents de tous les Indiens» (39). Il n'y a pas plus fort qu'un Pathan sauf, comme dit Ghaffar Khan, «un Pathan capable de sortir un matin de sa maison sans arme» (41). Accepter de se transformer en adepte de la non-violence, c'est acquérir une vraie force, un pouvoir qui échappe à ceux et celles qui croient à la violence du fer et du plomb. Gandhi souligne l'importance de cette adaptation pour que cesse la logique de la violence et que soit découverte la vraie puissance de l'humain. Il annonce, dans son style orateur et prêcheur: «Mes enfants, vous n'avez peut-être pas compris ce qu'est notre Paradis: il est réservé aux forts et aux purs. Toutes ces choses en métal que vous avez pendues partout, ce n'est pas de la force en plus, c'est le signe que vous n'en avez pas.» (43). Dans cette perspective, la force est quelque chose qui n'est pas affiché à l'extérieur; c'est au contraire un changement intérieur qui commence par un changement de cœur. Ce changement se répercutera à travers la planète. Non seulement l'Inde en sera touchée, mais l'univers entier car, comme l'explique Gandhi: «ce n'est pas seulement à la Frontière que nous allons faire

tomber les épées, comme des feuilles mortes, mais dans le monde entier. [...] jusqu'en Occident, et d'abord bien sûr en Europe violente.» (44).

Cependant, ce discours sur les transformations historiques n'est possible que grâce à des stratégies textuelles capables de l'exprimer. Cixous parsème le texte de ces transformations pour donner un caractère fastueux et hétéroclite à la diégèse. Tout d'abord, les changements de registres linguistiques -- allant de la rhétorique politique au lyrisme oriental, au langage de la rue de tous les jours -- démontrent la capacité des différents groupes de communiquer entre eux malgré leurs différences ethniques, linguistiques et idéologiques. Si cette communication ne passe plus, le personnage risque de se figer dans son corps comme dans son langage.

Or, la scène indienne permet ces transformations justement parce que le théâtre asiatique est basé sur une systématisation du changement sur le plan gestuel et corporel. Le théâtre occidental ne se sert de transformation que comme un moyen pour atteindre une fin, un *modus operandi*. Alors que la scène orientale cherche la transformation comme une fin en soi qui fera découvrir les essences cachées derrière les différents états campés par le personnage. Ces états peuvent être non-verbaux, émotionnels, physiques; comme l'acteur du kabuki japonais ou du Kuchipudi indien, l'acteur de Mnouchkine tente de développer une habileté de transformation représentationnelle aussi bien que d'identité psychologique. Ces deux concepts reflètent les deux catégories de mouvement dans la danse classique indienne. Le premier mouvement (le *nrtya*) est une danse mimétique qui exprime les sentiments, les actions et les émotions de tous les jours, tandis que la *nrtta* (l'énergie de danse pure) tire son sens de formes imaginées et hautement codifiées. Le texte oscille entre ces deux mouvements. Le vécu et le quotidien, d'une part, le poétique et l'épique, de l'autre. Les deux mouvements sont noués de manière élaborée, se traversant l'un l'autre comme une tresse qu'on défait et refait.

b) L'espace oriental ou la déterritorialisation de l'histoire

L'histoire que veut raconter Cixous est une histoire double: celle de la partition mais aussi celle de la décolonisation. Ce que nous devons lire dans L'Indiade, c'est que les mouvements de décolonisation n'étaient pas moins sanglants que les campagnes de colonisation proprement dites. En apparence, face à l'espace occidental qui est le domaine de la découverte et de la possession, l'Inde commande une thématique de l'ailleurs, de la différence, de la déréliction et de toutes les craintes qu'enferme l'indépendance. On peut identifier trois penchants dans la construction de l'identité historique indienne dans L'Indiade. Cette identité est liée d'abord au processus qui consiste à idéaliser un état pré-colonial fantasmé comme pur, où les différentes communautés vivaient ensemble en paix. Le passé glorieux de l'Inde reviendra lorsque l'Angleterre aura quitté l'Inde. «Quit India!» n'est plus un slogan, c'est une condition pour le retour à la grandeur pré-coloniale. Gandhi souligne cette condition lorsqu'il annonce au Vice-roi d'Angleterre qui menace de l'emprisonner pour désertion et trahison:

Qu'est-ce que quelques années?

Une minute seulement pour les chevaliers de la liberté.

Encore une petite nuit à traverser,

La prison n'est qu'une parenthèse,

Son Excellence est éphémère,

Mais notre Inde est éternelle. (62-63)

Au pouvoir colonial éphémère, l'Inde oppose une temporalité durable. La colonisation n'aurait été qu'une parenthèse dans l'histoire.

Le deuxième volet de cette histoire qui suit logiquement consiste à considérer le colonialisme comme une chute qui a entraîné l'Inde dans la haine et la corruption. Dans cette perspective, si l'Inde se précipite vers la guerre civile,

c'est l'Angleterre qui en bénéficiera. La poète Sarojini articule cette pensée lorsqu'elle s'indigne en disant: «Nous séparer ainsi! Frère contre frère! C'est faire la fortune de l'Angleterre et le malheur d'innocents qui ne savent pas que tandis qu'ils peinent et qu'ils espèrent, leurs chefs s'affrontent comme deux buffles en colère.» (37). Gandhi aussi affirme que la destruction de l'Inde fera la fortune de l'Occident; cet Occident qui est violent et qui se livre à toutes les barbaries recevra le message de la paix dont lui fera cadeau l'unité de l'Inde (44).

Suivant cette vision, un renversement des stéréotypes est à l'oeuvre. Ce n'est pas l'Inde mais l'Europe qui devient le site de toutes les barbaries, de la violence et de la perversité historique. Par là Cixous nous affirme que si les mouvements d'indépendance qui ont marqué le milieu du XXe siècle, allant de l'Inde à l'Algérie, ont été sanglants, c'est parce qu'ils sont le reflet des luttes qui ont ravagé les pays colonisateurs. La version indienne de la décolonisation n'échappe pas à ce phénomène parce que la prise de conscience post-coloniale est marquée du sceau du colonialisme. Bon gré mal gré, l'Inde a intériorisé dans sa course vers l'indépendance les jugements moraux et idéologiques de l'ancienne puissance coloniale. Le Vice-roi d'Angleterre résume cette contamination à la fin de l'acte I lorsqu'il dit: «Quel bon silence! Désormais c'est à Monsieur Jinnah que je prêterai l'oreille. J'encouragerai ses rêves, je récompenserai sa patience, j'aiguiserai le ciseau. Avec lui je n'aurai plus à craindre de voir l'Inde s'unir contre l'Empire.» (63)

La troisième vision historique de l'Inde est liée directement à l'ingérence britannique. Comme les paroles du Vice-roi l'indiquent, la pièce rend explicite le rôle de l'Angleterre dans la stimulation du nationalisme musulman. Par là, Cixous veut écarter un préjugé qui consiste à croire qu'un mouvement d'une telle envergure est le résultat de la singulière démagogie de Jinnah. À qui observe la fin des années 40, l'Inde apparaît comme une sorte de chancre de la haine,

conséquence d'une longue accumulation de drames et d'affrontements internes et d'une violence partiellement contenue durant les années de la Deuxième Guerre mondiale. Les fractures successives de l'unité nationale, les purges massives et sanglantes, les secousses annonciatrices du séisme de la partition, l'épuration ethnique et religieuse laissent l'Inde dans une sorte de vide politique et idéologique. Les conséquences immédiates de ces fractures sont de larges pertes, autant sur le plan humain que matériel.

Cixous affirme que rien ne surpasse la logique de la violence, ni réformes politiques, ni diplomatie des stratèges, ni mêmes les principes éthiques du pacifisme prônés par Gandhi. La violence de l'histoire effectue un démantèlement profond au sein du même clan ainsi que dans les esprits. Les plus modérés se trouvent poussés à prendre parti; sans réussir à s'organiser en un courant politique, ils s'indignent des abus des "ultras" mais demeurent incapables de se faire entendre encore moins de se faire suivre.

Les personnages de la pièce doivent faire face à un monde entièrement nouveau, non seulement sur le plan des valeurs morales, mais surtout sur le plan des attitudes et de la mise en oeuvre de ces valeurs. En théorie, à tout le moins, ce nouveau monde se fonde sur une sorte de "paranoïa" collective attisée par les sentiments nationaux. C'est «La languoureuse Asie et la brûlante Afrique, Tout un monde lointain, absent, presque défunt», comme disait Baudelaire⁸⁷. «Presque défunt»? Ainsi ont hérité de l'Inde les "Indiens" de Cixous, déchirés par des siècles de colonialisme et incapables de se façonner une identité unique et cohérente. Le désir de partition est étroitement lié à l'état général de la colonie et à la capacité des dirigeants d'exploiter l'angoisse post-coloniale. La partition implique alors une manipulation de la totalité de la réalité bien plus profonde que la

⁸⁷ Charles Baudelaire, «La Chevelure», Les Fleurs du mal, oeuvres complètes (Paris: Pléiade, 1954), p. 32.

représentation d'événements politiques ou historiques particuliers. Il s'agit, sur un plan plus universel, d'une remise en question des fondements de la nation et de la relation entre son existence réelle, avec des institutions susceptibles de la servir, et l'idée qu'on en fait, et qui ne cesse de démontrer sa fragilité. Jinnah et tous ceux qui ont fait le rêve extravagant de la création du Pakistan font figure de francs-tireurs idéologiques de cette nation rêvée, mais qui dans les faits ne peut se faire qu'au prix d'un suicide social et d'une catastrophe politique.

La réflexion sur la partition de l'Inde devient un prétexte pour une réflexion plus large sur la situation de l'individu face à l'histoire et à la possibilité d'articuler une vision historique du sujet. Cixous érige sur scène le clivage nécessaire pour qu'apparaisse l'ambiguïté de ce rapport. Ce clivage est d'une telle puissance qu'il est ressenti par les personnages comme une plaie dans leur peau. Les événements historiques laissent leurs empreintes sur les corps parce que la nation indienne est un corps divisé, marqué de mille blessures. Les responsables comme les victimes de cette blessure sont nombreux et appartiennent à tous les camps. D'abord il y a les personnages qui ne se reconnaissent pas dans la dialectique historique de la partition: comme Iqbal, le poète qui apparaît à la première scène du premier acte pour exprimer sa désillusion et puis disparaît. Le sentiment d'étrangeté dans lequel le jette le destin de l'Inde le transforme en exilé dans son propre pays. Etranger à lui-même, conscient de sa propre altérité musulmane, il doit quitter l'Inde comme il quitte la scène, sans retour: «Où donc est mon pays natal? On me dit que c'est ici. [...] Je suis dans mon pays à mille kilomètres de moi-même. L'exil est pénétrant. Il imprègne ma langue, mon goût, mes vêtements». (32-33). Cette imprégnation fait découvrir que tout est division, que celle-ci règne sur les esprits comme une imprécation ou une malédiction qui force le personnage à se rendre compte de son identité religieuse, jusqu'ici indéterminée. Comme Iqbal, Azad ne sait pas à quel camp il appartiendra dans l'Inde de la division: «Et moi qui suis

Indien musulman, croyant en religion, laïque en politique, où irai-je dans votre Inde à deux rives? Devrais-je me couper en deux?» (30).

D'autre part, il y a ceux qui, n'ayant aucun pouvoir vu leur appartenance à la caste des intouchables, ne peuvent faire aucun choix politique parce qu'ils sont exclus du processus historique. Que ce soit la partition ou l'union, ils auront toujours faim et soif dans l'Inde des riches. Inder est le porte-parole de ce discours des classes sociales défavorisées; il exprime dans une langue simple et concise la condition de pauvreté, des laissés-pour-compte: «Est-ce que ça me regarde ce qui se passe là-haut chez les leaders? Est-ce que je cesse un jour d'avoir trop faim, d'avoir mal aux pieds et aux mains, d'avoir des enfants qui naissent pour mourir, de vivre comme une bête et d'avoir le néant pour espoir?» (90)⁸⁸. Non seulement Inder exprime le désespoir politique de sa classe, il veut expliquer aux autres, dont Haridasi, comment le processus d'exclusion des intouchables opère de manière insidieuse. A la question de Haridasi: «Toi, Inder, quel est ton but?», Inder ne peut que répondre avec un cynisme cru: «Mon but? C'est de me remplir l'estomac. Pakistan, Hindoustan, c'est pour les riches. Tu sais ce que tu vas trouver au Pakistan? Je vais te le dire. Ici tu as faim, misère et humiliation. Au Pakistan tu auras humiliation, misère et faim.» (97). Aucun espoir n'attend ceux que la société a rejetés; même lorsque l'ordre des choses semble différent, le contenu et les conditions demeurent les mêmes.

Pourtant le désarroi est une épidémie, car il touche les classes défavorisées aussi bien que les classes pensantes. La poète Sarojini prévoit avec lucidité les conséquences réelles et catastrophiques de la partition. L'Inde sera comme un

⁸⁸ Le personnage souligne ici la priorité économique de la situation de l'Inde. Même si dans la pièce le Mahatma semble s'occuper surtout de paix et de négociations politiques, ses réformes économiques, dont la nationalisation des produits essentiels, l'organisation agricole, la syndicalisation ouvrière, étaient parmi ses préoccupations quotidiennes.

corps dont les différents membres veulent aller dans des sens opposés. L'Inde de la partition est redoutable, dit-elle, parce qu'elle «sera un géant imbécile! Pas de tête, seulement des membres. Le pied viendra réclamer l'Indépendance. La main droite se proclamera souveraine. Le nez pourra dire *good bye India*» (58-59).

L'histoire est un monstre qui vole le sommeil et les mots et condamne au silence même les poètes. «Depuis vingt ans, je n'ai plus écrit un poème, chaque souffle, chaque heure, chaque jour, chaque petite lueur de génie de la vieille Sarojini, tout pour la liberté. J'ai tout donné. Et maintenant je n'ai plus rien, plus de force, plus de souffle, encore quelques mois à vivre» (169).

Aux antipodes de cette vision, Jinnah rêve de la partition comme si c'était une délivrance ou un plaisir physique; une stimulation de la chair qui donnera naissance à un corps harmonieux, un couteau qui s'enfoncera dans le ventre de la terre indienne et qui en fera jaillir les plus nobles parties:

Voyez, je tiens le glaive sacré au-dessus de l'Inde. Voyez, je le lâche. Maintenant il va voler fièrement comme un aigle royal au-dessus des flancs haletants. Comme elle est émouvante et attirante cette immense chair terrestre sur laquelle il descendra un jour prochain comme l'amant divin. Alors l'arrêt tombera sur le continent et ici, ici, là, là, d'un trait qui ne tremblera pas, le couteau fera oeuvre de séparation et de délivrance. (68)

La réponse à ce rêve charnel et belliqueux est la douleur physique ressentie par Gandhi face à ce qui risque de scinder l'Inde en deux. Lui, le Mahatma, le guide qui a pris l'Inde sur son dos et a porté sa paix sur sa peau comme un tatouage, éprouve physiquement l'abîme dans lequel son pays risque de tomber. Dans sa prison, il décrit l'état de désarroi et de douleur physique dans lequel la disparition de l'Inde unie l'a jeté:

Ba, ma jeune fille, ma vieille femme, mon village, toi mon Inde
 secrète, mon élève et mon maître, toi ma soif, toi mon lait et mon
 pain. [...] Devant les flammes qui bercent ton âme, mon âme tremble
 de froid. La terre tombe des mains du ciel. Personne ne me porte.
 Et maintenant, comment marcher? Sans tes pieds comment
 cheminer? Sans tes mains, comment toucher? Peut-on dormir les
 yeux ouverts? Ton absence m'arrache les paupières. (75-76)

C'est l'Inde entière mourante flirtant avec ses dernières voluptés poétiques: l'Inde en dérive, celle de la fille, de la femme et de la mère, celle aussi du sujet et non de l'objet, de la volonté non de la soumission, du verbe non du silence. Étant femme, l'Inde cesse d'être une spectatrice et devient une actrice participant à sa propre histoire. Elle est maîtresse de la scène de l'histoire et prend l'aspect d'un pouvoir physique, comme cette Ourse, Moona Baloo, personnage énigmatique qui fait irruption à la scène 3 de l'acte II. L'Ourse est chargée de nous faire voir au fond de notre âme animale le mystère de l'humain. Elle est, comme la décrit Cixous, «une force de vie, une force de mort, un être enchaîné, déchaîné. Une étoile noire qui arpente la terre. De l'amour. Un géant poilu dans lequel habite une petite fée. Notre mystère»⁸⁹. L'Inde est le dépositaire de toutes les férocités, mais aussi de la purgation physique du mal; elle est comme cette Ourse, d'une limpidité trompeuse et dont le spectacle de la mort nous amène aux confins de la mort mais aussi de l'amour.

Écrite avec un couteau, l'histoire de l'Inde représente un moment fort de la quête de sens: l'horreur de l'exploitation, les réactions en chaîne, la vengeance, la méditation sur la condition de l'Oriental et sa place dans l'ordre (ou le désordre) universel, la recherche de la Justice ainsi que le besoin d'institutions susceptibles

⁸⁹ Cixous, *Écrits sur le théâtre*, p. 249.

de mieux la satisfaire. Le théâtre, employé à cette fin, voilà certes qui nous touche de très près. Seuls, hélas, dans cette ère post-coloniale, un match sportif ou un concert musical sont capables de susciter de grandes émotions collectives, le théâtre ou la littérature qui se veulent un lieu de débat sur des grandes idées morales et civiques, ne sont qu'une décadence. Abdelkebir Khatibi l'a bien noté dans Maghreb pluriel:

[...]nous ne pouvons prétendre que la décolonisation a pu promouvoir une pensée radicalement critique vis-à-vis de la machine idéologique de l'impérialisme et de l'ethnocentrisme, une décolonisation qui serait en même temps une déconstruction des discours qui participent, de manières variées et de plus en plus dissimulées, à la domination impériale, qui est entendue ici également dans son pouvoir de parole. Oui, nous ne sommes pas arrivés à cette décolonisation de pensée qui serait une subversion absolue et libre de l'esprit. Il y a là comme un vide, un intervalle silencieux entre le fait de la colonisation et celui de la décolonisation.⁹⁰

Ce moment vide est ce que la poésie scénique de Cixous tente de combler. Elle tente de réconcilier les différentes ethnies en réconciliant leurs différentes langues. Même si les Indiens parlent tous des langues différentes, ils arrivent parfois à s'entendre; leur incompréhension et leur incompatibilité seraient le résultat plutôt d'une incapacité à déconstruire le discours du pouvoir. Leur histoire est une histoire commune, celle d'une dépossession géo-politique, idéologique, culturelle et linguistique. La scène 3 de l'acte II fournit un exemple de cette dépossession, mettant ensemble dans une discussion sur la formation

⁹⁰ Abdelkebir Khatibi, Maghreb pluriel (Paris: Denoël, 1983), pp. 47-48.

d'un gouvernement provisoire tous ceux dont dépendra le destin de l'Inde: les Anglais, Nehru, Jinnah, les Punjabis, les Pathans, les Sikhs. Toutefois, ils ne parviennent pas à s'entendre parce qu'ils ne sont pas arrivés à une décolonisation de la pensée; certains ont perdu confiance dans la parole et ne cessent de remettre cette parole en doute. Chacun veut son Inde, sous l'oeil sournois du Vice-roi anglais. Lala, le rickshaw bengali, remarque que la discussion sous le regard intéressé des Anglais est piégée: «Négociateur sous l'orage. Les Anglais font exprès. Ils veulent que tout le monde se dispute.» (108).

Malgré la manipulation anglaise, les Indiens se rendent compte qu'ils doivent rester ensemble s'ils veulent triompher sur les divisions; la course vers la liberté ne devrait pas les aveugler. Ghaffar Khan explique comment il ne faudra pas se détourner les uns des autres: «Comme des amants rendus fous par le désir, en pleine ténèbre nous courons vers la liberté au risque de tomber dans l'abîme de la Partition. Tant pis si nous devons attendre encore un peu [...]. L'essentiel, c'est de rester tous ensemble.» (103-104). Harisadi aussi comprend l'essence de l'unité indienne: elle dit «même pour se séparer, il faut s'unir. Rien n'est conçu sans union. Rien ne naît sans séparation» (104). Cette condition primordiale est aussi par où le malheur arrive. La division s'avère une fange, un mélange d'horreurs et de malentendus qui, tout en horrifiant, attire.

Une telle contradiction dépouille la réalité humaine de son fond essentiel, celui de l'amour. Le message de la pièce est de rappeler que malgré les bassesses, les horreurs et les misères, il faut apprendre à s'aimer. S'aimer, c'est retourner à l'innocence, à un état humain qui nous délivre de la violence. Gandhi exprime cette innocence lorsqu'il dit: «Et moi je dis: nous sommes impérissables. Pas de faiblesse. Pas de compassion. Les armes ne peuvent nous tuer, ni le feu nous consumer, ni la mort nous emprisonner.» (77). Voilà une réflexion profonde sur l'histoire, qui pousse vers la haine et plonge dans la contradiction, qui se nourrit

d'événements linéaires tributaires d'une logique de la violence. Avec une volonté inébranlable, Gandhi veut briser cette logique: si les uns déclarent la guerre, lui déclarera la paix; s'ils s'acharnent à se massacrer, lui s'acharnera davantage à les réconcilier; si eux font frémir l'Inde, lui l'apaisera (124). Même s'il doit mourir, la partition n'aura lieu que sur son cadavre (158). Pour lui, la réponse ne peut être plus simple: «L'amour, voilà le remède» (81).

Mais dans cette perspective, Gandhi agit proprement contre l'histoire et l'empêche de se construire une linéarité narrative et événementielle. En effet, il nous montre comment l'histoire est une prétention faite de bric et de broc dont des pans entiers demeurent inconnus. Il nous révèle un grand puzzle dont des pièces manquent, perdues à jamais. Et petit à petit l'Histoire nous livre des bribes d'histoires: elle se particularise, circonscrit ses objets réels ou imaginés, force des tracés logiques, se détache du vécu, se forme en discours impliquant une épistémologie et un métalangage: elle devient hégélienne, alors que la réalité est un tableau en mosaïque qui s'oppose à la portée statuaire et hégémonique de l'histoire. La scène du théâtre indien qui se déploie est faite de mots et de gestes qui transgressent les limites de l'histoire en opposant au discours politique un discours poétique parlé en langues. D'ailleurs, le texte est parsemé d'expressions indiennes ou venues d'autres langues asiatiques, traduites littéralement en français. A ce propos Anu Aneja écrit: «[...] the French text is a translating text, that is, one which is in the process of carrying over into one language the presence of another, although there is no 'original' text that it translates.»⁹¹. Ce qui s'en sort, c'est une langue indienne parlée en français qui remet en question la domination idéologique et linguistique de l'Occident.

⁹¹ Anu Aneja, «Translating Backwards: Hélène Cixous' *L'Indiade*», *Studies in the Humanities* 22: 1-2 (December, 1995), p. 55.

Avec Mnouchkine, la traduction est d'autant plus possible que la scène du Théâtre du Soleil peut donner une forme et des couleurs à cette langue étrangère dans un contexte culturel palpable. La langue scénique facilite la communication dans une langue étrangère parce que les personnages du théâtre sont des êtres universels à l'adresse d'êtres particuliers. Cixous et Mnouchkine nous présentent les conditions de possibilité de cette langue qui ne surgit pas uniquement d'une volonté de parler dans un espace trans-culturel. Ces langues étrangères qui se manifestent sous nos yeux par les costumes et les décors nous jettent dans l'étrangeté de l'Inde des rêves et nous forcent à réfléchir sur nos préjugés aussi bien culturels que linguistiques. La scène cixoussienne n'est pas uniquement une simulation d'une scène indienne réelle, ainsi que l'a indiqué Patrice Pavis⁹², au contraire, elle nous révèle à nous-mêmes et nous invite à prendre conscience de notre biais culturel par rapport à autrui.

c) Le théâtre, l'empire des autres

Cependant, à ce "quasi-engagement", il existe un revers qui transforme la représentation, à son tour, en un problème idéologique et un enjeu. Cixous court le risque d'une appropriation de la langue de l'autre, en prétendant pouvoir le

⁹² Patrice Pavis écrit à ce sujet: «[...] la mise en scène [de L'Indiade] se donne pour mission de simuler une situation où les acteurs sont censés se comporter comme dans la culture qu'ils mettent en scène, qu'ils doivent aller jusqu'à somatiser les traits de leur personnage. Pourtant, il est clair que leur jeu, quelle que soit leur bonne volonté, n'est qu'une simulation, puisque nous sommes au théâtre et non en Inde, de sorte que leur mimétisme n'est au fond qu'un produit de leur art théâtral.» Le Théâtre au croisement des cultures (Paris: José Corti, 1990), p. 213. En réponse à ce commentaire, Timothy Sheie s'engage à montrer comment la mimésis mnouchkienne est en fait réussie parce qu'elle combine le vérisme historique et une théâtralité excessive, faisant de l'ensemble un exemple de subversion de l'idéologie grâce au performatif: «Pavis condemns L'Indiade on the basis of the well-known argument that realism and mimetic theatre impose a false image of reality that suppresses diversity under the weight of a transcendent, all-embracing humanity [...]. But L'Indiade is not conventional mimetic realism. Pavis himself concedes that the 'hallucinatory' quality of Mnouchkine's characters impedes spectatorial recourse to a selfhood that floats above, beyond, beneath, within, or otherwise prepositioned outside of performance.» «Body Trouble: Corporeal 'Presence' and Performative Identity in Cixous's and Mnouchkine's L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves», Theatre Journal 46 (1994), p. 43.

représenter dans sa totalité. Comment parvient-elle à parler de l'Indien dans sa relation au sol et à son corps? Comment appréhendra-t-elle son histoire dans un espace occidental qui n'est pas neutre? Peut-on parler d'un néo-orientalisme cixoussien? Quelques critiques l'ont d'ailleurs noté et ont souligné l'aspect orientaliste de la pièce. Anne-Marie Picard trouve que la pièce ne donne pas suffisamment de voix à l'altérité: «The characters' words do not address another man, another character, and do not differentiate, as speech, one historical, ethnic, sexed being from another. Cixous's presence is everywhere, muting differences»⁹³. Cette critique est en fait impertinente parce que même dans leur solitude, les personnages se parlent, se confrontent, agissent par rapport à autrui et prennent en considération le résultat de leurs actions. Sans Jinnah, le discours politique de Nehru ne peut pas signifier; Jinnah est celui qui fournit la matrice sémantique du *realpolitik* de son adversaire. De même, sans Nehru et son discours de la modération politique, la démagogie de Jinnah ne peut avoir de sens. C'est seulement par rapport à cette modération que l'extrémisme de Jinnah peut être révélé sur scène. De même, face aux longs psaumes gandhiens, le discours britannique apparaît sans fond ni âme. Même lorsque l'Anglais Mountbatten tente de parler en poésie (147), il n'atteint pas les sommets du lyrisme que Cixous prête à Gandhi.

Ceci dit, Cixous, comme bon nombre de dramaturges, est soumise à la tentation de l'Orient: tentation qui la mène à condamner catégoriquement l'Occident pour les maux de l'Inde pendant des siècles d'exploitation et de domination. Elle doit aussi résister à la tentation postmoderne, qui voudrait que le discours théâtral évacué de son référent rende les actes de la parole plus

⁹³ Anne-Marie Picard, «*L'Indiade: Ariane's and Hélène's Conjugate Dreams*», *Modern Drama* 32 (1988), p. 31.

condamnables que les idéologies qui les suscitent. Mais de là à conclure que L'Indiade est une entreprise orientaliste serait partager une accusation fautive. L'orientalisme tel que défini par Edward Said consiste à faire entrer l'Orient dans un moule, à le soumettre à une "orientalisation" forcée. En effet, Said part du principe que l'Orient est un champ d'intérêt pour l'Occident non parce qu'il s'avère autre, mais parce qu'il peut être façonné en tant qu'autre. L'hypothèse de travail de l'auteur de Orientalism est la suivante: «The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony [...]. The Orient was Orientalized not only because it was discovered to be 'Oriental' in all those ways considered common-place by an average nineteenth-century European, but also because it *could be* -that is, submitted to being- *made* Oriental.»⁹⁴. Selon cette définition, l'Orientalisme est une déclaration persistente et systématique de l'Occident du droit qu'il détient sur la connaissance et la représentation de l'Orient.

Or, Cixous et Mnouchkine ne se livrent pas à cette pratique de l'autorité indiscriminée, laquelle refuse d'entendre l'Orient. Au contraire, elles façonnent un Orient où les protagonistes agissent en égaux, et où l'Indien cherche à établir une victoire irréductible et incontestable au sein de croyances et de préjugés historiques qui le marginalisent. Elles opèrent ainsi une ouverture sur l'espace oriental qui s'oppose à la fermeture exigée par tous ceux qui participent à l'orientalisation de l'Orient. A ce propos Said observe: «It [the Orientalist attitude] shares with magic and with mythology the self-containing, self reinforcing character of a closed system.»⁹⁵.

⁹⁴ Edward Said, Orientalism (New York: Vintage, 1979), pp. 5-6.

⁹⁵ Said, p. 70.

Compte tenu de ces tentations qui risquent d'entraver la réflexion sur l'histoire, Cixous se livre à un examen de certaines assertions sur l'Inde en en dégageant les contradictions les plus saillantes. Ensuite elle propose à son public une re-lecture de l'Inde moderne qui lui fait découvrir une entité hétérogène. L'histoire de l'indépendance de l'Inde et des territoires limitrophes devient dès lors une propédeutique de la réalité théâtrale qui nous prévient que le théâtre de l'histoire ne peut être qu'une mosaïque plurielle. Cixous souligne dans L'Indiade que la réalité est beaucoup plus complexe et équivoque que sa représentation. Elle sait d'emblée que les problèmes de l'Inde ne relèvent pas du domaine de la fatalité, mais de la liberté et de la transcendance. Tous ceux qui comme les orientalistes du XIXe siècle, croient à une fatalité implacable, restent prisonniers de la croyance en un Orient un et unifié.

En conséquence, l'auteure ne nous donne pas un Orient uniforme, appauvri, dénudé de volonté politique et incapable de choisir son destin. L'Orientalisme, qui selon la thèse de Said se réduit à quatre principes dogmatiques⁹⁶, devient pour Cixous un effort trans-culturel de compréhension de l'autre qui s'oppose à la fermeture. Cixous ne peut pas être complice avec l'orientalisme parce que sa tentative de faire connaître l'Inde ne débouche pas sur cette tentative de domination, qui selon Said, est synonyme d'autorité: «To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it.»⁹⁷. Cixous tente de révéler l'Orient sans donner raison à l'impérialisme. Au contraire,

⁹⁶ Said résume ces principes comme suit: «One is the absolute and systematic difference between the West, which is rational, developed, humane, superior, and the Orient, which is aberrant, undeveloped, inferior. Another dogma is that abstractions about the Orient, particularly those based on texts representing a 'classical' Oriental civilization, are always preferable to direct evidence drawn from modern Oriental realities. A third dogma is that the Orient is eternal, uniform, and incapable of defining itself [...]; a fourth dogma is that the Orient is at bottom something either to be feared [...] or to be controlled» (Said, pp. 300-301).

⁹⁷ Said, p. 32.

elle préconise une quête épistémologique qui s'occupe de montrer que le rapport inter-subjectif entre les êtres est un champ de subversions politiques et que toute lutte, qu'elle soit interne ou externe, est pour l'individu un champ de coercition. Gandhi laisse entendre ce chant, celui de l'Inde insoumise: «Oeil pour oeil, dent pour dent! Tu les entends, Moona? Qu'est-ce que vous venez faire ici, vous autres? Semer la bêtise et la sauvagerie? Eh bien, elle sera belle notre Inde, sans yeux, sans dents, sans coeur, sans humanité, si les Dieux laissent faire les bêtes.» (128).

De fait, Cixous propose de laisser "l'Autre" parler et se représenter lui-même. Mais dans quelle langue? Et à quel destinataire? Alors elle tente par une ouverture du texte de rendre les limites de la langue plus perméables. Sachant aussi que l'auto-représentation n'est pas synonyme de libération -- parce que, comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty, «nous-mêmes qui parlons, ne savons pas nécessairement ce que nous exprimons mieux que ceux qui nous écoutent»⁹⁸ -- elle s'occupe de montrer comment le processus d'articulation d'une conscience historique est lié à une remise en question permanente des outils linguistiques. La religion et l'histoire entravent cette parole, ainsi que le pressent Haridasi: «La route de l'homme est barrée par les temples et par les mosquées. Et la vraie prière, je me demande qui la fait?» (182).

En corrélation avec cette question à savoir qui parle au nom de qui, on ne peut aborder la problématique de la représentation sans en soulever immédiatement une autre, celle de l'autorité de celui/ celle qui parle, des limites dans lesquelles elle peut s'exercer et des données au sein desquelles elle demeure valable. Non seulement la représentation dépend de l'énonciation, mais elle est également fonction de la perception. Cixous pose aux spectateurs les mêmes questions que les personnages se posent entre eux. Gandhi articule une des questions qu'il lance aux spectateurs: «Qu'est-ce que vous voulez de Gandhi? Un

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, Signes (Paris: Gallimard, 1960), p. 114.

autographe? Une photo? Mon darshan? Vous ne m'écoutez pas, personne ne m'écoute, mais vous voulez me regarder? Ne me regardez pas! Et écoutez-moi! Je ne vais pas prier avec vous aujourd'hui, je vais crier: Dieu! Où est Dieu? Je cherche Dieu et je ne le trouve pas! Et vous? Vous l'avez écoeuré.» (183). Le spectateur qui vient regarder en voyeur et rentre chez lui sans avoir pensé à changer son attitude vis-à-vis de l'autre n'est pas plus innocent que les saccageurs de l'Inde.

Et le théâtre? Si l'on a le sentiment d'une éclipse du sujet ce n'est guère qu'en apparence. Il n'est pas si facile de se détourner d'un sujet qui recouvre l'ensemble de nos conduites linguistiques, politiques et sociales. Toute question linguistique est scénique: il suffit d'un espace et de deux acteurs pour lui donner actualité. La politique aussi est théâtre: lâcheté des dirigeants, désarrois de la masse, délits des favoris -- tout secrète aisément le spectaculaire. La politique est en soi matériau de drame, il suffit d'une divergence entre la vision et les événements historiques, d'une émotion individuelle devenue collective, pour que le destin de l'individu devienne théâtral. L'éthique non plus n'échappe à la théâtralisation. Du moment que l'histoire pose des questions éthiques, elle devient théâtrale. L'on sait au moins depuis la guerre du Golfe que droit et éthique s'excluent souvent mutuellement et que leur alliance archaïque est pulvérisée. Cixous a inauguré dans L'Indiade la fin des valeurs machiavélistes, nous livrant au contraire une éthique pénétrante de l'amour et de la compassion. Comme le fantastique corrompt Peer Gynt le rêveur d'Ibsen, Cixous veut nous "corrompre", nous éloigner de nos habitudes, en nous faisant voir des personnages qui s'insurgent contre l'impuissance éthique et tentent jusqu'à la mort de résister à la violence. La fin est particulièrement importante à ce sujet, puisque Gandhi est mort d'une mort sacrificielle qui sauvera l'Inde de la destruction. Ainsi que

l'explique Haridasi: «Il n'est pas mort Inder, il est devenu immortel. Il rentre chez les Dieux qui nous l'avaient prêté.» (199).

Avec leurs mots et leurs corps, les personnages de Cixous brisent le cercle fermé et vicieux de l'histoire qu'ils portent en avant de la scène et le crient aux yeux des spectateurs. Par-delà les divisions, ces acteurs devenus initiateurs tentent de surmonter les distances et recherchent l'unité avec le public. Leur aveu scénique, c'est de faire parader l'humanité dans une cavalcade où les essences s'évaporent, où les miroirs des différences se brisent pour révéler les similarités. Le monde de l'Inde cixoussienne ne peut être que la *totalité* de ces reflets; toutes les images qui se pourchassent dans la mémoire historique du monde ne sont que des symboles de la solitude humaine à laquelle seule la scène théâtrale peut pallier.

Le climat du drame humain ainsi conçu cesse d'appartenir à l'Inde. Toute expérience, mise en jeu par un mouvement universel et perpétuel, devient aléatoire. De cette dialectique sourd une stratégie: c'est de montrer en même temps les différences ainsi que les ressemblances, de les laisser parler, de ne pas diluer les contraires dans un relativisme historique. Au risque parfois de détourner l'attention du caractère spécifique des événements historiques, le théâtre de Cixous fait la synthèse de l'identité et de l'altérité. Tout l'humanisme féministe cixoussien part de cette prémisse: tuer l'autre c'est, d'une certaine façon, se tuer soi-même, c'est éprouver sa condition mortelle dans l'instant où l'on croyait y échapper en éliminant l'autre, c'est éprouver le néant de sa propre fin dans l'acte même qui était destiné à anéantir autrui. La mort donnée est la mort reçue et oblige à faire réflexion sur soi. Les oppositions binaires ne doivent plus s'exclure: elles se complètent au contraire. Dans la dialectique du couple indissoluble -- bourreau/victime, colonial/colonisé, ciel/terre, guerre/paix -- l'un doit poursuivre jusqu'au bout le projet de l'autre. L'impuissance du second ne renforce pas l'autre mais l'affaiblit. Par conséquent, il ne faudra plus catégoriser les

opposés, les classer et leur afficher des expédients discursifs. Il faudra au contraire les laisser cohabiter comme les différentes communautés de l'Inde. Cette équation à double inconnu qu'est le théâtre de l'Inde est un centre et une marge à la fois, dans la mesure où la scène qui en résulte est à la fois historique et mythique, vraie et imaginée. Or seul le théâtre nous permet de telles synthèses, comme l'indique Cixous: «[...] le théâtre est l'espace où l'être humain s'éprouve comme un atome du cosmos, comme une minute du Temps, comme une question dans le multimillénaire dialogue des hommes avec les Dieux, comme un des milliards de "pourquoi" lancés depuis le mystère de la question parlante en direction du Mystère sans forme, de la Cause sans corps.» (248)

Nous avons examiné les façons dont Cixous conçoit les espaces scéniques. Espaces de rupture, de discontinuité et d'universalité; le théâtre est non seulement un choix intéressant, c'est un choix essentiel parce qu'il est l'endroit par excellence où l'on peut remettre en question les présupposés linguistiques, sociaux, politiques et idéologiques. C'est là aussi que peut s'effectuer l'ancrage dans le monde des "choses", un ancrage essentiel à l'expression d'une imagination autre, corporelle et matérielle. En mettant l'accent sur le corps, le théâtre permet de déployer le langage qui pour Cixous, devrait effectuer une rupture avec le phallogocentrisme et l'ethnocentrisme, afin que soit exposé l'ordre symbolique dans ce qu'il a de régressif. Pour ce faire, Cixous tente de trouver une nouvelle poétique scénique féminine qui, tout en gardant intacte la force d'intensification verbale, parvient à ébaucher à la fois la douleur de l'arbitraire du signe et la disponibilité de la parole. Cette poétique refuse de se laisser neutraliser par le pouvoir patriarcal, qui reniait aux femmes tout droit à la parole. Un tel théâtre s'occupe au contraire de cette poétique et de cette esthétique scénique. Il priorise la voix de la femme en l'opposant à l'écrit et en lui permettant de prononcer des

paroles dans un espace qui exige une présence et un destinataire. La voix féminine est dès lors foncièrement dialogique.

Dès lors, on peut poser la question de savoir si on peut qualifier de féministe l'entreprise théâtrale de Cixous. Basée sur le concept de rupture et de transformation, cette entreprise paraît insuffisante pour assurer un discours transgressif qui fera s'écrouler l'ordre patriarcal. Mais sa tentative s'inscrit au sein du mouvement plus large du théâtre expérimental qui, depuis les années 60, oeuvre dans le sens d'une ouverture de l'espace scénique à la possibilité de transgression. A l'encontre de certaines pratiques nihilistes du théâtre postmoderne, Cixous n'évite pas l'engagement politique, même si cet engagement reste dans des limites idéologiques acceptables.

Sans être radicales, les tentatives cixoussiennes marquent une étape de la lutte contre le patriarcat. Comme l'a noté Timothy Scheie en parlant de cette tentative, «While it does not bring a patriarchal, ethnocentric order to its knees, [it] does provoke a dissatisfaction with this order, casting a shadow of doubt on its pretensions to truth and revealing, even if only briefly, its blind spots»⁹⁹. Ceci dit, Cixous cherche à remettre en question le statu quo en associant les principes de rupture mimétique et de transformation à un espace physique multiple et pluraliste. Cet espace dénote l'impossibilité des méta-récits et perturbe les catégories classiques d'identités culturelles, sexuelles et politiques. Elle parvient à ses buts en refusant la linéarité, comme dans le cas de Portrait de Dora, ou en donnant une forme au corps interdit de la femme, comme dans Le Nom d'Oedipe, ou en détruisant les barrières qui séparent le corps historique du corps performatif, comme dans L'Indiade. Par ce triple mouvement, elle marque un moment fort du théâtre postmoderne et de sa quête féministe et sociale.

⁹⁹ Scheie, p. 44.

CONCLUSION

«Le corps de l'autre est toujours une image pour moi, et mon corps toujours une image pour l'autre; mais ce qu'il y a de plus subtil et de plus important, c'est que mon corps est pour moi-même l'image que je crois l'autre a de ce corps, et ainsi s'institue toute une sorte de jeu, toute une tactique entre les êtres, à travers leurs corps.»¹⁰⁰. Par cette affirmation que le corps est d'abord et avant tout une réalité intersubjective, Barthes résume brillamment la réalité scénique et théâtrale du corps postmoderne. La double réflexion (au sens de "reflet" et de "pensée") que les corps occasionnent au théâtre est une dimension fondamentale de la représentation parce que le corps est aussi le substrat de ce jeu spéculaire que la scène tente de camoufler. Au théâtre, le corps scénique n'est pas seulement le reflet de l'image de l'autre, mais aussi une méditation importante sur la manière dont l'autre est constitué. C'est cette méditation sur la corporéité au théâtre postmoderne français des années 70 et 80, que nous avons tenté d'examiner. Nous avons également tenté de cerner la façon dont le théâtre postmoderne transforme la parole et effectue une rupture du mode représentationnel.

La question du corps nous a permis de réinstituer la réflexion sur le rapport entre le théâtre et l'idéologie. La possibilité d'un nouveau théâtre matérialiste qui lutte contre la dépolitisation générale a été explorée. En plus, il a été question de la façon dont le théâtre, dans ses jeux de simulacres et de simulations à l'égard de la réalité et du langage, a exacerbé la dialectique viciée de la réalité et de la représentation, de la théâtralité et de la quotidienneté, de la collectivité et de

¹⁰⁰ Roland Barthes, «Encore le corps», *Critique*, (août-septembre, 1982), p. 653.

l'individualité. Une telle démarche nous a permis d'examiner les nombreux paradoxes du théâtre postmoderne, dont les plus importants sont liés au langage et à l'engagement. Comme l'a souligné Sartre¹⁰¹, la parole au théâtre s'est avérée être un acte politique et un espace où s'effectue cet acte qui crée la tension entre ce que nous disons et ce que nous faisons.

Nous avons essayé de définir les paramètres physiques et spatiaux de l'expérience postmoderne du théâtre en nous penchant sur la façon dont ce théâtre redéfinit les catégories du corps, de l'espace et de la représentation. Pour ce faire, nous avons eu recours à deux exemples tangibles de ce processus: l'oeuvre théâtrale de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous. Des pièces de théâtre représentatives de l'esthétique des deux dramaturges ont été choisies à cause de leur façon particulière de traiter la question de la corporéité et de sa spatialisation scénique.

Dans le cas de Koltès, le corps s'est avéré être une entreprise à part entière qui érige les personnages les uns contre les autres dans une confrontation physique acharnée. La violence que le théâtre de Koltès nous met en scène répond au désir d'Artaud pour qui le théâtre doit «vider collectivement des abcès»¹⁰². Dans le théâtre de Koltès, les corps se tiennent constamment en suspens; ils constituent la toile de fond qui harcèle le spectacle et garde la parole en frayeur: «[...] chez Koltès, l'issue du combat [...] est toujours ajournée, renvoyée au hors-scène, à l'obsène [...]. Le combat est sublimé par sa propre rhétorique, par ses propres figures.»¹⁰³. Mais de cette sublimation il ne faut pas espérer une

¹⁰¹ Pour Sartre, le langage joue un rôle primordial au théâtre. Sartre considère que le langage doit conserver une part d'artificialité, seule à même de lui conférer la théâtralité voulue: «un mot est un acte, c'est-une manière d'agir parmi d'autres manières d'agir, à la disposition du personnage, donc il ne renvoie jamais à aucun cas intérieur». *Théâtre de situations*, p. 34.

¹⁰² Artaud, *TD*, p. 30.

rédemption ou un affranchissement: le personnage est tenu en éveil; sa délivrance est à jamais différée, et son désir de liberté ne sera exaucé qu'au prix d'une mort spectaculaire. Cette lutte mortelle n'est pas uniquement extérieure: elle envahit le corps du dedans, l'anéantit dans une sorte d'«hystérie intérieure»¹⁰⁴, comme dit à juste titre Adama Niane, et le transforme en héros mythique.

Cette pulsion vers la mort est aussi à l'origine du théâtre de Cixous, laquelle se préoccupe par ailleurs des possibilités féministes de la scène. Avec Cixous, il fallait donc tout d'abord se débarrasser d'une certaine conception classique de la féminité sur scène, ensuite remettre en question l'interprétation canonique de la femme dans la tragédie classique. Cette remise en question a révélé l'importance d'une expérience corporelle au théâtre et la transformation de la scène en un lieu de manifestation et de contestation féministes. L'évolution de la conception du corps théâtral chez Cixous part dès lors d'une théorie de la voix corporelle féminine vers une insertion de cette voix dans le corps historique et social. Le débat que nous avons entamé s'occupait de voir comment cette progression s'est manifestée, en particulier au niveau de la spatialisation de cette corporéité féminine. Dans cette perspective, le théâtre devient le lieu où se déploie une critique située historiquement et matériellement et articulée autour des conditions de classe, de race et d'identité sexuelle. Cette articulation est critique parce qu'elle permet d'élucider une prise de position à l'égard de la marginalisation, due à l'homosexualité pour Koltès, et aux origines ethniques et à l'identité sexuelle pour Cixous.

¹⁰³ Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, p. 226.

¹⁰⁴ Cette hystérie, Adama Niane attribue aux influences du théâtre asiatique et des arts martiaux sur Koltès. Il écrit à ce sujet: «Quand Bruce Lee tue quelqu'un dans un combat ultime, il meurt lui-même avec la personne qu'il tue. Ils partent ensemble. C'est très émotionnel. Si le geste n'est pas sincère, il ne passe pas. Au karaté ou au judo, par exemple, le jeu est de vaincre et de passer inaperçu, lointain. En kung-fu, on transmet de manière très extérieure l'information lorsqu'on est touché ou blessé. C'est pulsionnel. Dans l'écriture de Koltès, on ressent cette pulsion, comme à la cocaïne [...].». Niane, p. 81.

A ces deux approches similaires du corps scénique existe un pendant critique qui promouvoit une théorie et une praxis de la réception. Ce sera une piste à suivre, celle de voir comment est vécue, du point de vue du spectateur, la rupture avec la représentation conventionnelle, et la remise en doute de la parole scénique. Au carrefour d'une critique radicale et matérialiste, Cixous et Koltès remettent en question un monde divisé selon les différences essentialistes, tout en proposant de rendre nécessaire la représentation des corps. Pour Koltès comme pour Cixous, les corps peuvent parler leur langue, celle des marginalisés, des autres, des immigrés, des femmes hystériques, des homosexuels. Ce sont eux et elles qui, par leurs corps spatialisés, tentent d'assumer la position de sujets parlants et agissants. Pour ce faire, il fallait ne pas cacher le corps scénique, mais de rendre son gestus explicite; il ne fallait pas non plus le limiter à ses fonctions discursive, idéologique et culturelle, mais en faire un champ de profondes métamorphoses intérieures, donc individuelles, et extérieures, donc politiques et historiques. La langue fragmente le corps, la scène saisit sa complexité sur le vif.

BIBLIOGRAPHIE

- Abel, Lionel. Metatheatre: a New View of Dramatic Form. New York: Hill & Wang, 1963.
- Adorno, Theodor W. Noten zur Literatur III. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1965.
- . Notes to Literature. New York: Columbia UP, 1991.
- Aneja, Anu. «Translating Backwards: Hélène Cixous' L'Indiade». Studies in the Humanities 22:1-2 (December, 1995): 50-64.
- Aristote. Poétique. Paris: Belles Lettres, 1990.
- . Politique. Paris: Belles Lettres, 1960.
- Artaud, Antonin. Le Mexique et la civilisation. Oeuvres complètes t. VIII. Paris: Gallimard, 1980.
- . Le Théâtre Alfred Jarry. Oeuvres complètes t. II. Paris: Gallimard, 1980.
- . Le Théâtre et son double. Oeuvres complètes t. IV. Paris: Gallimard, 1978.
- Aslan, Odette, éd. Le Corps en jeu. Paris: CNRS, 1994.
- Austin, John L. How to do Things with Words. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1962.
- Bakhtine, Mikhaïl. La Poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1980.
- Barthes, Roland. Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.
- . Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1972.
- . «Encore le corps». Critique 38 (août-septembre, 1982): 423-424.
- . Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.
- . Mythologies Paris: Seuil, 1957.
- . Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seuil, 1975.
- Baudelaire, Charles. Les Fleurs du mal. Oeuvres complètes. Paris: Pléiade, 1954.
- Baudrillard, Jean. La Société de consommation. Paris: Denoël, 1970.
- Bell, Daniel. The Coming of Post-Industrial Society. New York: Basic Books, 1973.
- Benhamou, Anne-Françoise. Combats avec la scène. Paris: CNDP, 1996.

- Bertens, Hans & Fokkema, Douwe, éd. International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamin, 1997.
- Birringer, Johannes H. Theatre, Theory, Posmodernism. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- . «Postmodernism and Theatrical Performance», dans Bertens, Hans et Fokkema, Douwe, éd. International Postmodernism: Theory and Literary Practice (Amsterdam: John Benjamin, 1997).
- Bonfil, Carlos. «Le cinéophile». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 125-127.
- Bonvoisin, Samra. «Aux confins du monde», dans Anne-Françoise Benhamou, éd. Koltès, combats avec la scène. Paris: CNDP, 1996. pp. 94-97.
- Bradby, David. «Bernard-Marie Koltès: Chronology, Contexts, Connections». New Theatre Quarterly 13: 49 (February, 1997): 69-90.
- . «Images de la guerre d'Algérie sur la scène française». Théâtre/Public 123 (mai-juin, 1995): 14-22.
- . Le Théâtre français contemporain. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Brater, Enoch. Feminine Focus: The New Women Playwrights. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Brault, Pascale-Anne. «Bernard-Marie Koltès: Théâtre et vérité». Romance Notes 38:1 (1997): 103-110.
- Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Trad. John Willet. London: Methuen, 1964.
- . Écrits sur le théâtre. Paris: l'Arche, 1956.
- Brook, Peter. L'Espace vide. Paris: Seuil, 1977.
- Brown, Erella. «The Lake of Seduction: Body, Acting, and Voice in Hélène Cixous's Portrait de Dora». Modern Drama 39:4 (Winter, 1996): 626-649.
- Chéreau, Patrice. «De grands événements de langage». Alternatives théâtrales 35-36 (1995): 19-21.
- . «Le lien durable avec un auteur contemporain», dans Anne-Françoise Benhamou, Koltès, combats avec la scène. Paris: CNDP, 1996. pp. 42-51.
- Cixous, Hélène. «Aller à la mer». Le Monde (28 avril, 1977): 19.
- . «Le chemin de légende», préface de La Prise de l'école de Madhubaï. Paris: Des Femmes, 1986.

- . L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge. Paris: Théâtre du Soleil, 1985.
- . «L'Incarnation», dans Écrits sur le théâtre. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.
- . L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.
- . «Le lieu du crime, le lieu du pardon», dans Écrits sur le théâtre. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.
- . La Jeune née. Paris: U.G.E, 1975.
- . Le Livre de Prométhée. Paris: Gallimard, 1983.
- . Le Nom d'Oedipe: chant du corps interdit. Paris: Des Femmes, 1978.
- . Portrait de Dora. Paris: Des Femmes, 1976.
- . La Prise de l'école de Madhubaï. Paris: Des Femmes, 1986.
- . «Le rire de la Méduse». L'Arc 61 (1975): 39-54.

- Clair, Jean. Considérations sur l'état des beaux-arts. Paris: Gallimard, 1983.

- Coquelin, Jean-Yves. «Quand Abad m'a parlé. Entretien avec Isaach de Bankolé». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 40-51.

- Debord, Guy. La Société du spectacle. Paris: Minuit, 1971.

- Derrida, Jacques. L'Écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.

- Desportes, Bernard. Koltès, la nuit, le nègre et le néant. Paris: Bartavelle, 1993.

- Diderot, Denis. Paradoxe sur le comédien. Oeuvres esthétiques. Paris: Garnier, 1968.

- Dort, Bernard. Théâtres. Paris: Seuil, 1986.

- Duras, Marguerite. Hiroshima mon amour. Paris: Gallimard, 1960.

- El-Hage, Unsi. Khawatem. Limassol: Riad El-Rayyes, 1991.

- Else, Gerald F. Aristotle's Poetics: the Argument. Cambridge: Harvard UP, 1967.

- Evans, Martha Noel. «Portrait of Dora: Freud's Case History as Reviewed by Hélène Cixous». Sub-stance 36 (1982): 64-71.

- Féral, Josette, Jeannette Laillou Savona, Edward A. Walker, eds. Théâtralité, écriture et mise en scène. Québec: Hurtubise, 1985.
- . «Writing and Displacement: Women in Theatre». Modern Drama 27:4 (December, 1984): 549-563.

- Ferry, Luc. La Pensée 68: essai sur l'antihumanisme contemporain. Paris: Gallimard, 1985.

- Finkielkraut, Alain. L'Humanité perdue: essai sur le XXe siècle. Paris: Seuil, 1996.
- Finn, Geraldine. Why Althusser Killed his Wife. Essays on Discourse and Violence. New Jersey: Humanities Press, 1996.
- Fish, Stanley. Is There a Text in this Class?. Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1980.
- Forestier, Georges. Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIIè siècle. Toulouse: Presse de l' Université de Toulouse, 1986.
- Foucault, Michel. Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.
- Freeman, Sandra. «Bisexuality in Cixous's Le Nom d'Oedipe». Theatre Research International 23:3 (Autumn, 1998): 242-248
- Freud, Sigmund et Breuer, Joseph. Études sur l'hystérie. Paris: P.U.F., 1956.
---. «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)», Cinq analyses. Paris: P.U.F., 1984.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Fumaroli, Marc. L'État culturel. Essai sur une religion moderne. Paris: Fallois, 1991.
- Garvin, Harry, éd. Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewsiburg: Bucknell UP, 1980.
- Genet, Jean. Les Paravents. Paris: Marc Barbézat, L'Arbalète, 1961.
- Grewe, Andréa. «Réalité, mythe et utopie dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès». Cahiers de l'Association internationale des études françaises 46 (mai, 1994): 183-201.
- Grosz, Elizabeth A. Sexual Subversions: Three French Feminists. Boston: Allen & Unwin, 1989.
- Hakim, Adel. «L'argent comme purgatoire. À propos de Quai ouest». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 74-79.
- Hanrahan, Mairéad. «Cixous's Portrait de Dora, or Cooking the Books of Psychoanalysis». Women in French Studies 5 (Winter, 1997): 271-79.
- Harré, Romano. Physical Being. Oxford: Blackwell, 1991.

- Hassan, Ihab. Le Démembrement d'Orphée: vers une littérature postmoderne. Paris: Laffont, 1985.
- Heed, Sven Ake. «Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès». Moderna Språk 58:1 (1994): 52-59.
- Husserl, Edmund. «Phenomenology», dans Peter McCormick & Frederick A. Elliston, éd. Husserl, Shorter Works, Trad Richard E. Palmer. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.
- Jameson, Fredric. The Political Unconscious. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- . «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism». New Left Review 146 (July-August, 1984): 53-92.
- Jouvet, Louis. Témoignages sur le théâtre. Paris: Flammarion, 1952.
- Kauffer, Rémi. O.A.S.: Histoire d'une organisation secrète. Paris: Fayard, 1986.
- Keefer, Donald. «Reports on the Death of the Author». Philosophy and Literature 19: 1 (April, 1995): 78-84.
- Khatibi, Abdelkebir. Maghreb pluriel. Paris: Denoël, 1983.
- Kiernander, Adrian. Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Koltès, Bernard-Marie. Combat de nègre et de chiens. Paris: Minuit, 1989.
- . Dans la solitude des champs de coton. Paris: Minuit, 1986.
- . «Des histoires de vie et de mort. Entretien avec Véronique Hotte». Théâtre/Public 84 (novembre-décembre, 1988): 106-110.
- . «Des lieux privilégiés» Europe 823-824 (novembre-décembre 1997): 29-32.
- . «Un hangar à l'ouest». Annexe à Roberto Zucco. Paris: Minuit, 1990.
- . «J'étais à Metz en 1960...». L'Amphi (27 octobre - 3 novembre 1988): 16.
- . «Lettre à Hubert Gignoux du 7 avril 1970». Séquence 2 (1995): 29-30.
- . «Lettre d'Afrique». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 13-22.
- . Quai ouest. Paris: Minuit, 1985.
- . Roberto Zucco. Paris: Minuit, 1990.
- Kroker, Arthur & Marilouise, éd. Body Invaders: Panic Sex in America. New York: St. Martin's, 1987.
- Lefebvre, Henri. La Production de l'espace. Paris: Anthropos, 1986.
- Lemahieu, Daniel. «Climats d'une écriture». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 89-96.

Lépine, Jacques-Jude. «Cette vérité enfouie sous les formes: la violence collective dans Le Théâtre et son double ». Stanford French Review 12: 2-3 (1988): 345-365.

Lépine, Stéphane. «Des signes noirs sur la blancheur du monde». Cahiers de théâtre Jeu 69 (1993): 13-21.

Lévy, Bernard-Henri. Les Aventures de la liberté. Paris: Grasset, 1991.

Linge, David E., trad. & éd. H.G. Gadamer Philosophical Hermeneutics. Berkeley: University of California Press, 1976.

Lipovetsky, Gilles. L'Ère du vide. Paris: Gallimard, 1983.

Liotard, Jean-François. La Condition postmoderne. Paris: Minuit, 1979.

---. «Interview». Libération (21 juin, 1986): 35

---. Phénoménologie. Paris: Gallimard, 1954.

---. Le Postmoderne raconté aux enfants. Paris: Gallilée, 1986.

---. «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?». Critique 419 (1982): 357-367.

---. Tombeau de l'intellectuel et autres papiers. Paris: Gallilée, 1984.

Marest, Etienne. «Les dessous de la représentation». Théâtre/Public 79 (janvier-février, 1988): 53-59.

Marie, Laurence. «Mnouchkine sous l'empire de la Chine». le Nouvel Observateur 1818 (du 9 au 15 septembre, 1999): 56-57.

Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la Perception. Paris: Gallimard, 1945.

---. Sens et non-sens. Paris, Nagel, 1966.

---. Signes. Paris: Gallimard, 1960.

Miller, Judith Graves. «Contemporary Women's Voices in French Theatre». Modern Drama 31 (March 1989): 24-38.

Mounier, Catherine. «Le corps hystérique un lieu théâtral», dans Le corps en jeu. Paris: CNRS, 1994. pp. 141-150.

Murray, Philippe. «Le propre de critique», dans Atelier du roman. Paris: Les Belles Lettres, Printemps 1996.

Ndao, Cheik. L'Exil d'Albouri suivi de la décision. Paris: P.J. Pswald, 1973.

Niane, Adama. «Jouer Abad». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 80-83.

- Novarina, Valère. Vous qui habitez le temps. Paris: P.O.L., 1989.
- Pavis, Patrice. Problèmes de sémiologie théâtrale. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976.
- . Le Théâtre au croisement des cultures. Paris: José Corti, 1999.
- Picard, Anne-Marie. «L'Indiade: Ariane's and Hélène's Conjugate Dreams». Modern Drama 32 (1988): 24-38.
- Piemme, Jean-Marie. «Le "texte injouable"». Théâtre/Public 85 (janvier-février, 1989): 27-28.
- Portoghesi, Paolo. Le Postmoderne: L'architecture dans la société post-industrielle. Paris: Electra Moniteur, 1982.
- Rosum-Guyon, Françoise van & Myriam Díaz-Diocaretz. eds. Hélène Cixous, chemins d'une écriture. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1990.
- Russel, Charles. The Avant-Garde Today. Urbana: University of Illinois Press, 1981.
- Said, Edward. «The Text, the World, the Critic», dans Josué Harari, éd. Textual Strategies. Ithaca: Cornell UP, 1979.
- . Orientalism. New York: Vintage, 1979.
- . «Orientalism Reconsidered». Cultural Critique 1 (Fall, 1985): 89-107.
- Sarrazac, Jean-Pierre. Théâtres du moi, théâtres du monde. Paris: Médiannes, 1995.
- . «Le pas», Europe 823-824 (novembre-décembre 1997): 37-39.
- Sarraute, Nathalie. L'Ère du soupçon. Paris: Gallimard, 1972.
- Sartre, Jean-Paul. Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre. Paris: Gallimard, 1986.
- . Les Mouches. Paris: Gallimard, 1947.
- . Un Théâtre de situations. Paris: Gallimard, 1973.
- Savona, Jeannette Laillou. «French Feminism and Theatre: An Introduction». Modern Drama 27: 4 (December, 1984): 540-545.
- . «Portrait de Dora d'Hélène Cixous: à la recherche d'un théâtre féministe», dans Rosum-Guyon, Françoise van & Myriam Díaz-Diocaretz. eds. Hélène Cixous, chemins d'une écriture. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1990. pp. 161-175.

- Sheie, Timothy. «Body Trouble: Corporeal 'Presence' and Performative Identity in Cixous's and Mnouchkine's L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves». Theatre Journal 46 (1994): 31-44.
- Shiach, Morag. Hélène Cixous: a Politics of Writing. London: Routledge, 1991.
- Silverman, Hugh J. éd. Postmodernism: Philosophy and the Arts. New York: Routledge, 1990.
- Sobel, Bernard. Un Art légitime. Paris: Actes Sud, 1993.
- Sollers, Philippe. L'Écriture et l'expérience des limites. Paris: Seuil, 1968.
- Spairosu, Mihai. éd. Mimesis in Contemporary Theory: an Interdisciplinary Approach. Vol. I. Philadelphia: John Benjamin, 1984.
- Stora, Benjamin. La Grangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie. Paris: Découverte, 1991.
- Strafford, Andy. «Constructing a Radical Popular Theatre: Roland Barthes, Brecht and *Théâtre populaire*». French Cultural Studies 7: 1.19 (February, 1996): 33-48.
- Sutrop, Margit. «The Death of the Literary Work». Philosophy and Literature 18:1 (April, 1994): 38-49.
- Thobois, Anne. «Boulevard des solitudes». Europe 823-824 (novembre-décembre, 1997): 84-88.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Paris: Editions sociales, 1977.
- Vattimo, Gianni. La Fin de la modernité. Paris: Seuil, 1987.
- Virilio, Paul. La Vitesse de libération. Paris: Galilée, 1995.
- Willis, Sharon. «Hélène Cixous's Portrait de Dora: The Unseen and the Un-Scene». Theatre Journal 37:3 (October, 1985): 287-301.
- Wilson, Ann. «History and Hysteria: Writing the Body in Portrait of Dora and Signs of Life». Modern Drama 32:1 (March, 1989): 73-88.
- Young, Robert. «Post-Structuralism: the End of Theory». The Oxford Literary Review 5: 1-2 (1982): 3-15.
- . éd. Untying the Text. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Wiesel, Eli. Un Juif aujourd'hui. Paris: Seuil, 1977.