

La mortification de la vie par la vivacité énergétique de la mort dans le théâtre contemporain

Dr. Ali Kherbache
Université d'Annaba



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 87-98

Résumé: *Le théâtre, de par les écritures formelles littéraires, de par les formes physiques et matérielles qui le caractérisent, ou que lui concèdent les corps, les lieux et les mots, travaille de manière durable à se faire se retrouver les morts. Il s'agit ici, nous semble-t-il, l'une des thématiques fortes du théâtre contemporain. Les morts parlent aux vivants tandis que ces derniers donnent la parole (non la réplique) aux morts. C'est ce que nous voulons montrer dans les points que nous développons dans cet article.*

Mots-clés : *Théâtre contemporain - mort - communication du mémorable - tragédie nouvelle mise en scène philosophique.*

Abstract: *The theatre, by its writing literary forms, by its material and physical forms which characterized it, or by the bodies, the places and the words, the theatre is continually works for the meeting of the dead. I think, by this way, that is here one the strongest thematic of the contemporary theater. The dead speaks to the living that gives the word (not the replica) to the dead. That is our idea of the theatre which we want to develop in this paper.*

Keywords: *Contemporary theatre - death - communication of the memorable - new tragedy - philosophical direction.*

المخلص: يحتوي هذا المقال إشكالية خاصة بالمشرح الجديد أو العصري و يتركز الحديث عن الكتابة الجديدة من الجانب الأشكال الأدبية و كذلك من حيث المضمون يتحدث عن الأشكال الجسدية و المادية في الفضاء المسرحي , الأجساد, الأماكن و الكلمات تعمل في تشكيله الدائمة لكي يلتقيا في فضائه الأئكة الذين ماتوا. هذه في ضمننا أحد المحاور الرئيسية الحاضرة في المسرح العصري. نتكلم الأموات مع الأحياء الذين بقدون الكلمة إلى الأموات.

الكلمات المفتاحية: المسرح العصري، الموت، الاتصال الذاكري، التراجيديا الجديدة، المسرحية ألسفسية.

Introduction

Donner forme à la mort par le vivant. En tous les cas c'est, en substance, l'essentiel de ce que le théâtre contemporain, lancé dans un hyperréel dépressif, tente d'explicitier par une sorte de métaphysique matérialisée sur les planches. Une métaphysique de table (la scène, les planches) soutenue par des condensés de dits, de paroles, d'onomatopées, ou de cris, jamais ou presque

impliqués réellement dans un donné achevé. Il s'agit d'exprimer justement cet inachèvement permanent des corps, des lieux et du langage parlé même pour en tirer la dimension dramatique de l'homme suspendu à un destin. Quoique ce destin soit apparent, il n'a d'autre volonté que celle de se manifester sous la forme d'une cohérence transformée en objet de quête permanente. Il ne s'agit pas de la quête de la vérité puisqu'elle est bien là, ou jamais ne sera là, mais plutôt de la quête du langage enfin capable de la *dire*, au pire la *médire*.

A cet effet, la notion de la *mort* n'est pas uniquement une thématique théâtrale récurrente mais c'est aussi une forme de laquelle s'empare le théâtre pour donner *vie* aux discours des impossibles retours à la vie. Dans le même ordre d'idée, nous nous souviendrons que « la mythologie grecque tout entière est une forme d'évocation des morts et les "héros" ne sont autres que des défunts, anciens ou récents, ayant échappé à l'anonymat qui engloutit peu à peu les gens du commun » (Chuvin, 1992 : 24). Ainsi peut-on dire des foules de personnages qui traversent le moment « suspendu » dans le temps et qui permet la parole temporaire, mortelle et revenante.

En faisant remonter les origines du théâtre au monde grec, Nietzsche y voit la proximité de naissance entre tragédie et philosophie, l'irruption de l'impur et l'association du crime à la forme artistique et au système de pensée. En quelques mots, le philosophe allemand nous situe : « Le proverbe grec qui affirme que "la satiété enfante le crime (l'*hybris*)"¹ semble venir à notre aide, et l'on peut se demander en effet un instant si Héraclite n'a pas fait dériver de l'*hybris* ce retour à la pluralité. [...] Le processus universel n'apparaît-il pas comme le châtement de l'*hybris* ? La pluralité comme le résultat d'un crime ? La métamorphose du pur en impur comme la conséquence de l'injustice ». (Nietzsche, 1873-1876, 1969 : 53-54).

Le théâtre, semblable en général à celui que nous connaissons aujourd'hui, est venu à l'existence dans la période Attique (V^e et IV^e siècles av. J.-C.). Les sources religieuses, les célébrations de louanges et le *tragos*² lui confèrent cette dimension de la proximité des morts évoquée *supra* avec Chuvin. L'origine du théâtre n'est pas le monopole du monde grec puisque ses formes primitives d'essence religieuse (cérémonies, célébrations, rites, cycles, etc.) apparaissent dans la plupart des sociétés dans leurs organisations diverses (clans, tribus, groupes). Dans la plupart des cas, il s'agit d'interroger les forces et les puissances invisibles en essayant d'entrer en contact médiumnique avec les morts.

Nous pensons que le théâtre contemporain a gardé dans son fonds des aspects bien caractérisés de cet héritage séculaire. La scène elle-même, en tant que *topos*, est le lieu matériel et magnétique des retours aux sources des *morts qui parlent* et des effets de *miroirs symétriques* où le vivant se confond avec le mort. Dans le sillage de cette idée, nous essayerons de montrer dans cet article la fonctionnalité de cette isotopie du *trépassement* continu (passer de vie à trépas avec un filin de maintien avec le réel vécu/vivant). Pour justifier nos propos, nous recourrons à l'illustration par des textes issus du théâtre contemporain, notamment français et selon la disponibilité de la matière écrite. De la même sorte, pour l'appareil de référence, nous aurons à utiliser des travaux récents tels que ceux de Michel Azama, de Pavis, d'Ubersfeld ou de Vinaver.

Pour les pièces de théâtre, nous focaliserons sur un texte que nous considérons comme hautement illustratif de notre propos. Il s'agit de *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès. Des extraits de textes d'autres auteurs dramatiques pourront accompagner le précédent, comme ceux de Lagarce, de Beckett, de Sarraute... Car dans un monde pétri par l'individualisme cynique et le pessimisme considéré comme une forme d'expression majeure, il n'est plus temps que de méditer et de concevoir le néant personnifié, doté d'une parole creuse qui remet incessamment le monde à sa place et dans sa posture de *solitaire errant* : Œdipe sage avant d'être l'Œdipe fou.

1. La théâtralisation de la mort : une obsession occidentale

Nous nous intéressons à ce niveau aux rapports socioculturels qu'entretient le monde occidental avec la mort. L'aventure est millénaire et compte des traumatismes collectifs que l'Histoire rapporte bien. Les souffrances accumulées au fil des siècles ne vont pas sans laisser de traces. Les arts, et particulièrement le théâtre, rendent bien les stigmates des blessures séculaires se refermant lentement et non sans difficultés. Ce qui tient aussi du rapport au monde qui se développe et s'entretient au fil du temps et des événements. Lorsque Artaud, homme de théâtre et de cinéma, destiné à une carrière de rêve, prit conscience de cette dimension du théâtre dédoublé de mort et plus tard initié aux cérémoniaux celtiques et Tarahumaras, son parcours prit fin à Rodez avec l'intime conviction que l'occident végète dans une pensée *morte*.

1.1. La maladie de la mort moderne

A plus forte raison, c'est Baudry qui nous situe au mieux pour ce qui concerne ce rapport assez complexe en soulignant que « [L]es attitudes devant la mort et le mourir ne constituent pas seulement de puissants révélateurs des formes d'organisation sociale et des types culturels. Représentant bien plus qu'un drame individuel, la mort conduit à poser la question de la société tant au plan de son institution que de sa constitution. Il s'agit d'étudier les "fictions" (du verbe latin *fingere* , "façonner") qui tiennent et soutiennent le rapport au monde. En fait, il n'existe pas seulement des représentations culturelles devant la mort, mais des représentations culturelles devant un mort non représentable » (Baudry, 2004 : 894-895). Parmi ces représentations dernières, le théâtre, selon nous, compte parmi les plus puissantes du point de vue de la formation et de l'entretien de l'image de la *mort du personnage* (comme la *mort de l'auteur* barthésien) qui n'est plus autre chose que le relief d'une vie possible, ou consommée, ou encore en voie de péremption. « On sait, notait déjà il y a quarante ans Baudrillard, que la pensée magique dans ses mythes vise à conjurer le changement et l'histoire. D'une certaine façon, la consommation généralisée d'images, de faits, d'informations, vise elle aussi à *conjurer le réel dans les signes du réel*³, à conjurer l'histoire dans les signes du changement, etc. » (Baudrillard, 1970 : 15). Presque dire, de notre côté, à conjurer la mort dans les signes de la mort elle-même en état de vie. Vie telle que vécue par des consommateurs appelés à consommer plus tard, peut-être, le coma sous quelque forme qu'il se manifeste.

L'Occident a vécu la mort dans sa chair. Les péripéties historiques de la peste, par exemple, l'attestent. Les pestes contemporaines, ou ce qui s'y apparente,

l'attestent aussi. Le Sida, peste moderne, fait irruption à la fin du XX^e siècle. Il réveille dans l'inconscient collectif le souvenir cataclysmique et catastrophique des pestes noires que l'Occident a connues de 1347 à 1352. Ainsi que nous le dit Vovelle, « c'est à travers les langages de la peur que se sont inscrites à partir du XIV^e siècle, les nouvelles lectures de la mort [...] on a pu analyser [...] l'impact de la Peste noire sur la peinture florentine et siennoise au tournant du milieu du XIV^e siècle. [...] Entre 1350 et 1380, la peinture a pris la couleur du temps, reflétant l'inquiétude et l'austérité. [...] Deux niveaux dans la réponse aux malheurs des temps, [...] un premier, ponctuel, immédiat, exprime les langages de la peur ; un second, moins explosif, reflète les transactions qui se mettent en place, au niveau quotidien, avec la peur de la mort ». (Vovelle, 2000 : 100)

Ces peurs et inquiétudes continuent d'apparaître dans les codifications culturelles avec tout le cortège des narrations de faits divers et d'événements guerriers. Au théâtre, sobrement, comme l'exemple que nous tirons du texte de Lagarce.

Parmi les personnages : *Le père, mort déjà ; L'amant, mort déjà ; Longue date.*

L'incipit :

L'amant, mort déjà. - Une année après que je meurs, que je suis mort ? ⁴

Louis. - Exactement ça. L'année d'après, j'étais resté, là, seul, abandonné, toutes ces sortes de choses, plus tard, l'année d'après, - j'allais mourir à mon tour - (j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai) l'année d'après, je décidai de revenir ici. Faire le chemin à l'inverse.

Longue date. - Histoire d'un jeune homme qui décide de revenir sur ses traces, revoir sa famille, son monde, à l'heure de mourir. Histoire de ce voyage et de ceux-là, perdus de vue, qu'il rencontre et retrouve. (Lagarce, 2002 : 277)

Ceux qui sont déjà morts sont *là* en fait pour servir d'éventuels « exorcistes » des peurs et des angoisses de ceux qui sont las d'avoir peur d'être *là* dans la mort. Le langage de Lagarce, sans s'enfoncer dans les conjectures stylistiques et verbales des théâtres classique et néo-classique, simplifie les choses au point d'en dénuder la complexité métaphysique. Les fantômes ne sont plus ces ombres qui peuplent nos enfances mais ils sont, avec du recul ou par anticipation, nous-mêmes.

Las de vivre, et *las de mourir*, Vladimir et Estragon (Acte premier) échouent dans un terrain vague qui a tout des allures d'un hors monde :

Estragon. - Pendons-nous tout de suite.

Vladimir. - A une branche ? (Ils s'approchent de l'arbre et le regardent.) Je n'aurais pas confiance. (Beckett, 1952 : 21)

Dans les passages suivants, nous resterons dans cette même logique qui est celle de la théâtralisation de la *disparition* aussi bien de la manière effective de mortalité que de la manière morbide de l'agonisant ou du mourant. Il s'agit d'observer dans le texte de Koltès le fonctionnement du langage de la mort *en construction* au niveau des deux protagonistes. Ils passent un deal des plus étranges. Comme nous pouvons les percevoir avec ces mots de Cioran :

« L'ambition est une drogue qui fait de celui qui s'y adonne un dément en puissance. [...] Imaginez maintenant le processus inverse : la fièvre évanouie, vous voilà

La mortification de la vie par la vivacité énergétique de la mort dans le théâtre contemporain

désenvoûté, normal à l'excès. Plus aucune ambition, donc plus aucun moyen d'être quelqu'un ou quelque chose ; le rien en personne, le vide incarné : des glandes et des entrailles clairvoyantes, des os détrompés, un corps envahi par la lucidité, pur de lui-même, hors du jeu, hors du temps, suspendu à un moi figé dans un savoir total *sans connaissances* ». (Cioran, 1960 : 21).

Les individus, sans relief dans la réalité, évoluent sur les planches, souvent solitaires (monologue), souvent en duo (dialogue), souvent envahis par le vide scénique des décors sombres et dépouillés, ou envahis par une débauche d'objets que consacre « rois » l'inutilité ou, pour paraphraser Pessoa, sur lesquels se lisent les livres de l'intranquillité.

Les luttes pénibles pour arracher sa liberté et sa dignité passent également par la condition de la mort violente. Elle est le rite de passage définitif à la parole désincarnée du corps réel, habitant dans l'illusion de laquelle s'accoutre l'acteur-personnage pour *dire* la transe passée d'une vie morte à un trépas vivace. On se demande si, dans *le Cadavre encerclé* de Yacine, Lakhdar est bien vivant ou bien mort :

Lakhdar. - Ici est la rue des Vandales [...] Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout [...] mais, *dans l'attente de la résurrection*, pour que *Lakhdar assassiné*, je remonte *d'outre-tombe prononcer* mon *oraison funèbre...* (Yacine, 1959-1998 :15).

De même, dans le 16^{ème} tableau de *Les Paravents* de Genet, le Combattant est pour Ommou déjà mort :

Le Combattant. - Si on veut s'organiser, il faut raisonner. Nous les combattants, on a droit à quoi ?

Un silence. Ommou semble réfléchir. Enfin, elle parle.

Ommou. - Boucler vos gueules et aller mourir au soleil. (*Avec beaucoup de netteté*) Depuis un moment, depuis qu'on s'épuise ici à épuiser nos misères de toutes sortes, vous, là-bas, vous organisez votre mort d'une façon harmonieuse et hautaine.

Le Combattant. - Pour l'efficacité du combat.

Ommou, comme un automate. - Pour l'esthétique du décès.

(Genet, 1961-2000 : 269)

La pièce de Genet suggère d'ailleurs que la foule de personnages, combattants et fidayîn, soient tous morts. Tandis que les para(chutes)vents cachent mal la déconfiture généralisée de violences en fait inutiles puisque chaque fois que les uns tombent d'autres se relèvent.

Lorsque, dans son ouvrage consacré à Shakespeare, Frye écrit que « [D]ans la vision tragique, la mort n'est pas un épisode dans la vie, ni même sa fin inévitable, mais l'événement essentiel qui lui donne forme et contour. La mort est ce qui définit l'individu, c'est elle qui le distingue en l'arrachant à la continuité de la vie, qui s'écoule indéfiniment entre passé et futur. Elle donne à la vie individuelle la forme d'une parabole, s'élevant depuis la naissance jusqu'à la maturité pour à nouveau redescendre ; et ce mouvement parabolique d'ascension et de déclin est également la forme tragique par excellence. » (Frye, 2002, 1967 : 7)

Le théâtre contemporain dans son ensemble nous apparaît sous cet angle. Au vu des expériences tragiques et dramatiques du siècle, il n'y a d'autre issue que de s'interroger *de profundis* sur la question de la mort donnée ou surprenante tant ses métamorphoses et ses mutations sont innombrables.

1.2. Dans la solitude des champs de coton : qui dira plus et mieux ?

La pièce de Koltès peut nous servir de support pour illustrer nos propos. Le choix du texte koltésien est tout d'abord motivé par son aspect inhabituel au sens où l'écriture est toute différente de celles habituellement consacrées. Elle permet au metteur en scène d'établir en toute liberté ses codifications dramaturgiques, scéniques et de décider des didascalies appropriées nécessaires à sa mise en espace. Car, de plus en plus aujourd'hui, on parle de mise en espace plutôt que de mise en scène. L'exergue, en guise d'avant-texte, notifiée par Koltès lui-même, est déjà une clef de lecture, et non des moindres. Nous avons envie de la rapporter :

« Un *deal* est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémendeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens - dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique -, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture *de ceux-ci*. » (Koltès, 1986 : 7).

La fable est simple : un homme (le Client) en rencontre un autre (le Dealer). S'ensuit une conversation fleuve, d'une densité assez remarquable. Les répliques prennent des allures de tragédie grecque revue et corrigée au goût du jour. Ce qui est frappant dans le texte koltésien c'est cette manière inhabituelle des reformulations à l'intérieur même des répliques. Les deux protagonistes reformulent tantôt les paroles de l'un et de l'autre, tantôt reformulent leurs propres propos. Cette spécificité de l'écriture de Koltès entraîne un désir métaphysique particulièrement simplifié pour les besoins de la communication théâtrale. Comme les personnages de Beckett, ceux de Koltès sont des philosophes de l'ombre et du déchet, de la venelle obscure et de la vie du quidam inconsideré, voire méprisé peut-être de par son asocialité et son sens de la marginalité. Dans les répliques relevées pour les besoins de l'analyse, nous mettons en caractères gras les segments et séquences qui appuient nos propos. Nous insisterons sur le fait qu'à aucun moment il ne s'agit de redondance mais plutôt de reformulation qui prend son sens physique en tant que parole dans la scène et dans la bouche de l'acteur. Ainsi ce passage, par exemple :

Le Dealer. - Car si je suis à cette place depuis **plus longtemps que vous** et pour **plus longtemps que vous**, **et que** même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre **les hommes et les animaux** ne m'en chasse pas, c'est **que** j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir **qui passe devant moi**, **et** c'est comme un poids dont il faut **que** je me débarrasse sur quiconque, **homme** ou **animal**, **qui passe devant moi**. (p. 9)

L'enjeu du deal peut s'énoncer comme suit : il y a un *désir* à satisfaire donc il faut en payer le prix (il y a un prix à payer). Koltès va taire l'obscur objet du désir ainsi que la valeur d'échange qui permet de le satisfaire. A partir de ce *tacitement* convenu, le texte prendra une dimension dramatique et, pourquoi pas un avant-tragique :

Le Client. - Alors, quelle arme ? C'est là la dernière réplique qui clôt le texte. (Koltès, 1986 : 61)

1.3. Un potlatch verbal : l'humiliation du peu de châtiment

Le potlatch, en tant que forme primitive de l'échange, est aussi une forme de deal parfois sous-tendu par un grand défi lancé par l'un à l'autre. Dans le cas de la pièce de Koltès, le deal se formalise peu à peu dans un circuit d'échange verbal où à un certain moment, le dealer tend à vouloir humilier le client :

Le Dealer. - Il y a *cette veste* que vous n'avez pas prise quand *je vous l'ai tendue*, et maintenant, il va bien falloir que *vous vous baissiez pour la ramasser.* (p. 57)

Le dealer et le client se situent à un autre niveau de la réalité, une latitude particulière qui évoque une élévation. Cette dernière est un peu semblable à celle d'une âme suspendue, ou en attente de transmigraton, ce que les textes Upanishads appellent le *samsâra*⁵. Les interlocuteurs sont en butte de résoudre un problème grave avec l'enjeu d'un désir qui semble lui-même en tant que *désir* représenter l'objet d'une transaction qui se situe au-delà de nos possibilités en tant qu'humains. Est-ce le désir de passer de la mort à la vie ? Ce qui n'est pas, en soi, une mince entreprise. Est-ce le désir de passer de vie à trépas quand le dealer va fournir le poison mortel (la drogue/la *pharmakon*) destiné à cet effet ? Nous pouvons spéculer autant que cela est possible puisque le texte, de par son occultation de l'objet/de la nature du désir, le permet. Le spectateur-lecteur ordinaire pourrait en toute légitimité s'interroger sur le référent réel qui fait se parler les interlocuteurs.

2. Les rapports complexes de la mort théâtrale et de la mort banale

Les textes existentialistes nous ont habitués à nous familiariser avec les conceptions d'une *mort absurde* ou d'une *mort dans l'âme*, pour paraphraser Sartre lui-même. Le théâtre camusien a aussi montré que la mort est souvent précédée d'une folie dont la pureté est d'une étonnante lucidité, la théâtralisation d'un texte comme *La Chute* par exemple montre à quel point Jean-Baptiste Clamence est mort (psychologiquement, symboliquement ?) le soir où la dame s'est jetée du pont dans le Zuiderzee. Perçue de dos, avec le bruit sourd de sa chute dans l'eau. Clamence *croit* entendre et ne se retourne pas. A partir de là, c'est toute sa vie qui bascule de l'autre côté. Le compatriote (le lecteur ?) écoute parler Clamence sans jamais intervenir. Existe-t-il ce compatriote ? Le texte de Camus est conçu davantage comme un monologue théâtral pour donner une possibilité à son adaptation. N'écartons pas le fait que Camus est aussi un auteur dramatique, qu'il a été acteur et metteur en scène. D'un point de vue intertextuel, le texte de Koltès s'apparente dans bien des paramètres thématiques et textuels aux textes du théâtre nouveau français.

2.1. L'enjeu du deal est de mourir (La convention tacite : on ne donne jamais rien, si l'on peut tout prendre)

Pour davantage d'éclairage, nous nous appuyons sur les travaux de Pavis afin de mieux voir cette pièce dans sa profondeur stylistique. Pour ce qui concerne l'intrigue, rien ne se passe en fait. La tension n'est décelable que par le moyen du langage. La fable est calquée sur l'intrigue et elle se résume, selon Pavis,

à une *exposition* de positions bloquées. A aucun moment l'objet du deal n'est nommé. Chaque protagoniste veut apprivoiser l'autre, et à la fin tous deux se fâchent. Une paix est proposée mais les deux protagonistes finissent par se diriger inéluctablement vers l'affrontement violent. (Pavis, 2004 : 33-36)

Il semble, pour notre part, que le deal - lié à un désir des plus dangereux - porte en lui, en soi, la mort d'abord lentement s'insinuant telle un brouillard et par la suite annoncée clairement avec tous les implicites qui l'accompagnent, tels que : si vous ne pouvez rien prendre vous disparaîsez dans l'anonymat de l'inexistence, si vous avez la force de donner, vous mettez sous le joug de votre pouvoir quiconque accepte de prendre :

Le Dealer. - Il n'y a pas de règle [...] il n'y a que des armes. (p. 60) [...]

Le Client. - Alors, quelle arme ? (p. 62)

Mais dans la réplique ci-dessous tout devient explicite, au point où l'on peut se demander si cet *homme* (le client) n'a pas rencontré sa propre mort en la personne du dealer (d'autant plus que ce terme argotique de l'anglais suggère que tout dealer vend la mort). Dans sa présentation du célèbre *The Naked Lunch*, William Burroughs note bien que le dealer ne vend pas la drogue au camé, mais qu'il vend le camé à la drogue.

Le Client. - [...] parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela. (p. 60)

Ou bien encore, nous pouvons dire que la couleur est annoncée au tout début du texte / la pièce :

Le Dealer. - Car si *je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous*, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que *j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi*, et c'est comme *un poids* dont il faut que *je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal*, qui passe devant moi. (p. 9)

Ces mots du Dealer nous pouvons les mettre dans la bouche du sphinx. Tous ceux qui passent devant lui seront débarrassés sur le moment.

L'évocation de l'élévation, signe du voyage intermédiaire des morts :

Le Dealer. - Je m'approche de vous comme *le crépuscule* approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant *tout en bas* dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents. (p. 10)

2.2. Expliciter au mieux la mort absurde par la mort théâtrale

Comment l'homme moderne va-t-il *négocier* son incompréhension de la mort, au moment où tous les mythes du présent, nourris de ceux du passé, n'expliquent plus suffisamment l'homme postmoderne ? Nous pouvons ajouter que déjà, anciennement, le constat de Domenach n'est pas du tout reluisant, puisqu'il écrivait en 1967 ceci :

« L'homme est "fait comme un rat", mais le piège tragique se révèle plus vaste et mieux gardé que ne l'imaginaient les Grecs et leur descendance classique et existentialiste. La disparition des dieux n'en ouvre pas les portes ; Büchner nous l'apprend. Au moment où la raison expulse les destins de la terre et du ciel, au moment où la liberté culbute les trônes, la tragédie accomplit sa fonction : montrer au cœur du processus historique l'irruption de la nécessité mauvaise, qui substitue la tyrannie des passions, la logique cruelle du pouvoir, la fauverie humaine, à la prétention de gouverner innocemment ». (Domenach, 1967 : 67)

Comme il y a un désir dans la pièce de Koltès, il semble qu'il y ait aussi un obscurcissement intentionnel des aléas par lesquels passe ce fameux désir :

Le Dealer. - [...] **la seule frontière** qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais **incertaine**, tous deux possédant **le désir et l'objet du désir**. (pp. 11-12)

Il s'est passé quelque chose de l'ordre d'un tournant définitif du point de vue des représentations culturelles. Les choses ne sont plus considérées telles qu'elles l'étaient dans un passé récent. A ce titre, Azama, en parlant du théâtre contemporain, revient sur ce point pour écrire :

« La littérature tout entière vit cette "ère du soupçon" dont Nathalie Sarraute a parlé la première, en 1956. Ce débat, loin d'être seulement esthétique, est d'ordre existentiel : nous sommes passés d'un théâtre de l'action, du "faire", à un théâtre du "dire", du "dire" de l'être inquiet, en quête d'une nouvelle identité. Cette grande liberté des écrivains et des écritures ne va pas sans faire débat : est-ce encore du théâtre ? Peut-on parler de théâtre si le dialogue n'est plus le signe de reconnaissance immédiate du texte théâtral, s'il n'y a pas de fable, ou seulement une fable éclatée, si les personnages n'ont ni identité clairement définie, ni fonction sociale, ni biographie, ni caractère, ni une "psychologie" ? ». (Azama, 2003 : 19).

Dans la réplique ci-dessous, le dealer explique et définit clairement cette condition de l'homme moderne. Là où les paradoxes se transforment en véritables dogmes ou doctrine de vie. L'utile est de parvenir à expliquer sa condition. C'est ce qui caractérise les personnages de Koltès. Sans jamais être méprisés tant sont-ils en bas mais qui montent très haut par le moyen de cette faculté qui les spécifie nettement : la lucidité placée hors du champ comateux, hors du champ hypnotique, cependant bien placée dans le champ de coton.

Le Dealer. - [...] **dans la solitude d'un champ de coton** dans lequel on se promène, nu, la nuit ; de me la dire [l'objet de votre fièvre] sans même me regarder. Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas **qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer** ; la vraie et terrible **cruauté** est celle **de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt** comme **des points de suspension au milieu d'une phrase**, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, **une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur**, comme **une lettre** qu'on a **commencée** et qu'on **froisse brutalement** juste après avoir **écrit la date**. (p. 31)

Tant que le Dealer use de toutes ses capacités langagières pour placer sa rencontre avec son client dans des lieux semblant situés outre frontières ou dans des *no man's land* sous le signe d'une syntaxe particulière, cela atteste

bien d'une lucidité qu'on trouve rarement chez les personnages de Beckett, par comparaison.

2.3. La véritable orientation aliéniste du théâtre contemporain

En effet, à partir de cet intitulé, nous faisons le postulat selon lequel le théâtre contemporain n'est que le lieu des expositions des déséquilibres contemporains et postmodernes, si nous empruntons ce concept à la philosophie post-structuraliste. Il nous faut dire par ailleurs que le théâtre, en tant qu'espace - et non texte - depuis son retrait définitif de l'*agora* (par la suite le vaudeville) et son déplacement-emplacement dans la *salle*, ce qui équivaut à un enfermement architectural et décoratif. En clair, le théâtre se retrouve dans un espace clos où il est neutralisé et dévitalisé. Ce nouvel espace le mortifie plus qu'il ne l'anime.

C'est sur ce plan que nous nous intéressons au théâtre contemporain post années 50. Ceci pour deux raisons, notamment : la 1^{ère} qui se formule par une hypothèse que nous proposons et selon laquelle la représentation théâtrale change le rapport au monde et ce de manière radicale. Le minimalisme et la focalisation y sont aigues. La 2^{de} raison est liée à l'écriture nouvelle tant sur le plan des formes éloignées des conventions classiques que dans ses thématiques irrationnelles. Ces thématiques ont, selon nous, une fonction interrogative et contemplative qui force la cristallisation sur le devenir (l'a-devenir ?) du monde.

Parmi ces thématiques puissamment radicalisées, celle que nous venons d'observer *supra* : la mort dans son état vivace. Le postulat serait sans doute à formuler dans cette proposition : le théâtre n'est en définitive que la représentation *raisonnée dans tous les sens de la Mort non comme une énigme ou un questionnement rébarbatif mais plutôt comme un jeu qui tourne au vinaigre des vérités dernières*. Souvent la dénudation progressive des personnages sur la scène avec l'occultation par la pénombre des spectateurs (voyeurs ?) dans la salle procède de cette logique que nous formulerons ainsi : montrer les formes multiples que peuvent afficher les masques de la mort. Le temps, comme entité associable au principe de réalité est, pour le temps de la pièce, mort ou suspendu. Un temps mort : la durée de la représentation scénique d'un texte de théâtre joué par la seule conception d'un dramaturge. Mais les coulisses, par contre, ont cette fonction particulière de maintenir l'illusion fictionnelle en veille. Les spectateurs, dans une étrange posture de réversibilité, perdent contact avec la réalité (les coulisses, les issues de sortie, de secours, exit, etc.) pour faire face à une représentation, qui existe depuis les ombres chinoises et les marionnettes. La représentation est en réalité montrée dans les seules limites des parenthèses qui enfermement pour une durée déterminée la réalité *extra-muros* dont on ne sait quoi faire *intra-muros*.

Conclusion

A partir du moment où on suppose que le théâtre englobe tout le pourtour existentiel, il sera donc la vie. C'est tout l'opposé de notre thèse de départ : le théâtre contemporain est un théâtre de la mortification ou de la Mort :

Aujourd'hui que je vous ai touché, j'ai senti en vous le froid de la mort, mais j'ai senti aussi la souffrance du froid, comme seul un vivant peut souffrir, dit le Dealer au Client (Koltès, 1986 : 36).

Le froid de la société marchande, en somme, et le vivant qui souffre de ce froid, souffre en fait de l'absence de ce désir dont il est question dans toute la pièce. Tout simplement le désir de vivre, désir diminué à sa plus simple expression dans les sociétés capitalistes marchandes.

Les personnages de Lagarce, comme nous l'avons vu, sont des morts qui prennent en charge *la fable* ou le récit dans la pièce théâtrale où on se raconte réellement sa fiction dans une sorte de pièce-mourir intitulée *La Photographie* :

- *Hélène*. - *Nous nous étions perdus de vue. C'est l'histoire (si on veut), c'est l'histoire de gens qui se sont perdus de vue, qui se retrouvent, et qui se souviennent qu'ils se connaissaient, « avant », quelques années auparavant. C'est la même histoire que la dernière fois, à quelques détails près.* (Lagarce, 1986, 2000 : 247).

Ce théâtre introspectif, sans didascalies et autres indications scéniques, voire sans fable, permet au spectateur (attentionné, attentif) et au lecteur du texte de construire des *microfables* (Ryngaert, 1991, 2008 : 51). Une réplique du Client résumerait à elle seule la perspective tendancielle du théâtre nouveau contemporain :

Le Client. - *Ténèbres, ténèbres des hommes qui s'absorbent dans la nuit.* (Koltès, 1986 : 24).

Loin de nous l'idée selon laquelle le théâtre contemporain ne développe que cette tendance. Il s'agit d'une tendance hautement dominante parmi d'autres thématiques. A titre d'exemple, l'identité et la question sexuelle dont l'Occident se gargarise depuis la fin du XIX^e siècle. Nous aurions pu lier l'une (la mort) à l'autre (la sexualité) au plus intime des hasards psychanalytiques à partir du moment où la tendance idéologique nouvelle verse dans l'autoanalyse et l'autofiction, voire l'auto-narcissisme, si l'on nous permet ce néologisme.

Nous nous sommes limité dans le cadre de cet article à cet aspect très bien lié, sinon intimement, aux nouvelles maladies (sida, grippe, tumeurs étranges, pollutions, phénomènes psychopathologiques nouveaux, etc.) qui apparaissent dans le théâtre sous forme de questionnements et d'interrogations esthétisées et conçues par des auteurs et des dramaturges investis du signe de l'inquiétude dans leur époque dominée par le factice transparent, et la conscience malheureuse mal assumés.

Notes

¹ C'est Nietzsche lui-même qui traduit *hybris* par *frevel*, crime.

² *Tragos*, grec anc., bouc.

³ Les italiques sont de Baudrillard.

⁴ Les caractères italiques et gras désignent dans les extraits de répliques les éléments pertinents qui nous intéressent.

⁵ *Samsâra*, transmigration des âmes dans les croyances brahmaniques. L'explication nous est donnée dans *Sept Upanishads*, traduction commentée par Jean Varenne, Seuil. Coll. Le Point-Sagesses, 1981.

Bibliographie

- Azama, M. 2003. *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. Continuité et renouvellements*. Paris : Editions théâtrales/CNDP.
- Baudrillard, J. 1970. *La société de consommation, ses mythes - ses structures*. Paris : Denoël.
- Baudry, P. 2004. « Paradoxes contemporains. Nouveaux rapports anthropologiques de la mort ». *La mort et l'immortalité*. Encyclopédie des savoirs et des croyances. Paris : Bayard.
- Beckett, S. 1952. *En attendant Godot*. Paris : Minuit.
- Cioran, E.-M. 1960. *Aveux et anathèmes*. Paris : Gallimard.
- Chuvin, P. 1992. *La mythologie grecque du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*. Paris : Flammarion.
- Domenach, J.-M. 1967. *Le retour du tragique*. Paris : Seuil.
- Frye, N. 2002 1967. *Les fous du temps. Sur les tragédies de Shakespeare*. Paris : Belin.
- Genet, J. 2000 (1961). *Les Paravents*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.
- Koltès, B.-M. 1986. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris : Minuit.
- Lagarce, J.-L., 2000 (1986) ; *Théâtre complet II. La Photographie*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs Éditions.
- Lagarce, J.-L. 2002 (1995). *Théâtre complet IV. Le Pays lointain*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs Éditions.
- Nietzsche, F. 1969 (1873-1876). *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*. Paris : Gallimard. Coll. Idées. NRF
- Pavis, P. 2004. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris : Armand Colin. Coll. Lettres Sup.
- Ryngart, J.-P. 2008 (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin. Coll. Coursus
- Sarrazac, J.-L. 2010. « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain ». *Europe*, n° 969-970.
- Vovelle, M. 2000 (1983). *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris : Gallimard.
- Kateb, Yacine. 1998 (1959). *Le Cercle des représailles*. Paris : Seuil. Coll. Points.