

Question de corpus

Les trois auteurs ont choisi d'évoquer la mort sur scène. Vous comparerez les choix adoptés dans les trois extraits.

Le corpus propose trois représentations de la mort sur scène: la mort d'Hippolyte, le jeune premier sacrifié de la plus célèbre tragédie racinienne, Phèdre, puis un extrait de la tétralogie des Bérenger, *ici le roi se meurt*, du maître de l'Absurde (ou « avant-garde », comme il préférerait le proclamer) Ionesco, et enfin, un extrait du *Tigre bleu de l'Euphrate* de Laurent Gaudé, primé pour son roman (Goncourt avec le Soleil des Scorta) mais aussi dramaturge reconnu (pour *Médée-Kali* par exemple). Comment représenter la mort, objet a priori rebutant et en faire un moment de bravoure sur scène ? Les partis –pris de nos trois extraits sont larges : la scène devient un acmé tragique chez Racine et Gaudé (avec du franc tragique chez Gaudé et du tragique épique chez Racine), pour se faire plus ironique et satirique chez Ionesco.

Racine et Gaudé représentent la mort de façon plus attendue en misant sur la tonalité tragique : chez Gaudé, la récurrence des tournures négatives (« ni...ni... », « sans jamais... », « ne...rien » etc.) inscrit le texte dans une atmosphère pesante et veut rendre compte de la dimension insurmontable et irrévocable des choses. De même l'anaphore de « je pleure » veut signifier l'inexorabilité de la situation, puisque le héros n'a d'autre choix que de se mettre face à ce constat de perte généralisée, qui s'impose quoi qu'il fasse. Chez Racine, le tragique connaît une légère variante : certes la mort est omniprésente (« sanglante », « plaie », « mourant ») mais elle se veut esthétique (ce qui loin de l'atténuer, la fige dans une image d'autant plus grave et majestueuse) ; elle est véritablement théâtralisée et la scène se veut vivante, donc marquante : on notera l'emploi récurrent de participes présents ou gérondifs qui font de la mort une scène d'action (« bondissant », « en mugissant ») ainsi que le recours à des tournures évoquant les sens et le corps (« crie », pour l'auditif, « j'ai vu » pour la vue, « tendant la main » pour le toucher).

La représentation de la mort chez Ionesco est plus atypique : au lieu du pathos attendu, cette scène d'agonie nous donne matière à sourire. Le snobisme des formules (« trop partisan de la monochromie ») singeant les critiques d'art au lexique volontiers ésotérique, ou encore le ton parodique (« marche tout seul, n'aie pas peur » imitant la fameuse scène biblique de Jésus marchant sur l'eau) mais aussi les paradoxes (« fausses voix/ taisez-vous »), sachant que toute la scène tourne en dérision, en en imitant le ton, au moyen des nombreux impératifs (« sens », « tiens-toi », « tourne-toi »...) la mise en scène de théâtre, ce qui est justement un comble pour un texte de théâtre, comme si la mort n'était jamais qu'une prestation parmi d'autres de l'être humain dans sa vie, vaste theatrum mundi.

En conclusion, nos trois extraits démontrent que la mort, loin de commander un registre (ou tonalité), à savoir le tragique si attendu, n'empêchait pas la variété des traitements et pouvait même donner lieu à d'audacieux détournements : la mort peut faire rêver (ce que fait le récit de Thérémène, proprement onirique) et la mort peut même faire rire, l'art permettant ce retournement de situation. Nous aurions pu ajouter à ce corpus un extrait de *la Leçon*, pièce de jeunesse de Ionesco, où toute la pièce est en fait l'agonie de l'élève épuisée et laminée par son professeur sadique.

COMMENTAIRE Laurent Gaudé , extrait (dénouement) de Le tigre bleu de l'Euphrate, acte X (2002), monologue final d'Alexandre.

Laurent Gaudé, même si le grand public le connaît pour ses romans (son *Soleil des Scorta* avait obtenu le prix Goncourt en 2002), reste avant tout un homme de théâtre : ses études portent sur le genre dramatique (Michel Corvin a fait partie de son jury de DEA !) et ses pièces l'ont consacré, avec Pascal Rambert, Marie N'Diaye ou JR Lemoine comme l'un des dramaturges actuels les plus en vue. *Médée-Kali*, *Onyos le furieux*, *Pluie de cendres* sont par exemple souvent joués et jusqu'à la Comédie Française (au Studio-Théâtre en l'occurrence).

Ici la mort du héros est celle du conquérant Alexandre, au dénouement du Tigre bleu de l'Euphrate.

Comment la mort du héros a priori inaccessible et même irréel, devient-elle au sein de ce puissant monologue la mort d'un homme, universel et apte à toucher tous les lecteurs ?

La mort d'Alexandre est celle d'un héros, et contient sa part de nécessaire emphase et de noblesse.

La mort est un moment de bravoure. La situation-même de la parole, ici le monologue isole le personnage et l'extraie du reste des protagonistes pour lui donner un statut particulier, pour ne pas dire d'exception. Le texte se veut extraordinaire et mise donc sur une série de tournures hyperboliques : « la terre entière », « rien », « toutes ces victoires » indiquent l'aspect radical du monde d'Alexandre.

Alexandre le conquérant demeure un homme d'action, qui transforme l'indicatif en injonctif, avec le passage de « je pleure » à « pleure » à l'impératif (« pleure sur moi », « pleure sur moi ») parce que sa nature est d'être un homme de commandement.

Alexandre reste un homme de la conquête, qui jusque dans sa façon de parler se plaît à amplifier : ainsi la gradation des lignes 23 à 26 « je ne vais plus courir/ je ne vais plus combattre/ je serai bientôt... » démontre que même la mort est pour lui un défi.

La mort du héros veut impressionner le lecteur.

La mort d'Alexandre finit par ressembler à une œuvre d'art, où Alexandre serait son propre metteur en scène.

L'insistance sur le sens visuel entend faire d'une scène de défaite une scène de victoire : au lieu du sordide de l'agonie, c'est la beauté de l'Histoire qui se présente au lecteur. Nous retrouvons ainsi une abondance de déictiques (« ce feu », « celui qui », « ces terres », « ces millions d'ombres ») qui doivent permettre au lecteur de se représenter la scène devenue tableau. Ce recours au sens visuel se confirme avec les effets de contraste, notamment l'antithèse « millions d'ombres/ sans lumière » au sein d'une même phrase).

La force évocatrice du tableau mis sous les yeux du lecteur tient aussi à l'évocation presque mystique des absents : les lieux exotiques qui font imaginer ou envisager un autre espace que celui ici donné (« L'Euphrate », le « Gange », « Babylone »), mais aussi les biens et personnes démultipliés qui deviennent autant d'instances peuplant le texte et le discours d'Alexandre : « conquêtes », « ces terres », « ces millions d'ombres », « tes souterrains ») font s'accumuler les présences au sein du discours d'Alexandre, qui n'est plus si seul finalement.

Alexandre met en scène, dans son discours, sa propre mort et convoque toute une série d'images, de lieux et de choses qui viennent à ses côtés incarner le monologue.

Mais cette scène si elle était un pur défi esthétique ne toucherait pas le lecteur et tout l'enjeu consiste à la rendre universelle et apte à nous toucher. Derrière l'héroïsation et l'esthétisation, c'est l'humanisation qui est ici à l'œuvre et qui vise l'adhésion du lecteur.

Le texte loin d'être une méditation froide et impersonnelle veut toucher les lecteurs en parlant à son cœur, ses instincts et sa nature. Ainsi, le recours aux termes évoquant le corps et le physique entend donner au texte un surcroît de réalité et de concrétude : « ronger », « rassasier », assoiffé », « courir », « pleurer » sont autant de verbes (relatifs au corps ou au mouvement) qui rendent Alexandre humain, en ce que, doté d'un corps comme tous les humains, il redevient un être vulnérable et périssable.

Alexandre se présente avec simplicité, avec la récurrence (l'anaphore, même) de la tournure « je suis l'homme qui » : la construction simplissime (sujet+ verbe+ attribut du sujet) mais aussi le glissement du « je » d'Alexandre sujet au substantif générique « homme » en attribut) signifient une prise de conscience d'Alexandre qui descend de son piédestal pour redevenir un anonyme au sein d'une vaste catégorie.

La mort d'Alexandre pour nous toucher doit ressembler à la nôtre et doit devenir la mort de tout corps, tout homme.

En conclusion, l'enjeu de ce dénouement est de maintenir deux objectifs relativement contradictoires ; faire coexister l'emphase de la mort du héros et surgir l'émotion face à la mort d'un homme.

La mort du héros est un des moments paradoxalement les plus attendus de l'œuvre littéraire : au théâtre elle sera l'intrigue-même toute une œuvre (*le roi se meurt*) mais dans le roman elle deviendra le point d'orgue : Madame Bovary finira par disparaître de son roman éponyme au terme d'une longue agonie, et la mort de Gavroche finira par devenir l'épisode le plus célèbre des *Misérables* de V. Hugo.

DISSERTATION

En vous fondant sur des exemples puisés dans le corpus et dans votre expérience de spectateur, vous vous demanderez dans quelle mesure la mise en scène renforce l'émotion que suscite le texte théâtral.

Dans sa préface de *l'Amour médecin*, Molière affirme que les comédies ne sont faites que pour être jouées. Plus largement, le genre dramatique apparaît indissociable de la représentation ; il suffit pour s'en convaincre de voir la place que les metteurs en scène ont pris depuis quelques décennies. Va-t-on vraiment encore voir un Eschyle ou un Claudel ou va-t-on plutôt voir *l'Orestie* ou *le Soulier de satin* PAR Olivier Py ? Court-on vraiment voir un Marivaux ou bien un Marivaux mis en scène par Luc Bondy ?

Et de fait, la mise en scène peut changer la physionomie de la pièce. Elle peut en effet décupler l'émotion d'une pièce. Est-ce automatique ? N'y a-t-il pas des cas où la mise en scène en figeant le sens au gré d'une interprétation de metteur en scène pourrait limiter l'émotion ? Toute l'émotion de la représentation tient-elle vraiment à la mise en scène ?

Pour cela, observons le rôle fondamental de la mise en scène dans l'expression et la promotion des émotions au théâtre. Puis, demandons-nous si la mise en scène est vraiment le catalyseur émotionnel escompté et enfin, demandons-nous si la mise en scène a pour seul but de favoriser l'émotion.

La mise en scène agit souvent comme un révélateur d'émotions.

La mise en scène donne de l'ampleur, du corps, de l'écho au texte ou à ce que le texte ne faisait que suggérer. Ainsi, la dureté contenue déjà dans la construction du texte-même de Pascal Rambert, clôture de *l'amour* (avec ses deux tirades se succédant, comme deux armées rangées face à face) donnait déjà le ton doublement tragique et polémique de la pièce. Pour autant, la mise en scène par Pascal Rambert lui-même, qui exploite l'ossature musclée et anguleuse de l'actrice Audrey Bonnet (avec les bras laissés nus par exemple) intensifie la brutalité et l'aspect viscéral du conflit qui déchire les deux personnages. De la même façon, la récente mise en scène de Roland Auzet de *Dans la solitude des champs de coton*, avec le choix audacieux de faire jouer les actrices (!) dans un centre commercial (avec le passage aléatoire et parfois inopportun des badauds, les néons du supermarché...) a bout but de révéler la trivialité pour ne pas dire vulgarité du texte de Koltès qui porte en effet sur une transaction humiliante entre un client et un dealer.

La mise en scène outre les choix scénographiques permet de donner plus que le ton, ou signifier l'émotion à recevoir, de fixer une signification en indiquant l'interprétation à privilégier, notamment par les costumes : ainsi la récente mise en scène de *l'avare* par Catherine Hiégel pour la Comédie française avec Denis Podalydès pour le rôle –titre choisissait, en privilégiant un costume noir, et en grimant Harpagon en forçant les traits de façon à creuser son visage et l'émacier, de faire valoir une interprétation plus tragique de cette comédie. La vision du metteur en scène s'appuyant sur le maquillage et les costumes ne laisse plus de doute sur la compréhension attendue de la pièce : c'est un *Avare* tragique qu'il faut considérer. La marge du metteur en scène est en effet relativement grande. Par exemple, pour la mise en scène de *La cantatrice chauve*, Jean-Luc Lagarce avait fait intervenir une donnée qui ne figurait pas dans le texte original, à savoir le recours à des couleurs criardes pour les vêtements des personnages comme pour faire mal aux yeux des spectateurs et les écraser sous le poids de la vulgarité des personnages. Là, il s'agissait bien de forcer l'interprétation satirique de la pièce, au détriment du simple comique.

L'émotion suscitée par une pièce tient-elle pour autant forcément à la mise en scène qu'on en fait ? Ce serait en effet nier le pouvoir du texte lui-même. Ainsi, il n'est pas certain du tout que la récente mise en

scène d'Antigone de Sophocle par Ivo Van Hove (avec le choix de revêtir par les personnages des costumes-cravates contemporains) ait ajouté quoi que ce soit au texte de Sophocle traduit par Anne Carson. La situation-même d'Antigone, héroïne à contresens de l'histoire politique et des mentalités de son temps, suffit à émouvoir le spectateur qui sera touché par sa hardiesse et même son jusqu'au-boutisme. De la même façon, la mise en scène de Phèdre par Chéreau n'avait pas été saluée comme une mise en scène apte à faire surgir l'émotion par la critique : le choix d'une Phèdre toute en chair (loin des stéréotypes de la jeune première longiligne) incarnée par Dominique Blanc, avec une prédominance de la couleur bleue pour les costumes avait même eu tendance soit à crispier le public, soit à refroidir l'atmosphère, le choix de la couleur bleue contrastant avec le feu de la passion amoureuse dont devait se consumer l'héroïne. Le texte de Racine, les alexandrins, les images violentes avaient déjà convaincu et emballé des générations de lecteurs, de sorte que la mise en scène de Chéreau ne pouvait pas forcément y changer grand-chose.

Certaines mises en scène font même le parti paradoxal de casser l'émotion, pour servir le texte et mettre en valeur ce dernier. Quand Marcel Maréchal présente son *Ecole des femmes* à la cour d'honneur d'Avignon en 2002, il opte pour un décor quasi vide, des personnages vêtus dans des couleurs sombres et se fondant donc dans le décor ténébreux. L'ambition était sans doute de tout faire tenir dans les expressions et les voix des acteurs, mais si l'on se rappelle, nul jeu scénique particulier (contrairement à l'école des femmes avec Galabru dans le rôle d'Arnolphe qui s'agitait abondamment sur scène) : l'aspect cérébral de cette comédie sérieuse ressortait d'autant mieux qu'on n'était pas distrait par les mouvements des acteurs ou le décor. L'émotion n'était plus l'enjeu principal : ce qui primait c'était le texte et la réflexion qu'il impliquait, relativement à la condition des femmes mais aussi quant à la dimension fatalement injuste ou aléatoire des amours.

En ne jouant pas la carte de l'exacerbation des émotions peut-être Marcel Maréchal avait-il voulu rendre justice à Molière : le texte de théâtre reste premier, et il est dernier. Et ce qu'il dit compte peut-être plus que ce qu'on peut en montrer. Cela nous amène à poser la question suivante : la pièce de théâtre, le texte de théâtre ne sont-ils que des générateurs d'émotion ? Même s'ils ont pour eux, dans la représentation, la présence physique, la présence concrète, la présence charnelle des comédiens, ne sont-ils qu'émotions ? Ne sont-ils pas surtout une formidable matière à réflexion ?

Si l'émotion existe et se trouve renforcée au théâtre il n'est pas dit qu'elle vaille pour elle-même et soit sa propre fin. Elle n'est souvent en effet qu'un moyen de faire réfléchir.

Ainsi, la mise en scène particulièrement violente (avec des scènes à connotation sexuelle ajoutées par le metteur en scène et qui ne figuraient donc pas dans le texte de départ de BM Koltès) de Michael Thalheimer pour *Combat de nègre et de chiens* ne vise pas à provoquer un sentiment (qui pourrait en l'occurrence être l'effroi ou le dégoût) ; tel n'est pas son objectif ultime. Le spectateur n'y serait alors qu'un récepteur passif, ce que le metteur en scène ne veut sûrement pas. Le sentiment de répulsion ou le sentiment d'horreur s'ils surgissent chez le spectateur ne sont qu'une étape pour penser l'état où en est l'homme et notamment sa nature brutale, et indigne. Cela vise à intensifier la réflexion très large que Koltès propose dans sa pièce où plus encore que de colonialisme il s'agit bien de dénoncer la domination d'hommes sur d'autres hommes.

Certains textes se prêtent mal à l'expression d'émotions et le « bon » metteur en scène ne va pas chercher à générer de l'émotion là où il n'y en a pas, puisqu'il a compris que l'enjeu de la pièce était ailleurs. Ainsi, des pièces très graves et métaphysiques, comme celles d'Henrik Ibsen visent moins à faire éprouver quelque sentiment (colère ? Effroi ? Ennui ?) qu'à renvoyer au spectateur un reflet, son reflet sur lequel méditer, en lui donnant à voir ses lacunes et failles. Dans la mise en scène des *Revenants* par Thomas Ostermeyer (2013) la somme des émotions véhiculée par les protagonistes (peu à peu rattrapés par leurs névroses et encerclés par leur propre malheur) n'appelle pas d'émotion particulière chez le spectateur : autrement dit, Ibsen n'est pas Garcia Lorca et tout n'est pas viscéral chez Ibsen. Pour autant c'est un long travail intellectuel et moral qui se met plutôt en place chez le spectateur. Si l'on prend un cas encore plus net, *Les Justes* de Camus, pièce

« à thèse » (quoi qu'en dise Stanislas Nordey) où le propos est d'emblée plus politique et argumentatif qu'émotionnel et sentimental, il s'agira moins de susciter l'émotion que de mettre le spectateur face aux cas de conscience et aux dilemmes moraux qui torturent les personnages partagés (particulièrement Kaliayev) entre les exigences de l'idéal politique et celles d'un autre idéal, celui de l'humanité dans l'être humain. Quand Stanislas Nordey met en scène la pièce de Camus on notera que, dans le dossier de presse fourni contenant les propos du metteur en scène, les termes de « sentiments » ou « émotions » n'apparaissent pas. En revanche, le terme de « question » (parfois au pluriel) encadre sa note d'intention, se situant en tête et en clôture de son propos, et revenant à plusieurs reprises. Le metteur en scène sait que la pièce qu'il fait vivre ne vise de toute façon pas l'émotion.

En conclusion le sujet part d'un postulat qui demande à être éprouvé, puis vérifié et discuté : le théâtre ne véhiculerait-il que des émotions ? Toutes les mises en scène visent-elles à leur expression voire amplification ?

Il ne faut pas oublier que le théâtre est ce genre hybride, fruit d'une négociation à la fois bancaire (puisque non concertée) et miraculeuse entre trois instances : le dramaturge, le metteur en scène, et le public dont le degré de réception reste incontrôlable. Souvenons-nous ce cas où présentant *la Cantatrice chauve* au théâtre des Mathurins en 1950 Ionesco croit avoir donné à voir, avec la complicité de Nicolas Bataille son metteur en scène, la tragédie contemporaine ; et contre attente le public parisien rit aux éclats. Voilà sans doute l'élément le plus inquiétant et fascinant : quel que soit le projet du dramaturge, quels que soient les indices textuels, quelle que soit l'interprétation largement indicative du metteur en scène, l'émotion et la compréhension du spectateur échappent à tous les pronostics. Cela explique que contrairement à l'évidence, des dramaturges (ainsi Musset) ne donnent pas leur pièce à voir. Cette incertitude fondamentale du théâtre dans ce qu'il propose mais aussi permet d'émotions engage à relativiser la déclaration fracassante de Florence Dupont dans *Aristote ou le vampire occidental* selon laquelle « le théâtre n'a rien à voir avec la littérature ». Soit. Mais il n'a peut-être pas tant à voir non plus avec la représentation.