



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Le théâtre français à partir du XIXe siècle: Éclatement et cohérence

Burkhardt, M

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-45878>
Book Section

Originally published at:

Burkhardt, M (2010). Le théâtre français à partir du XIXe siècle: Éclatement et cohérence. In: Alexandre Journeau, Véronique. Arts Langue et Cohérence. Paris: L'Harmattan, 181-200.

LE THÉÂTRE FRANÇAIS À PARTIR DU XIX^e SIÈCLE :
éclatement et cohérence

Marie Burkhardt

DE LA FAUSSE PROBLÉMATIQUE DES UNITÉS

On se souvient de la préface de Victor Hugo à son *Cromwell* et de sa prise de position non seulement contre la séparation des genres mais aussi contre le carcan des unités :

On voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût. On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non trois unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondamentale étant depuis longtemps hors de cause¹.

Et d'arguer très justement qu'on avait reproché à Corneille l'impossibilité de ramasser toute l'action de son *Cid* en vingt-quatre petites heures. Cela étant, Beaumarchais n'avait pas attendu Hugo pour s'affranchir de l'unité de lieu dans son *Mariage de Figaro*². De fait, la règle des unités comme celle de la bienséance ne s'impose guère qu'à la tragédie française, et même avant le XIX^e siècle, elle est sujette à des licences, des étirements, parfois jusqu'à la limite de la

¹ Victor Hugo, *Théâtre complet*, t. I, *Cromwell* [1827], « Préface », préface par Roland Purnal, édition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris, NRF Gallimard, « La Pléiade », 1985 (1^{re} éd. 1963), p. 427-428. Ou encore : « l'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule ». *Ibid.*, p. 429.

² Et nous pourrions rappeler que la scène baroque se décompose en plusieurs espaces : place publique, prison, etc.

rupture³. Le drame historique romantique, dont Hugo se fait l'ardent défenseur, ne peut que faire exploser ce carcan, du reste parfois peu contraignant puisqu'il note lui-même en parlant de *Cromwell* que :

Son drame ne sort pas de Londres, il commence le 25 juin 1657 à trois heures du matin et finit le 26 à midi. On voit qu'il entrerait presque dans la prescription classique, telle que les professeurs de poésie la rédigent maintenant⁴.

Si Hugo ne nous avait pas convaincus, le roman ou le cinéma l'aurait fait : nul besoin d'un lieu unique ou d'une seule journée pour entraîner le lecteur, le spectateur dans un autre monde, une autre vie. Pourquoi la scène devrait-elle se plier à cette contrainte ?

En revanche, il semble clair que l'unité d'ensemble mise en avant par Hugo soit essentielle, même si l'action principale de l'œuvre possède des ramifications. Il le précise d'ailleurs :

Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires, sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre⁵.

Ou encore : « et cette diversité d'aspects n'ôte rien à l'unité fondamentale de la composition. Nous l'avons déjà dit ailleurs : mille rameaux et un tronc unique »⁶.

³ *Le Cid*, justement.

⁴ Hugo, *op. cit.*, p. 448.

⁵ *Ibid.*, p. 430.

⁶ *Ibid.*, *Ruy Blas* [1838], « Préface », p. 1494.

Quoi qu'il en soit, nombre de pièces contemporaines se déroulent en un lieu unique, et parfois en moins de vingt-quatre heures, ce qui me fait dire qu'en définitive, il s'agit là d'une fausse problématique. Le véritable « éclatement » du théâtre au XIX^e siècle tient plutôt à la langue et au style qu'au rejet des règles du théâtre classique : éclatement du vers, réhabilitation de la prose dans les sujets graves, mélange du « grotesque » et du « sublime ». Il s'agissait plutôt de se démarquer d'une tragédie moribonde et d'offrir à la scène un autre genre de théâtre, tout aussi « cohérent » et capable lui aussi de produire chez le spectateur un « effet de vie ».

Si la cohérence ne découle pas de ces considérations, il faut alors la chercher ailleurs. Certains auteurs se sont plu à mêler les styles à l'intérieur d'une même pièce, sans pour autant que cela nuise à l'œuvre, parfois même au contraire. C'est que la cohérence passe souvent par un jeu d'échos et de parallélismes. Enfin, et c'est un pan non négligeable au théâtre, il ne faut pas sous-estimer l'importance de la représentation, c'est-à-dire le passage du texte au spectacle vivant.

L'ÉCLATEMENT DU STYLE

AU SERVICE DE LA COHÉRENCE DU TEXTE

La dislocation du vers

Si Hugo semblait révolutionner les règles de la tragédie classique pour les besoins du drame historique, il restait fidèle à l'alexandrin, fidèle au vers, mais à

Un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche ; *passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque* ; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; [...] *prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère*, [...] pouvant parcourir toute la gamme poétique, *aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes*

*aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, [...]*⁷.

Ce qui me semble particulièrement intéressant dans l'optique de notre thématique, c'est justement le caractère de lien que Hugo confère au vers. C'est, pour cet auteur, le moyen stylistique qui permet de réunir les différents aspects de l'œuvre, qui implique la cohérence. Selon lui,

Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style⁸.

Pour le grand poète qu'est Hugo, il n'y a rien d'étonnant à ce que prime le vers et sa musicalité, le « jeu des mots », pour reprendre une expression de Marc-Mathieu Münch.

Toutefois, la préface de *Cromwell*, plus qu'un manifeste du théâtre romantique, un affranchissement vis-à-vis des règles aristotéliennes, est un plaidoyer de l'auteur pour son œuvre propre. Le vers n'est nullement indispensable au drame romantique : la prose sert admirablement le *Lorenzaccio* de Musset ou le *Chatterton* de Vigny, tous deux drames historiques et au moins aussi porteurs d'effet de vie qu'*Hernani* ou *Ruy Blas*.

L'alexandrin ne semble donc pas une condition essentielle à la cohérence de l'œuvre dramatique, même s'il en est une possibilité. Là encore, on peut s'affranchir de ces règles classiques, en disloquant « ce grand niais »⁹ comme l'écrit Hugo, ou en l'alliant à d'autres mètres, comme

⁷ Victor Hugo, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, p. 441. Je souligne.

⁸ *Ibid.*, p. 440.

⁹ Victor Hugo, *Les Contemplations* [1856], « Quelques mots à un autre », I, 26, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 2006 (1^{re} éd. 1973), p. 81 : « Le drame échevelé fait peur à vos fronts chauves ; / C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin, / J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ».

Corneille l'a fait dans les stances du Cid. Les libertés prises avec le mètre chez Corneille provoquent un éclat fulgurant et une mise en relief, presque en contrepoint, de ce magnifique passage, entraînant le spectateur au cœur des langoureux émois de Rodrigue. Joyau d'un magnifique ensemble, cette scène est aussi un morceau poétique en soi, possédant une cohérence interne mais se rattachant à l'œuvre complète.

Corneille joue donc sur l'alternance des mètres pour provoquer un changement rythmique, Hugo compte sur la dislocation de l'alexandrin. On peut voir dans le vers claudélien l'aboutissement de ces recherches. Le mètre ne compte plus alors, il s'agit de mettre en relief le souffle poétique. C'est le vers éclaté à l'extrême, entraînant avec lui l'éclatement de la phrase, parfois de la syntaxe, permettant ainsi la polysémie et capable de transporter le spectateur dans un univers presque onirique. Voici dans le second acte une réplique d'Ysé, en train de rompre avec son mari :

Plût au ciel que tu me défendisses quelque chose et que tu me défendisses moi-même !

Après tout, je ne suis qu'une femme, ce n'est pas si compliqué. Que lui faut-il ?

Que la sécurité comme la mouche-à-miel active dans la ruche bien fermée ?

Et non pas une liberté épouvantable ? Ne m'étais-je pas donnée ?

Et je voulais penser que je serais maintenant bien tranquille, que j'étais garantie, qu'il y aurait toujours quelqu'un avec moi

Pour me conduire, un homme quelque idée que j'aie, quelqu'un

Qui saurait bien toujours être plus fort que moi.

Et qu'importe que tu me fasses mal pourvu que je sente

Que tu me serres et que je te sers.

Mais toi, qui te connaît, qui aura foi, qui trouvera en toi

De quoi comprendre et se dévouer ? Tu fuis, tu n'es pas là. Tu es comme un enfant faible et tendre

Capricieux, caché, plein de mensonges et l'on ne peut rien
voir dans tes yeux.
N'achève pas de partir ! Ne sois pas absent dans le milieu de
ma vie¹⁰ !

Ce passage me paraît tout à fait représentatif. Ainsi, Claudel joue tout d'abord, et ici à deux reprises, sur l'homophonie. Dans le premier vers, ce sont les deux sens du verbe défendre qui servent ce propos. La « défense » concernant Ysé prend alors un autre caractère : Ciz ne doit pas simplement la protéger, mais l'interdire à tout autre homme. Elle devient véritablement le fruit défendu. De la même façon, au vers 10, l'auteur joue sur l'homophonie des verbes serrer et servir. Le premier verbe, « serrer », dont de Ciz est le sujet, inciterait à croire, lorsque l'oreille seule est concernée, qu'il s'agit de la même action pour Ysé, plaçant alors les deux personnages sur un pied d'égalité. Mais la graphie interdit le doute : Ysé est bien servante de Ciz, soumise à ce mari qui l'étouffe.

Par ailleurs, l'éclatement du vers, dans l'utilisation du rejet, produit aussi non seulement un effet de polysémie, mais aussi de tension. On sait combien la diction du vers était importante pour Claudel, qui souhaitait que chacun fut dit dans un seul souffle, se terminant en montée et non en laissant tomber la voix. Ici, les vers 2, 6, 7, 9 et 11 illustrent cette technique. À chaque fois, la phrase pourrait s'arrêter à la fin du vers, mais le suivant voit l'apparition d'un nouvel élément qui non seulement complète ce qui précède, mais parfois lui donne un autre sens. Qui plus est, les vers 6 et 7 s'arrêtent tous les deux sur le mot « quelqu'un », d'abord complété au vers 6 par « avec moi », puis seul au vers 7, comme pour montrer la disparition progressive de ce « quelqu'un », de Ciz, qui devait

¹⁰ Paul Claudel, *Partage de midi*, première version [1905], Paris, Gallimard, 2000, p. 78-79.

initialement conduire, puis ne sait plus se montrer plus fort que son épouse et finit même par l'abandonner.

On voit bien à travers ces exemples que l'éclatement du vers est loin de porter préjudice à la cohérence de l'œuvre. Au contraire, il lui donne rythme, souffle, vie, tout comme le mélange des styles.

Le mélange des styles et des genres

Celui-ci peut posséder diverses facettes, comme le mélange prose/vers, déjà opéré par Shakespeare en son temps, auquel Hugo ne semble toutefois pas favorable¹¹, ou par l'alliance du léger et du tragique, du beau et du laid, du sublime et du grotesque.

Dans *Du vent dans les branches de sassafras*, Obaldia met en scène les Rockefeller, colons dans le Kentucky. Extrêmement pauvres (c'était avant qu'ils ne découvrent le pétrole dans leur sol), ils sont pourtant imbus d'eux-mêmes, persuadés de leur bon droit. Cela étant, leur langage est souvent à la limite du vulgaire, et leur méconnaissance du vocabulaire flagrante. À la fin de l'acte I, une prostituée arrive qui se présente de la sorte : « Miriam, que j'm'appelle. J'suis la seule survivante de Pancho-City... »¹². Mais lorsqu'elle relate l'horreur dont elle a été témoin, la destruction de la ville par les Peaux-Rouges, alors la jeune femme déclame une longue tirade en alexandrins. Le changement de style est saisissant, car en passant de la prose au vers, Miriam change aussi de vocabulaire et use de métaphores, de comparaisons et même de références mythologiques. Cette tirade a plusieurs

¹¹ Hugo, *op. cit.*, p. 442 : « Une autre fraction de la réforme inclinerait pour le drame écrit en vers et en prose tout à la fois, comme a fait Shakespeare. Cette manière a ses avantages. Il pourrait cependant y avoir disparate dans les transitions d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène, il est bien plus solide ».

¹² René de Obaldia, *Théâtre complet*, Paris, Grasset, 2001, p. 240.

fonctions. Faire parler en vers les parias de la société, comme Shakespeare l'avait fait dans *The Merchant of Venice*, possède un caractère ironique et montre qu'il y a peut-être quelque chose de l'ordre de l'inversion, ce qui est le cas ici. En effet, les bons Rockefeller ne sont tout de même qu'un ramassis de colons obtus aux mœurs dissolues alors que la fille de joie est la seule qui montre de la noblesse d'âme. Elle saura se sacrifier pour un père qui ne la reconnaît publiquement que lorsqu'il se pense condamné, et pour une famille qu'elle ne connaît pas. Son élégance se repère alors dans son style élevé, parfois mâtiné de langue vulgaire – elle est fille de joie, tout de même¹³. On peut même voir dans cette tirade des échos de la prise de Troie relatée par l'Andromaque de Racine. Enfin, comme pour les stances du Cid, ce passage manifeste un moment d'émotion très fort et entraîne avec lui les auditeurs dans la salle et même sur scène, puisque John-Emery Rockefeller coupera la parole à Miriam, en terminant son vers et enchaînant avec un dernier¹⁴...

Je pourrais bien sûr continuer mon argumentation avec le mélange des genres ou celui des registres, mais cela n'aurait rien de spécifique au théâtre depuis le XIX^e siècle. Qu'on songe seulement à l'épître dédicatoire de *L'Illusion comique* de Corneille :

Voicy un étrange monstre que je vous dédie. Le premier Acte n'est qu'un Prologue, les trois suivants font une Comedie imparfaicte, le dernier est une Tragedie, & tout cela cousu ensemble faict une Comedie¹⁵.

¹³ *Ibid.*, p. 249 : « Innocents et pécheurs poussant un dernier couac/ Leurs visages fendus à coup de tomahawk ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 250 : « Il suffit le temps presse./ Et le goût de l'horreur parfois tourne à l'ivresse ».

¹⁵ Pierre Corneille, *L'Illusion comique* [1639], Paris, Classiques Hachette, 1994, p. 10.

Ce que le romantisme a véritablement permis, c'est effectivement la fin de la nécessité d'indiquer le genre spécifique des œuvres dramatiques. Certes on trouve encore ces définitions, pour des raisons pratiques (comédie de boulevard, de mœurs, policière, etc.), mais plus besoin de sous-titrer « comédie », « tragi-comédie », « tragédie »...

Ce faisant, l'apparition de personnages grotesques dans des œuvres dramatiques a souvent été décriée ; on a même pu reprocher aux auteurs le manque de profondeur psychologique des personnages, comme le faisait en 1984 René Laparra dans une notice très conservatrice à *Ruy Blas*¹⁶ dans laquelle il condamnait l'aspect fantoche des personnages. Outre que cela ne me semble que peu pertinent, le recours aux fantoches est-il véritablement un défaut mettant l'œuvre et sa cohérence à mal ? Dans *Ruy Blas* justement, Hugo a séparé les actes IV et V pour laisser à chaque aspect la possibilité de s'exprimer pleinement. L'acte IV qui focalise sur Don César n'enlève rien à la pièce, bien au contraire, et les considérations si prosaïques de ce personnage, son égoïsme et son manque total d'empathie ne font que renforcer les qualités qui lui manquent tellement et qui se trouvent exprimées au plus haut point par Ruy Blas et la reine. Sans cet intermède, serait-on aussi touché de cette pathétique fin ?

¹⁶ René Laparra, « Notice », dans Victor Hugo, *Ruy Blas*, Paris, Bordas, 1984, p. 32 : « Une règle fondamentale, bien connue des classiques, régit le théâtre : si l'auteur veut donner vie à des créatures vraiment humaines, et non à des fantoches, il doit tout au long de la pièce, maintenir cette cohérence, cette unité interne qui sont le propre de tout caractère, même sous une apparente diversité. Il en résulte que les paroles, les actes des personnages doivent avoir l'air d'émaner d'eux-mêmes, les exprimer, les réaliser, tels les propos ou la conduite d'Alceste, d'Oreste, de Phèdre. Or, dans *Ruy Blas*, les caractères se plient à l'action, se modèlent selon les besoins passagers ; là il faut être canaille et ici homme d'honneur, là grand et ici misérablement humble. Qu'importe l'unité du personnage ».

Musset en use librement dans *On ne badine pas avec l'amour*, mettant en scène quatre fantoches en Dame Pluche, Maîtres Blazius et Bridaine et le Baron. Mécaniques vides, ils apparaissent bien creux, incapables d'aimer et d'être aimés, par ce biais même, ils mettent en relief la profondeur des trois protagonistes autour desquels le drame s'articule. Ils observent ce drame de loin, sans rien y pouvoir, sans rien y comprendre, comme un spectateur stupide. Le véritable spectateur, qui rit d'eux ne peut plus alors jouer ce rôle : il doit devenir plus profond et plus sensible aux tourments de Perdican, Camille et Rosette¹⁷. Loin de se séparer, les deux voix des tragiques et des grotesques là aussi s'allient et composent la belle symphonie d'un admirable drame.

LA COHÉRENCE INTERNE DU TEXTE :
ONOMASTIQUE, PARALLÉLISMES ET JEUX D'ÉCHOS

On peut donner quelques extraits, vivaces représentant de l'effet de vie pour celui qui les propose, il y a peu de chance qu'ils produisent le même effet sur l'auditeur, sauf peut-être pour ceux qui sont déjà familiers de l'œuvre. Alors, parce que nous nous la remémorons, ces passages nous renvoient dans cette autre vie qu'elle a générée. C'est l'œuvre en son ensemble, et justement parce qu'elle est cohérente, qui peut engendrer l'effet de vie. Une représentation composée seulement d'extraits des grands classiques, tout comme une anthologie de la littérature, ne pourra jamais opérer sur les spectateurs la même fascination, le même dépaysement qu'une pièce entière. Trois éléments m'apparaissent fondamentaux dans la cohérence du texte théâtral : l'onomastique, les jeux d'échos et les parallélismes dans l'œuvre.

¹⁷ Voir la notice de Michel Autrand dans Alfred de Musset, *On ne Badine pas avec l'amour*, Paris, Larousse, [1834] 1971, et spécialement p. 19.

L'onomastique

Sur le modèle de *la Commedia dell'arte*, la comédie utilisait des noms récurrents qui permettaient immédiatement de situer socialement le personnage : Scapin, Sganarelle et autres Bourguignon ne peuvent qu'être domestiques, Léandre et Cléante, jeunes premiers. Puisés dans la mythologie, les noms utilisés dans les tragédies n'étaient que rarement obscurs pour un public cultivé, tout comme ceux des personnages du drame romantique. Il n'empêche : dans *Hernani*, tout dominé par la nuit¹⁸, la lumière vient de Doña Sol, dont le nom signifie « soleil ». Et si les commentateurs ont vu dans le nom de Ruy Blas l'alliance du noble (Ruy) avec le bas (Blas), il n'en reste pas moins que dans *Hernani* encore, Don Ruy Gomez a un ancêtre nommé Don Blas¹⁹, ce qui manifeste le lien qui existe dans l'ensemble de l'œuvre dramatique hugolienne²⁰.

Les noms choisis par Beckett dans son œuvre dramatique constituent un exemple pertinent²¹. Je ne revien-

¹⁸ Sauf erreur de ma part, je compte trente occurrences du mot « nuit » (sans retenir « minuit » ou « soir ») dans cette pièce.

¹⁹ *Ibid.*, *Hernani*, Acte III, scène 6, p. 1237 : « - Don Blas, - qui, de lui-même et dans sa bonne foi, S'exila pour avoir mal conseillé le roi ».

²⁰ *Ibid.*, *Hernani*, « Préface », p. 1150 : « *Hernani* n'est jusqu'ici que la première pierre d'un édifice qui existe tout construit dans la tête de son auteur, mais dont l'ensemble peut seul donner quelque valeur à ce drame. Peut-être ne trouvera-t-on pas mauvaise un jour la fantaisie qui lui a pris de mettre, comme l'architecte de Bourges, une porte presque moresque à sa cathédrale gothique ». Ou encore Hugo, *op. cit.*, *Ruy Blas*, « Préface », p. 1495 : « Ainsi [j'ai] voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche ».

²¹ Jeremy Parrott, *Change all the Names, A Critical Onomasticon of Characteronyms in the Work of Samuel Beckett*, Szeged, The Kakapo Press, 2004, p. 254 : « Nietzsche's celebrated announcement that 'God ist Tot' (God is dead) is strongly suggested by the name Godot 'God + Tod = death' », ou, dans un tout autre genre, Jacques Quintallet, *Samuel Beckett, En attendant Godot*, Paris, Bréal, 1999, p. 63-67.

drai pas sur la proximité de Godot avec le mot anglais désignant Dieu, mais poursuivons avec les autres personnages. Alors qu'ils attendent Godot, c'est Pozzo qui arrive. La proximité phonique entre les deux noms est loin d'être anodine, d'autant que l'apparence physique de Pozzo est proche de celle que devrait posséder Godot, et ce nom rappelle aussi celui du Clown Bozo, auquel réfère Beckett, certes sous une orthographe différente (Bozzo), mais établissant ainsi un lien : du dieu au clown, il n'y a qu'un homme. Ironie encore, le misérable esclave de Pozzo se nomme Lucky²². Dans *Fin de partie*, tous les personnages portent des noms étranges : Nagg, Nell, Hamm et Clov, sur la signification desquels on pourrait longuement gloser. Ce qui m'intéresse ici, c'est que l'acteur Rufus, alors qu'il jouait cette pièce au théâtre de l'atelier eut cette phrase heureuse : « Clov c'est un type qui bouge beaucoup, oui... Ben c'est le seul qui bouge puisque tous les autres sont... sont cloués... Et c'est bizarre, lui il s'appelle "clou" »²³. Le rapport entre le nom et la réalité de l'être est, comme pour Lucky, inversé et ironique, manifestant, comme un reflet du thème de l'œuvre tout entière, l'absurdité de la vie. Il est douteux que Beckett ait eu cette idée en nommant le serviteur, mais peu importe en définitive : du sens jaillit de ces noms et donne à l'œuvre sa cohérence.

²² Denis Gauer, « En attendant (d'interpréter) Godot = Waiting for (interpreting) Godot », *Études irlandaises*, 1994, vol. 19, n° 1, p. 41-51 : « Seul Lucky (le veinard !) a le bonheur de posséder (aux innocents les mains pleines) une identité en propre, c'est-à-dire un "vrai" nom – hélas, ce dernier se révèle totalement antinomique à l'état du personnage (en flagrante contradiction, autrement dit, des conventions du théâtre traditionnel) – sans compter que ce nom n'en est pas un : c'est un adjectif ». Consulté le 28 janvier 2010 sur http://angellier.biblio.univlille3.fr/ressources/article_gauer_godot.htm.

²³ Interview diffusé aux Actualités régionales d'Ile de France le 30/08/1995, visible sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/PAC9508220656/theatre-fin-de-partie.fr.html>, 1'07''.

On pourrait multiplier les exemples à loisir. Prénoms, patronymes ou lieux, inventés ou non, ces noms apparaissent souvent comme fondamentaux, porteurs de sens et de significations pouvant refléter la problématique même de l'œuvre à laquelle ils font écho.

Parallélismes et jeux d'échos

Un élément essentiel me semble nécessaire à la cohérence de l'œuvre dramatique et surtout à celle dont le fil narratif est ténu ou à celles qui s'éloignent de la mimesis : il s'agit des jeux d'écho qui aboutissent parfois à créer de véritables parallèles. Reprenons Beckett et son *En attendant Godot*. Bien sûr, le fil rouge est ce fameux Godot dont le nom est décliné de toutes les façons imaginables « ce... Godet... Godot... Godin... »²⁴, mais la pièce tout entière est admirablement construite avec deux actes qui se répondent étape par étape : la réunion de Vladimir et Estragon devant l'arbre, leur douleur de vivre, l'apparition de Pozzo et Lucky, celle du jeune garçon, le désespoir et l'idée du suicide. Dans chacune de ces étapes, il y aura des éléments récurrents : le tabassage d'Estragon, les chaussures, le mutisme de Lucky, le coup de pied, reçu dans le premier acte et dont on parle dans le second, le dialogue existentiel mais creux... Chaque étape répétée apporte cependant quelques changements, qui sont autant d'interrogations pour les protagonistes et le spectateur : comment en une journée Pozzo a-t-il pu changer autant, comment Estragon a-t-il pu tout oublier de la veille ? Mais si l'on oublie si facilement, cela justifie aussi les interrogations du premier acte :

Estragon : Il devrait être là.

Vladimir : Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.

²⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot* [1952], Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 39.

Estragon : Et s'il ne vient pas ?
 Vladimir : Nous reviendrons demain.
 Estragon : Et puis après-demain.
 Vladimir : Peut-être.
 Estragon : Et ainsi de suite.
 Vladimir : C'est-à-dire...
 Estragon : Jusqu'à ce qu'il vienne.
 Vladimir : Tu es impitoyable.
 Estragon : Nous sommes déjà venus hier.
 Vladimir : Ah non, là tu te goures.
 [...]
 Vladimir : Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.
 Estragon : Je peux me tromper²⁵.

Estragon : Et tu dis que c'était hier tout ça ?
 Vladimir : Mais oui, voyons.
 Estragon : Et à cet endroit ?
 Vladimir : Mais bien sûr ! Tu ne reconnais pas ?
 [...]
 Estragon : Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé.
 Vladimir : Et où étions-nous hier soir, d'après toi ?
 Estragon : Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque²⁶.

Le problème, c'est que dans le premier acte, c'est Vladimir qui ne se souvient plus, alors qu'il s'agit d'Estragon dans le second. Pire, cette amnésie partielle affecte aussi Pozzo et même le garçon envoyé par Godot. S'agit-il de celui de la veille, est-ce son frère ? Ce que l'on pourrait appeler l'avant-dernière scène de chacun des actes, annonce de la non-venue de Godot, d'abord mettant en scène la révolte d'Estragon et la demie surprise de Vladimir, puis dans le second acte, la résignation de celui-ci. Il y a bien parallélisme, pour preuve ces dernières phrases de Vladimir au garçon :

²⁵ *Ibid.*, Acte I, p. 18-19.

²⁶ *Ibid.*, Acte II, p. 85 et 92.

Dis lui... (il hésite.) Dis-lui que tu nous as vus. (Un temps.)
Tu nous as bien vus, n'est-ce pas²⁷ ?

Tu lui diras – (il s'interrompt) – tu lui diras que tu m'as vu et que – (il réfléchit) – que tu m'as vu. (Un temps. Vladimir s'avance, le garçon recule, Vladimir s'arrête, le garçon s'arrête.) Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu²⁸ ?

En aucun cas il ne s'agit d'une redite car si tout se répète, rien n'est exactement à l'identique. Le spectateur se trouve alors lui aussi plongé dans l'hésitation : ce second acte, ce second jour, s'agit-il vraiment du lendemain ? Si la didascalie ne laisse aucun doute²⁹, celui-ci est permis au spectateur. Il a bien vu ces deux personnages sur scène avant l'entr'acte, mais lequel hésitait ? Estragon ou Vladimir ? Et cet arbre dépouillé au premier acte, pourquoi porte-t-il maintenant des feuilles ? Le doute qui assaille le protagoniste se reflète chez le spectateur. La variation dans la répétition ne fait que confirmer la totale vacuité de l'existence de ces deux protagonistes, prisonniers d'une machine qui tourne à vide, renvoyés, malgré leur crainte, leurs arguties métaphysiques, à la platitude la plus commune (« relève ton pantalon », répète constamment Vladimir à Estragon). Dans ce monde dépourvu de Dieu, jamais la phrase de Hugo n'a paru plus vraie : « [l'art] rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines »³⁰.

Le jeu d'écho, la mise en relief des marionnettes humaines, c'est bien sûr aussi le recours à la mise en abîme. S'il ne s'agit là encore de rien de bien nouveau, il suffit de se souvenir d'*Hamlet*, on s'aperçoit que son utilisation a tendance

²⁷ *Ibid.*, Acte I, p. 72.

²⁸ *Ibid.*, Acte II, p. 130-131.

²⁹ *Ibid.*, Acte II, p. 79.

³⁰ Hugo, *Cromwell*, *op. cit.*, p. 437.

à s'inverser. Si chez Shakespeare on présente les acteurs qui jouent des acteurs comme des acteurs, chez Yasmina Reza dans *Une pièce espagnole* ou chez Botho Strauss dans *Schändung*, on brouille les pistes. Les acteurs sont présentés comme des spectateurs, frères de ceux qui regardent, et pris dans le tourbillon de la dramaturgie. Il existe une distanciation entre les acteurs sur scène puisqu'ils sont censés agir sur deux niveaux ce qui peut produire sur le spectateur une certaine confusion : quand entre-t-on dans la fiction ? Ces hésitations, ces changements d'acteurs, font-ils déjà partie de la pièce ? Surpris, interrogé, le spectateur sans qu'il s'en aperçoive est déjà pris, emporté malgré lui dans la tourmente de ce qui se passe sur scène.

Nous pourrions montrer dans une multitude d'autres pièces ce jeu d'échos, ces parallélismes, parfois plus subtils, ces mises en abyme déjà pratiquée par Shakespeare ou Corneille, qui jalonnent les textes dramatiques. Si, dans un certain théâtre contemporain, il peut paraître y avoir disparition du fil narratif, éclatement du sens, l'unité d'ensemble résiste cependant grâce à la dynamique interne du texte, rétablissant par là même sens et cohérence.

L'AUTRE PAN : LE SPECTACLE VIVANT

Le dernier élément qui donne sa cohérence à toute œuvre dramatique est souvent absent de la critique littéraire qui s'attache surtout au texte. Pourtant il est fondamental, si l'on se souvient qu'étymologiquement le « théâtre » est le lieu d'où l'on regarde, ce qui donne à voir. Le théâtre n'est pas seulement un texte, c'est un spectacle vivant et à cet égard la mise en scène et le jeu des acteurs constituent des éléments essentiels.

Il est évident qu'un mauvais acteur ou un mauvais jeu retirent à toute œuvre dramatique, fut-elle la plus réussie, tout

effet de vie. La qualité de la mise en scène n'est pas moins essentielle. Elle peut retirer à une œuvre toute sa cohérence ou au contraire en composer un aspect primordial. Le metteur en scène dispose à cet effet de tout un éventail de possibles : musiques, lumières, chorégraphies, choix de l'orientation du jeu et de la répartition des acteurs. Tout comme le texte a mélangé les genres, tous les arts de la scène sont sollicités : danse, chant, et même recours à la vidéo. Cet éclatement pourrait apparaître chaotique s'il n'était conduit par la vision de l'auteur. Ainsi, le recours au chant, au masque et à la chorégraphie chez Omar Porras dans sa mise en scène de *Noces de Sang*³¹, loin de desservir le texte, lui apporte une nouvelle dimension dramatique.

Car c'est avant tout sur le texte que le metteur en scène s'appuie, tirant de sa lecture une vision qu'il va proposer au lecteur, un peu comme pour le faire entrer dans la représentation de l'effet de vie qu'il a ressenti. Par son interprétation et les moyens à sa disposition, il pourra s'il le juge nécessaire, combler les ellipses laissées par le texte, rétablir des scènes coupées par le dramaturge pour sacrifier aux règles. Ainsi, en 1998, Declan Donnellan³² prend le parti de montrer, dans une magnifique chorégraphie, le duel entre Don Diègue et le Comte, mais en respectant la bienséance : séparées de plusieurs mètres, jamais les épées des duellistes ne se rencontreront, si ce n'est par la projection de leur ombre sur le fond de la scène.

La mise en scène s'apparente à une réappropriation de l'œuvre, et si elle permet de combler les blancs, elle peut aussi unir ce qui pouvait paraître disparate. Jean Genet écrit ainsi :

³¹ *Noces de sang*, de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Omar Porras, Théâtre Malandro, La Comédie de Genève, création le 7 octobre 1997.

³² *Le Cid*, de Corneille, mise en scène de Declan Donnellan, création le 3 juillet 1998 au festival d'Avignon.

L'unité du récit naîtra non de la monotonie du jeu, mais d'une harmonie entre les parties très diverses, très diversement jouées. Peut-être le metteur en scène devra-t-il laisser apparaître ce qui était en moi alors que j'écrivais la pièce, ou qui me manquait si fort : une certaine bonhomie, car il s'agit d'un conte³³.

Il y a bien interaction entre le travail du metteur en scène et celui de l'écrivain, celui-ci sachant, acceptant que son texte soit transformé pour être dit et vu. Parfois cependant, les choix scéniques ne s'avèrent pas propices à l'effet de vie. Ainsi, la mise en scène par Luc Bondy du *Schändung* (traduit *Viol*) de Botho Strauss³⁴ me semble à cet égard tout à fait représentative. Strauss veut montrer le chaos du monde en dix-sept tableaux. Le texte démultiplie la mise en abîme : un enfant, laissé par sa mère dans un centre commercial observe des acteurs, mais il devient lui-même acteur de la pièce qu'il est censé observer. Bondy à son tour fait éclater le plateau, par la présence d'acteurs muets, mais parasitant l'espace par leurs mouvements incessants, totalement en dehors de l'action principale. Ensuite, le choix qu'a fait Bondy de présenter crûment la violence extrême n'aide pas à l'adhésion du spectateur, mais provoque plutôt son dégoût ou sa répulsion³⁵. Il ne peut guère rentrer dans ce deuxième monde mais est bien renvoyé à lui-même et aux problèmes de la société, présentés aux bords de la scène et défocalisant ainsi sans cesse le regard. Il ne s'agit pas d'une représentation s'adressant à l'émotivité

³³ Jean Genet, « Comment jouer "les Bonnes" », *Les Bonnes*, Paris, Folio, [1947] 1990, p. 9.

³⁴ *Viol*, de Botho Strauss, mise en scène de Luc Bondy, 2005, Odéon-Théâtre de l'Europe.

³⁵ Sans doute Bondy a-t-il voulu conserver une trace des mises en scène contemporaines à Shakespeare, dont le *Titus Andronicus* est source de *Schändung* (voir à ce sujet l'excellente introduction de Christian Biet à *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2006, p. V-XLVII).

du spectateur mais à sa conscience. Certes, il est choqué, bouleversé, mais les choix scéniques opèrent plus une distanciation qu'une adhésion.

Cela ne signifie pas que le metteur en scène ne puisse effectuer des choix audacieux, pour autant qu'il respecte le texte et livre une vision, certes personnelle, mais aussi cohérente de l'œuvre. Obaldia affirme à ce sujet :

Si l'auteur relate ces variantes, ou, plus exactement, ces différents éclairages de la pièce, c'est dans le but d'indiquer quelques repères pour les mises en scènes futures. Par son ambiguïté même, par son mélange voulu des genres ... *et à la fin était le bang* se prête à de nombreuses « lectures », comme se plaisent à dire certains metteurs en scène pénétrés. L'auteur, donc, n'étant pas encore mort au moment où il écrit ces lignes peut, humblement, livrer la sienne et affirmer que c'est précisément dans l'équilibre, le dosage, ici, du sacré et du profane que cette « comédie héroïque » doit trouver sa plénitude, sa plus parfaite expression³⁶.

Il peut donc y avoir éclatement, dans le texte, dans la mise en scène, mais un éclatement contrôlé, et qui présente au plan métatextuel une cohérence interne.

CONCLUSION

J'aimerais conclure métaphoriquement cet exposé, à l'aide d'un tableau. Il me semble que l'on peut voir dans le baiser de Klimt³⁷ ce que j'ai tenté de mettre en évidence au théâtre en parlant d'éclatement et de cohérence. Tout comme dans ce tableau, on peut avoir un mélange des genres, certains éléments plus proches de la mimésis, d'autres plus proches du symbolisme. Par ce mélange, traités figurativement et avec

³⁶ René de Obaldia, « Quelques remarques à propos de la mise en scène », ... *et à la fin était le bang, op. cit.*, p. 751.

³⁷ On peut voir ce tableau, par exemple, sur le site de l'Österreichische Galerie de Vienne, où il est conservé.

une grande minutie, les visages et les extrémités ressortent : le sol s'arrête sous les pieds crispés de la jeune femme, à genoux, son visage aux yeux clos manifestant son abandon à son amant, leur intimité marquée par la fusion de leurs bras, qui trouve un écho dans celle de leurs vêtements. Dorés tous les deux, ils se fondent l'un en l'autre, la différence ne se percevant presque que par les motifs : parallépipèdes très ordonnés pour l'extérieur du vêtement de l'homme, figures géométriques dont on retrouve un écho dans le fond brun ; fleurs et cercles pour la jeune femme, éléments qui rappellent la prairie sur laquelle se tient le couple. Enfin, la doublure de la cape vient embrasser le corps de la jeune femme et présente des motifs circulaires, certes géométriques encore, mais rappelant les fleurs du vêtement féminin et manifestant ainsi la fusion, comme en écho au baiser. S'il semble y avoir éclatement dans cette œuvre, la cohérence existe cependant par le jeu des mises en réseaux.

Le théâtre libéré des règles classiques fonctionne de la sorte. À première vue son style éclaté, son éloignement de la mimésis et de la narrativité laissent penser qu'il n'est que chaos. Mais la structure interne montre souvent, pour les œuvres réussies et qui produisent un effet de vie, un jeu d'échos et de parallèles, déjà dans les noms des personnages ou des lieux, qui tissent l'ensemble et en assurent la cohérence. Enfin, la mise en scène de ce qui est avant tout destiné à être spectacle vivant peut contribuer à augmenter cette cohésion, ou la détruire totalement.