

***Classicisme et modernité dans le théâtre des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Études offertes à Marie-Claude Hubert.*** Sous la direction de FLORENCE BERNARD, MICHEL BERTRAND et HÉLÈNE LAPLACE-CLAVERIE. Presses Universitaires de Provence, « Textuelles », 2014. Un vol. de 272 p.

Le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle est un théâtre ouvert, un théâtre généreux. Les auteurs de cet ouvrage témoignent tous de cette porosité, de cette fusion du théâtre avec d'autres genres, mettant en lumière sa modernité aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Dans la préface de ce recueil, Jeanyves Guérin souligne l'émergence du metteur en scène et témoigne du développement des études théâtrales. L'écriture dramatique est devenue hybride. Le dynamisme des auteurs, des metteurs en scène, la profusion des échanges artistiques sont la clé de voute des études de cet ouvrage qui rend hommage aux travaux de Marie-Claude Hubert et qui questionne le théâtre. « Modernité des classiques, classicisme des modernes », écrit Jeanyves Guérin. Ce fil conducteur guide l'ensemble des articles du présent recueil.

Dans la première section de l'ouvrage, « Lever de rideau classique », Michel Autrand souligne la fécondité des échanges entre Corneille et Molière, s'écartant par là de la tradition critique et universitaire qui les éloigne souvent et minimise le caractère fructueux de leurs rapports pour ne retenir que les seules polémiques. Il revient donc sur leur carrière commune, de la province au retour triomphant à Paris, des échecs aux succès. Par ce biais, il souligne les affinités des deux auteurs. Corneille et Molière, par leurs allusions malicieuses, leurs œuvres nourries d'intertextes réciproques, de clins d'œil amicaux et d'hommages respectueux témoignent bien d'une reconnaissance artistique mutuelle.

La deuxième section de cet ouvrage est consacrée à la dramaturgie. Benoit Barut ouvre cette réflexion par une étude poussée sur l'hétérographie. Trois temps structurent cet article : un temps définitionnel qui revient sur les procédés d'élimination, d'addition et d'altération des caractères afin de déterminer l'hétérographie, une démonstration historique ensuite (de la naissance de l'hétérographie au XVII<sup>e</sup> siècle, comme simple expédient drolatique chez Molière, à son évolution profonde au XX<sup>e</sup> s., où ceux qui pensent posséder le langage se retrouvent au cœur de la moquerie). La langue littéraire se désaxiologise, devient plus poétique et ludique (Céline, Queneau) : il ne s'agit plus seulement de faire rire, mais de faire vrai. Enfin, Benoit Barut souligne la perspective métalinguistique qu'offre l'hétérographie dans la mesure où elle permet un questionnement sur la parole, et plus encore, sur les enjeux de l'écriture et de la dramaturgie (Beckett, Sarraute).

Les deux articles qui suivent prennent comme point d'appui le théâtre de Claudel. Pascale Alexandre-Bergues s'intéresse à la formule commune aux symbolistes de « poème dramatique » qui affirme l'équivalence entre le drame et le poème, à partir du premier théâtre de Claudel. Il s'agit de rapatrier le théâtre sur ses terres, la poésie, ce qui ne constitue pas pour autant un retour aux traditions classiques. C'est davantage une formule redéfinie qui veut rompre avec le théâtre du XIX<sup>e</sup> s. (vaudeville et comédie bourgeoise), dont la trinité Dumas fils-Augier-Sardou est la représentante, un théâtre qui s'ancre donc dans la tradition mais pour mieux la dépasser. La poésie, selon Claudel, est avant tout pensée comme genre total s'incarnant dans différentes formes (poèmes épiques, dramatiques et lyriques). L'enjeu de cet article est donc bien de témoigner des mécanismes et des formes de perturbation des codes dramatiques chez Claudel qui nourrissent cette rencontre entre le drame et la poésie, ou le passage du visible et de l'anecdotique à l'invisible et l'essentiel.

Michel Lioure examine la distinction faite par Claudel entre le rêve et le réel, soulignant la suprématie de la « vie pratique » au détriment de la fantaisie. Pour Claudel, la réalité constitue l'objet de la poésie, comme pour ses personnages. On s'intéresse ici au paradoxe : Claudel est en effet un « rêveur coutumier ». L'univers du songe contamine donc la production dramatique claudélienne, devient outil de création poétique, et l'inspiration, un analogon du processus onirique. Le rêve constitue un matériau à partir duquel penser le théâtre, ses décors, ses sujets. Les scènes oniriques chez Claudel témoignent enfin d'un processus libérateur : l'homme, par le rêve, s'échappe de la pesanteur de l'existence et accède par là à une liberté. Enfin, pour les personnages claudéliens, le rêve constitue une porte ouverte sur une réalité surnaturelle qui échappe aux lois de la raison (*Partage de Midi, Le Soulier de Satin*) et s'approche de l'extase. Parce que le rêve devient alors une

figuration de l'élévation spirituelle, le drame touche « aux profondeurs les plus obscures de la mystique ».

Gilles Ernst analyse la rencontre entre l'Église d'Occident et celle d'Orient dans trois pièces de Schéhadé qui sont à la fois catholique et orthodoxe. Il y est question d'un théâtre hanté par Byzance et l'auteur de l'article analyse ce qui constitue le « clergé » du dramaturge à travers les figures majeures du *Padre* et du *Métropolitain*. Puis il revient sur le culte de la Vierge qui réunit Rome et Byzance. Enfin, le symbolisme de la prière est abordé et Gilles Ernst rappelle la puissance d'un christianisme commun aux deux confessions.

Les deux articles qui suivent engagent la présence corporelle au cœur de la mise en scène. Dans l'article qu'il consacre aux dramaturgies d'avant-garde, Yannick Hoffert décrit les possibilités scéniques du corps, par opposition au textocentrisme. Le corps s'inscrit dans l'écriture : il en devient un enjeu et un élément problématique. Avec lui, un autre langage théâtral se révèle, qui s'émancipe de la dramaturgie traditionnelle et des conventions classiques et fait advenir un théâtre impertinent. Le corps devient la figuration d'un refus, d'un questionnement sur l'Histoire (Jarry, Audiberti), d'une contestation socio-politique (Arrabal, Genet) et d'interrogations métaphysiques (Beckett, Adamov). Yannick Hoffert étudie les fantaisies corporelles des personnages d'Apollinaire puis le glissement opéré par les auteurs du Théâtre Nouveau vers les arts du corps (les clowneries de Beckett ou les danses chorégraphiées de Genet, Ionesco ou Vauthier). Le corps vieillissant, le corps mourant devient l'indicateur de la pesanteur charnelle et permet d'exprimer la « dislocation du sujet » devenu « extérieur à lui-même ». Cette présence problématique du corps introduit enfin un questionnement sur l'écriture théâtrale elle-même.

Hélène Laplace-Claverie aborde quant à elle l'influence de la danse et de la dimension chorégraphique chez les dramaturges du XX<sup>e</sup> s. L'écriture dramatique devient hybride. Si elle s'ancre dans une tradition (le ballet et ses livrets chorégraphiques), elle se modernise par l'inversion des rapports traditionnels (le chorégraphe guide le dramaturge). L'exemple de Roland Petit est éloquent : par ses collaborations avec des auteurs comme Cocteau ou Anouilh, il témoigne de la permanence du ballet littéraire. Le livret de ballet peut ainsi permettre à l'auteur d'explorer un imaginaire différent et constitue une sorte de « laboratoire expérimental » (Caudel, Cendrars, Genet). Avec les auteurs du XX<sup>e</sup> s., le livret de ballet retrouve donc sa dignité littéraire par les métamorphoses auxquelles il se prête (influencé par la poésie, la fable ou le conte).

Ce troisième volet de l'ouvrage, consacré à la réécriture, s'ouvre sur un article de Sylvain Dreyer à propos du théâtre de Genet qu'il compare au film de Jean Rouch, *Les Maîtres fous*. Il évoque pour ce faire les trois procédés d'irréalisation (l'excès, la mise en abyme et l'équivoque) qui transforment les personnages en « Figures », et revient ensuite sur ce qu'elles permettent de révéler : une théorie irrationnelle du pouvoir. À l'origine de ces Figures, le cinéma, et sans doute le documentaire ethnographique. Ainsi, le parallélisme entre le film de Jean Rouch et la pièce de Genet, *Le Balcon*, permet d'interroger les rapports entre image et pouvoir, par une réflexion sur le pouvoir comme simulacre fétichiste. Le film invite à relire la pièce et à en comprendre certains mécanismes, notamment que *Le Balcon* « fonctionne comme une possession sans exorcisme ». Par cette confrontation, le spectateur reçoit « une image du pouvoir comme pure image ».

Michèle Gally nous livre ensuite une étude sur l'absence paradoxale du théâtre médiéval sur les scènes contemporaines. L'auteur questionne les difficultés de mise en scène et le tiraillement entre l'indifférence pour le théâtre médiéval et l'intérêt toujours vif pour ses figures. Pour Michèle Gally, parce qu'il apporte une dramaturgie neuve, parce qu'il est à la fois sujet et outil, le médiéval se rapprocherait du scepticisme tragique de la fin du XX<sup>e</sup> s. L'auteur dresse ensuite les caractéristiques d'une dramaturgie médiévaliste à travers la question de l'espace (comment passer du narratif au dramatique ?), de la tendance à la métathéâtralité (rupture de l'illusion théâtrale, chez Audiberti par exemple) et de ces « visions », soit des propositions de mises en scène (celle de Julie Brochen et Christian Schiaretti). La stylisation apparaît enfin être la seule réponse aux difficultés de la reconstitution réaliste médiévale.

Dans l'article qu'elle consacre à la présence moliéresque dans le répertoire français contemporain, Nathalie Macé nous propose une analyse du dramaturge classique, devenu prisme par lequel observer

la dramaturgie moderne. L'auteur choisit pour illustrer son propos un corpus de cinq pièces contemporaines qui analysent les collusions entre la vie et l'œuvre de Molière afin de nourrir leurs œuvres. De fait, si Molière est un classique, il ne l'est qu'au sens large, Nathalie Macé affirmant son caractère résolument moderne par ce jeu des contrastes qui dépasse largement le classicisme (au sens étroit). La vie, l'œuvre et le caractère de Molière font de lui un moderne parce qu'il est complexe, contradictoire et résume à lui seul la « crise du personnage conçu dans son unicité ». Molière-personnage devient un moyen pour les dramaturges modernes de se dire eux-mêmes, de penser leur art et ses enjeux. Mettre en scène Molière dans son travail d'écriture, c'est donc « comprendre et faire comprendre le phénomène du théâtre », c'est permettre de représenter le théâtre en train de se créer.

Les deux articles qui suivent font la part belle à Ionesco comme symbole de ce renouvellement théâtral. Michel Pruner compare une pièce du dramaturge américain David Mamet à la pièce de Ionesco dans leurs oppositions et leurs points de convergence : l'évolution de l'écriture théâtrale, la transposition violente du rapport enseignant/enseigné, le procès des mécanismes langagiers. On retrouve une dynamique analogue aux deux pièces (modification des comportements des personnages dans une sorte de géométrie inversée...). Si l'institution universitaire est pointée du doigt, les effets de la réception divergent. Quarante ans ont passé. Michel Pruner nuance enfin les effets de la pièce de David Mamet, au contraire de celle de Ionesco qui inscrit *La Leçon* dans une universalité par la puissance subversive qu'elle apporte.

Audrey Lemesle analyse la permanence et le renouvellement du mal dans deux réécritures de Ionesco, l'une universellement reconnaissable (celle de Shakespeare), l'autre plus confidentielle (celle de Defoe) : *Macbett* et *Jeux de massacres*, proposent donc deux usages différents des classiques. Audrey Lemesle parle alors « d'hyper-réécritures » en référence à une représentation du mal poussée à l'extrême par un processus d'amplification, devenant deux farces aux enjeux tragiques. Dans les deux cas, ces pièces témoignent de « la dimension loufoque de l'existence humaine ». Le potentiel comique que Ionesco décèle dans chaque pièce ne prive toutefois pas les deux œuvres de leur dimension métaphysique, l'une évoquant la relation intime entretenue par l'auteur avec le mal qu'il met en scène, l'autre témoignant d'un mouvement récurrent de l'humanité et engageant la collectivité.

Antoinette Weber-Caflisch interroge la transposition que Giraudoux fait de son roman *Siegfried et le Limousin* en drame. Elle revient ainsi sur les influences de cette production, notamment sur son inspiration du roman canadien de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, et questionne le statut du personnage principal et l'absence du thème limousin dans *Siegfried*.

Annick Asso évoque l'influence de Beckett sur le théâtre de Radrigan, qui en fait un théâtre plus socialisé, plus engagé dans l'Histoire que ne l'a fait Beckett. Il radicalise en effet la figure du clochard beckettien en gommant le rapport de domination qui existe entre les personnages et amplifie leurs dialogues. Annick Asso souligne l'universalité du théâtre de Radrigan, devenu le « père du théâtre social » au Chili. Sa pièce *Beckett et Godot* constitue une lutte contre l'aliénation sur fond de transition politique. Radrigan fait de Beckett un personnage qui s'entretient avec ce Godot qui n'apparaît jamais chez le dramaturge irlandais. Godot devient un double de l'écrivain, un assistant dans ses derniers moments. Par le prisme de ses personnages résistants, le dramaturge met aussi en scène la problématique de l'après-Auschwitz. Le dialogue des personnages de Radrigan mime alors les apocalypses individuelle et généralisée, ce que le dramaturge a lui-même nommé le « théâtre de la sincérité », théâtre de résistance face aux idéologies extrêmes.

Dans l'avant-dernière section du recueil consacrée à la mise en scène, Marie-Christine Autant-Mathieu revient sur le parcours de Stanislavski et sur son *Système*. D'abord expérimentateur des textes français de Florimond Hervé, il se forme au vaudeville, au mélodrame et à l'opérette. Après avoir vu Molière à la Comédie-Française, il fustige le jeu traditionnel des comédiens et n'aura de cesse de travailler ses rôles en prenant le contrepied de la tradition pour appliquer ce *Système* : aller de l'intérieur vers l'extérieur, afin de composer ses rôles.

Yehuda Moraly rappelle les caractéristiques du drame musical sacré qui est l'aboutissement de la production dramatique de Claudel. Il évoque ainsi l'occupation claudélienne : la traduction et la réalisation de l'*Orestie* d'Eschyle. Ses projets de mise en scène éclairent la genèse de ses projets

d'écriture. Sa découverte du théâtre d'Hellereau le conforte dans son projet de mettre en scène *Agamemnon*, accompagné du musicien Darius Milhaud. S'ensuivent les mises en scène des *Choéphores* où Claudel précise son dispositif scénique et sa conception du chœur, des *Euménides* qu'il imagine dans le théâtre d'Orange et qui offrent à la musique une place omniprésente. Ainsi Yehuda Moraly montre à juste titre que la réflexion sur l'écriture de ces trois drames préfigure tous les autres drames sacrés musicaux de Claudel.

Clara Debard s'interroge sur les quatre œuvres qui ont servi de piliers à la rénovation dramatique de Copeau. En effet, ces quatre premières créations françaises marquent un tournant vers la simplification scénique et l'allégement de l'écriture théâtrale sans renoncer à la notion d'intrigue qui reste centrale. L'auteur de l'article s'attache à déterminer deux points qui illustrent ce théâtre nouveau : la rénovation formelle (l'écriture théâtrale devient un lieu d'expérimentation sur le langage) et la notion de jeu (lieu unique, effacement de la notion de personnage).

Éric Eigenmann s'appuie sur la mise en scène de Jean-Luc Lagarce de *La Cantatrice chauve*, en 1991, reprise en 2006. L'étude porte sur la singularité de cette interprétation et sur les enjeux esthétiques de Lagarce, principalement sur l'approche ludique du texte de Ionesco. L'auteur analyse le traitement des didascalies, la manière dont Lagarce fait intervenir la bande-son et par là détourne le discours didascalique, puis il décrit le jeu des comédiens qui se veut à la fois physique, rituel, redoublé et complice. Enfin, la relation théâtrale est envisagée à la lumière des travaux critiques de Marie-Claude Hubert, notamment sur le corps des personnages dans le théâtre des années 50.

Michel Bertrand s'interroge sur la fascination ambivalente qu'exerce la figure de Gilles de Rais : le Saint (compagnon d'armes de Jeanne d'arc) et le Monstre (auteur de dizaines d'infanticides). Il explore ainsi l'homme mystérieusement complexe, prodigue et pervers, devenu un personnage de théâtre sous la plume de Lannoye et Planchon dont les inflexions divergent toutefois : si Lannoye replace la personnalité de Gilles de Rais en perspective à celle de Jeanne d'Arc, Planchon quant à lui inverse l'ordre chronologique des faits. Michel Bertrand revient enfin sur la discohérence des valeurs du personnage (« la foi la plus pure et l'abjection la plus noire »), qui permet à Lannoye d'inverser sainteté et monstrosité dans sa pièce, établissant ainsi le caractère réversible des vices et vertus. Planchon et Lannoye témoignent d'un triple enjeu : exprimer le désordre de l'Histoire, la discohérence des valeurs et le dévoiement du théâtre. Planchon confère ainsi au théâtre « la faculté de pénétrer au plus profond d'une vérité que la réalité est par nature inapte à exprimer ». La figure de Gilles de Rais devient alors l'incarnation du comédien en représentation, puisque, selon l'expression de Lannoy, « le théâtre s'est emparé de lui ».

Karine Germoni brosse un portrait théâtral de Ladislav Chollat, metteur en scène et auteur, à partir de l'entretien qu'elle mène avec lui. Ses différentes questions reviennent sur le parcours du dramaturge : de son travail d'assistant auprès de Gildas Bourdet à ses différentes collaborations, notamment avec l'auteur Florian Zeller, en passant par ce qui a façonné son héritage et ses figures tutélaires, ses choix de textes, ses intentions de mises en scène, son expérience de l'écriture et son attraction pour le cinéma.

Enfin, la dernière section de l'ouvrage s'intitule « création » et propose une œuvre originale de Jean-Christophe Cavallin, qui clôt le recueil comme pour en donner une clé de lecture, dans la mesure où il mêle au récit l'idée du théâtre. L'héroïne de ce récit devient contemplatrice de sa propre vie, jouant son quotidien comme l'actrice qui exécute son rôle, s'observant et s'étudiant. De fait, cette nouvelle résume ce théâtre moderne : abolition des frontières génériques, révolution esthétique, regard porté sur sa propre (dé)marche.