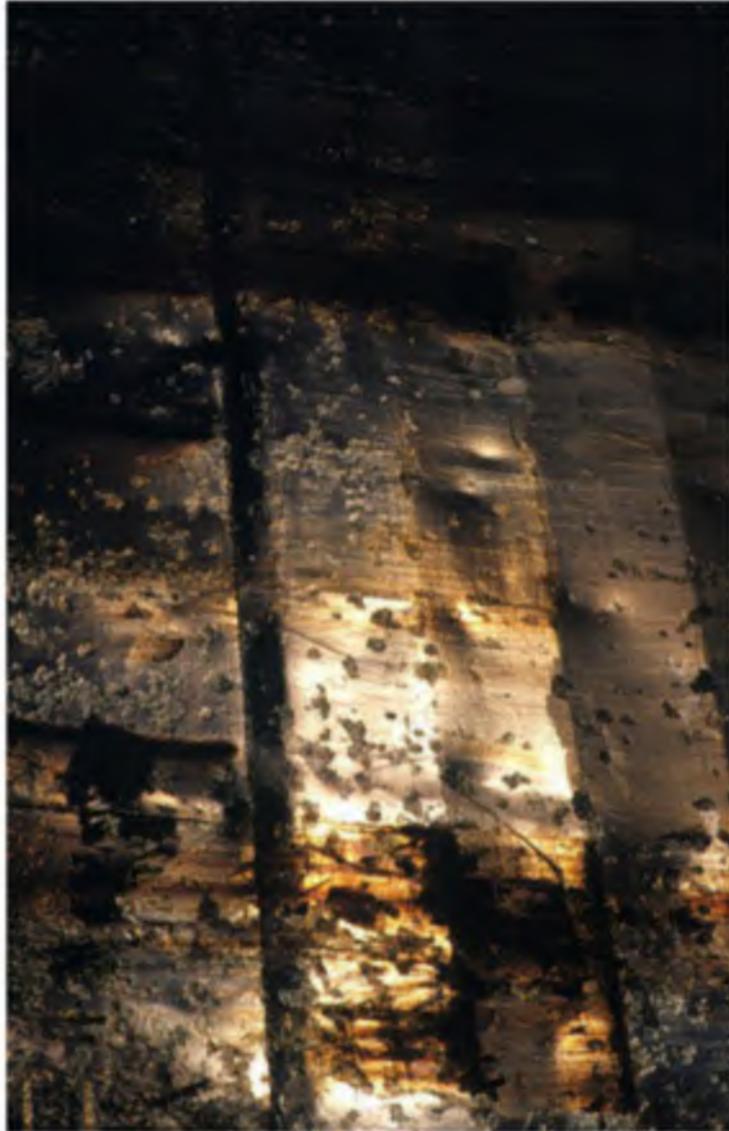


Le carrefour



Ernest Puerta

de la recherche

Là où le théâtre fait science

Wilfried Bosch.

Doctorant contractuel, Paris 8.

« *Nature et Art sont les deux versants d'un même fait* »¹⁰⁰
« *Il-Elle : témoignage de la potentialité de l'événement* »¹⁰¹

L'histoire des premières grandes inventions pratiques, telles que le levier ou la roue, constitue la plus simple et la plus ancienne forme scientifique. Concerné par les mouvements et l'équilibre des masses, cet esprit de recherche non théorisée, résultat de l'évolution et de l'adaptation de l'homme à son environnement, pourrait être considéré comme l'ancêtre de la science physique. Cet effort d'investigation originelle offre un exemple instructif au sujet des processus par lesquels les sciences naturelles se sont généralement développées.

Cette connaissance instinctive précède l'appréhension consciente des phénomènes et des processus naturels. Nous pouvons dire qu'elle est en premier lieu liée à la nécessité de répondre à nos besoins fondamentaux.

Le développement des savoirs pratiques s'est donc ainsi effectué au fil de celui de l'espèce, résultat d'une lente acquisition, d'une longue enquête sur les *conséquences* de

¹⁰⁰ HUGO, Victor, *l'art et la science*, Actes Sud, 1985, p. 13.

¹⁰¹ TANCELIN, Philippe, *Poétique de l'inseparable*, L'Harmattan, 2009, p. 60.

nos comportements. Savoir faire passé de générations en générations et perfectionné, tant dans ses mises en application que dans sa transmission.

Si l'on peut considérer aujourd'hui ces *compétences*¹⁰² pratiques et pédagogiques comme appartenant à une catégorie très inférieure d'accomplissement scientifique, il n'en reste pas moins qu'elles sont le début de la science.

Le but du théâtre n'est-il pas de mettre en scène la dynamique du vivant ?
Entre Science brute du Théâtre et Théâtre brut de la Science.

Les expédients technologiques les plus bruts rendent donc compte de toute l'ingéniosité d'une connaissance instinctive, non perfectionnée, d'une connaissance qui est également parfois le fruit de l'accidentel. Mais les choses que l'on découvre ainsi sans réfléchir, n'apparaissent pas dans leurs particularités et la science peut nous éclairer sur ces particularités.

« *La seule chose au monde qui progresse, c'est la technique scientifique - révision constante et génération ininterrompue de nouveaux résultats aux conséquences imprévisibles, combinatoires sans cesse perfectionnées et tentatives sans cesse renouvelées de prendre en charge l'aléatoire, [...]* ».¹⁰³

Si la technique scientifique est la seule chose qui progresse, il arrive que certaines découvertes ne puissent être vérifiées ou appliquées par manque de développement technique. Ce n'est souvent que bien plus tard, lorsque la civilisation aura lentement acquis, accumulé, perfectionné les outils techniques, fruits de la combinaison de plusieurs savoirs et savoir faire, ou d'accidents, qu'il sera donné aux hommes de vérifier et développer ce qui avait été pensé des siècles plus tôt. Nous trouvons en cela de nombreux exemples dans le domaine des arts.

Mais lorsque les motivations intellectuelles et la nécessité de comprendre entrent en jeu, la question de l'*originalité* est alors engagée. Il reste à trouver ce qui, depuis les origines d'une chose telle que nous la connaissons, reste invariable.

La découverte de ces paramètres invariants dans la nature, l'observation de leurs modes d'interconnexions et d'interdépendances, doit d'autre part être décrite par des concepts qui sont uniformes et conformables à cette loi naturelle ; la description présuppose donc l'emploi de

¹⁰² Tout ce qu'un individu peut faire.

¹⁰³ AXELOS, Kostas, *Métamorphoses*, Les éditions de minuit, 1991, p. 94.

noms et de termes précis par lesquels ces éléments peuvent être désignés. Mais ces noms et termes ne peuvent acquérir de véritable signification que dans la seule mesure où ils sont attribués à des éléments (ou fragments des ces éléments) observables.

Autrement dit, la connaissance la plus simple et la plus concise d'un phénomène naturel est atteinte, lorsqu'elle s'exprime avec le moins de dépense intellectuelle possible, lorsqu'elle devient en elle-même porteuse d'un principe de parcimonie. Nous entrons là dans le domaine non plus brut, mais évolué de la science.

Le monde du théâtre échappe-t-il aux lois qui régissent nos comportements sur la grande scène du monde ? Comment désigner ces lois de façon parcimonieuse ?

Etablissement d'une *Taxonomie*¹⁰⁴ pour le *chant* du théâtre.

Lorsqu'un comportement se révèle approprié à un environnement spécifique, que sa pertinence a été établie, ce sont les conséquences positives de ce comportement qui maintiennent toute sa vigueur.¹⁰⁵ Cette relation avec le *bénéfice* est souvent établie au travers de comportements simples.

Par exemple, lorsqu'une personne, acteur, femme, homme, ou un membre d'une autre espèce animale se déplace vers un objet, il peut apprécier un niveau de distance plus ou moindre selon son avancée. Lorsqu'il tend la main vers lui, un contact physique est susceptible de suivre son geste. S'il le pousse, ou le tire vers lui, d'autres conséquences auront lieu. L'objet changera de position, venant se placer dans une direction appropriée selon des principes géométriques ou mécaniques.

Mais la plupart du temps, de par les comportements liés à son rôle, l'homme, la femme, l'acteur, l'actrice, ou le metteur en scène, agissent de façon indirecte sur l'environnement. L'objectif de cette action indirecte est de produire un effet sur d'autres personnes.

¹⁰⁴ Le mot *taxinomie* ou taxonomie provient du grec ταξινομία (*taxinomia*), lui-même composé de τάξις (*taxis*) « placement », « classement », « ordre », et de νόμος (*nomos*) qui signifie « loi », « règle ». La science des lois de la classification. Larousse 2013.

¹⁰⁵ Renforcement positif. Principe de la sélection par les conséquences.

« *Mon royaume pour un cheval !* »¹⁰⁶ dira l'un. Le fait de dire : « *Mon royaume pour un cheval !* », n'a pas d'action directe sur l'environnement. Cette verbalisation amène de façon indirecte à l'assouvissement d'une nécessité. Le cheval n'atteindra celui qui le veut qu'à travers une série d'événements complexes, et cette série d'événements sera le résultat de sa simple verbalisation. Le comportement d'écoute est inclus dans cette chaîne qui aura pour conséquence ultime la réception du cheval (ou pas).

Dans ce contexte il n'est pas très utile de fournir un rapport sur l'aspect géométrique ou mécanique de la demande « *Mon royaume pour un cheval !* », car ce comportement est en soi incapable de produire quelque changement que se soit sur le monde physique.

La mer rouge s'est rarement ouverte sur simple demande pour laisser passer les populations sans encombre. Il est également rare qu'un parrain de la mafia ait pu tuer un individu par un seul cri de colère.

Mais selon les circonstances, les conséquences de ces comportements sont relayées par des chaînes d'événements qui ne sont pas moins inévitables et physiques que des actions mécaniques, elles sont simplement plus difficiles à décrire.

C'est pourquoi nous avons voulu établir pour le théâtre une *taxonomie* inspirée de la science du comportement fondée par Burrus Frederick Skinner. Au regard de ce que nous venons d'évoquer la raison est simple. S'il ne fait pas de doute que les acteurs, les metteurs en scène, soient dans une excellente position pour parler des comportements d'acteurs et de metteurs en scène, nous devons pourtant accepter leurs récits avec prudence.

Qu'il s'agisse de comportements de personnages de théâtre, de metteurs en scène ou d'acteurs, les actions trouvent bien souvent un effet par la médiation d'autres individus. Ces comportements trouvent de telles diversités dynamiques ou topologiques que leur description spécifique devient, si nous voulons en faire l'analyse, plus que jamais souhaitable.

Lorsqu'ils parlent de leurs émotions, de leurs pensées, de leurs idées, de leurs impulsions, ou de celles du rôle qu'ils ont à tenir, acteurs et directeurs d'acteurs, utilisent nécessairement un vocabulaire général. Par conséquent ils n'ont pas appris à parler des choses qu'ils décrivent avec précision. Au final chacun donne un compte rendu idiosyncratique et non parcimonieux qui n'aide pas vraiment à comprendre ce qu'il fait.

¹⁰⁶ SHAKESPEARE, William, Richard III, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 472

Mais peut-on décrire l'activité théâtrale, la direction d'acteur, ce qui est relatif au travail d'un rôle de théâtre, ou à un processus créatif, de façon objective ?

Sur la peur de la science.

A l'image de ce qu'elle fait pour certains processus naturels, la science et les protocoles d'observations scientifiques, pourraient-ils jouer un rôle sur l'accomplissement d'une meilleure pratique théâtrale, ou d'une meilleure compréhension du théâtre ?

La pratique taxonomique en tant que première réponse de notre travail de recherche, sert de base à nos observations et à nos analyses de terrain. Cela peut ne pas susciter le même intérêt chez les uns et les autres, mais cela met indéniablement en lumière la question d'une esthétique fondamentale.

« Comment pouvez-vous apprécier un château si vous ne chérissez pas toutes les pierres qui le composent et restez indifférents au sang, au labeur, aux larmes et à la sueur qu'exigea sa construction ? »¹⁰⁷

Le comportement, l'acte du bâtisseur est le ferment de l'art. Telle une présence qui paraît dans sa disparition. L'œuvre d'art n'est qu'une face émergente de l'art, tel un produit dans le mouvement du monde. Comment décrire cela sans pour autant faire appel à des fictions explicatives ?

« La science efface l'ignorance d'hier et révèle l'ignorance de demain »¹⁰⁸

Recherche scientifique et recherche artistique étant des maîtrises qui produisent de la non maîtrise, cela a tendance à générer de l'anxiété quant au devenir des choses. Comme nous pouvons le constater, le seul nom de Science et l'usage d'un vocabulaire scientifique appliqué au domaine théâtral fait peur. L'explication d'un phénomène entraîne de façon infaillible à questionner l'inconnu grandissant. Tout comme l'étude des collisions des astéroïdes croise celle de l'extinction du vivant sur la terre, l'Histoire des découvertes scientifiques et des

¹⁰⁷ GOULD, S. J, Cette vision de la vie, Seuil, 2002, p. 61.

¹⁰⁸ GROSS, David, Prix Nobel de Physique en 2004. Voir AVIS n° 109 du Comité Consultatif National d'Éthique pour les Sciences de la Vie et de la Santé. 4 Février 2010, p. 5.

innovations artistiques croise celle de l'inquiétude publique.

Mais pour que certaines « génétiques divinatoires »¹⁰⁹ rassurantes, faisant comme le dirait Francis Bacon le succès certaines *Idoles*,¹¹⁰ ne prennent le pas sur une vision plus objective des processus créatifs, il convient de ne pas s'arrêter là. Quand bien même cela ne dut-il aller, au regard de notre ignorance, sans inquiétude.

Est-il possible de décrire scientifiquement un papillon sans rien perdre au plaisir de le voir ?

Poétique de l'inseparable.

*« Ce qui se voit de l'évènement
à travers la fascination du témoin
rend accessible ce courage du réel
à risquer le visible »*¹¹¹

*« Je ne peux séparer le plaisir esthétique de voir un papillon du plaisir scientifique de savoir ce qu'il est. »*¹¹² dit Nabokov. Entre *voir* et *savoir*, il y a un travail poétique, entre *art* et *science* une poétique de l'inseparable. Si Nabokov parlait de poésie dans la description *taxonomique*, c'était avec l'intention consciente de dissiper tout paradoxe conduisant la plupart des gens à considérer l'art et la science comme fondamentalement hétérogènes et opposés.

Cherchant ainsi à « expliciter le fondement commun à ces deux univers professionnels, et à illustrer les composantes inévitablement couplées de toute vision synthétique susceptible de mériter l'étiquette du plus ancien et plus prise de nos rêves d'accomplissement : l'idéal biblique de « sagesse ». »¹¹³. Faire l'étude des similitudes intellectuelles intervenant entre l'art et la science devient dans notre recherche un moyen d'identifier certains universaux mis en

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ BACON, Francis, *Novum Organum*, (trad) Michel Malherbe & Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 2004.

¹¹¹ TANCELIN, Philippe, *op. cit.*, p. 110.

¹¹² GOULD, S. J., *op. cit.*, p. 65.

¹¹³ GOULD, S. J., *op. cit.*, p. 66.

lumière par ces deux disciplines ; à décrire selon le terme de Victor Hugo, ce « fait » dont Nature et Art sont les deux versants.

Nous expliquons ce « fait » commun, en sortant des domaines naturels et des domaines artistiques. En regardant l'art du théâtre au travers du paradigme scientifique d'un homme désigné comme étant le psychologue le plus influent du XXème siècle¹¹⁴ : Burrus Frederick Skinner. Ce n'est pas nous, ni lui qui le disons, mais un comité d'éminents experts, historiens de la psychologie, « *ou encore les scientifiques de toutes disciplines et historiens des sciences qui élirent les cents savants les plus influents de tous les temps.* »¹¹⁵

Là où le théâtre fait science.

Extraire un ordre au sein de l'enchevêtrement des détails relatifs à une création théâtrale, par des moyens ayant fait leurs preuves dans les domaines naturels, ne nous permettrait-il pas d'autre part, de percevoir l'aspect préscientifique du théâtre ?

L'objet de ce travail de recherche n'est pas de définir un théâtre en demande de science, pour légitimer, imposer, ou vendre sa pratique, mais bien de définir un théâtre qui fait science, bien avant l'avènement de cette dernière. Une science non en erreur, mais en errance.

Nous arrivons jusqu'à cette période de l'histoire qui se mettait elle-même en résonance d'un autre temps : la renaissance. Et désignons ce lieu où le théâtre de Shakespeare devient la *prescience* d'un espace antérieur ou extérieur à la matière qui l'habite.

Il ne s'agit pas là d'Art *et* de Science, mais d'Art-Science.

Nous ne parlons pas non plus du théâtre comme moyen de mise en culture scientifique, tel que nous pouvons le voir à travers le *théâtre de sciences*¹¹⁶, c'est-à-dire là où le théâtre

¹¹⁴ Steven J. Haggblom, Renee Warnick, Jason E. Warnick, Vinessa K. Jones, Gary L. Yarbrough,

Tenea M. Russell, Chris M. Borecky, Reagan McGahhey, John L. Powell, Jamie Beavers, and Emmanuelle Monte, *THE MOST EMINENT TWENTIETH CENTURY PSYCHOLOGISTS*, Review of General Psychology, 2002, 6, 139-152.

¹¹⁵ Voir intro de Marc Richelle dans SKINNER, B.F., *Science et comportement humain*, In Press, 2008, p. 9.

¹¹⁶ Voir VALMER, Michel, *Le théâtre de sciences*, CNRS éditions, 2005.

évoque la science. Nous en affirmons l'aspect purement préscientifique.

Cet endroit où l'Art rencontre la Science a été établi à la renaissance pour les représentants de nombreuses disciplines artistiques, que cela soit au travers de la peinture, de la musique ou de la poésie, mais il semble qu'en matière de théâtre, cette fusion n'ait jamais été réellement établie.

Si depuis ses origines les gens de théâtre ont émis des hypothèses, ou mis en scène des faits pouvant répondre à ce qui régit les comportements humains et l'agencement du vivant, il faut toutes fois pour en dégager l'aspect préscientifique, que la science qui le désigne ait d'abord émergé.

Presque 400 ans après la naissance du *Barde* et de son l'œuvre, plus de 2000 ans après que les auteurs de l'antiquité aient posé les bases du théâtre occidental, l'avènement de la science comportementale et les connaissances qu'elle met à notre disposition, nous permet d'apprécier un peu plus, tout le savoir que ces artistes avaient du monde et des comportements humains qui le peuplent. Ils ne répondent pas à cette science nouvelle, ils l'avaient prévenue.

C'est par ce versant que nous questionnons en outre l'universalité du théâtre. Afin de voir combien cette dernière, par essence transhistorique, dépasse d'emblée toute actualisation. Un théâtre qui tel un comportement humain, confère à l'instant son histoire et confère son histoire au présent.

La désignation de cette fusion nous renvoie d'autre part à l'acteur d'aujourd'hui, qui tel une interface joue l'histoire de ce perpétuel présent.

La question de l'acteur. Concepts et questions *classiques* au théâtre.

Que veut dire jouer ? Comment fait-on cela ? Comment quelqu'un devient-il quelqu'un d'autre ? Quelqu'un peut-il vraiment devenir quelqu'un d'autre ? L'acteur peut-il se perdre dans le personnage, ou l'acteur et son rôle forment-ils deux choses distinctes ? Comment l'acteur libère-t-il ses émotions ? Devrait-il faire usage de *ses* émotions ? Quelle différence entre jeu et réalité ? Un acteur joue-t-il sous l'influence d'éléments extérieurs dont il se laisse pénétrer ? Ou au contraire joue-t-il sous l'effet d'un mouvement interne qui s'extériorise ? Un acteur peut-il rester spontané lorsqu'il doit jouer la même chose tous les soirs ? De quel type d'entraînement un acteur a-t-il besoin ? Peut-on enseigner le jeu théâtral ? Quelle proportion de ce qu'un acteur accomplit est due à cette chose mystérieuse que l'on appelle talent ? Qu'est-ce que le talent ? Un acteur imite-t-il ? Etc.

Nous ne remettons pas en question l'histoire générale des pédagogies du théâtre, ni les questions posées par chacune d'entre elles. Mais nous pouvons observer que loin de prodiguer les mêmes approches, « Les passeurs d'expérience »¹¹⁷ font trouver de par leur seule personnalité une part importante de la réussite de leurs écoles. Chacun voulant établir un modèle qui lui survivra. Mais qu'en est-il réellement de ces modèles ?

Faisant émerger des conversations passionnées et des arguments contradictoires entre les partisans des diverses écoles, les questions posées plus haut, ont sollicité l'activité des enseignants et des théoriciens de théâtre depuis l'origine du théâtre. Acteurs, metteurs en scène, psychologues, sociologues, biologistes, écrivains, ont écrit à ce sujet. Des théories et des contrecourants à ces théories ont dominé selon les périodes de l'histoire, donnant lieu, par exemple, à des oppositions entre l'usage de techniques d'approches physiques du rôle et des techniques d'approches plus *psychologiques* de ce dernier.

Nous pouvons observer à ce propos que les courants théoriques occidentaux contemporains, proposant à l'acteur d'intégrer leur corps, leurs *esprits*, leurs voies, et leur imagination (à des fins expressives et créatives), ont toujours relié la question de la vie *intérieure* de l'acteur à sa traduction ou manifestation extérieure. Qu'en est-il au regard de la science du comportement? Nous pouvons également remarquer au travers de cette histoire de spéculations et de recherches théâtrales que les temps changent, emportant avec eux les vieux modèles pour en créer de nouveaux.

La vérité passée devient un cliché. Le « bon » acteur d'hier devient le « mauvais » acteur d'aujourd'hui, faisant naître avec le changement de nouvelles idées, de nouvelles théories, ou des variations sur les anciennes approches.

Les individus changent de classe; les vieux membres partent et de nouveaux arrivent. Le besoin de communication surgit alors pour ces nouveaux arrivants, le stock d'expériences et de connaissances déjà possédées doit être transmis. La communication de la connaissance est ainsi la première chose qui contraint la réflexion. Ce que les vieux membres d'une école ont poursuivi intriguera un nouveau membre et donnera ainsi une impulsion nouvelle à la réflexion et à l'investigation.

¹¹⁷ DUSIGNE, Jean-François, *Les passeurs d'expérience*, Editions Théâtrales, 2013.

« Il y a des hommes de science qui, avec une facilité extraordinaire, jonglent avec le mot « subconscient »... Leurs explications sont relativement simples. Il est regrettable qu'elles ne séduisent ni notre tête, ni notre cœur [...] Il y a encore des hommes érudits, qui nous offrent certaines hypothèses complexes soigneusement étudiées. Tout en admettant que leurs prémisses ne sont pas encore prouvées ni admises... Ils comptent sur la postérité pour terminer les recherches sur lesquelles ils méditent encore. »¹¹⁸

Mais quelle connaissance pour le théâtre ? Pourrait-il revendiquer une connaissance de l'homme et du comportement humain en son nom seul ?

Bibliographie.

1. AXELOS, Kostas, *Métamorphoses*, les éditions de minuit, 1991.
2. BACON, Francis, *Novum Organum*, (trad) M.Malherbe & J.M. Pousseur, PUF, 2004.
3. DUSIGNE, Jean-François, *Les passeurs d'expérience*, Editions Théâtrales, 2013.
4. GOULD, S. J., *Cette vision de la vie*, Seuil, 2002.
5. HUGO, Victor, *l'art et la science*, Actes Sud, 1985.
6. HAGGBLOOM Steven J., WARNICK Renee, WARNICK Jason E., JONES Vinessa K., YARBROUGH Gary L., RUSSELL Tenea M., BORECKY Chris M., MCGAHHEY Reagan, POWELL John L., BEAVERS Jamie, and MONTE Emmanuelle, *The most eminent twentieth century psychologists*, Review of General Psychology, 2002, 6, 139-152.
7. SHAKESPEARE, William, *Richard III*, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
8. SKINNER, B.F., *Science et comportement humain*, In Press, 2008.
9. STANISLAVSKI, Konstantin, *la construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 1984.
10. SICARD, Didier, *AVIS n° 109 du Comité Consultatif National d'Éthique pour les Sciences de la Vie et de la Santé*, 4 Février 2010.
11. TANCELIN, Philippe, *Poétique de l'Inséparable*, L'Harmattan, 2009.
12. VALMER, Michel, *Le théâtre de sciences*, CNRS éditions, 2005.

118

STANISLAVSKI, Konstantin, *la construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 1984, p. 329.

De l'art comme création de territoires et de la révolution du temps

Viviana Coletty

Le monde contemporain semble configuré – d'une façon notamment plus prononcée à partir de l'avènement d'internet, suivi de l'augmentation de la vitesse de diffusion d'informations et de la facilité croissante des déplacements humains – de sorte à produire une diversité de types de cartes chaque fois plus importante. Comme si nous avions le besoin de représenter et de nous approprier en temps réel chaque nouvelle perspective de lecture du monde et toutes les réalités qui s'y présentent. Nous cartographions le monde par ses frontières physiques, économiques, idéologiques ou encore sismiques ; nous le divisons en différents groupes sociaux, en d'innombrables cartes virtuelles pouvant souligner les recoins des plus

petits villages ou les pays où l'on boit davantage d'alcool dans une certaine période de l'année. Bien entendu, se retrouver dans une telle jungle médiatique n'est pas toujours une affaire facile.

Les médias essayent de tenir compte de ces changements, mais ne peuvent s'empêcher de reproduire une certaine sensation générale, éprouvant le besoin de se réapproprier *le monde* lui-même, comme si le *réel* ne nous appartenait pas *a priori*, comme si entre les individus et ce *réel*, plusieurs couches s'étaient interposées.

Entre les individus et la Terre même – ce premier rapport *territorial* –, de nombreuses couches se superposent, engendrant de multiples territoires possibles, en les faisant éclater tout en créant de nouvelles frontières à une vitesse sans précédents. Et ceci implique à travers l'Histoire les territoires construits, tout comme ce que nous appelons la *réalité*.

Le travail cartographique est défini comme la *représentation des espaces qui ont été tenus pour réels* ou encore *la représentation spatiale d'une réalité non géographique*¹¹⁹. Nous constatons qu'il y a une relation directe entre ce que nous appelons *réalité* et ses représentations, celles-ci étant forcément soumises au passage du temps et à ce qui a été considéré partie intégrante de la *grande Histoire* ; ce qui a été choisi et inscrit dans l'Histoire, les phénomènes *historicisés*. Au cours de l'Histoire, ce qui a été *vécu* par les individus et ce qui a été représenté comme *réel* peuvent se mélanger et influencer sur les constructions de territoires, aussi bien physiques, que nationaux, intellectuels ou économiques.

Entre territoires, l'Histoire, les hommes et le temps

La limite entre ce que nous appelons *réalité* – les faits, leur ordre, causes et conséquences, distingués et notés dans la grande Histoire – et ce qui a été vécu dans la vie individuelle intime a toujours été très discutable. Ces délimitations sont parfois déterminées par des questions *macro-politiques* qui jalonnent l'histoire et les territoires de la vie intime des hommes et appartiennent à une dimension de temps différente de celle vécue par les individus.

En somme, la relation linéaire entre cause et conséquence, que nous partageons tous les jours, représentée dans l'espace par horloges et calendriers, configure le territoire commun de

¹¹⁹ Selon le dictionnaire français *Larousse*, disponible en ligne ; <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cartographie/13483> ; 12 /2013

ce qu'est pour nous la nature de la continuité et de l'écoulement du temps et qui définit entre autres les relations entre *passé*, *futur* et *présent* – fondamentales pour les questions de la mémoire, identité et histoire d'un peuple. Cependant, ce temps linéaire n'est pas tout à fait cohérent avec la sensation temporelle vécue par les individus.

Malgré cette mesure temporelle établie, par laquelle le monde entier fonctionne, il y a tout de même le chaos des sensations individuelles, que cette organisation spatiale du temps essaie de contenir. Ce n'est pas par hasard que la question du temps a été au centre des préoccupations de nombreux philosophes, chercheurs et poètes, de Saint Augustin¹²⁰ à Heidegger¹²¹, en passant par Eddington¹²², entre autres.

Pour Bergson¹²³ et Deleuze¹²⁴, en particulier, la question tourne autour du rapport paradoxal entre la nature simultanée du temps ressenti à l'intérieur des individus et la nature linéaire du temps représenté par les schémas judeo-chrétiens utilisés jusqu'à nos jours.

Les constatations précédentes nous amènent à nous poser une question centrale dans ce travail. Entre les créations de territoires et frontières, le paradoxe qui se pose est le suivant : malgré la multiplication des territoires, l'homme semble pourtant avoir chaque fois moins d'espace dans les réalités qui s'y présentent. Il est possible de trouver des exemples littéraires de cette affirmation, comme celui des crises immobilières qui ont eu lieu pendant le XIX^e siècle, ou bien la crise de certains pays comme le Brésil, l'Afrique du Sud ou l'Inde, où la mauvaise distribution agraire et monétaire continue à laisser des milliards d'individus dans des conditions invivables ; ou encore bien d'autres exemples de perte d'espaces physiques, soit à cause de questions éthiques (conflits religieux, ethniques, etc.), politiques (lors de la fin de guerres et/ou périodes coloniales) ou encore géographiques (lors de désastres naturels).

Même l'apparente liberté d'expression diffusée par les médias, fortifiée par la grande

¹²⁰ Saint Augustin (354-430), prêtre, théologien et philosophe, développe des questions sur le temps, particulièrement dans son ouvrage *Les confessions* (1989).

¹²¹ Martin Heidegger (1889-1976), philosophe allemand, phénoménologue, a approfondi les questions de l'être, mais également celle du temps.

¹²² Arthur Eddington (1882-1944), astrophysicien britannique qui a développé le concept de *la flèche du temps*.

¹²³ Henri Bergson (1859-1941), philosophe français, prix Nobel de littérature 1927, devenu très célèbre en fonction de ses études sur le temps, la conscience, la créativité, entre autres.

¹²⁴ Gilles Deleuze (1925-1995), philosophe français, responsable de la création de concepts et questions qui demeurent jusqu'à nos jours dans le champ de la philosophie, des arts, de la psychanalyse et la politique.

accessibilité aux informations et amplifiée par la diffusion sur internet, contribue à capturer et restituer les faits à partir de filtres préétablis, créant de nouveaux discours à répéter, ou des réflexions toutes prêtes à digérer. Il semble aussi qu'il n'y ait pas vraiment de nouveaux espaces expressifs et/ou réflexifs proposés, à partir de l'apparente liberté donnée, mais bien la responsabilité de s'adapter à un nouveau système, aux nouveaux territoires, pour produire encore plus d'information et ce le plus vite possible.

Œuvres, essais et concepts qui portent sur ce sujet et tentent de localiser *la place de l'homme* dans ces « nouveaux lieux », ou encore localiser et contextualiser les *exilés* de ce nouveau panorama mondial et ses « non-lieux », peuvent apparaître en résonance dans les courants de pensée les plus divers, notamment dans la philosophie et la sociologie (pour ne citer que quelques exemples contemporains : Agamben, 2003, Baudrillard, 1981, et Bauman, 2006).

Dans ce panorama, nous souhaitons nous interroger sur le rôle de l'art dans la construction de nouveaux territoires humains. Nous pourrions sans doute, à partir de cette entreprise, approfondir les compréhensions par rapport aux dynamiques d'effacement et construction de certains territoires humains, au cours de l'histoire.

Dans un premier temps, il n'est pas difficile de constater qu'il existe des territoires déterminés par des données qui ne passent pas toujours par un consensus général des peuples, encore moins des individualités. De telles données s'inscrivent dans une dimension d'espace/temps qui se consolide dans une proportion différente de celles vécues par ces individualités ; une dimension qui semble les *dépasser* temporellement, puisqu'elle implique un réseau de relations qui *dépasse* l'espace/temps des subjectivités en soi.

Il en résulte qu'il ne s'agit pas d'une relation plus complexe, mais d'une relation établie sur d'autres *mesures*, déterminées par des critères dont l'essence humaine ne fait plus partie, au détriment d'autres questions qui s'imposent par un système historiquement basé sur des données notamment économiques.

Pour en citer quelques exemples, sans trop approfondir la question des territoires créés dont les critères ont été fondamentalement économiques, nous pourrions citer la création de la Zone Euro (1999) – une série de pays ayant adopté une monnaie unique, produisant par conséquent des changements dans la vie intime des individus concernés par ce nouveau territoire – ; ou le Mercosul (Marché commun du sud, 1991) – un nouveau territoire

commercial concernant quelques pays de l'Amérique du sud, impliquant inévitablement des changements qui affectent également la vie intime des individus qui en font partie.

À partir de cette lecture et de son rapport premier avec la Terre même, l'homme ne serait donc pas directement responsable de la construction de ses propres territoires. Toutefois, l'histoire de quelques pays, tels que nous les connaissons depuis le commencement de la cartographie et même avant, nous offre d'autres dynamiques de construction territoriales, et ce très simplement : les territoires 'apparaissent' et sont représentés au fur et à mesure, selon le progrès de la connaissance, les déplacements humains et les rencontres entre peuples. Cela met en évidence le langage comme élément essentiel dans la construction de territoires humains. En effet, le *langage* joue un rôle majeur dans la construction de systèmes d'expression et de communication entre les hommes, mais aussi dans la définition même de l'homme en tant que tel.

Dans l'infinitude de territoires possibles, quelques-uns sont plus proches des hommes, c'est-à-dire aussi plus primitifs. Ce sont des territoires où les individus, peut-être même avant d'avoir un rapport entre eux, ont un lien direct à la Terre¹²⁵ ; des territoires qui établissent les premiers rapports *d'échange entre la chair du monde et la chair du corps* (Deleuze et Guattari, 2005, p 169. *Qu'est-ce que la philosophie ?*).

La définition de ces types de territoires, où les relations entre l'homme, le langage et le territoire sont encore latentes dans une certaine mesure, nous paraît essentielle pour approfondir la compréhension de la création des territoires.

À travers l'échange de sensations, une possibilité de ces territoires peut ainsi découler, par la diffusion d'une œuvre d'art ; et à travers le langage, l'homme se propose de nouveaux codes et signes, en se réappropriant parfois même sa propre mémoire et en en créant une collective.

De l'art comme territoire partageable

Si les constructions de territoires sont pleinement engagées et impliquées dans les langages, l'art peut lui aussi être responsable de la construction et transformation de territoires. Nous pourrions même dire que le moment du partage d'une expérience artistique peut être vu

¹²⁵ *Racine latine; territorium*: ce qui dérive de la Terre CNRTL, 2013. Source disponible en ligne sur; <http://www.cnrtl.fr/etymologie/territoire>

comme un *territoire* en soi, habité simultanément par l'œuvre et le public, ce qui nous amènerait à une façon de voir dans l'art d'importants moyens de faire exister d'autres possibilités de territoires et réalités.

Par exemple, certaines œuvres d'art, issues d'un processus créatif où les structures du langage ont été transformées de quelque façon que ce soit – comme nous l'avons observé dans l'étude intitulée *La construction du temps dans les œuvres de Tatsumi Hijikata et Jorge L. Borges, une étude de frontières : entre l'esthétique et le politique*¹²⁶ – peuvent se configurer aussi comme des constructions de *territoires temporels*.

Chaque événement artistique crée un univers fictionnel avec une logique spatiale et temporelle propre à l'œuvre, qui peut être partagée de manière sensorielle avec le public (DELEUZE, 1981, p.62), configurant ainsi une extension subjective de l'artiste qui assume par le langage une forme poétique dans l'espace et une vision non statique par rapport au temps. Cela signifie notamment la possibilité de constituer un territoire temporel plus proche de la dynamique de ce qui est vécu à l'intérieur des individus, comme le concept de la *durée* – *grosso modo* la sensation individuelle du passage du temps –, créée et proposée par Bergson :

« Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure (...) et il faudrait (...) n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue. (...) Telle est la durée immédiatement perçue, sans laquelle nous n'aurions aucune idée du temps.»¹²⁷

La possibilité de création de ces territoires temporels a été remarquée dans des processus créatifs qui ont bouleversé à différents niveaux le langage artistique. Ces processus sont des recherches artistiques issues non seulement de questionnements identitaires, mais aussi d'une situation très *spatiale* vis-à-vis de l'environnement politique, social, et même géographique.

Ce rapport est nécessaire à la création, étant donné que celle-ci, tout comme l'identité, est basée fondamentalement sur la mémoire. Selon Bergson, un des rôles les plus importants

¹²⁶ Dissertation de master soutenu à l'université Paris 8, à l'UFR Arts, Philosophie et Esthétique ; 2013. Auteur Viviana S Coletty, direction Philippe Tancelin.

¹²⁷ BERGSON, H. *Durée et simultanéité*. 2^e ed. Paris : Quadrige Presses Universitaires de France, 1968, p. p. 41.

dans la création appartient à la mémoire, *élément responsable pour relier l'espace au temps*, et pour *notre constitution en tant qu'individu* (BERGSON, 1968). Le temps gravite autour des mouvements créatifs. Bergson affirme d'ailleurs que la *durée* elle-même serait déjà une création de formes :

« L'univers dure. Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau. »¹²⁸

Il faut noter que ce n'est pas uniquement le cas des images *tirées d'un imaginaire personnel* des artistes, de leurs histoires de vie en particulier, mais de toute une confluence et échange de forces et tensions qui font partie de leurs *réseaux-contextes* d'une manière plus complexe. C'est-à-dire finalement, que les créations artistiques ne représentent pas quelque chose de personnel, mais elles font au contraire référence à tout un réseau de relations subjectives et historiques. Un réseau traversé par plusieurs territoires, inévitablement enraciné dans la création d'une œuvre d'art.

La disposition spatiale de l'œuvre entraîne la spatialisation d'un autre temps, qui émanerait d'une subjectivité. Celle-ci, une fois spatialisée à travers le langage, serait actualisée dans une réalité que l'on pourrait partager, disponible pour d'autres associations, plutôt collectives, avec le public. C'est le passage d'un temps subjectif à un temps spatial, partagé et produit par le langage artistique. Autrement dit, le langage artistique serait le territoire de ce temps subjectif.

Si cette œuvre parvient à établir un nouveau langage artistique qui demeure dans le temps, comme par exemple un nouveau style de danse ou un nouveau style de peinture, une nouvelle forme sera aussi mise dans l'espace-temps partagé et témoignera d'une certaine confluence de forces du système ressenties dans le corps de l'artiste (DELEUZE, 1981, p, 62). L'artiste comme témoin de l'Histoire qui s'affirme à partir de cette relation territoriale première entre *la chair de l'artiste et la chair de la Terre*.

Cet *absolument nouveau*, dont nous parle Bergson (BERGSON, 2003, p.18), ne serait-il rien d'autre qu'un re-agencement de vieilles relations, vieux territoires ?

¹²⁸ BERGSON, H. *L'évolution créatrice*. Ed. électronique. Paris, 2003, Quebec, p.18.

Tout en léguant à travers des formes artistiques, dans l'espace/temps commun à tous, ces territoires dont les murs et les ferrures demeurent inachevés – puisque l'art est toujours en relation et en mouvement avec l'*autre*, qu'il fait participer à sa réalité –, l'art donne la possibilité d'expérimenter d'autres conditions de voir et d'être dans le monde. Il crée peut-être même d'autres façons par lesquelles l'*être* pourrait habiter le monde.

L'espace artistique est pluriterritorial, formé dans le transit entre ces territoires par la poésie et le langage. La poésie amène l'*autre* vers ce territoire créé en transit, rend l'absent présent et démocratise les visions du monde. Faire vivre l'*autre* dans un territoire créé à travers les sensations, c'est aussi lui donner corps dans ce territoire. Cet *autre* qui est tout autant responsable du nouveau territoire, cette *façon de voir qui est immanente à la faculté d'agir*, comme le dit Bergson (BERGSON, 1907), est une façon de faire voir non plus de dehors ce qui semblait lointain, mais de dedans, tout en participant sensiblement à ces possibilités d'être dans le monde.

Le langage

Le concept de langage n'est pas toujours évident à saisir dans le champ des arts. Voici donc un passage intéressant d'Hashimoto (écrivain et penseur japonais contemporain), qu'il nous paraît cohérent d'utiliser, dans la mesure où cela nous aidera à développer notre raisonnement :

« Le langage est un des moyens de cristalliser la culture ; il est propice à la créativité. La transformation sémantique du langage, c'est-à-dire sa modification fonctionnelle, conduit toujours au changement modal de l'être et de la conscience, et inversement. »¹²⁹

Il nous semble que c'est au langage de transformer la nature de ce qui est exprimé. Ce langage est alors en transit entre le subjectif et sa spatialisation. Cependant, il ne s'agit jamais d'un cheminement à sens unique. Il y a une infinité de possibilités, un flux ininterrompu et éternel : *les murs et ferrures inachevés d'un territoire artistique*.

De cette construction *territoriale*, nous pouvons saisir comment les relations sont

¹²⁹ Hashimoto Noriko ; Revue d'esthétique, « Japon » n°18 - 1990, p. 77.

établies entre le temps et l'espace pendant la création : les souvenirs et la manière dont ils ont été intériorisés vont également déterminer la façon par laquelle la subjectivité est mise dans l'espace, c'est-à-dire mise en relation avec le monde.

Le mouvement créatif – qui, tout en assumant ce caractère d'inachevé, issu du processus de création qui se déroule entre l'*artiste* et l'œuvre, continue à travers les relations établies entre le *spectateur* et l'œuvre – est sans doute l'un des responsables de la possibilité de construction de territoires. Le fait que les appréhensions du temps et de l'espace se font à travers des *échanges sensibles* entre les individus, l'environnement et les mouvements créatifs, nous semble être une piste pour la compréhension des constructions qui s'opèrent « entre » l'œuvre et le public, simultanément dépendantes de ces deux pôles à travers les sensations et le langage.

Ces relations créatives et la construction de territoires peuvent établir des *réseaux interterritoriaux* parallèles aux réseaux territoriaux réguliers, dans le sens où le temps et l'espace qui émergent d'un univers fictionnel quelconque, sont relativement libres des démarcations et contraintes sociales auxquelles nous sommes attachés quotidiennement. Par exemple, lorsqu'il établit d'autres sensations temporelles.

« Le monde naturel, (...) est infiniment varié et complexe, d'une pluridimensionnalité qui ne contient pas de lignes droites ou de formes tout à fait régulières, où les choses ne se passent pas de façon séquentielle, mais en même temps, un monde où, comme la physique moderne nous dit, l'espace pur est courbe. Il est évident que notre système abstrait de la pensée conceptuelle ne peut pas décrire ou comprendre pleinement cette réalité. Lorsque nous pensons le monde, nous sommes confrontés au même type de problème que le cartographe qui essaie de couvrir le visage courbe de la Terre avec une séquence de cartes à plat. »¹³⁰

Dans l'inévitable recherche humaine d'une compréhension plus complète entre la raison et le sensible de cette lecture *cartographique* des diverses dimensions du monde, nous nous retrouvons plusieurs fois face au rapport donné d'un côté par la philosophie et d'un autre côté

130 ☒ Capra, Fritjof. Le Tao de la physique, Allemagne, 1989, p.30.

par l'art.

À la lumière de cette affirmation de Capra, dans le livre sur les approximations entre la physique moderne et la pensée mystique orientale, il nous semble encore cohérent d'utiliser le terme de *territoire* pour la définition de ces lectures, ou plutôt expériences collectives rendues possibles par les œuvres d'art.

Du point de vue de la création en soi, nous pouvons dire que l'artiste, lorsqu'il crée, échappe à la ligne du temps à laquelle nous sommes tous attachés. Dans la création, quelle qu'elle soit, il y a quelque chose de l'ordre de l'imprévisible. Le temps d'un univers fictionnel quelconque semble *suspendu*, il a sa propre logique qui n'est plus subordonnée à la temporalité du quotidien. Ces univers où le temps peut assumer d'autres formes peuvent impliquer des événements tout à fait instantanés et fugaces, mais également des expériences sensibles et durables dans le temps, comme de nouveaux territoires passibles d'être « habités » sensiblement.

Peut-être parce que « l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles (...) les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous a masqué la réalité, pour nous mettre face-à-face avec la réalité même »¹³¹, et c'est justement parce que « les systèmes philosophiques ne sont pas taillés à la mesure de la réalité où nous vivons »¹³² que nous pouvons arriver, à travers le rapport entre la philosophie et l'art, à d'autres réflexions ou perceptions des réalités possibles.

Ou bien, peut-être que justement parce que les *mesures* dans lesquelles une œuvre d'art est *taillée* – c'est-à-dire les *mesures poétiques* – ne sont pas les mêmes unités qui définissent les territoires et qui delimitent ou imposent la 'réalité' quotidienne, un territoire artistique peut configurer un territoire pour l'homme, un espace où l'être pourrait habiter.

Etre attentif aux implications extérieures à nos sensations de temps et d'espace, c'est l'une des attitudes suscitées par ce type de réflexion, pouvant aboutir à des pistes pour une compréhension de la construction de notre perception interne du monde, des distances existantes entre les multiples perceptions du monde, ou encore de la manière dont nous établissons des relations avec ce qui nous entoure et les territoires qui peuvent sembler clos *a priori*.

¹³¹ Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant*, Paris, 1938, Introduction, Première partie, p. 1.

¹³² Bergson, Henri. *Le rire*, Paris, PUF, 1999, p. 20.

L'élément du temps nous semble jusqu'ici une importante clef pour comprendre autrement des territoires apparemment clos et les relations qui se produisent entre eux. Ceci éclaire d'autres dynamiques de construction et interrelation territoriales.

À partir des prémisses de l'événement artistique qui a lieu entre le public et l'artiste à travers l'œuvre, il est essentiel de remarquer ce qui existe entre la spatialisation du temps par l'œuvre et le temps ressenti, voire interiorisé par le public. Ces perceptions sont toujours en transformation et ne se construisent pas à 'l'extérieur' ou à 'l'intérieur' des individus, mais bel et bien sur les frontières « osmotiques » entre les deux, dans un mouvement constant, dans une dynamique peut-être semblable à celle de la création : en mouvement et de nature inachevable.

C'est dans les associations des relations entre espace et temps, processus de création et mémoire, subjectivation et spatialisation, transformation des structures de langage et le caractère osmotique de ces relations, que nous trouvons des pistes pour développer la question de la création de territoires à partir d'œuvres d'art.□

L'ontologie du temps dans les « happenings » à travers « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » de Jean-Jacques Lebel¹³³

Omid Hashemi / Yasser Hemmati

Généralement la conception chrétienne du temps (linéaire, téléologique, continu) est une prémisses des courants dominants de l'art. Entendons cette suite linéaire des « moments » qui dans la définition hégélienne signifient un passage de l'Être au néant et du Non-Être à l'être. L'ombre de cette définition étant la présence actuelle, et la représentation spatiale de cette expérience temporelle, qui s'est étendue sur notre compréhension du temps dans le cadre de l'histoire et de la pensée occidentale.

On trouve la plus radicale formulation de cette compréhension du temps (l'histoire) – comme la continuité des moments – chez Hegel, où le temps est compris comme la négation et le surpassement dialectique de l'espace. Cette compréhension est ainsi désignée: «l'être qui, en étant, n'est pas et n'étant pas, est ; le devenir intuitionné »¹³⁴

L'Histoire universelle n'est rien d'autre que la manifestation du processus divin absolu de l'Esprit, la marche graduelle par laquelle il prend conscience de soi. Dans cette conception du temps, l'histoire va vers un développement de la rationalité, de la morale et de la liberté.

¹³³ La théologie ici ne signifie pas la constitution d'un dogme par rapport à la politique, l'art ou l'économie. Mais une sorte d'enquête sur l'histoire des idées. C'est la recherche des traces et des signatures des concepts théologiques dans le cadre de l'histoire, de l'art et de l'économie. Autrement dit, La théologie a une structure archéologique (dans le sens foucauldien) pour notre recherche.

¹³⁴ Cité par : André Stanguennec, in Bibliothèque des philosophes, HEGEL, P. 163 : E, §258, GW, XIX, 192, 247.

(“L’histoire universelle est le progrès dans la conscience de la liberté”¹³⁵)Hegel construit l’histoire du monde au travers d’un récit, étapes par des étapes.

Ainsi, le temps en tant qu’existence négative, se conforme avec l’Esprit en tant que le négatif. Alors cette vision du temps converge avec l’odyssée de l’Esprit de Hegel et la pensée progressiste qui s’étale sur l’histoire occidentale. L’histoire selon lui est un processus d’autoréalisation de l’Idée, dont la fin est la liberté humaine.

Face à la conception occidentale de Hegel du temps, il y a une autre conception dans les marges de la pensée occidentale dont on peut trouver la plus complète formulation dans les œuvres de Walter Benjamin.

Benjamin dans ses différents textes a éclairci ses rapports avec la pensée progressiste. Le progrès est une variante proprement bourgeoise du Bonheur et la Béatitude, par laquelle l’histoire a considérablement accumulé des désastres. L’histoire du progrès est l’histoire de la barbarie, l’histoire du développement des armes de destruction massive et les technologies de génocide.

Benjamin dans sa neuvième *Thèse sur la philosophie de l’histoire*¹³⁶, décrit la figure de l’ange qu’on voit dans le tableau de Paul Klee « Angelus Novus ». L’ange tourné vers l’arrière (le passé) voit toutes les ruines de l’histoire, « *une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d’amonceler ruines sur ruines* ». Cet ange est poussé vers l’avant, par la tempête soufflée depuis le paradis, alors qu’il a le regard vers le passé.

Dans la pensée de Benjamin, cette tempête (qui pousse l’ange vers le paradis sans lui permettre de refermer ses ailes) est justement le Progrès. Ainsi ce paradis n’est que l’enfer apporté par le capitalisme industriel sur la terre.

Cependant, l’histoire sur laquelle l’ange a fixé son regard, est l’histoire de la

¹³⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de l’histoire*, trad. P. Garmiron, Paris Vrin, 1978 - 1985

¹³⁶

http://danielbensaid.org/IMG/pdf/2009_09_03_db_643_theses_sur_le_concept_d_histoire_mise_en_page_1.pdf f : Ce texte inachevé et non daté (la date relevée sur l’ordinateur – septembre 2009 – n’est pas significative en soi, la même date ayant été relevée pour d’autres textes) revient sur son travail, Walter Benjamin, sentinelle messianique, paru chez Plon en 1990 et réédité aux Prairies ordinaires en 2010, neuf mois après le décès de Daniel Bensaid.

catastrophe unique qui étend ses forces destructrices sur le tout. Mais en même temps c'est l'histoire qui contient des puissances (potentialités) non actualisées.

La réalisation de ces puissances non actualisées, est la rédemption même, l'explosion de la continuité de l'histoire, l'accomplissement radical du passé (en tant qu'histoire de l'oppression).

Dans cette conception du temps, contrairement à l'idéologie dominante, l'histoire n'est pas l'esclavage de l'homme devant la continuité linéaire du temps, mais c'est son émancipation de ce rapport au temps. Cette vision implique un vivre dans le temps de l'histoire (Cairos), dans laquelle l'Homme choisit sa liberté dans le moment (le présent). De la même manière que le temps plein, discontinu, fini et accompli du Bonheur se perçoit face au temps vide, homogène, continu et infini de l'historicisme (le temps linéaire).

Avec cette perspective l'histoire n'est pas une série de dates, mais tout événement qui transforme la société est historique.

Dans cette compréhension du temps, l'Homme ne cherche pas le mirage vain du progrès perpétuel dans la continuité du temps linéaire infini. Tout au contraire, il est prêt dans chaque moment d'arrêter le temps (*"chaque moment est la porte étroite par laquelle pourra entrer le Messie"*¹³⁷) parce qu'il n'oublie pas que sa propre maison est le Bonheur.

C'est ce même temps qui est expérimenté dans les révolutions et les œuvres d'art authentiques, expériences qui sont vécues comme l'interruption du temps et l'arrêt de la chronologie, selon Benjamin¹³⁸.

Dans la pensée de l'art dominant, le processus de signification dépend du mouvement progressif du temps. Dans cette vision du temps, la révélation du temps est exposée comme fondée sur un programme et découle du plan précédent. On pourra dire qu'il y a une sorte d'économie dans cette révélation qui transforme sa théologie en une théologie économique qui se repose sur l'*oikonomia*, la gestion d'affaires (cette théologie est définitivement subordonnée

¹³⁷ [®] *Ibid.* P. 20

¹³⁸ Ainsi que l'analyse Agamben : *Enfance et histoire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989, 2000

à un *plan divin*)¹³⁹.

Mais dans certaines formes de performance, comme « la poésie directe » ou les happenings de Jean-Jacques Lebel, nous rencontrons une autre conception du temps. La conception que sa théologie suppose est une théologie politique familière de la tension, des interruptions, des chocs et des césures. Dans cette théologie, le divin (ou *la transcendance*¹⁴⁰, qui pourrait être ici l'histoire en tant qu'ensemble, ou l'histoire du *salut*) intervient de façon destructrice et négative dans le flux des affaires et les interrompt.

Dans le happening intitulé « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » plusieurs actions « séparées », réunies dans un espace collectif, révèlent une constellation des tensions, des ruptures, des discontinuités, des stases et des chocs :

- Jacques Gabriel propose aux participants son Lyrical, remède « contre l'antipathie, l'ulcère mondiale, la fièvre des chancelleries », etc.
- Erro, le visage caché derrière un « meka-mask », projette sur la peau nue du ventre et du dos de Johanna Lawrenson, masquée « à la Gustave Moreau », des images d'œuvres célèbres de l'histoire de l'art et des images érotiques.
- Jean-Jacques Lebel, habillé en vieille dame, pousse péniblement un landau recouvert d'un drapeau tricolore et s'écrie : « Bébé, mon Bébé ! » Puis il se transforme en nazi à la gestuelle robotisée, agressive et sort de dessous le drapeau un masque du général de Gaulle, qu'il plaque sur le visage de plusieurs personnes dans l'assistance.
- Dixie Nimmo se tient immobile et serein.
- Erro glisse entre les cuisses d'une femme des pinceaux et des tubes de couleurs, qui ressortent par les fesses d'une autre.
- Tetsumi Kudo brandit à bout de bras une de ses sculptures, le « phallus du monde » et déclame en japonais un discours sur « l'importance de la philosophie ».
- Sur la surface d'un grand plastique transparent tendu sur un châssis, Jean-Jacques Lebel peint un tableau, puis il le traverse brutalement.
- Erro exécute un tableau avec, en guise de pinceau, un godemiché électrique qu'il « trempe » alternativement dans sa femme, Myriam Batjosef, et dans Martine Barrat.
- Pour finir, Lebel et quelques autres participants ôtent leurs vêtements et réalisent une *action painting*. Lebel saute à travers la toile et sort de la galerie en criant : Heil art ! Heil sex! »¹⁴¹

¹³⁹ Pour plus de lecture voir : Homo Sacer. II, 2. Le Règne et la gloire : Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Giorgio Agamben, traduit par Joël Gayraud et Martin Rueff, Le Seuil, Paris, 2008

¹⁴⁰ « La transcendance est une dimension irrefutable de la réalité lorsque l'homme ne fait pas abstraction, pour la définir, de la présence de l'homme et de son acte créateur. »

¹⁴¹ Happenings, Jean-Jacques Lebel, Paris, Ed. Hazan 2009

Ce happening réalise l'arrêt choquant et « photographique » que nous cherchons dans cette compréhension du temps. Elle représente ce que Benjamin appelle « la dialectique à l'arrêt », l'image « authentique ».

Cette *image dialectique* vient interrompre la continuité des éléments historiques, et renverse les habitudes d'un flux. Car, dans *le moment d'arrêt* et de renversement qu'elle propose, elle instaure un autre rapport à la temporalité. Elle ouvre une fissure et offre à la contradiction et à l'ambiguïté une nouvelle articulation.

Dans cette image, les tensions, les lacunes et les contractions sont dans une fixité les unes par rapport aux autres. La dix-septième *thèse sur la philosophie de l'histoire* de Benjamin explique cette idée d'arrêt et de choc :

“(…) À la pensée n'appartient pas seulement le mouvement des idées, mais tout aussi bien leur repos. Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade.”

En lisant attentivement cette structure que Benjamin propose en tant que *monade*, nous pourrions voir le happening de Lebel comme l'élément d'un *arrêt messianique*, une survenance du temps dans les années soixante. Là, l'heur et la possibilité révolutionnaire se montrent sous la forme d'une constellation des tensions dans une œuvre, et présentent une période spécifique du temps qui se sépare du courant homogène de l'histoire. Période qui fait rhizome avec le mouvement de mai 68.□

La crise du personnage dans La Sauvage de Jean Anouilh

*Mountajab SAKR*¹⁴²

Qu'est-ce qu'un personnage ?

La mise en crise du personnage « Thérèse »

La crise matérielle de M. Tarde

Gosta : une crise de possession de l'autre

142

▣ Professeur de théâtre, Université de Damas.

Dans le théâtre contemporain, la question la plus récurrente consiste à dégager le rapport que peut avoir la pièce de théâtre avec le réel. Il s'agit, selon Bernard Dort : « D'une question qui hante le théâtre, celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons¹⁴³ ». Ce rapport se manifeste par l'identification du personnage et son aptitude à avoir des repères sociaux.

A ce propos, dans le théâtre de l'entre-deux guerres, auquel appartient le théâtre de Jean Anouilh, il y a encore une figuration de la vie sociale dans le théâtre et le personnage a des caractères reconnus. En effet, les auteurs de théâtre des années trente du XX^e revisitent le monde en y semant une parole dont l'écho nous traverse et nous ramène aux confins de la réalité de l'époque. C'est dans ce sens que la dramaturgie d'Anouilh semble puiser ses sources dans la vie si bien que ses personnages semblent être typiques. Citant la réaction du metteur en scène Louis Jouvet envers les personnages de *La Sauvage*, Anouilh dit que ce dernier n'a pas aimé sa pièce car ils sont typiques : « Un jour, après la lecture d'une de mes pièces, je crois que c'était *La Sauvage*, il me dit : Tu comprends, mon petit gars, tes personnages sont des gens avec qui on ne voudrait pas déjeuner ! ». ¹⁴⁴ Ses personnages ont des noms, des fonctions, des rôles, des aspirations et communiquent de façon naturaliste.

Le théâtre d'Anouilh donne un renforcement du statut du personnage fondement basé sur l'unité de la nature humaine. C'est un personnage dessiné à partir d'une mise en relation avec les autres, d'où l'importance d'examiner les échanges entre les personnages. Son théâtre appartient aux auteurs de l'avant-guerre comme Giraudoux, Salacrou qui, selon le terme de Martin Esslin, exposent « leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit ». ¹⁴⁵

Dans son livre, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached constate

¹⁴³ Bernard Dort, *Théâtre réel*, Ed. du seuil, Paris, 1971, p. 7.

¹⁴⁴ Jean Anouilh, *La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique, souvenirs d'un jeune homme*, édition de la Table Ronde, Paris, 1987, p. 34.

¹⁴⁵ Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p. 20.

que les démarches des dramaturges de l'après-guerre consistent à faire une réforme dans le théâtre bourgeois : « La réforme naturaliste a contribué à assurer la survie jusqu'à nos jours de la dramaturgie bourgeoise, qu'elle avait trouvée exsangue et en plein désarroi, après être entrée en conflit avec elle pour l'obliger à se moderniser. Toutes choses étant égales d'ailleurs, Mauriac, Anouilh, Salacrou, Sartre ou Camus, tout comme T. Williams et Arthur Miller, sont les héritiers de cette tradition restaurée et maintenue, avec constantes corrections, de génération en génération ».¹⁴⁶

Ce qu'il trouve de commun entre tous ces dramaturges, c'est la mise en cause de la mimesis bourgeoise, et de la notion du personnage : « Ils (les dramaturges de l'après-guerre) sont parvenus, ce faisant, aux bords extrêmes de la théâtralité, un pas de plus, et le personnage s'efface, la représentation se grippe ».¹⁴⁷

Dans son étude sur l'histoire du théâtre français, Michel Corvin estime que Jean Anouilh règle, dans ses pièces, son compte à la société d'avant-guerre : « Anouilh est proche d'Aymé, Marceau... Comme eux, il règle son compte à la société d'avant-guerre dont il est à la fois le fils et le juge (...) Il théorise la fin d'un système de valeurs de vie ».¹⁴⁸

Cette citation nous donne un éclaircissement sur le contexte théâtral du théâtre d'Anouilh dans une époque de transition qu'est l'entre-deux guerres. Cette dernière a connu l'affirmation de l'existentialisme sous la bannière de Sartre, d'où la défense de l'idée de Liberté qui constitue le cœur de ses pensées. Nourri de l'existentialisme, Anouilh semble défendre la liberté de l'être humain à travers ses pièces. Dans *Antigone* (1943), il traite la liberté de dire non au pouvoir, dans une période sensible de l'histoire de la France et de l'Europe. Antigone dit non à l'occupation nazie, elle exprime la voix libre d'un peuple qui refuse la résignation aux délires du despote.

Dans *La sauvage* de Jean Anouilh, il s'agit d'une jeune fille, elle s'appelle Thérèse, qui est tombée amoureuse d'un jeune homme riche, Florent. Mais Thérèse elle-même est une fille d'une famille plutôt simple et pauvre. Cela constitue le cœur du problème évoqué. Est-ce que le mariage entre les deux, qui viennent de deux couches sociales différentes, peut avoir du

¹⁴⁶ *La crise du personnage dans le théâtre moderne, op. cit.*, p. 170.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 390.

¹⁴⁸ Michel Corvin, *Le théâtre en France 2*, ouvrage collectif sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Editions Arman Colin, Paris, 1989, p. 413.

succès ? Cette question nous mène à analyser les échanges entre les personnages de cette pièce de théâtre puisque le mariage entre Florent et Thérèse se considère comme le moteur essentiel qui génère leurs relations. Certains personnages de *La Sauvage* sont secoués par une crise au fond de leurs âmes ; comme Thérèse, Florent, M. Tarde, Gosta. On assiste à leurs décisions, leurs pertes comme si nous étions devant un bilan décisif de leurs vies. Ces crises se manifestent au niveau des gestes et des paroles ; gestes qui se traduisent par des réactions contre les autres personnages, et paroles qui expriment l'intérieur de chaque personnage. L'intitulé de notre étude implique une problématique centrée sur la mise en crise du personnage dans *La Sauvage* de Jean Anouilh. Or, nous proposons d'étudier le rapport de tension entre les personnages et leurs réactions.

Qu'est-ce qu'un personnage ?

Le *Robert* en dit ceci : « Chacune des personnes qui figure dans une œuvre théâtrale et qui doit être incarnée par un acteur, une actrice », définition qui correspond tout à fait à l'idée que l'on s'en fait communément le terme « personne », cependant, est générateur de confusion, dans la mesure où ce même *Robert* le définit par « Individu de l'espèce humaine », ce que le personnage n'est certainement pas. Il révèle par contre l'emprise que conserve la *mimésis* sur notre perception de cette entité.

Le rôle joué par la *mimésis* se lit dans l'histoire des conceptions du personnage telle que la retrace Robert Abirached pour la période allant de l'Antiquité jusqu'aux années cinquante du XXe siècle¹⁴⁹. On s'aperçoit en effet que les modifications qui ont été apportées à cette notion entretiennent toutes un lien avec l'image que l'homme a, ou veut projeter, de lui-même et de sa place dans l'univers. Ainsi le personnage, ayant pour mission jusqu'au XVIIIe siècle d'illustrer un idéal, de représenter « les actions des hommes dans leur exemplarité¹⁵⁰ », se fait-il, à l'âge bourgeois, simple miroir de la vie des hommes et de la société, tel qu'il est dans le théâtre de Jean Anouilh. À l'ère industrielle, enfin, il perd « ses références traditionnelles à la réalité [puisqu'elles] sont en train de se brouiller de plus en plus irréremédiablement¹⁵¹ ». L'homme

¹⁴⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris. Gallimard. Coll. « Te1 », 1994, p.506.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 11

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12

même se trouvant alors aux prises avec « un monde en plein bouleversement et [un] moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature¹⁵² ».

Des lors, l'unité du personnage dramatique est menacée. On peut soutenir qu'il demeure « une structure permanente contre laquelle aucune révolution n'a réussi à prévaloir¹⁵³ ». Le fait qu'Artaud ait pu élaborer une dramaturgie déniait au personnage « tout droit à l'existence, pour laisser la parole aux forces de la vie et de la mort à travers le corps de l'acteur¹⁵⁴ », révèle la fragilité du personnage. Il s'est trouvé cependant peu d'auteurs dramatiques pour poursuivre le rêve d'Artaud et tenter de le concrétiser. De l'analyse effectuée par Abirached, il ressort donc que l'art du théâtre ne parviendra à dénouer le lien qui subsiste entre le personnage et la *mimesis* qu'en abandonnant l'acteur – proclamant alors la fin du théâtre, tel du moins que nous le connaissons en Occident.

Il est vrai que l'aspect physique du théâtre (de la représentation comme du texte, en lequel la représentation est présente à l'état virtuel, ne serait-ce que dans les didascalies, qui en sont la marque la plus explicite) garantit la *mimesis* et, jusqu'à maintenant, la pérennité du personnage.

Quoi qu'on étudie la représentation ou le texte, il convient de ne pas étendre l'empire de la *mimesis* au point de confondre le personnage avec la personne ou le sujet du discours. Aussi Anne Ubersfeld, posant le personnage comme unité de base du texte théâtral au même titre que le comédien est celle de la représentation, en fait-elle le « lieu de fonctions, et non plus la copie-substance d'un être¹⁵⁵ », puisque hors du texte de théâtre où il apparaît, le personnage n'existe pas. En réalité, cette précision ne remet pas tant en cause la *mimesis* qu'elle l'évince de l'analyse : les ressemblances qu'entretient le personnage avec la « figure » humaine ne peuvent en effet entrer en ligne de compte au cours d'une analyse qui veut se maintenir dans la rigueur du tissu textuel. Une fois ceci posé, le personnage se présente comme « un agrégat complexe groupé sous l'unité d'un nom »¹⁵⁶. Il est fait tant, sur le plan syntagmatique, des

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 13

¹⁵⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, Nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, p. 89

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 94

paroles qui lui sont attribuées et des discours dont il est l'objet au fil du texte que, sur le plan paradigmatique, de la juxtaposition de ces données, qui en forment une image synchrétique.

Enfin, dans le cadre d'une étude du discours du personnage, l'analyse doit considérer que « les paroles prononcées n'ont pas leur cause dans la subjectivité d'un énonciateur-personnage [...] mais qu'elles ont des *effets* [...], des effets sur d'autres paroles et sur des actes »¹⁵⁷.

Une telle approche, pragmatique, ne cherchera donc pas à savoir pourquoi les personnages prononcent telle parole, mais ce qu'ils *font* en énonçant mettant ainsi au jour les enjeux du dialogue.

La mise en crise du personnage « Thérèse »

Dans le théâtre, le drame se construit autour d'un conflit intersubjectif, selon le terme de Peter Szondi¹⁵⁸. L'on peut dire que le rapport qui devait s'établir naturellement entre Thérèse et son entourage est détruit de l'intérieur et ensuite il est affiché devant les autres. Dans ce sens, Szondi estime que : « Le dialogue se déchire en monologue, et quand prédomine le passé, il devient le lieu monologique du souvenir¹⁵⁹ ». C'est le cas de Thérèse qui, lasse des longues conversations avec son père, elle préfère rester seule chez Florent, d'où le troisième acte qui nous révèle deux nouveaux personnages : Marie et Mme Bazin. Ces dernières poussent Thérèse à avoir une conviction claire et nette de l'ambiance familiale de Florent : elle est sûre qu'elle ne trouvera pas d'harmonie avec des gens qui ne lui ressemblent point. Or, la famille de Florent exerce une pression indirecte sur Thérèse et creuse la différence qu'il y a entre elle et lui. Cependant, le conflit n'est pas entre Thérèse et Florent, mais il naît à l'intérieur de Thérèse. C'est un conflit nourri des contradictions et des pertes qu'elle a vécu chez ses parents et du luxe offert richement chez Florent.

Au sein de la relation entre les couples, l'on peut évoquer une certaine mise en crise qui secoue les personnages de cette pièce. Cette expression est empruntée à Robert Abirached dans son livre *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*. Pour ce dernier, le personnage est

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 97

¹⁵⁸ SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 pour la traduction française par Patrice Pavis, p.72

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 74.

en crise, il n'a pas de statut clair, ceci revient à la lignée dramatique qu'il achemine tout au long de la pièce.

Abirached estime que le personnage de théâtre, qui est issu de la réalité, peut dépasser le caractère que l'écrivain lui a créé à tel point qu'il n'existe plus des critères qui le définissent. Il peut symboliser plusieurs valeurs humaines selon les incarnations de ses mises en scène successives. A ce propos, nous citons Robert Abirached qui dit :

« Voici d'abord le personnage amené au degré zéro de la personnalité. [...] D'une part, il est débarrassé de sa première apparition sur la scène ; et d'autre part, en ce qu'il est le porte de voix d'une réalité obscure et irréelle¹⁶⁰ ».

Parallèlement, dans *La Sauvage*, Jean Anouilh dresse une situation de crise qui secoue son personnage principal Thérèse, et l'on assiste à ses décisions, ses pertes et ses crises comme si nous étions devant un bilan décisif de la fin d'une vie. Tandis que les autres personnages jouent leurs rôles et ne subissent aucune épreuve psychologique.

Le théâtre d'Anouilh met l'accent sur le personnage principal et le met dans des situations difficiles, comme Thérèse. Il est souvent confronté à un principe, à un destin où il doit décider la fin au dépend de lui-même. C'est le cas de Thérèse qui est confronté à deux vies : celle de ses parents et celle de son fiancé. Pour elle, l'argent n'est pas un moyen d'amour, mais plutôt un obstacle devant son bonheur et sa relation avec Florent.

En fait, la tension intersubjective de Thérèse vient de la contradiction causée par son existence chez Florent et du poids du passé qui s'actualise à travers les mauvais comportements de M. Tarde. Ce dernier se vautre de manière ignoble dans le salon de Florent, tandis que ses parents « se laissent aller », Thérèse se débat, fidèle à un besoin fondamental de pureté.

A sein de cette crise subie par Thérèse, elle revient à la vérité de son cœur, qui est celle d'une plaie dont les bords suppurent de misère, de haine. C'est la vérité qu'elle doit garder, celle des pauvres, peut-être celle de l'homme lui-même. Or, la pureté de Thérèse la pousse à être elle-même et non pas à assumer « le rôle » que lui demandent ses parents et Hartman. Ce dernier lui a dit, à travers leurs longues conversations que « la maison de Florent est celle du bonheur ».

La parole de Thérèse est utilisée pour exprimer son état de perte pour laquelle la nostalgie et la

¹⁶⁰ Robert Abirached, *La crise du personnage, Op. Cit.*, p. 393.

douleur sont une honte. Sa dernière phrase « Thérèse : Tu sais...¹⁶¹ » est syncopée et représente l'état de ruine de sa parole en voie de tarissement. Cette parole est comme un symptôme manifeste de sa défaite.

Dans la pièce, le dialogue théâtral éclaire la crise des personnages. Il est fréquemment poussé à un échange montant et ramené à sa plus simple expression. Souvent, il est formé de longues et de courtes répliques, et masquant mal ou plutôt manifestant la vérité des personnages et des pensées. Vérité qui s'accumule à l'intérieur de Thérèse qui se trouve face à un tiraillement, une déchirure profonde qui la ramène aux abîmes de son âme. Au fond, un mal la rappelle, la retire et l'interpelle : ses parents sordides la torturent sans cesse et elle ne conçoit jamais une vie de honte au sein d'une vie de luxe chez Florent.

A la fin de la pièce elle dit une phrase qui résume son rôle dans toute la pièce et montre sa pureté : « Thérèse : Tu comprends, Florent, j'aurai beau tricher et fermer les yeux de toutes mes forces... ». ¹⁶² Elle a dit cette phrase d'un cœur souffrant et d'un ton mélancolique à un amant qui ne l'écoute pas. Elle a voulu se purifier jusqu'au bout et exprimer sa douleur intérieure dans ce monde de luxe où elle ne peut pas jouer un rôle artificiel au dépend de ses vrais sentiments. L'honnêteté de Thérèse la pousse à ne pas imiter les autres et passer en outre les conseils d'Hartman.

La première réaction de Thérèse vis-à-vis de son entrée dans le monde de Florent est de rejoindre son ignorance. C'est ce qu'elle dit à Hartman (Thérèse : « Sans plus rien savoir, Hartman, c'est cela qui doit être bon, de ne plus rien savoir »). Mais, la deuxième réaction est une reprise sur soi : Thérèse : « Je viens d'entrer dans un royaume où tu n'es jamais venu, où tu ne saurais pas me suivre pour me reprendre, parce que tu ne sais pas ce que c'est d'avoir mal et de s'enfoncer. Tu ne sais pas ce que c'est que se noyer, se salir, se vautrer... Tu ne sais rien d'humain, Florent... (*Elle le regarde*) Ces rides, quelles peines les ont donc tracées ? Tu n'as jamais eu une vraie douleur, une douleur honteuse comme un mal qui suppure... Tu n'as jamais haï personne, cela se voit à tes yeux, même ceux qui t'ont fait du mal ».

Ce qui est grave dans cette pièce, c'est que personne ne se rend compte de la déchirure de

¹⁶¹ [¶] *La Sauvage*, p. 176.

¹⁶² [¶] *Ibid.*, p. 175.

Thérèse, même son amant Florent qui reste dans l'ignorance. Cette ignorance de Florent n'est pas due à un sentiment voulu par ce dernier, mais son éducation, son ambiance, son « monde » l'ont empêché de voir les souffrances des autres. C'est dans ce sens que Thérèse révèle la vérité de son enfance : « Tu n'as jamais été laid, ni honteux, ni pauvre... Moi, j'ai fait de longs détours parce qu'il fallait descendre des marches et que j'avais des trous aux genoux ».¹⁶³

A la fin de la pièce, elle se trouve incapable de vivre tiraillée entre un passé lourd et chargé de honte et de pauvreté, et une vie luxueuse sans peine et sans soucis. Elle dit une phrase qui donne la conclusion de sa relation avec Florent : (Thérèse : Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse...)). La fin de la pièce est ouverte : «Et elle part, toute menu, dure et lucide, pour cogner partout dans le monde... FIN»¹⁶⁴.

Dans *La Sauvage*, Anouilh traite aussi la question de la liberté du personnage, cette liberté est basée sur la pureté qui consiste à ne pas être dupe et à ne pas duper les autres. Dans ce sens, Thérèse a compris la leçon de la vie, sa pureté l'empêche de voler Florent, elle voulait mettre fin à cette chasse du bonheur sans joie. A ce sujet, on cite Michel Corvin : « Bien des pièces d'Anouilh pourraient s'appeler "Le jeu de l'orgueil et de l'argent", chacun de ces termes étant à prendre comme métaphore, le premier de la fidélité à soi-même souvent inconfortable, le second de l'aliénation ».¹⁶⁵

C'est le cas de Thérèse qui refuse l'aliénation et résiste aux desirs de ses parents voulant entendre la voix intérieure de son cœur pur. Elle a compris le jeu des autres, M. Tarde, Mme Tarde, Jeannette, Gosta, et elle a refusé de s'y mettre, d'où la leçon morale d'Anouilh. De son côté Corvin, il estime que cette pièce est un « procès impitoyable du mensonge et conjointement constant qu'il n'y a pas de vie sociale (à l'échelle du couple ou de l'histoire) sans mensonge »¹⁶⁶.

A la fin de la pièce, elle s'en va acheminant cet état de perte par le refus de ce qui est établi par les autres. Or, l'issue de sa crise n'est pas possible en présence des autres personnages. Il lui a fallu un nouvel avenir, loin des chimères et des desirs des autres, c'est Hartman qui commente

¹⁶³ [¶] *Ibid.*, p. 170.

¹⁶⁴ [¶] *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁵ [¶] *Ibid.*, p. 414.

¹⁶⁶ Michel Corvin, *Le théâtre en France, Op. Cit.*, p. 412.

son départ : « Hartman : Elle part, toute menue, dure et lucide, pour se cogner partout dans le monde¹⁶⁷ »).

On peut estimer que Thérèse est fière d'elle-même, mais ne peut pas être fière de ses parents. Elle n'accepte pas de profiter de la bonté de Florent. Ne pouvant pas oublier son passé atroce, elle le refuse mais elle ne peut pas s'en détacher. Quand elle était chez Florent, elle a remarqué qu'il y a un abîme entre les deux Royaumes, entre les deux vies, celle des pauvres et celle des riches. De l'autre côté, Florent se comporte naturellement et essaye de garder son amour. Il ne se pose aucune question concernant l'origine de Thérèse, malgré les conseils de son ami Hartman. Florent sait que Thérèse est différente des autres, il lui a dit : « Bonsoir, ma sauvage ! ».¹⁶⁸

La crise matérielle de M. Tarde

La crise de M. Tarde ne le fait pas souffrir comme c'est le cas de Thérèse. Il s'est adapté avec sa situation jusqu'au jour où Thérèse l'a ramené avec elle chez Florent. C'est le luxe d'une vie extraordinaire qui libère ses passions et ses convoitises, désirant d'embrasser le monde des riches et de l'engloutir jusqu'au bout puisque l'occasion ne se présente pas tous les jours. On peut dire que le moment crucial dans la vie de M. Tarde réside dans la découverte d'une vie luxueuse et tant rêvée. Le voilà, il avoue à sa fille que ce n'est pas de sa faute de se comporter mal devant les autres. (« M. Tarde : Ah, Tu as eu tort de faire venir ton père ici, Thérèse. Ton père a senti la caresse d'une vie de luxe et de dignité. J'aimerais finir mes jours dans un cadre semblable »).

Thérèse n'est pas le seul personnage qui vit un état de crise intersubjectif, son père, M. Tarde est secoué par une crise qui le caricaturise devant les autres. Cet artiste raté d'un misérable orchestre de café, se trouve en état de faiblesse devant sa femme, M^{me} Tarde et devant son amant Gosta. Cette faiblesse se traduit par sa peur d'annoncer à Gosta qu'il va marier sa fille à Florent. (« M. Tarde : Est-ce que nous avons à le consulter pour marier notre fille ? A quel titre ? / Mme Tarde : Aucun. Mais cela peut ne pas l'empêcher de t'assommer¹⁶⁹ »).

Il est au courant de leur relation et il l'accepte non seulement par faiblesse mais aussi par

¹⁶⁷ [¶] *La Sauvage*, p. 176.

¹⁶⁸ [¶] *Ibid.*, p. 157.

¹⁶⁹ [¶] *Ibid.*, p. 12

lâcheté. Il dit à sa femme : « M. Tarde : Voilà treize ans que je ferme les yeux sur sa relation avec toi¹⁷⁰ ». Même Hartman qui l'a vu pour la première fois, il a pu avoir un avis sur lui : (Hartman : « Le père, c'est le bonhomme à la contrebasse ? Il est inouï... »). Tous les autres personnages de la pièce savent que M. Tarde pousse Thérèse à épouser Florent, à seule fin de procurer de son argent.

Jean Anouilh enferme M. Tarde dans un stéréotype en faisant de lui un personnage typique. Ce personnage répond à des repères sociaux ; il est porteur d'un passé et d'une histoire et représente l'image du père cupide qui joue du destin de sa fille. Il est situé dans ce triangle : rôle, type, caractère, ce qui fait de lui un personnage typiquement classique.

M. Tarde libère ses peines et laisse le champ ouvert à sa douleur lorsqu'il se défend devant Thérèse qui l'accuse d'avoir essayé tout chez Florent. Il passe au sommet de la souffrance mêlée aux souvenirs du passé : « M. Tarde : J'étais fait pour une autre vie. Parce que, ne l'oublie pas, ta mère était une femme du peuple – était- c'est formidable ! Je me sens si bien ici que je me figure qu'elle est morte¹⁷¹ ».

Ce témoignage prouve que M. Tarde n'est pas heureux dans sa vie avec sa femme qui le trahit avec quelqu'un d'autre. La vie lui a échappé pendant de longues années et sa femme le renie préférant la vie extraconjugale avec Gosta, ce qui fait de lui un homme sans sentiments et sans ambition aucune.

M. Tarde est avide d'argent, c'est la seule chose qui le met en accord avec sa femme. Rappelons-nous au début de la pièce où il propose à Thérèse de demander à Florent de remplacer Gosta à l'orchestre, dans le but de gagner de l'argent. La scène des billets de banque jetés par Florent à la fin du premier acte nous montre un M. Tarde caricaturisé lorsqu'il cherche les monnaies de toutes ses forces ignorant l'humiliation de sa fille. Chez Florent, il n'hésite pas de profiter de tout ce qu'il tombe sous ses yeux : il vole les cigares de Florent, essaye ses costumes et abuse de son armoire à liqueur. La dernière phrase qu'il dit à Thérèse montre qu'il s'accroche à l'argent : « Tarde : *qui l'a suivi, soudain vieilli, usé, minable* : Tu lui diras aussi, fifille, que j'y ai bien repensé à cette histoire d'argent et que je tâcherai de lui en

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Ibid*, p. 169

rendre une partie...¹⁷²».

Ces comportements barbares font de lui un personnage comique vu sous l'angle de quelques caractères minables et rejetés par tous les autres personnages de la pièce. Thérèse lui dit chez Florent « Tu me fais honte ». Et sa femme lui crie au visage : « Lâche, lâche ! ». Tandis que Gosta n'hésite pas à le frapper quand il veut. Or, M. Tarde est vulgarisé par les autres personnages car lui-même il n'est qu'un gringalet cherchant les petites choses au dépend de sa dignité et de sa réputation.

Gosta, une crise de possession de l'autre

Dans *La Sauvage*, Anouilh excelle dans l'art d'exposer l'état de crise et de misère de certains êtres de la société, Thérèse, M. Tarde, Gosta. Il nous incite à saisir tout le burlesque d'un univers privé de sens dans lequel déambulent ces êtres qui souffrent du fait même de leur existence. Gosta est un personnage différent des autres, il vit en marge de la société et se considère comme le garant de vie de Thérèse. Il a un problème intérieur, une souffrance interne que personne ne peut consoler.

Le cas de Gosta représente par excellence un mal d'être, ce tourment permanent d'un musicien raté dont la vie n'est qu'une présence marginale avec d'autres personnes qu'il méprise. Gosta connaît, lui aussi une crise qui lui est propre. Il est enfermé dans un monde monotone où il doit assumer sa responsabilité de musicien jouant au piano presque tous les jours. Au sein de cette monotonie, figure sa relation amicale avec Thérèse qu'il considère comme pure au contraire de ses parents impures.

Gosta vit en état de tension perpétuel causé par son inquiétude sur l'avenir de Thérèse, on le voit dès le début de la pièce en train de menacer les Tarde qui veulent marier leur fille. (Gosta : « Ah ! Je m'en doutais ! Il y a assez longtemps que vous essayez de la vendre à quelqu'un¹⁷³ »).

Le voilà à nouveau menaçant Florent devant les autres au moment où ce dernier faisant sa connaissance et lui tend la main. La réaction de Gosta est celle d'un homme maladroit ; il a refusé de lui serrer la main et le prend au revers ! Quand Florent s'en est dégagé, il lui a dit : (Florent : « Vous êtes fou ? Qui êtes-vous »), la réponse de Gosta révélait la vérité de ses

¹⁷² [®] *Ibid.*, p. 170

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17

sentiments et de sa situation au sein de l'orchestre : (Gosta : « Rien. Je ne suis rien ! Rien qu'un pauvre type qui l'a vue grandir et devenir ce qu'elle est et qui ne voudrait pas qu'elle devienne une putain maintenant »).

La sauvage n'est pas un drame, c'est plutôt une comédie. L'auteur y présente des gens ordinaires vivant en marge de la société, il ne prétend pas retranscrire la réalité telle quelle, cependant, il la suggère au travers de l'histoire de son personnage principal « Thérèse » qui incarne la difficulté de l'existence. Alors Jean Anouilh se moque de ses personnages stéréotypés, comme M. et Mme Tarde qui ne pensent qu'à l'argent. Ces derniers, comme le cas de Jeannette, adoptent un discours unique : ils essaient de dire à Thérèse qu'elle doit profiter de cette chance et qu'elle peut faire beaucoup d'argent facilement. Thérèse est choquée de cette idée.

A la fin, on peut estimer que les personnages de *La Sauvage* ont été mis à nus par Jean Anouilh. Peut-être que ce dernier entend dire que le personnage de théâtre est une « imitation » de l'homme si tant est que ses « infirmités », ses besoins primaires, ses pulsions et ses angoisses existentielles font intrinsèquement partie de lui. N'est-ce pas que le personnage est une « figure » de l'homme ? Il est toujours vivant, car « quels que soient les chemins qu'il emprunte », le personnage demeure un « instrument de la conquête d'une vérité », selon le terme d'Abirached¹⁷⁴.

Ceci nous permet de dire que les personnages de *La Sauvage* sont identifiables dans la nature et ils sont inscrits organiquement dans la représentation, ils jouent des rôles semblables à ceux de la description dans le roman. Dire qu'ils sont identifiables entend dire qu'ils sont pourvus d'une psychologie produite par des moments donnés qui font des personnages des cas identifiables. Ainsi, l'on peut dire que le cas de M. Tarde se trouvait dans la société française des années trente, comme il aurait pu se trouver dans notre société actuelle. On peut dire que ce genre de théâtre montre les faiblesses de la dramaturgie bourgeoise : loin de briser avec le cercle vicieux où elle avait enfermé le personnage, il a surenchérit sur les ambiguïtés de son

¹⁷⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*, Op. Cit., p. 28.

identification avec les individus vivants.

Abirached affirme que le théâtre d'Anouilh a gardé la structure de la dramaturgie bourgeoise. Il dit : « Toutes choses étant égales d'ailleurs, Mauriac, Anouilh, Salacrou, Sartre et Camus, tout comme T. Williams et Arthur Miller, sont les héritiers de cette tradition restaurée et maintenue, avec des constantes corrections, de génération en génération »¹⁷⁵.

Parallèlement, ce qui est clair dans le théâtre d'Anouilh c'est que le conflit inextricable semble être un moteur principal de la théâtralisation dans la pièce d'où une confrontation incessante entre les personnages. Cela s'applique à la relation entre Thérèse et son père M. Tarde ; chaque fois que ces deux se rencontrent, il y a forcément un conflit marqué par les reproches et le dégoût de Thérèse des comportements de son père. L'équation est rompue entre les deux ; face à l'attitude consciente de Thérèse, M. Tarde prend à la légère les valeurs sociales et ouvre le champ à ses convoitises et sa grossièreté, tant par la parole que par les gestes. Cet exemple nous permet de dire que la thématique qui traverse la pièce est celle des rapports familiaux entre les personnages et les structures psychologiques éclatées. Cet éclatement, qu'on voit surtout chez Thérèse, la pousse à avoir une personnalité brouillée et une prise dans le sceau du réel. En guise d'analyse, on peut dire que Thérèse et Florent s'aiment et ils sont animés par l'amour de la musique. Cela ne signifie pas qu'ils sont tout à fait identiques ; il y a un grand écart entre les deux. Thérèse ne peut pas s'habituer à la vie chez Florent, elle n'a pas besoin de tout ce luxe. De plus, les parents de Thérèse se comportent mal devant Florent profitant de sa gentillesse et de sa richesse. Thérèse a honte du comportement de son père dans la maison de son fiancé, et n'accepte pas de les justifier malgré les longs dialogues avec son père.□

Bibliographie

- 1- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1994.
- 2- ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, éd. du Seuil, Paris, 1980.
- 3- ANOUILH, Jean, *La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique, souvenirs d'un jeune homme*, édition de la Table Ronde, Paris, 1987.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

- 4- CORVIN, Michel, *Le théâtre en France 2*, ouvrage collectif sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Editions Arman Colin, Paris, 1989.
- 5- DORT, Bernard, *Théâtre réel*, Ed. du seuil, Paris, 1971.
- 6- ESSLIN, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.
- 7 RYNGAERT, Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Ed. Bordas, Paris, 1993.
- 8 SAKR, Mountajab, *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck (Allemagne), 2010.
- 9 SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 pour la traduction française par Patrice Pavis.
- 10 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 1*, Nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996.
- 11 VINAVER, Michel, *ECRITURES DRAMATIQUES*, Actes Sud, Arles, 2000.