

***Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Textes réunis par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert. Chambéry, Editions Comp'Act, coll. « L'acte même », 2005. Un vol. 15 x 21 de 285 p.***

Riche dans sa diversité, l'ouvrage est composé de vingt-deux études issues d'un colloque, réunies par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert qui ont constaté que « depuis deux siècles le théâtre de création, voire d'avant-garde, est confronté de manière insistante et paradoxale à l'impossibilité même de sa représentation ». Il s'agit là du « signe d'une *crise*, ou d'une série de crises, qui font désormais partie de l'histoire du théâtre ». Ce sont ces « défis » que traitent les articles selon une démarche diachronique, depuis les coups de force du théâtre romantique jusqu'aux expériences limites du théâtre contemporain. Ces audaces politiques, sociales, mais aussi techniques et esthétiques ont tenté de repousser les frontières du possible dramaturgique, tout en risquant de condamner le théâtre à la censure, à l'incompréhension et à la marginalité. À partir d'une très grande variété de pièces et d'auteurs, la problématique engagée donne lieu à un volume qui mérite une lecture attentive, et où dialoguent les réflexions de chercheurs et de spécialistes du théâtre.

La notion d'« impossible » au théâtre est relative à un public et à son goût, ainsi qu'à l'Histoire et à ses conditions. Ce qui est théâtralement impossible à un moment donné ne l'est parce qu'en rupture profonde avec un état du théâtre : « l'état du techniquement faisable, de la difficulté maximale tolérable, du socialement recevable, ou du politiquement acceptable ». Des facteurs très différents déterminent donc l'impossible à un moment donné.

Trois lignes de force se dessinent en suivant la chronologie des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et en mettant en relief des temps forts et des dénominateurs communs. La première section du volume part des prémices de la révolution romantique et conduit jusqu'au ballet « fin de siècle », avec pour fil directeur la féerie. Cette partie commence par une étude de Jean-Marie Thomasseau sur Ludovic Vitet qui, conscient des limites auxquelles est confronté le théâtre de son temps, écrit précisément pour la lecture – et non pour la scène – ses *Barricades* (1826), nées du renouveau historique. Vitet donne là l'impulsion initiale à un changement majeur de l'écriture théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment au *Spectacle dans un fauteuil* dans lequel Musset fait figurer *Lorenzaccio* en 1834, pièce longtemps perçue comme injouable, mais qui apparaît aujourd'hui comme la meilleure réussite scénique du romantisme. Musset porte à ses limites les qualités intrinsèques des « scènes historiques » à la Vitet. Le système de distribution des rôles (la notion d'emploi), la lourdeur des décors (contraintes scénographiques), enfin la censure expliquent l'impossibilité alors de représenter l'Histoire et le peuple sur scène, sujet même des *Barricades*. Un an plus tard, *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, pièce aussi fondatrice que sa préface, brave les codes classiques par le mélange des genres en relevant tout à la fois de la scène historique, de la comédie, du mélodrame et de la tragédie, comme l'explique Florence Naugrette. Elle s'avère injouable car, en pleine Restauration, elle défie la censure en traitant le régicide sur un mode grotesque. Elle est, de plus, incompatible avec les pratiques de son époque (notamment pour des raisons techniques : 7000 vers, six à huit heures de représentation, 90 personnages environ), choix délibéré de Hugo dans le but de dynamiser l'ancien système des genres et de signifier l'urgence d'une réforme esthétique générale. De même, *L'Ahasvérus* (1834) d'Edgar Quinet défie les lois de la scène en raison de son sujet : une représentation de la Création. Simone Bernard-Griffiths fait observer que, hésitant entre narration et théâtre, cette œuvre témoigne d'une ambiguïté générique qui tient à son origine (le mystère), et pose la question de sa théâtralité. Quant à la féerie, qui s'impose avec le vaudeville et le mélodrame comme l'un des grands genres du XIX<sup>e</sup> siècle, elle ne suscite pas, au sortir de la Révolution, de querelles littéraires, mais Roxane Martin montre qu'on peut parler d'elle en termes de défis en raison d'une subtile

combinaison entre chants, dialogues, mimes, ballets et changements de décors. Sa pratique de la surenchère – glissement de l'écriture du littéraire vers le spectaculaire – témoigne de son rôle dans le renouvellement des codes de l'écriture théâtrale en s'émancipant totalement du carcan des unités classiques. De la même façon, Claudine Lacoste démontre que Théophile Gautier prône la liberté à tout prix en refusant de se plier aux conventions dans *Une larme du Diable* (1839), pièce qui ne fut jamais représentée ; il revendique un « théâtre fantasque, extravagant, impossible », dans une atmosphère d'harmonie poétique et gracieuse qui, refusant de se plier aux impératifs matériels de la représentation, tend vers l'abondance et la prolifération. Prolongeant l'étude de la « féerie comique », Bertrand Vibert choisit de souligner dans *Le Château des cœurs* (1869), œuvre pleine de fantaisie et de grotesque, combien Flaubert flirte avec l'impossible d'ordre référentiel (des carottes suspendues à la voûte du ciel pour une satire du monde bourgeois perçu comme un vaste pot-au-feu). Philippe Andrès s'interroge sur le théâtre de Théodore de Banville qui pendant quarante ans s'est obstiné dans la plupart de ses pièces à écrire en vers alors que la prose triomphait. Autrefois si applaudi, l'impossible de ce théâtre, lié depuis à une usure de sa réception et à un changement de goût du public, se situe dans une articulation entre le vers et la mise en scène. Hélène Laplace-Claverie analyse la place du ballet à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : par nature forme théâtrale limite, il recourt au texte (argument, livret) tout en le reléguant à l'arrière plan puisque les mots qui le composent s'abolissent au contact de la scène. Le théâtre dansé est dès lors perçu comme un moyen d'accéder à d'autres modes d'expression.

La seconde partie de l'ouvrage étudie les défis lancés par l'avant-garde de la « fin de siècle », et mène jusqu'à ceux de l'entre-deux-guerres. Mireille Losco s'intéresse au cas d'*Axël* (1895) de Villiers de l'Isle-Adam en raison de son caractère mi-théâtral, mi-philosophique, de sa composition complexe et de sa longueur hors norme, laquelle ne permit pas à son auteur de faire représenter l'œuvre de son vivant, mais qui alimenta les théories des symbolistes qui osèrent sa création. René-Pierre Colin aborde le « miracle en XII vitraux » *Les Cuirs de bœufs* (1899) de Georges Polti, dont l'excentricité condamna l'œuvre à la marginalité et à la censure de la représentation en raison de ses proportions qui visent « l'Enormité », et à travers le motif de l'inceste du Fils et de la Mère montrés dans le même lit. Patrick Besnier explore l'étrange texte de Raymond Roussel *La Seine*, écrit autour de 1900, découvert en 1989, injouable en raison de ses 7000 vers, de ses 400 personnages, et que l'on peut interpréter comme une tragédie ou comme un vaudeville. Dominique Massonnaud veut voir dans les pièces de Kandinsky, composées entre 1908 et 1914, celles moins d'un peintre que d'un penseur et d'un praticien du théâtre, qui dans la lignée du symbolisme défie les lois de la représentation en voulant porter à la scène l'invisible. Florence Baillet montre que Karl Kraus exprime dans *Les Derniers Jours de l'humanité* (1922) la disharmonie fondamentale de l'univers, ce chaos suprême qu'a révélé la Première guerre mondiale, en défiant le possible référentiel et mimétique à travers une forme dramatique « monstrueuse » (par exemple, un monologue de douze pages). Présentant un réservoir de procédés relevant du montage, du théâtre documentaire, ou d'autres arts (photographie, cinéma, opérette), l'œuvre témoigne moins d'un théâtre impossible que d'un théâtre suggérant d'autres possibles. Jacqueline Bernard prouve que la pièce insolite de Tristan Tzara *Mouchoir de nuages* (1924) enclenche un ressort nouveau que la postérité saura exploiter : le théâtre et son commentaire, qui fait partie intégrante du texte de cette pièce Dada, c'est-à-dire l'alliance de l'acte de la représentation et la négation même de cet acte par la mise à distance qu'engendre le métathéâtre.

La troisième section du volume traite des « expériences extrêmes » du théâtre contemporain, notamment lorsqu'une pièce entre en contradiction avec certaines données constitutives du genre dramatique. Nathalie Fournier se penche sur *La Dernière bande* (1958)

de Beckett : cette pièce à personnage unique dénie ce qui fait l'essence même du théâtre - le dialogue -, en juxtaposant deux monologues disjoints, l'un en situation, celui de Krapp à 69 ans, et l'autre enregistré faisant entendre la voix d'un Krapp de trente ans plus jeune. Les données habituelles du genre dramatique sont bouleversées par la remise en question de son dispositif énonciatif. Bernadette Bost analyse la singulière pièce d'Adamov *Si l'été revenait* (1970) qui défie les notions de progression dramatique, de personnage et de représentation, en faisant parler des instances psychiques. L'œuvre, qui se réclame de la « psychologie profonde » explorée par Strindberg, propose quatre points de vue sur une même histoire en les présentant comme autant de rêves faits par les quatre protagonistes. De même, Brigitte Ferrato-Combe montre que le théâtre de Nathalie Sarraute, à l'origine radiophonique, refuse, par rejet du réalisme, de faire visualiser des corps et de mettre en espace les « tropismes », à la recherche d'une mise en scène mentale. Annick Brillant-Annequin considère, quant à elle, les tabous sociaux qui définissent les limites du possible sur scène, à travers la sulfureuse pièce d'Arrabal *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* (1969) qui joue sur toutes sortes de transgressions (défécation, cannibalisme, érotisme, sadomasochisme), défiant la bienséance, les interdits moraux comme les codes spectaculaires et les modes de réception (rapport entre scène et salle, réel et fantasme, acteur et spectateur – invité à jouer -, happening). Françoise Rouffiat s'intéresse à Hélène Cixous qui, portant à la scène l'hystérie freudienne dans son *Portrait de Dora* (1976), touche aux conditions mêmes du fonctionnement de la parole théâtrale en inventant, par exemple, la didascalie interrogative qui ne décide pas du destinataire auquel une réplique doit s'adresser. Hélène Kuntz considère *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller comme une pièce impossible parce que tout dialogue s'y avère empêché et détruit, en raison de l'insoutenable violence de l'Histoire dont l'absence de progrès entrave toute possibilité de progression dramatique. Louis Dieuzaide interroge, quant à lui, l'approche de l'acteur par Valère Novarina. Le théâtre étant par essence langage, l'acteur serait un corps troué par la parole – ce qui n'est pas sans soulever la difficulté de transposer scéniquement un tel processus : comment incarner ce qui est désincarné ?

Jean-Pierre Ryngaert clôt la réflexion par un bilan sur l'illisibilité des textes, en dressant un inventaire analytique des facteurs et des causes. Une partie de la mise en scène contemporaine ne plaçant plus le texte au centre de la représentation (héritage de Vitez qui engage à « faire théâtre de tout »), il n'y aurait plus de texte de théâtre injouable puisque la nature du matériau de départ n'aurait plus d'importance. Finalement, s'il est un théâtre impossible, c'est celui qui bouscule la quiétude des habitudes et qui suscite la peur de sortir de notre monde ancien.

Ce sont donc des conditions très diverses qui déterminent l'impossible à un moment donné : premièrement, l'impossible de contrainte (technique, sociale ou politique), deuxièmement, l'impossible par mimétisme, c'est-à-dire, l'impossible d'ordre expressif ou référentiel, troisièmement, l'impossible essentiel (ou métathéâtral) lorsqu'une pièce entre en contradiction avec certaines données constitutives du théâtre.

Toutes ces études révèlent que le théâtre est d'autant plus fécond lorsqu'il explore ses propres limites et repousse celles de l'illisible et de l'irreprésentable. Si chaque contribution se signale par sa qualité propre, l'ensemble fait apparaître des tensions récurrentes, en dessinant une évolution et en confirmant que, lié à une époque donnée, l'impossible peut être réversible.