

théâtre/public

Revue bi-mestrielle
éditée par le
Théâtre
de Gennevilliers
N° ISSN 0035 - 2927

10

... et maintenant, Mr Brecht, quelle est votre occupation ?

(le président de la Commission des activités anti-américaines - 30 octobre 1947)



Le Procès : Brecht - sur la décentralisation : Louis Cousseau - H. Gignoux - J. Laurent - J.P. Vincent - l'héritage brechtien ? : A. Engel, A. Gatti, A. Girault, J.L. Hourdin, A. Vitez, C. Yersin - de l'autre côté du rhin : P. Handke, F.X. Kroetz, P. Stein, B. Sobel - liberté de création : F. Vernier.

AVRIL 1976 - 5 F.

Théâtre/Public

Revue bimestrielle
publiée par le
Théâtre de Gennevilliers

avec le concours du
Centre National des Lettres

Rédacteur en chef
Alain Girault

Rédaction
Annick Bardol
Martine Bardol
Yvon Davis
Alain Girault
Michèle Raoul-Davis
Bernard Sobel

Administration
Philippe Grimm

Diffusion
Geneviève Voisin

Secrétariat
Catherine Ferval

Maquette
Catherine Smenia

Rédaction-Administration
Diffusion
41, av. des Grésillons
92230 Gennevilliers
Tél. 47.93.26.30
Fax 40.86.17.14

Directeur de la publication :
Bernard Rothstein
Dépôt légal : 3^e trimestre 1991
Commission paritaire n° 55817

Photocomposition
Anadine Compo - Montpellier

Impression
Technic Offset -
Saint-Georges-d'Orques

ISSN 0335-2927

- 4 Et maintenant, Mr. Brecht...
Alain Girault, Bernard Sobel
- 7 Qu'est-ce que voir ?
Mathieu Bénézet

I - Le livre des retournements

- 10 Le "dossier Staline"
Bertolt Brecht, Gerhard Seidel
- 13 La mère du communisme
Nelly Cavallero
- 15 Eloge de Thomas Brasch
Christa Wolf
- 19 La taupe utile
Jürgen Habermas
- 22 Le "Dieu Bonheur" chassé du monde
Florian Vaßen
- 28 Shakespeare une différence
Heiner Müller
- 30 En souvenir d'une mission
Jean-Pierre Morel
- 35 Allemagne sans lieu
Heiner Müller

II - Le roman des Tuis

- 39 B.B. ici et maintenant, l'évangéliste
Jean-Pierre Lefebvre
- 40 Cadavres exquis
Nelly Cavallero
- 43 Père Ubu, Ere Pubu
Gérard Lépinos
- 45 « Think positive ! »
Serge Daney
- 51 Intellectuels, marché, utopies et autres fables
Anne Laurent / Pierre Naville
A.L. / Jean Baudrillard

III - L'achat du cuivre

- 64 Encore une fois Brecht
Michel Deutsch
- 65 Autour de l'*Antigone* de Brecht
Jean-Marie Straub
- 67 Conception d'un film
Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
- 74 La tragédie grecque et la scène actuelle
Evelyne Ertel / colloque Amandiers 1989
- 84 La machine Jourdeuil-Peyret
Dany-Robert Dufour
- 90 Eloge du contre-pied
Jean-Marie Piemme
- 93 Un pari désespéré
Noëlle Renaude
- 95 Monsieur Personne
Gérard Lépinos
- 99 Un cirque sur un bateau
Sylviane Gresh / Joël Jouanneau
- 106 Quatre heures à Chatila
Sylviane Gresh
- 109 Confrontation avec Antoine Vitez
FEMIS

La machine Jourdheuil-Peyret

Dany-Robert Dufour

Pour qu'il y ait théâtre (j'entends théâtre "classique" aussi bien que théâtre d'"expérimentation"), il faut satisfaire à une condition préalable : qu'un corps supporte un texte qui lui préexiste. Le théâtre, c'est la rencontre d'un corps et d'un texte. Pour qu'ils se rencontrent, le corps et le texte doivent, chacun de son côté, se soumettre à certaines contraintes. *Côté texte* : la "pièce" devra être écrite de telle sorte que son écriture soit distribuée entre des rôles individualisés, prêts à être investis par des corps. *Côté corps*, les contraintes ne sont pas moindres : dans la société, il doit se présenter des corps momentanément libres de toute appropriation, disponibles pour l'exercice théâtral. Comme, selon toute apparence, des corps libres ne se rencontrent pas très fréquemment dans le monde, il a bien fallu que se crée une classe spéciale d'individus acceptant, au gré des demandes, de vouer leur corps à des textes. Est comédien celui qui, moyennant certaines récompenses, accepte de prêter son corps pour le vouer à un texte. Bref, si les deux conditions se rapportant au texte et au corps sont remplies, il y a théâtre, c'est-à-dire rencontre d'un corps et d'un texte.

A l'emporte-pièce, on pourrait dire que le travail de Jourdheuil-Peyret s'attaque au fondement du théâtre : il peut se dispenser aussi bien des corps prêts de jouer que des textes prêts à être joués. Voici donc la question que je voudrais aborder dans ce papier : que gagne-t-on à cette double subversion dont procède le travail de Jourdheuil-Peyret ? Elle suppose qu'on en passe par une question préalable : avec quoi, au juste, rompt-il ? Et pour répondre à cette question préalable, je me dois de poser quelques repères — fussent-ils brossés à grands coups de balai — quant à l'histoire de la théâtralité. Après quoi seulement, il sera question de situer le théâtre de Jourdheuil-Peyret.

*

Première question donc : que gagnions-nous, depuis si longtemps, à faire du théâtre le lieu de l'alliance d'un corps et d'un texte ? Apparemment, beaucoup. Tout d'abord, nous gagnions de garantir le théâtre comme un lieu investi d'une forme biblique : l'alliance d'un corps et d'un texte est en effet au fondement des religions abrahamiques. Une voix

inconnue, s'élevant dans le désert — le désêtre ? —, s'est adressée à un corps répondant au nom d'Abraham, et lui a proposé une sorte de *deal* : « Va-t-en de ton pays, de ta patrie et de la maison de ton père vers le pays que je te montrerai. Je ferai de toi une grande nation, je te bénirai et je grandirai ton nom. » (*Genèse*) Quand on est un pauvre corps errant, sans foi, ni loi, sans autre *vocation* que celle de garder les moutons, qu'aurait-on à perdre à accepter ? Depuis la supposition du surgissement d'un tel événement, il y a en gros deux sortes d'individus : ceux qui ont répondu au commandement de l'Autre et ceux qui s'en tapent. Les premiers ne cessent de revenir sur cette surprise — cette surprise du corps dans le Verbe —, sur le mystère de la *fixion*, du crochetage du corps à la Voix, soit en en faisant l'analyse, ou plutôt le commentaire infini, soit en mont(r)ant obsessionnellement une sorte de scène primitive qui dramatise, sous le nom d'Incarnation, ce mystère jamais assouvi.¹ Ceux-ci écrivent une sorte de texte interminable pour tenter de capter *a posteriori* ce qui a eu lieu antérieurement ; ils recueillent indéfiniment, dans la diachronie, un moment adiachronique qui ne cesse de se dérober et qui, de ce fait, remotive à perte d'haleine une écriture sans fin, laquelle peut d'ailleurs finir par oublier qu'elle cherche son propre endeca pour s'abîmer en son simple commentaire et se changer, pour le sujet de tout venant, en un rapport pacifié de type lecture-écriture. De l'autre côté, là où l'incarnation vire au carnage, il y a les autres (infidèles ou non-élus mais, l'un dans l'autre, possédés, ou susceptibles de l'être, par le diable) dont les figures, pour les premiers, tenants de l'Autre, culminent dans celle du *fou* (un corps sans voix ou un corps cacophonique, c'est-à-dire investi de multiples voix) ou dans celle de la *pute* (un corps qui ne reconnaît pas son allégeance à la Voix, qui rompt l'alliance, et se rend capable — coupable — de le prêter à qui veut bien en disposer). Notre socialité occidentale vit depuis quelques millénaires sur cette partition qui prend fréquemment l'allure manichéenne d'un combat des bons et des méchants. Au fond, ces deux groupes rivaux s'aiment ; ils profitent l'un de l'autre : la croyance des premiers alimente le cynisme des seconds et ceci renforce la croyance des premiers. Il ne faudrait pas en effet croire que les possédés sont tout juste bons à être

retirés de la vue ou enfermés pour aller se convulser ailleurs. Parallèlement à une relégation devenue, on le sait, monnaie courante depuis la Renaissance, il y a en effet quelque chose comme un bon usage des possédés auquel les autorités morales de l'Occident n'ont jamais rechigné. Les convulsionnaires en tout genre sont grandement utiles : tout d'abord, la simple désignation de ceux-ci comme fous sert à administrer inlassablement la preuve *a contrario* de la vérité de sa croyance en l'Autre. Ainsi, lorsque nous disons que nous sommes bons et que notre corps nous appartient, jusqu'à écrire ce rapport comme constitutif du lien social (par exemple sous la forme républicaine de l'inscription de *l'habeas corpus*), nous ne le faisons que parce que nous avons la certitude que nous ne sommes ni fous, ni putes, et nous ne le pouvons que parce que nous nous sommes appropriés notre corps à la faveur d'une manigance refoulée avec l'Autre. Enfin, l'aversion systématiquement entretenue à l'encontre de ces monstres désigne exactement ce qu'il ne faut pas faire. En un mot, les possédés ont valeur monstrative : de quoi donc jouissent-ils au juste ? Voilà pourquoi les meilleurs d'entre les tenants de l'Autre ne se lassent jamais de s'encanailler pour aller voir — et parfois de très près — ce que peut être la jouissance des possédés — jusqu'à faire l'expérience de jouir de leur jouissance.

Le consentement anticipé des possédés à la manipulation permet bien des registres d'utilisation possible. Dans la question qui nous intéresse ici, il faut particulièrement retenir la demande qui leur est faite de jouer sur scène le texte que les suppôts de l'Autre ne cessent d'écrire — n'est-il meilleur dispositif que celui de repérer sur le monstre, de façon quasiment expérimentale, les effets de ce moment achronique où une voix et un corps se remêlent ?

C'est pourquoi, quand nous allons au théâtre pour voir des individus qui prêtent leur corps à des textes, nous les aimons et les détestons tout à la fois, nous en faisons à l'occasion des "monstres sacrés". Nous les détestons parce qu'ils restent des possédés, disposés au caprice, prêts à toutes les dérives incontrôlées (ils furent longtemps assimilés aux autres catégories d'individus dont le verbe ne possède pas le corps — les fous — ou à ceux qui le vendent en s'efforçant de penser à autre chose — les putes). Et nous les aimons parce qu'en prenant sur eux les effets de possession, ils nous en exemptent, ils blanchissent le procès d'assujettissement auquel nous avons bien dû consentir pour nous croire, *ici et maintenant*, propriétaires en toute conscience d'un corps qui ne cesse pourtant de nous échapper. En se prêtant à des expérimentations *live*, ils nous font du coup oublier que nous aussi nous sommes le résultat d'un *deal* auquel nous ne comprenons rien et duquel, de toute façon, nous ne voulons rien savoir.

Ce n'est pas tout : si l'analyse de la source biblique (moyenne-orientale) de la théâtralité nous conduit à constater que la société est divisée en deux groupes qui s'arrangent tant bien que mal ensemble : *grosso modo*, les normaux et les fous, l'autre source — elle, grecque — s'imbrique à la première en reprenant certains contours, en imprimant d'autres linéaments et en creusant parfois certains points de rupture. Le polythéisme grec de la période archaïque a fait, au contraire de la tradition biblique, la part belle aux sujets libres de tout assujettissement. Ces sujets pouvaient voir ce que les autres ne voyaient pas, ils voyaient le *monde invisible* qui machine de loin le monde des apparences dans lesquelles les autres sujets se débattaient comme dans un théâtre d'ombre. La Grèce ancienne a mis en jeu un rapport à peu près inverse à celui qui est issu de la tradition biblique : le

théâtre, de l'épopée homérique jusqu'à ce qui se projette sur le mur du fond de la caverne de Platon, qualifie avant tout le monde quotidien dans lequel les sujets usuels sont pris en tant qu'habitant un monde dérivé, "agi" par les forces originaires de la *Physis*. On pourrait dire que le théâtre, l'artificialité, le monde agi, affectent, dans la tradition grecque, ceux qui sont du côté de la salle. Chacun est en effet objet et jouet de forces qui s'expriment directement dans le monde en disposant des sujets : la *Physis* en effet est un discours premier qui se manifeste par le grondement de la mer, par le feu des airs. La terre, ici (en Laconie), se tait parce que, là, elle peut être proluxe (aux lieux des oracles). Lorsque la *Physis* parle, par exemple par une bouche entée à même la terre, il ne s'agit pas de théâtre, mais du réel même qui s'exprime. Il suffit, pour entendre ce discours, d'installer sur la bouche naturelle une pythie qui reçoit les secousses de cette parole immédiate instituant le réel et qui possède la compétence insigne de les traduire à destination des vivants qui n'y comprennent souvent goutte, ou peu s'en faut, et qui doivent mobiliser toutes les ressources de la fabulation narrative et rhétorique pour s'en faire une petite idée. En Grèce, c'est le "fou" campant sur les bouches multiples de la nature, le corps libre de toute appropriation, qui est le plus apte à entendre les rumeurs, sentir les remugles, voire percevoir les régurgitations de la *Physis* ; il est doué d'un pouvoir mantique et a droit au nom de poète, d'aède, de rhapsode, de devin, de mage ; il est celui qui s'approche suffisamment près du bord des gouffres ou des ressorts naturels pour apprendre du grondement qui s'en échappe et de l'écume qui en émerge des bribes de langage qu'il rend plus ou moins audibles aux autres sujets. Eschyle et Sophocle ont, on le sait, porté à son comble ce régime en l'installant dans un cadre textuel fixe, impliquant la *répétition*, fondé sur un découpage en dialogue, à quoi s'est ajouté un chœur supposé re-présenter sur scène (rendre présent en même temps que tenir à distance) le « fond horrible de la nature » ainsi sondé d'un « regard blessé par l'effroyable nuit » (Nietzsche). Avec Euripide et l'édification des cités, l'entreprise de domestication de ces forces incontrôlables a tourné au profit des hommes ; le vacarme des voix s'est prolongé en délibérations, jusqu'au point où le spectateur a été mis en position « d'être juge du drame » ; le chœur alors s'est inversé en une sorte d'instance en mesure de juger, préluant au travail, requis des citoyens, pour l'énonciation des lois qui président au gouvernement des hommes. Depuis lors, le théâtre est politique, en tant qu'il a son sort scellé à la démocratie qui doit savoir tout à la fois admettre et contrôler ces forces.

Deux traditions, deux formes de partition et d'organisation : sociales, deux types de texte, deux lieux inversés pour le théâtre et la réalité — notre théâtralité se constitue de la rencontre impossible de ces deux traditions. Impossible car leur fusion bute sur une alternative irréductible ou — comme on le dirait aujourd'hui — sur des points non négociables : quelle antériorité, Dieu ou la *Physis* ? Si c'est Dieu, alors le théâtre est un lieu construit où les normaux laissent liberté aux fous, ou les manipulent pour voir comment les corps peuvent bien se crocheter à une voix. Si c'est la *Physis*, alors, des poètes émane une parole première à destination de gens qui sont pris dans un théâtre d'ombre et qui font des efforts désespérés pour renverser ce rapport et ouvrir une scène sur le monde invisible de la *Physis*.

En sautant — de façon extrêmement cavalière, j'en conviens — par dessus l'histoire, on peut sentir aujourd'hui

encore la persistance de ces deux traditions. Du côté de la tradition biblique, se retrouve un large champ principalement constitué du théâtre d'identification où le corps vacant, visité par une voix, est appelé à se "prendre pour", dans une identification au rôle qui n'est elle-même que la prémisses d'une identification dérivée du spectateur — jusqu'à la fusion de tous dans le bien. On trouve aussi des formes beaucoup plus radicales, dont celle de Beckett. Beckett en effet a repris, mais à l'envers — là est tout l'intérêt —, la forme biblique en exhibant ce qu'elle exige de son héros, une *fixion* du corps dans la Voix. Paradoxalement, Beckett ne s'inscrit dans cette tradition que pour la refuser. Il la refuse en effet à corps perdu — toute son œuvre en témoigne —, en tentant toutes les échappatoires pour y obvier et en consignait dans un texte admirablement interminable les états d'un *corps en train de se taire définitivement*, échouant à se crocheter à la voix. Le narrateur beckettien en somme approche au plus près du *deal* pour le tenir à distance et Godot peut toujours attendre². Quant à l'actualité de la tradition grecque, l'éventail est également très ouvert puisqu'on peut la faire aller, aussi étrange cela puisse-t-il paraître, de Artaud à Brecht. Artaud, à la différence de Beckett, a mis en effet en scène un corps — fondamentalement, le sien — qui parle incoerciblement, sans jamais se lasser, comme pour témoigner des forces qui l'assiègent, et que les succubes et autres incubes qui n'arrêtent pas de lui sucer la moelle, ou que Dieu, en personne ou même en trois personnes, le Dieu furtif qui lui bouffe le cul, voudraient bien investir pour parler à sa place. Si Artaud résiste à Dieu, ce n'est pas du tout comme Beckett pour exhiber, en le faisant attendre, le travail qu'il exige des corps, c'est pour dénoncer l'imposture et montrer que c'est la *Physis* qui le possède et qu'elle parle toute seule dans son corps, que ce soit par oracles ou par saccades glossolaliques. Quant à Brecht,

c'est un Grec plus "euripidien" que "sophocléen". La fameuse distance vient en droite ligne de la période grecque classique où l'écart était doublement entretenu : avec les forces de la *Physis*, maintenues à distance de la scène, et au sein même de l'acteur, entre texte et corps, puisque leur rapport est une amorce de la délibération sans laquelle il n'est aucune chance de faire entrer les forces de la *Physis* dans le jeu délibératif. Le chœur, qui était une voix sans aucun sujet pour la soutenir, une voix comme résultante harmonique de l'assemblée des citoyens, est même revenu dans le théâtre brechtien sous la forme de l'annonceur, du narrateur ou du chant.

En dépit de l'inconciliabilité de ces deux positions, l'essentiel de notre théâtre est pourtant fait d'accommodements qui mixtent en proportions diverses les deux sources et les deux types de jeu qui en découlent : entre les "bibliques" qui distancient et les "grecs" qui s'identifient, se trouve la masse incertaine du tout venant du théâtre moyen qui cherche à l'occasion à éveiller les consciences en se reposant sur un acteur qui "se prend pour".

*

Comment, après ces très rapides repérages, situer le travail de Jourdeuil-Peyret ?³ Il prend en compte les deux traditions tout en ne se satisfaisant d'aucun des accommodements courants. Plutôt que de pratiquer une rencontre plus ou moins réussie des genres, c'est la scission inaugurale de notre théâtralité que Jourdeuil-Peyret met en scène. Il nous installe en effet dans l'indécision. Dans l'instant où tout est possible. *Dans son théâtre, on ne sait jamais si des normaux, avérés comme tels, sont derrière les fous que l'on fait jouer ou si des fous disent aux normaux leur vérité.*

On sait combien le théâtre de Jourdeuil fut naguère poli-

André Wilms et Jorge Silva Melo dans *Les Sonnets* de Shakespeare, Théâtre de la Bastille, 1989. [Photo Claude Bricage]



tique, au meilleur sens brechtien du terme ; c'est sûrement parce qu'il est allé avec rigueur au bout de ce chemin qu'il a pu refaire la route dans l'autre sens et découvrir le rapport inverse : aujourd'hui, on ne peut plus simplement dire que son théâtre est politique, mais c'est le politique qui est devenu l'objet du théâtre de la machine Jourdheuil-Peyret — la rencontre avec Heiner Müller n'est sûrement pas pour rien dans ce retournement. Comment en effet cette machine n'aurait-elle pas été spécialement intéressée à l'étrange espèce de citoyen inventée par la révolution industrielle au XIX^e, en voie de disparition à l'Ouest à la fin du XX^e et longtemps protégée dans les musées et les réserves de l'Est ? Le prolétaire, dès lors qu'on referme les livres d'images pieuses, apparaît comme un lieu de rencontre obligé pour qui ne saurait avancer qu'en revenant sans cesse au lieu de l'énigme de l'incarnation où alternent sans fin les deux réponses opposées, biblique et grecque. Le prolétaire est biblique parce qu'il n'a d'autres recours que celui de vendre son corps comme les putes, biblique encore parce que réduit à quia comme les fous par l'accumulation primitive, mais il est aussi bien grec parce que dernier poète, dernière pythie qui n'a plus rien, plus aucun fétiche à promouvoir dans le semblant, parlant à hue et à dia, au plus près de sa nudité.

Jourdheuil-Peyret institue par tous les moyens possibles un *jeu* entre les deux traditions, une indécidabilité qui diffuse incessamment dans les ordres institués et qui se manifeste par un insaisissable humour où le basculement d'un côté ou de l'autre est constamment déjoué. Le théâtre de Jourdheuil-Peyret joue et déjoue ; c'est-à-dire qu'il joue sur tous les tableaux : il joue aussi bien une tradition avec l'autre, incompatible, que l'une contre l'autre lorsqu'elles s'accommodent. C'est tout à la fois un théâtre politique qui casse l'antériorité de la *Physis* et, dans le même temps, c'est un théâtre biblique qui casse l'antériorité de la Voix ; mais c'est aussi bien un théâtre post-politique qui dénonce le politique par le biblique qu'un théâtre post-biblique qui dénonce le biblique par le politique.

Pour que ce double travail lui soit possible, Jourdheuil-Peyret rompt l'enchaînement premier du théâtre, celui d'un texte et d'une voix. Et de fait il agit doublement : d'une part, il soumet à son théâtre des textes qui échappent au répertoire théâtral (découpés en dialogue, prêts à être joués), de l'autre, il s'interdit (et j'imagine qu'il interdit à son acteur) tout jeu identificatoire enthousiaste ou distancié.

La nouveauté et l'étrangeté de sa position sont là : Jourdheuil-Peyret finit par faire du théâtre avec un texte qui n'est pas de théâtre et avec un acteur à qui l'identification est interdite et la distanciation impossible. Jourdheuil-Peyret nous installe dans une sorte de fin du théâtre qui, dans une dernière pirouette, montrerait ses dessous, ses fondements. Mais aussi bien, il nous replace au moment où le théâtre n'a pas encore eu lieu, avec un *autre* texte débarrassé de l'échange réglé des dialogues et avec un *autre* acteur qui ne peut plus se "prendre pour", ni même distancier. Puisqu'il rompt l'enchaînement premier du corps et du texte, on pourrait donc parler, comme devant une toile de Francis Bacon, d'une véritable *décomposition* du lien théâtral classique qui, évidemment, n'a d'intérêt scénique que parce qu'elle se trouve être l'occasion d'une nouvelle composition.

D'où cette nouvelle question : comment donc cela se re-compose-t-il ?

Soit un texte qui n'est pas le texte (ni celui des Écritures, ni celui de la *Physis*), mais seulement un texte. Un texte à la fois surnuméraire et mineur, un texte en plus du texte



La nature des choses d'après Lucrèce, MC 93 Bobigny, 1990. [Photo Claude Bricage]

qu'un auteur a pu écrire ou auquel il a pu souscrire pour satisfaire à l'une quelconque des traditions. Pour Jourdheuil-Peyret, le texte à "monter" n'est pas, semble-t-il, une version du texte originaire, mais un texte, en quelque sorte, d'"après-coup". Si on voulait donner un statut au type de textes que monte Jourdheuil-Peyret on pourrait dire qu'ils réfèrent aux textes qui viennent après que tout ait été dit, ils viennent en somme à l'endroit où l'Autre — Dieu ou *Physis* — fait défaut. Là où le texte ne répond plus, vient un texte. Un texte non-nécessaire, contingent, qui en perdant le prestige péremptoire de la référence à Dieu ou à la *Physis* prend le risque du dérisoire attaché aux simples productions humaines. Tel est le cas du Shakespeare (*Les Sonnets*), du Montaigne (*Les Essais*) et du Lucrèce (*De Rerum Natura*) qui tiennent leur statut actuel d'avoir été à leur époque des textes mineurs, et du Hamlet-machine de Heiner Müller qui vient après le grand texte marxiste qui a motivé une bonne part de l'action et de la pensée pendant un siècle. Ce n'est pas tant un texte illustrant un problème qu'un auteur veut, de façon volontariste, poser, que l'état des questions qui restent après que tout ait été dit, fait et écrit. C'est le plus souvent un texte conjectural qui pense l'état des questions restant en suspens après qu'aient été savamment mises en scène les réponses des sciences et des croyances religieuses et politiques de l'époque. C'est un texte d'après-coup qui reprend, dans le dénuement et l'humilité, le plus souvent hors des genres établis (ce n'est ni romanesque, ni



Benoît Régent, Evelyn Didi et Emmanuelle Grange dans *Hamlet-machine*, "Le cas Müller I", MC 93 Bobigny, 1990. [Photo Brigitte Enguerand]

philosophique) les fondements : c'est le texte de quelqu'un qui s'étonne et qui dirait : "Tout ce que j'ai dit, tout ce qu'on a écrit, c'est tout bon, mais *quid* de la vie et de la mort de l'individu (la sienne propre à l'occasion), des problèmes de vie sociale qui restent en suspens, du destin de l'espèce... » Les moyens de tels textes sont limités, ils procèdent d'un bricolage qui agence les restes en un tout provisoire en disposant des fragments dont les failles sont à l'occasion bouchées par de visibles effets sophistiqués ou rhétoriques. C'est précisément pourquoi les textes mineurs en question sont aussi de nouveaux textes fondateurs, en ce sens qu'ils accommodent les reliefs en vue d'un éventuel festin à venir.

Comment fonctionnent-ils dans cette nouvelle machine théâtrale dès lors que rien ne les destine à être interprétés dans les registres identificatoire ou distancié. Ils ne peuvent en effet reposer ni sur un jeu d'acteur prêt à s'identifier, puisqu'il n'y a plus de rôles, ni sur un jeu d'acteur qui indiquerait ostensiblement qu'il ne faut plus le voir, afin

d'accéder à travers lui au champ de la délibération. De ce nouveau texte théâtral, nous sommes invités à faire l'*expérience* plutôt que d'en subir transitivement l'émotion ou d'en inférer intransitivement une compréhension.

De cette décomposition du lien théâtral classique procède une nouvelle *composition* — terme que j'emploie à dessein dans sa connotation musicale. Le texte lève en effet des sortes d'harmoniques et ce sont véritablement celles-ci qui sont mises en scène. Ces harmoniques sont constituées de toute une série de signes de natures diverses qui peuvent au moment de la profération du texte entrer en résonance pour se composer avec lui. Ces signes sont issus d'un fonds culturel hyper suturé, et comme tel irrépertoriable, qui fonctionne comme un inépuisable et aléatoire magasin d'accessoires qui fournirait *ad lib* les sons, les images, les couleurs... de la pensée occidentale. Dans ces séries, on relève des signes de nature graphique, picturale, sonore, physique... Le texte devient une sorte de ligne de basse qui appellerait des réalisations plus ou moins éphémères complices

ou consonantes (par exemple, l'apparition du crâne anamorphe issu du tableau *Les ambassadeurs* de Holbein dans *Les Sonnets*). Parfois, ces réalisations sont au contraire susceptibles d'être concurrentes entre elles, voire d'entrer en lutte pour l'occupation de l'espace. Du coup, l'espace n'est plus une donnée première, il n'est plus contraint aux dimensions de la scène, il peut prendre la salle, les coulisses, les appareillages ("trucs", cintres, projecteurs, régie...), il peut jouer d'intempestives inversions scène/salle. Le décor immédiat, c'est d'abord le théâtre lui-même en tant qu'espace propice à la prolifération des effets. Sur ce décor immédiat se lève un décor construit qui peut procéder d'une inversion préalable de la scène et de la salle (Lucrèce), d'un gauchissement du rapport usuel entre la scène et la salle (*Hamlet-machine*), d'une reprise sur la scène d'une série appartenant à la salle (deux rangées verticales de fauteuils de salle sur scène dans *Hamlet-machine*) ; l'espace qui supporte le décor peut s'ouvrir ou se fermer à mesure de la prolifération de ces réalisations ; il peut aussi à l'occasion se trouver vers son extériorité, voire déboucher dans le monde extérieur (*Paysage sous surveillance* de Heiner Müller).

Nous pouvons passer sans délai d'une multiplicité où opèrent localement, parfois imperceptiblement, des signes musicaux, sonores, graphiques à une prolifération qui gagne soudainement tout l'espace jusqu'à la saturation, puis l'explosion, l'indécision et la recomposition. Cet espace bourgeonnant, en constante mutation expansive ou régressive, s'offre à des sortes de zooms brusques qui focalisent toute l'attention alors même qu'ils commencent à se fragmenter en micro-scènes. Les corps, comme des marionnettes, s'éveillent à l'évocation du texte, se lèvent pour une durée limitée, entrent en résonnance avec une partie, puis disparaissent, susceptibles de se lever bientôt encore pour une autre performance et une autre résonnance. Une même partie de texte peut d'ailleurs lever simultanément plusieurs corps : un qui danse, un qui bouge, un qui joue d'un instrument, un qui chante, un qui parle pendant qu'un autre reprend en canon (Lucrèce). Lorsqu'une voix narrative s'élève, lorsque, par exemple, le narrateur se parle à lui-même (ce que le théâtre classique traite par l'aparté), ce sont ici aussi bien deux corps qui surgissent dont l'un répond à l'autre ou l'épie (*Les Sonnets*). Le texte, en somme, n'est plus joué, il joue. Il peut aller jusqu'à s'absorber lui-même dans ses propres résonnances, il peut s'échapper d'une forme pour en investir une autre ou au contraire jouer dans les deux en même temps. Il peut aussi se dédoubler, se répéter, recommencer au moment même où il se termine (*Hamlet-machine*).

Le texte ne descend plus des Sphères. Dieu est une poupée gonflable qui a fait plaisir aux angoissés avant qu'ils ne la crèvent, et la nature est autiste. En fin de compte, il ne reste que du texte, c'est-à-dire une sorte de récit de rêve avec lequel nous sommes en une sorte de tractation incertaine et sans fin, jusqu'à nous retrouver aux prises avec les ectoplasmes, avec les miracles que nous avons nous-mêmes créés. Ce rêve n'obéit à rien d'autre qu'au déplacement et à la condensation, ou, si l'on préfère, à la métaphore et à la métonymie où se déplace sans cesse la signification qui court comme un furet à travers les harmoniques visuelles, sonores et narratives. Deux exemples. Dans *Hamlet-machine*, deux instrumentistes jouent, l'un sur un piano de concert, l'autre — sur un échafaudage au-dessus du premier — sur un clavier électronique. L'un reprend

métonymiquement l'autre, en est sa continuité et son envers. Mais le furet court encore puisque le second est aussi bien un conducteur installé aux commandes d'un char qui tire, comme à Varsovie ou Prague, dans la foule. La métaphore, maintenant. Dans *Hamlet-machine* encore, un protagoniste tombe, s'exprime et se meut dans une poubelle — cf. le rapport de la poubelle et de l'histoire dans la rhétorique marxiste. Je pourrais évoquer également le match de boxe, dans Lucrèce, en quoi se condensent le mouvement des atomes et les "simulacres" qu'ils font surgir en images choc. C'est parce que les textes sont traités comme un récit, dont on peut inférer le rêve lui-même dont il procède, que le montage opéré par Jourdeuil-Peyret possède étrangement ce côté à la fois complètement aléatoire et totalement nécessaire. D'autres harmoniques auraient pu se lever, mettre en action d'autres corps, d'autres images ou d'autres sons ; mais peu importe, le rêve est infini et toujours le même, il est la trace du frayage d'une passion obstinée, nécessaire et insaisissable.

Aurions-nous fait un pas hors de la dangereuse tyrannie infatuée du comprendre qui motive toutes les théologies politiques, aurions-nous pour une fois échappé au chantage de l'acteur qui se "prend pour", comme un petit dieu ? Serions-nous rendus à l'échange inutile et nécessaire des sons et images des écrits vains, pour être enfin amenés au lieu où l'histoire s'avère, entre carnage et incarnation ?

Dany-Robert Dufour

1 - J'ai développé ces questions dans deux livres : *Le bégaiement des maîtres*, Editions François Bourin, 1988, et *Les mystères de la trinité*, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1990.

2 - C'est pourquoi, je crois, Beckett n'a jamais cessé de demander aux comédiens d'en "faire moins" — en vain : le moins qu'ils pouvaient faire était toujours trop. Et c'était assez compréhensible : dans la mesure où le texte de *Oh, les beaux jours* ou *En attendant Godot*... consentait à l'échange réglé des dialogues, il ne pouvait guère que retomber dans le théâtre où l'acteur, là même où c'est le moins possible, continue, comme dans un ultime défi, à se "prendre pour". Je me demande si le véritable théâtre de Beckett ne serait pas plutôt à chercher dans l'écriture de Beckett, celle de *L'innommable* ou celle des *Textes pour rien*.

3 - Spectacles Jourdeuil-Peyret cités :

Les Sonnets de Shakespeare, traduction de Jean-François Peyret, mise en scène de Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, décor de Gilles Aillaud, musique de Philippe Hersant, costumes de Gisela Storch, lumières d'Hervé Audibert, son de Paul Bergel, avec Joëlle Léandre, Jorge Silva Melo, André Wilms et Kimon Dimitriadis.

La nature des choses d'après Lucrèce, texte français de Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, mise en scène de Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, décor de Titina Maselli, musique de Philippe Hersant, costumes de Maritza Gligo, lumières d'Hervé Audibert, son de Paul Bergel (assisté d'Isabelle Dupeux), avec Françoise Degeorges, Lila Greene, Philippe Hersant, Jorge Silva Melo, Benoît Régent, André Wilms, Doucif Benmejahed et Mohamed Hachouri.

Hamlet-machine de Heiner Müller, texte français de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingen, mise en scène de Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, décor de Nicky Riéti, musique d'Yves Prin, costumes de Gisela Storch, lumières d'Hervé Audibert, son de Paul Bergel (assisté d'Isabelle Dupeux), programmation son de Frédéric Prin, avec Clothilde Courau, Evelynne Didi, Emmanuelle Grangé, Michel Kullmann, Benoît Régent, Dominique My et Stéphane Leach.

• Festival d'Avignon 1991, Cloître des Carmes, *Le cas Heiner Müller*, mise en scène Jean Jourdeuil et J.-F. Peyret, décors N. Riéti, T. Maselli et G. Aillaud : "Müller I" (*Hamlet-machine, La correction*), "Müller II" (*Rivage à l'abandon, Matériau, Médée, Paysage avec Argonautes*), "Müller III" (*Quartett, Doppelkopf*).

• Jourdeuil-Peyret dans T/P : 52-53 (théâtre/philosophie), 56 (dossier Heiner Müller-De l'Allemagne), 60 (*Vermeer et Spinoza*), 69 (dossier Pietro Aretino), 87 (Müller), 99 (*La nature des choses*).