La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ?

The word made visible or : is theatricality in the text ?

Michel Corvin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2983>

DOI : 10.4000/praxematique.2983

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 95-109

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Michel Corvin, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 5, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2983> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2983>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ?

The word made visible or : is theatricality in the text ?

Michel Corvin

- 1 Je me présente en tant que défenseur du textisme – textisme comme il y a sexisme ou jeunisme – c'est-à-dire que j'adopte une attitude quelque peu polémique parce que minoritaire face à la position dominante qui est de considérer le texte de théâtre comme simple « matrice de représentativité » ; c'est là une conception défendue depuis une vingtaine d'années par des universitaires qui voulant briser avec le texto-centrisme (avec lequel le textisme n'a rien à voir, vous vous en doutez) ont basculé du côté inverse en faisant du texte le prétexte de la représentation. On pourrait donc opposer deux clans : les textistes dont je serais et auxquels j'annexerais volontiers quelqu'un comme H. Meschonnic avec sa « forme-sens », et de l'autre les représentationnalistes nouvelle formule dont les hérauts les plus connus sont A. Ubersfeld et P. Pavis.
- 2 De quoi s'agit-il en effet ? Le besoin de situer la théâtralité dans le texte, le visible dans le dicible, révèle, pour une part, une attitude réactionnaire car, au 20^{ème} siècle, l'image l'emporte sur le verbe. La fluidité et la jubilation des images, leur profusion, leur prodigalité, leur capacité à s'offrir en toute innocence, l'ingénuité et la spontanéité du mouvement l'emportent sur la gravité, la linéarité austère et exigeante du Verbe. Dans cette mesure le recours aux « matrices de représentativité » tend à excuser le texte de n'être que texte et à le dissoudre par avance en incarnation spectaculaire ; c'est laisser entendre qu'il y a une continuité génétique entre le texte et la scène, de l'ordre de celle qui s'établit entre l'embryon gluant et muet de l'œuf et le poulet qui caquète dans la basse-cour, l'intéressant pour le consommateur étant le poulet, non l'embryon. A ce niveau ce sont les structures formelles de l'œuvre théâtrale qui sont objet d'attention, soit tout ce qui l'encadre (espace, temps) ou l'accompagne (décor, accessoires). Mais est-ce là le tout du texte ? Il s'en faut. Quand Juvet (1952 : 124) dit : « C'est du texte qu'il faut partir toujours pour tout et il n'y a rien d'autre, rien de plus sûr, mais encore faut-il savoir s'en servir », il fait allusion à une autre dimension de l'œuvre, au message

dialogué, et il évoque la démarche interprétative que l'on nomme aujourd'hui la dramaturgie d'un texte.

- 3 De cette confusion des deux composantes du texte, l'emballage et le produit, résulte un véritable dialogue de sourds, et le faux débat sur la fidélité, les metteurs en scène mettant en avant leur respect du texte sous couleur d'en exploiter les potentialités formelles quitte à lui insuffler un sens, une direction tout autres. Si d'aventure vous dites à l'un d'eux que par le biais du rythme, des lumières, des silences, des costumes il a totalement métamorphosé l'œuvre, il vous répondra (référence à Barthes) qu'un texte est littéralement insensé et que son intervention est inévitable ou que (référence à Brecht) il faut faire du théâtre un usage pour l'aujourd'hui du spectateur et que son intervention est indispensable. Toutes réponses qui ne peuvent qu'accroître les malentendus.
- 4 Mon propos est autre : il tend à montrer non pas que le cadre formel d'une œuvre est virtuellement théâtralisable – ce sur quoi tout le monde est d'accord – mais que l'interprétation dramaturgique, c'est-à-dire la perception globale d'un texte conçu à la fois comme un corps (une matière) et une pensée résulte de l'ensemble des propositions didascaliques et stylistiques que certaines œuvres (pas toutes heureusement, sinon ma démonstration aurait un caractère d'évidence qui la rendrait inutile) offrent de façon à la fois patente et latente, fonctionnelle et symbolique.
- 5 Avant d'examiner la théâtralité textuelle au niveau de son fonctionnement rhétorique et stylistique particulier, je voudrais donner deux exemples de la conception totalitaire d'une théâtralité qui est et ne peut être qu'enfermée dans le texte du fait même de la définition du théâtre comme art du faux et du mensonge : du faux car, dès lors qu'on accepte de mettre en scène un texte déjà écrit, on ment avec le temps et on ment avec le personnage puisque le premier ne peut plus être ouvert, ni le second libre. Le même Jovet disait : « Au théâtre on joue, au cinéma, on a joué » ; on pourrait corriger et dire : au théâtre on est joué, ce qui est encore plus passif qu'au cinéma.
- 6 A cet égard l'un des meilleurs exemples d'une théâtralité inscrite dans le texte est représenté par Pirandello, à travers toute une série de faux-semblants qui tendraient à faire croire que l'œuvre n'existe que sur le plateau. En fait la représentation ouverte qu'il nous propose est déjà écrite, déjà jouée dans le livre. On a donc affaire avec lui à un transfert de la scène au texte, à une sorte de retour en arrière, de déthéâtralisation, sous prétexte (là est le paradoxe) de théâtralisation libre, c'est-à-dire de libération totale du temps scénique. Dans *Six personnages* ou *Ce soir on improvise* surgissent des personnages d'une pièce non encore écrite, désireux qu'ils sont de « jouer » leur pièce dont ils ne connaissent pas le texte ; mais c'est Pirandello qui écrit leur ignorance de l'écrit ! Ils sont déjà de théâtre et se révoltent contre la fiction qui justifierait – par antériorité aristotélicienne – leur existence d'êtres de fiction. Vue sous cet angle, l'œuvre de Pirandello est, pour une large part, méta-théâtrale puisqu'elle ne cesse de s'interroger sur les conditions et la spécificité de la production théâtrale. Je disais à l'instant que la libération totale du temps scénique, temps répétitif d'une représentation, que cette libération était au cœur de l'entreprise d'indépendance extra-textuelle du personnage. Mais c'est une entreprise fictive car, chez Pirandello, ce qui n'a pas encore eu lieu (le temps du présent-futur) est déjà là, inscrit dans le passé du livre. J'irais alors jusqu'à dire qu'il y a chez Pirandello une sorte d'autisme théâtral : il enferme son œuvre – et il s'enferme – dans une totalité encore jamais réunie en une seule œuvre textuelle : elle contient en effet à la fois l'auteur, le metteur en scène, les

acteurs, les personnages. Et l'on se met à tourner en rond : de l'un à l'autre, de l'un contre l'autre dans une sorte de quête impossible d'unification/résolution. C'est totalement anti-aristotélicien et anti-artistique dans la mesure où la pièce n'est plus ni séparée (par des lois de composition spécifique : début, milieu, fin...) de l'univers d'expérience, ni découpée en deux mondes autonomes. L'un écrivant la fiction et les rapports conflictuels de force appelés personnages ; l'autre inscrivant dans l'univers du plateau, sur intervention d'un individu étranger à l'écriture – le metteur en scène – un éphémère vocal, gestuel, comportemental, fait d'un mixte d'artifice (ce qui vient de l'écrit et des conventions séculaires de la communication théâtrale) et de vivant (ce qui vient du corps de l'acteur et de toutes les perceptions visuelles). Chez Pirandello le tout du théâtre, disons le presque tout, est déjà enfermé dans les pages du livre, y compris son propre déni.

- 7 Entreprise radicale dont il y a d'autres exemples, peut-être moins tranchés, chez Genet notamment, avec son metteur en scène interne à la pièce (Archibald dans *Les Nègres*) et plus généralement avec sa philosophie du reflet qui ne tend à rien d'autre qu'à l'invisibilité de la scène au profit de l'exaltation du langage. C'est ce que développe l'Envoyé dans *Le Balcon* quand il décrit la conduite de la Reine et essaie de faire comprendre que la véritable Reine n'est pas celle qui apparaît en chair et en os lors d'une quelconque cérémonie, mais celle qui s'essentialise en une Idée de Reine, en une Figure de reine, emblème qui, dans et par son apparence, peut seul dire la Royauté : « Sa majesté, dit-il, se transporte d'une chambre secrète à l'autre, de l'office à la salle du trône, des latrines au poulailler, à la chapelle, au corps de garde (...). Elle se rend introuvable et regagne ainsi une invisibilité menacée ». Cette théorie de la décorporéisation, de la désincarnation du théâtre, est exposée dans la pièce avec un rien de didactisme, mais il faut avouer que l'idée est neuve et mérite d'être martelée, dans des phrases toujours prononcées par l'Envoyé comme : « Ce qui compte, c'est la lecture (...) » ou : « Vous avez pour fonction, dit-il à Irma, de fonder, de justifier des métaphores ».
- 8 Ce n'est donc pas un hasard si, à travers la voix d'Archibald, Genet qualifie le théâtre d'« architecture de vide et de mots » : le théâtre n'existe que dans les mots qui le disent parce que ses figures de style ont l'avantage sur toute autre figure de ne pas avoir de visage, donc d'échapper aux accidents de la matière et aux médiocrités du sensible.
- 9 Position extrême, d'un angélisme destructeur, mais qui n'en pose pas moins les fondements de la spécificité de l'écriture théâtrale. Spécificité il y a, à mes yeux, quand, indépendamment (et pas seulement antérieurement à), de toute réalisation particulière (qui, elle, est du domaine de la mise en scène, c'est-à-dire de l'intervention individuelle d'un metteur en œuvre) le texte conjugue, *in praesentia* (par articulation de convergence ou d'opposition, voire de dénégaration) comme *in absentia* (car, comme dit A. Ubersfeld, l'espace, par exemple, est un « non-dit du texte »), le discours théâtral avec le temps et l'espace, de telle sorte qu'ils soient, tous les trois, en constante interaction.
- 10 Cette interaction productive me paraît être au principe de la genèse d'une œuvre méritant le qualificatif de théâtral ; et *a contrario*, son absence est un moyen de vérifier qu'une œuvre dite dramatique peut ne pas l'être du tout. C'est donc ce caractère de dramaticité que je voudrais examiner en partant de l'élément premier de tout texte théâtral (élément premier pour le lecteur mais non nécessairement pour le créateur), en partant du mot. Pas de n'importe quel mot, bien sûr ; car si productivité il y a dans le

mot, tel qu'il puisse dire le temps et l'espace, voire les promouvoir, c'est, pour reprendre la formule de Breton que « le mot germe », qu'il est l'objet d'une fermentation qui en assure l'expansion et la métamorphose. Or qu'est ce type de mot sinon précisément une métaphore ?

- 11 Quelles que soient les variétés de définition de cette figure, chacun s'accorde à y voir une procédure de transfert d'un objet ou d'une idée à un (ou une) autre par l'analogie d'une qualité commune aux deux ; on pourrait même dire d'une contamination, d'une surimpression de deux éléments. L'important, en ce qui concerne le domaine artistique, est de souligner le caractère à la fois dynamique et subjectif du transfert métaphorique : il provoque l'imagination et facilite, par irradiation progressive, la coloration homogène d'un texte. Comme le dit Albert Henry (1971 : 63-64) : « La métaphore se fonde sur des relations qui surgissent dans l'intuition même qui lance la métaphore en question. La métaphore fixe des équivalences d'imagination (...). Dans une certaine mesure, la métaphore fait toujours violence au réel. Par le fait même, elle est plus exposée que la métonymie à la fantaisie gratuite et même à l'élucubration (...). La métaphore demande plus d'inspiration et elle ouvre des chemins nouveaux ».
- 12 Cette « métaphore vive », pour reprendre la belle formule de P. Ricoeur, pourquoi ne pas l'appeler symbole qui, recouvrant, lui, un champ encore plus vaste et plus flou que la métaphore, autorise, sinon toutes les dérives interprétatives, du moins les fait sortir du domaine strictement rhétorique et entrer dans le champ de la symbolique, donc de la psyché ? Cependant, bien qu'il soit possible, avec une certaine rigueur, de distinguer la métaphore du symbole, il serait encore plus commode, mon propos n'étant pas de linguiste, de recourir au terme de figure tel que Pascal l'a exploité dans les *Pensées* : la figure pour lui est une image proposée par l'Ancien Testament (le sacrifice d'Isaac par Abraham par exemple) mais masquée, illisible directement (ou trop platement lisible) et exigeant, pour prendre la plénitude de son sens, le truchement d'une interprétation assise sur d'autres références. Cette figure est une « forme-sens », comme dit Meschonnic, mais où le passage du premier terme au second n'est pas suffisamment signalé par un tiret d'équivalence et le serait bien plutôt par l'orientation d'une flèche indiquant la vectorisation dynamisante qui fait d'une image inerte (par son caractère anecdotique ou arbitraire notamment) un ferment, un levain ou levier de signification. C'est alors qu'on peut parler d'une approche génétique de l'écriture théâtrale, non pas, naïvement, en adoptant le point de vue de l'auteur qui garde très largement ses secrets de fabrication à moins qu'on ne lui fasse rendre gorge à coup de psychocritique et autres questionnements analytiques, mais en choisissant le point de vue du récepteur : celui-ci cherche à constituer, pour un texte, une chaîne de cohérences qui traversent et articulent l'ensemble de ses signifiants verbaux (dialogues et didascalies) et aboutissent à l'isotopie surplombante d'une lecture où, par extension et compréhension à la fois, trouveraient leur place les éléments apparemment les plus disparates du texte en question.
- 13 Surplombante mais non réductrice, car l'avantage du recours au concept de figure ou de symbole est que par définition le symbole est ouvert – comme une sorte de signe de coloration neutre – à une double postulation, à la fois dysphorique et euphorique ou, plus généralement, antithétique, de telle sorte qu'il porte en lui-même les chances d'une structuration dialectique. Comme le dit Luc Benoist (1985 : 43), « tout symbole est susceptible d'au moins deux interprétations opposées qui doivent s'unir pour obtenir son sens complet. Cette ambivalence est saisissable au niveau même du vocabulaire (...).

En latin le mot *altus* signifie haut et profond et le mot *sacer* signifie saint et maudit. Ce que l'on pourrait traduire géométriquement par une ligne droite dont la direction verticale serait parcourue dans les deux sens opposés de haut en bas et de bas en haut, considération qui pourrait être une définition de la fonction symbolique ».

- 14 S'agissant de théâtre, le symbole y prend (ou y retrouve) toute sa valeur matérielle, concrète, d'objet (de moitié d'objet, exactement, chez les Grecs) permettant, par rapprochement avec un autre objet (avec l'autre moitié) la reconnaissance du tout. Chaque partie n'est donc qu'une apparence, insignifiante proprement, à laquelle seule la constitution en un tout donne sens. C'est donc plus que d'une relation contenant/contenu qu'il s'agit puisqu'il y va, pour l'ensemble d'un texte, de son projet, on pourrait presque dire de sa projection. Dans une telle aperception du symbole sa qualification sensorielle est à sauvegarder à chaque instant de son inévitable métamorphose en signification. Cette désintellectualisation du symbole ressortirait à la fonction poétique telle qu'analysée par Jakobson, mais Ricœur aussi est un bon guide pour souligner l'insécable coalescence du tout et de la partie, du signifiant partiel et du signifié global dans le mécanisme du symbole : « A l'opposé des signes techniques, parfaitement transparents, qui ne disent que ce qu'ils veulent dire en posant le signifié, les signes symboliques sont opaques parce que le sens premier, littéral, patent, vise lui-même analogiquement un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui. Cette opacité c'est la profondeur même du symbole, inépuisable comme on dit ». (*Le conflit des interprétations* p. 285-286). Ici ce qui me retient dans l'« opacité », ce n'est pas sa possible clarification en une multitude de signifiés seconds, d'ordre connotatif, mais plutôt son pouvoir de ramification structurante à travers le dispositif cellulaire du texte.
- 15 Qu'est-ce à dire en termes d'œuvres théâtrales particulières et susceptibles d'être génétiquement, mais *a posteriori*, reconstituées par le récepteur ? Ceci d'abord, qu'il n'y a aucun intérêt à emboîter le pas du producteur de l'œuvre lui-même quand consciemment – c'est le cas d'Ionesco ou d'Adamov – il nous fait part de l'image originaire dont toute la pièce est issue : ainsi pour le rêve de chaises ou du cadavre qui grandit qui ont donné lieu aux pièces que l'on sait ; ainsi pour la procédure de la « littéralité » qui a l'avantage, en tant que métaphore cristallisée, de rendre visible, concrète, sensible, une idée (travail donc du symbolisé au symbolisant), mais l'inconvénient de ne rendre compte que partiellement d'un texte, et selon une démarche assez souvent consciente qui laisse peu de place à la germination sourde, sinon spontanée, du signifiant.
- 16 Encore que chez un Adamov l'aller et retour de l'inconscient du vécu au conscient de l'expression soit au principe même de sa revendication d'écriture « littérale », accompagnée d'une exigence à la fois paradoxale et indispensable d'une équivalence tensionnelle entre le contenant et le contenu, entre la forme et le sens. De ce fait, ce qu'il dit de la représentation est tout aussi valable pour le texte puisque l'un vaut l'autre, le texte étant la virtualité de la représentation dont la représentation est la réalisation, proposition beaucoup plus artaudienne qu'on pourrait croire puisque le texte lui-même n'est déjà plus constitué de mots-concepts mais de mots-choses, de signes-objets en latence de manifestation : « Je crois, dit-il, que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en

évidence, la manifestation, du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame. Ce que je veux au théâtre et ce que j'ai tenté de réaliser dans ces pièces, c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, concrètement, corporellement avec le contenu lui-même » (*Avertissement à La Parodie et à l'invasion*, Gallimard, p. 14).

- 17 Qu'ensuite, dans *La Parodie*, on voit N. « balayé », « littéralement et dans tous les sens » comme dirait Rimbaud, par le service de nettoyage, que le mutilé dans *La Grande et La Petite Manœuvre* soit, déjà par son nom et progressivement lors de ses apparitions, réduit à un homme-tronc, que l'encombrement des papiers et des meubles, dans les deux premiers actes de *L'invasion*, soit le signe littéral et non équivoque de l'angoisse et du désordre mental, que toutes ces manifestations de l'invisible soient immédiatement (trop immédiatement) perceptibles, il n'en reste pas moins qu'elles sont une poussée d'un inconscient dont, quand on parle de symbole, on ne peut en aucune manière faire l'économie. Il serait aisé de rapprocher les lignes d'Adamov de maints textes, très connus, d'Artaud. Contentons-nous de ces phrases tirées de *A la grande nuit* (1961 : 288) : « Pour moi, le surréalisme a toujours été une insidieuse extension de l'invisible, l'inconscient à portée de la main. Les trésors de l'inconscient invisible devenus palpables, conduisant la langue directement, d'un seul jet ».
- 18 Pour vérifier que le symbole, du fait de son appartenance à l'anthropologie culturelle (dont des analystes comme G. Durand, après Bachelard et quelques autres mythographes nous ont permis de saisir la polyvalence), au théâtre, possède un pouvoir de structuration dramaturgique et de focalisation langagière, je proposerai deux exemples. Le premier emprunté à Cocteau qui, avec sa « poésie de théâtre », a posé les prémisses de la réflexion qui m'occupe. La phrase-référence de Cocteau dans la préface des *Mariés de la Tour Eiffel* est la suivante : « L'action de ma pièce est imagée tandis que le texte ne l'est pas. J'essaie donc de substituer une « poésie de théâtre » à la « poésie au théâtre ». Phrase sybilline que l'exégète de la dramaturgie de Cocteau, P. Dubourg, commente ainsi (1954 : 122) : « Ce n'est pas au dialogue d'être imagé. C'est à l'action. Des métaphores en action, voilà le texte des Mariés » (...). Il (Cocteau) fait de cette pièce un poème *agi* sous les yeux du spectateur ». Qu'est-ce à dire sinon que les métaphores, même et surtout les plus usées, les métaphores dites lexicalisées, sont prises au pied de l'objet, transformées en visions scéniques. Quand le photographe dit : « Un petit oiseau va sortir », il ne sort habituellement aucun oiseau de l'appareil, sauf chez Cocteau où surgissent toutes sortes d'incarnations tératologiques de la métaphore : une autruche, une baigneuse, un enfant, un lion. Et, de la métaphore à la métamorphose, il n'y a qu'un pas que franchit le théâtre ; fidèle à son étymologie il tend à faire voir et pas seulement à faire entendre. Le mot fait la chose ; mieux, le mot est la chose ; selon une conception magique du langage sur laquelle les linguistes pourraient se pencher en classant cette curieuse confusion de la parole et de l'action scénique du côté de la performativité : « dire c'est faire » est une affirmation de l'abbé d'Aubignac par laquelle il définit l'esthétique classique ; « dire c'est faire voir » devient le credo du théâtre « poétique ». Ainsi parler de la cycliste sur la route de Chatou, c'est l'évoquer magiquement, la faire apparaître ; ainsi l'appareil photographique, grâce à son soufflet (signifiant à double valence signifiée) peut-il se transformer en wagon de chemin de fer. Ce procédé éminemment théâtral de littéralité est une sorte de symbole de symbole : alors que le symbole remplace une idée par une image, la littéralité remplace à son tour l'image par une réalité visuelle ; c'est, du coup, donner un contenu nouveau aux structures internes du théâtre puisque les personnages et le conflit auquel ils s'affrontent seront

totallement déterminés par cette nouvelle acception du mot : la pièce avance, scéniquement, à coup de langage.

- 19 Élevons maintenant notre ambition de plusieurs degrés et adressons-nous à Artaud qui, d'emblée, établit l'équivalence la plus haute entre le théâtre et la poésie avec une phrase comme celle-ci : « Le théâtre qui est de la poésie en action, de la poésie réalisée, doit être métaphysique ou ne pas être » (1964 : 202). Poésie en action, qu'est-ce à dire, sinon que le langage surchauffé qu'invente Artaud permet de remonter de l'apparence à l'apparition, donc d'inverser le cours pris par l'art occidental depuis sa laïcisation et l'intronisation de la mimésis comme valeur première. Artaud fonde sa pensée sur le monisme selon lequel le métaphysique ne se sépare pas de la physique, à la différence de toute la pensée occidentale depuis Platon et Aristote. Pour Artaud la pratique théâtre est le seul véritable moyen d'accéder à la métaphysique en refusant la coupure épistémologique entre le signe et la chose, la pensée et la matière, l'intelligence et les sens, le visible et l'invisible.
- 20 Comme le dit très justement M. Borie (1989 : 225) dans *Artaud et le retour aux sources* : « à travers ces différents courants (d'ésotérisme, bien connus d'Artaud) ce n'est pas seulement une vision synthétique du monde qui est préservée, mais aussi une volonté de poser la question du langage et de la manipulation des signes en termes de forces magiques et de relation maintenue à travers lui, par l'homme, au cosmos, au divin. L'art continue à s'affirmer comme une gnose (une connaissance) et comme une magie (une pratique effective de création et de transformation). Loin de constituer un domaine séparé, il s'inscrit pleinement dans cette vaste *Science* des secrets des choses visibles et invisibles qui ne sépare jamais le plan humain, le plan cosmique et le plan divin. Par cette science des relations entre tous les plans, l'artiste, véritable initié, reprend possession de la Parole perdue, une parole qui, en s'appuyant sur le concret des symboles, ouvre l'accès à une vérité. La manipulation des signes est une manipulation de forces ; elle est activée par laquelle l'homme participe à la Création ».
- 21 Si l'on redescend au niveau terrien de l'analyse, on dira que pour débusquer la force poético-théâtrale d'un texte il convient d'en découvrir (d'en inventer même, au double sens que ce mot avait jadis), le noyau imageant, sorte de nébuleuse de signes d'où se détachent, comme autant de sources lumineuses, tel élément intéressant la structure de la fable, tel autre les personnages dans leur psychologie ou leurs rapports à leurs partenaires, tel élément concernant la gestuelle ou le décor, tels autres enfin qui n'ont d'autre valeur, au niveau du matériel stylistique, que de maintenir la tension métaphorique première. Ce que j'appellerais volontiers la théâtralité textuelle.
- 22 Très concrètement cela veut dire que dans la grande œuvre théâtrale, trop méconnue d'Artaud, *Les Cenci*, il y a une obsession centrale – déjà présente dans d'autres textes comme *Jet de sang* ou *Van Gogh* – l'obsession de la roue avec toutes les métamorphoses du cercle qu'elle implique, celle de la spirale notamment et, par-delà, du mouvement. Cette obsession insuffle toute l'écriture de l'œuvre, avec cette ambition de faire dire aux mots plus qu'ils ne peuvent : rendre la parole visible telle est la mission d'un autre langage. Quantité d'écrits d'Artaud, certains bien connus, vont dans ce sens ; j'en citerai deux, moins galvaudés : « Ces images, ces mouvements, ces danses, ces rites, ces musiques, ces mélodies tronquées, ces dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu'il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle. Le principe étant d'arriver à noter et à chiffrer comme sur un papier musical ce qui ne se décrit pas avec des mots » (*La*

conquête du Mexique 1964 : 24) ; autre texte : « Que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient perçus comme des mouvements et que ces mouvements s'assimilent à d'autres mouvements » (*Quatrième lettre sur le langage* 1964 : 115-116).

- 23 Écrire le mouvement, tel est bien le propos d'Artaud dans *Les Cenci* : la première indication scénique de décor en scène 1 du I est : « une galerie en profondeur et en spirale » ; la suite ne cessera de multiplier les images du cercle puis de la roue comme par exemple dans ces deux indications scéniques : « Camille fait un signe aux gardes qui entourent immédiatement les deux femmes. Bernardo se précipite à l'intérieur du cercle, se serre contre Béatrice. Camillo entre au milieu des soldats et, prenant Bernardo par la tête, il le tire doucement dehors. Le cercle des soldats se referme (acte IV, scène 2). Et à la scène 3 : « Au plafond du théâtre, une roue tourne comme sur un axe, qui en traverserait le diamètre. Béatrice, suspendue par les cheveux et poussée par un garde qui lui tire les bras en arrière, marche selon l'axe de la roue ». Indications scéniques qui ici s'inscrivent dans le décor ; elles concernent ailleurs et souvent l'attitude des personnages pour en traduire les intentions de façon si totalement irréaliste qu'elles en font ressortir la valeur symbolique. Ainsi, à deux reprises, Béatrice accomplit un mouvement tournant pour empêcher les convives de s'enfuir et un peu plus tard elle « tourne autour des deux tueurs à gage en se servant de leurs manteaux comme de longues bandelettes et les enveloppe comme des momies, avec le poing dehors » (acte IV, scène 1). Quant au texte dialogué lui-même il est bâti sur l'idée du retour circulaire du mal : quand elle apprend la sentence de mort qui la frappe, Béatrice s'écrie : « La cruauté du pape rejoint celle du vieux Cenci ». Bernardo, étranger, lui, au tragique propose alors : « Vite, vite, tournez la page ; qu'on puisse croire que tout cela n'a jamais existé », tandis que Béatrice dans sa dernière réplique – qui est aussi la dernière réplique de la pièce – ramène le cercle à son point de départ, comme si la roue avait tracé une longue courbe immobile, du crime au crime :

Quel est celui qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père ?

Cette idée rend ma mort plus amère.

Car j'ai peur que la mort ne m'apprenne

Que j'ai fini par lui ressembler.

- 24 Entre une écriture symbolique qui dit l'enfermement, la clôture répétitive de la destinée humaine et tout un appareil décoratif et gestuel où l'image de la roue apparaît de façon obsédante, l'osmose est complète et Artaud en a parfaitement conscience, lui qui déclare (1964 : 45) : « En écrivant *Les Cenci* (...) j'ai imposé à une tragédie le mouvement de la nature, cette espèce de gravitation qui meut les plantes et les êtres comme des plantes, et qu'on retrouve fixée dans les bouleversements volcaniques du sol. Toute la mise en scène des *Cenci* est basée sur ce mouvement de gravitation. Les gestes et les mouvements y ont autant d'importance que le texte ; et celui-ci a été établi pour servir de réactif au reste. Et je crois que ce sera la première fois, tout au moins ici en France, que l'on aura affaire à un texte de théâtre écrit en fonction d'une mise en scène dont les modalités sont sorties toutes concrètes et toutes vives de l'imagination de l'auteur ». Il ajoute, phrase essentielle pour mon propos : C'est pourquoi dans ma pièce tout tourne ; et que chaque personnage a son cri ».
- 25 On me dira qu'avec Artaud je joue sur le velours et que du coup je triche puisque des deux composantes du spectacle théâtral, texte et mise en scène, la synthèse est réalisée par absorption, sinon annulation du premier dans la seconde ; que la parole est rendue visible sans doute mais parce qu'elle cesse d'être mot pour devenir « ébranlement

physique ». C'est précisément là la force révolutionnaire d'Artaud de transfigurer le matériel linguistique en hiéroglyphes vocaux et, inversement, de charger les évolutions physiques de ses personnages d'autant de métaphores et de symboles à longue portée. « S'il y a dans *les Cenci*, dira encore Artaud, un rythme inhumain, ce n'est pas dans le tournoiement contestable des ensembles qu'on a le droit de le rechercher, mais dans cette précision, comme d'un mécanisme d'horloge, que j'ai essayé d'imposer à toutes les scènes dialoguées. Cette précision, cette rigueur, ces allées et venues mathématiques des acteurs les uns autour des autres et qui tracent dans l'air de la scène une véritable géométrie, peu de spectateurs s'en sont rendus compte, parce que l'on ne remarque que ce qu'on connaît. Si Orsino trace autour des groupes qu'il anime, des personnages qu'individuellement il émeut, des cercles d'oiseau de proie ; si Camillo et Orsino tournent et s'agitent autour de Giacomo dans une ambiance de cave, dans une lumière de souterrain comme l'hypnotiseur des foires autour du client qu'il veut méduser ; si Béatrice meut des assassins automates comme des pièces sur un échiquier, si elle les emmaillote comme des momies vivantes, s'ils rient tous deux d'un rire unanime comme des organismes désaccordés ; si les gardes voilés tournent en cercle et se déplacent comme les heures ; s'ils reviennent successivement à leur place avec le rythme d'un balancier : là est cette gravitation secrète dont peu ont vu la subtilité » (1964 : 5).

- 26 Secrète est bien le mot qui convient, et le déchiffrement auquel on peut se livrer pour débusquer l'efficacité quasi magique de la « poésie de théâtre » relève de l'herméneutique non du décodage scientifique. La poésie telle qu'elle se confond avec le théâtre par son pouvoir de création totalitaire à la fois verbale et scénique trouve encore chez Artaud (1964 : 203) sa meilleure définition : « Cette fameuse poésie (...) il serait temps de reconnaître qu'elle est à la base de toute vraie création dramatique et qu'elle ne peut bien agir que dans son sens entier. Dans son sens de déflagration et d'émotion entière, de communication religieuse, spasmodique, avec la métaphysique agissante, c'est-à-dire avec l'esprit universel ».
- 27 Billevesées et galimatias que tout cela diront les esprits raisonnables. Peut-être accepteraient-ils mieux, allant dans le même sens mais émanant de Claudel ce terrien pragmatique, la réponse que le personnage de Danse la Nuit fait au poète dans *La Lune à la recherche d'elle-même* : le poète, rampant (puisqu'il est muni de 12 pieds, ceux de l'alexandrin) se laisse emporter, par la lune qui l'aime, dans un univers inconnu et incontrôlable ; il s'affole et s'écrie :
- 28 « Pardon ! pardon ! pardon ! ce n'est pas de ma faute ! je ne savais pas ! où c'est-i que c'est que je suis-t-i ? »
- Et Danse la Nuit lui répond en lui donnant la clé de la vraie poésie : « De l'autre côté, Monsieur, de la métaphore ».

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD A. 1961, *Œuvres Complètes, Tome II*, Gallimard.

ARTAUD A. 1964, *Œuvres Complètes*, tome V, Gallimard

BENOIST L. 1985, *Signes, Symboles et Mythes*, "Que sais-je", Presses Universitaires de France.

BORIE M. 1989, *Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard

DUBOURG P. 1954, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Grasset.

HENRY A. 1971, *Métaphore et métonymie*, Klincksieck.

JOUVET L. 1952, *Réflexions du Comédien*, Librairie Théâtrale.

RÉSUMÉS

Le propos est de montrer que l'interprétation dramatique, c'est-à-dire la perception globale d'un texte, conçu à la fois comme un corps (matière) et une pensée, résulte de l'ensemble des propositions didascaliques et stylistiques que certaines œuvres offrent de façon patente ou latente, fonctionnelle et symbolique. La "dramaticité" du texte s'examine donc à partir d'un noyau d'images (métaphores) qui se développent en réseaux et rendent compte aussi bien de la fable dans sa globalité que des rapports entre personnages, décor et autres éléments scéniques. En ce sens, la mise en scène comme incarnation de l'œuvre est déjà inscrite dans le texte. La force irradiante de la métaphore est évidemment l'objet d'une intervention interprétative à partir des dérives du sens, ce qui donne à ce type de critique un caractère à la fois créatif et risqué. Si certains dramaturges comme Adamov ou Cocteau donnent des clés pour ouvrir le sens caché de leurs œuvres, d'autres comme Artaud (ou Musset ou Dubillard...) ne fournissent que de rares jalons. On essaie ici précisément de prouver la validité de la méthode en prenant les *Cenci* d'Artaud comme point d'appui.

This article intends to show that dramaturgical analysis, i. e. overall perception of a text, conceived both as a body (material) and a thought, proceeds from the general effect of stage directions and stylistic indications that some works furnish explicitly or implicitly, in a functional and symbolic way. The "dramaticity" of the text is therefore examined through a knot of images (metaphors) which expand into networks and express the plot in a whole as well as the relationships between the characters, the set and other scenic elements. In this sense, the staging of a play as an embodiment of the work is already inscribed in the text. The irradiating strength of metaphor is obviously the object of an interpretative intervention based on symbolic shifts in meaning, which makes this kind of criticism creative and hazardous at the same time. While some playwrights such as Adamov or Cocteau give clues to the hidden meaning of their works, others such as Artaud (or Musset or Dubillard and others) barely give any landmarks. This article is an attempt to prove the validity of the method using Artaud's *Cenci* as an example.

AUTEUR

MICHEL CORVIN

Institut d'Études Théâtrales

Université de Paris 3