

Les NOTES DE LECTURE de nos correspondants

Pascal Collin a lu

Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e –XVII^e siècles)

Robert Laffont, collection Bouquins 2006

Une anthologie dirigée par Christian Biet

Dramaturge, traducteur et professeur de théâtre au CNSAD, Pascal Collin a lu avec passion et érudition Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e –XVII^e siècles), l'anthologie-somme réunie par Christian Biet, professeur de théâtre à l'Université de Paris X et spécialiste du théâtre du XVII^e siècle. — rappelons au passage qu'il a aussi publié, avec Christophe Triau, un Qu'est-ce que le théâtre ? essentiel pour l'étudiant en lettres et arts du spectacle.

Tant l'ouvrage anthologique que la lecture détaillée qui en est faite ici montrent, en mêlant saveur et rigueur, qu'il ne saurait y avoir d'enseignement du théâtre sans une remise en cause permanente des idées reçues que les simplifications chronologiques installent parfois dans nos esprits. En l'occurrence, la cible de la relecture critique n'est autre que l'hégémonie exercée par le sacro-saint « classicisme » du Grand siècle français sur la production théâtrale de la période dite « baroque ». Il y eut à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles un théâtre spectaculaire et sanglant qui prouve que le Grand Guignol de la Belle Epoque n'a rien inventé : c'est à l'exhumation de ce véritable continent littéraire que nous convient Christian Biet avec son équipe de chercheurs.

Avis au lecteur : Si vous regardez Titus Andronicus comme un monstre anté-shakespeareien et vous félicitez que la mer nous ait séparé des outrances de la scène élisabéthaine, n'ouvrez pas ce livre, ne lisez pas ce compte rendu, vos illusions n'en sortiront pas indemnes. Il y a dans ces pages des images et des révisions qui peuvent choquer.

Dans le titre de l'ouvrage issu des recherches de l'université de Paris X, dirigé par Christian Biet et paru chez « Bouquins », c'est peut-être le contexte, le lieu et l'époque, qui devrait nous surprendre, alors même que la *cruauté* et le *sanglant* sont d'abord censés frapper. Car il est question ici, globalement, de la fin du XVI^{ème} siècle et du début du XVII^{ème}, et la transition entre ces deux siècles ne constitue pas, c'est le moins qu'on puisse dire, une période marquante de notre histoire littéraire, au point que la plupart des textes et des auteurs présentés ici est inconnue hors du cercle des spécialistes...

S'agirait-il alors, ce qui ne serait déjà pas si mal, d'exhumer et de redécouvrir des œuvres mineures ou marginales, ou injustement négligées par la postérité ? Leur publication s'opposerait à une bienséance littéraire qui les avait longtemps remises non loin de l'enfer (toujours délicieux à rouvrir : plaisir gourmand du bibliophile, partagé ici avec le public). Ou bien la diffusion de ce travail universitaire répondrait-elle à une actualité extérieure ? Voudrait-elle par exemple contribuer au

débat plus souvent social et moral(iste) que théorique sur la représentation de la violence, du corps souffrant, en lui apportant, pour conjurer les lieux communs, la dimension historique ? A cet égard, la première partie de la vaste et riche introduction de Christian Biet, en rappelant quelques anecdotiques ou fallacieuses querelles récentes aux arguments prémâchés (Avignon 2005), insiste justement sur la relation complexe, particulière à chaque époque, entre la fascination du spectacle violent, voire la jouissance qu'il provoque, et l'interrogation critique qu'il suscite dans le même mouvement de réception... Sans parler de l'intérêt pédagogique et historique attaché à la découverte de la singularité d'une époque qui, mieux connue, peut empêcher de considérer l'avènement prochain du classicisme comme la génération de grands génies français spontanés...

En fait, avant d'essayer de présenter généralement le contenu du livre, quelques-uns des textes, et, pour ce qui nous concerne plus particulièrement, avant d'imaginer ce qu'on pourrait en faire, artistiquement ou dans le cadre de formations, on voudrait préciser que l'importance de cette publication est liée non seulement au mariage du plaisir et de la recherche (l'université dans « Bouquins », sur un thème aussi stimulant, c'est une heureuse nouvelle tentative de « l'élitaire pour tous » prôné par Vitez), mais surtout, au-delà de son propre objet, à la perspective qu'elle ouvre à nouveau de penser le théâtre dans la société comme un acte concret et nécessaire d'interrogation de celle-ci par celui-là. Et cela ne vaut donc pas seulement pour cette période, mais aussi bien pour aujourd'hui, et pour tout processus historique de création.

En l'occurrence, dans un moment de l'histoire particulièrement riche en contradictions, on assiste, à travers ce choix de textes, à l'invention d'un langage à la fois sur la page et, pour les textes destinés au théâtre, sur la scène qu'ils projettent. Cette invention met en œuvre, et met en question concrètement les notions de narratif et de dramatique, au point parfois de sembler les faire s'interpénétrer... C'est cette effervescence dans l'écriture que l'ouvrage de Paris X fait paraître, et qui offre à nos tentatives modernes pour proposer de nouveaux langages artistiques, désirant affronter des réalités humaines largement aussi amORALES, un saisissant éclairage.

Ainsi, pas plus aujourd'hui qu'à l'époque, on ne peut pour appréhender et comprendre une écriture séparer son contexte et sa visée, ses formes et ses intentions. Et il ne faut pas voir dans le titre *Théâtre de la cruauté* (dans un sens thématique, donc, au départ, assez éloigné d'Artaud) une simple volonté d'originalité de la part de chercheurs au goût bizarre, se forçant à dénicher parmi la production d'une époque d'excitantes atrocités. Le spectacle cruel offert par ces récits et ces pièces, comme le développe l'introduction et comme le rappellent les notices détaillées sur les auteurs et les textes, est au cœur des questions du temps, et pour nous encore fondamentales, sur la représentation elle-même – de l'Histoire comme du quotidien.

Et par exemple, entre la mort de Robert Garnier (1590) et l'avènement de Corneille vers 1630, il s'est écrit en France des textes pour le théâtre, ce qu'on ne savait pas forcément, et qui plus est des textes importants pour l'histoire du théâtre : ils développent, à partir de leur monde de référence, des fictions induisant un sens spécifique du *dramatique* (pour l'agencement de l'histoire) et du *tragique* (pour l'interrogation sur l'humain). Ils seraient alors des sortes de maillons jusque là manquants de la chaîne reliant la Renaissance française au Classicisme... Et cela parce qu'ils correspondraient, par leur spécificité même, à une incontestable nécessité historique. Comme indices de cette nécessité, il y a l'évolution remarquable des formes et de contenus, mais aussi des conditions concrètes de la création théâtrale, du temps et de l'espace de la représentation, il y a les réalités économiques nouvelles, toutes choses décrites dans l'appareil critique de *Théâtre de la cruauté*. Elles disent le rattachement à une tradition ou l'effort d'innovation, le plus souvent les deux ensemble, et réinscrivent la France dans un champ européen où les questionnements convergent... Les originalités peuvent alors d'autant mieux nous apparaître, hors de toute hiérarchie esthétique des valeurs : celles de Shakespeare et de Calderon, mais aussi celles d'auteurs publiés ici comme Pierre Mainfray ou Alexandre Hardy, en incluant les anonymes... ce sont les textes qui, mis en relation, communiquent.

Ainsi, pour commencer par le plus évident : en relation de cousinage thématique avec leurs contemporains élisabéthains, ces écrits dressent un impressionnant florilège de meurtres, viols, tortures, exécutions, dont la succession dynamique, à partir de la première exaction, est souvent assurée, ici comme outre-manche et comme partout, par le moteur psychologique/politique et dramaturgique majeur : la vengeance, au mépris des lois de Dieu et des hommes. Et comment aurait-il pu en être autrement en ce lieu, à cette époque ? Du point de vue ignorant qui est le nôtre, mais pas complètement naïf ni entièrement soumis au dogme de la préséance absolue du classicisme, il eût tout de même été étonnant que la France, avant (ou en même temps) que Malherbe vînt, au sortir des guerres de religion, ne s'interrogeât pas à travers des fictions peut-être « irrégulières » ou « malhabiles » mais cruciales, sur les rapports de la violence et du droit (sous l'autorité de la foi) dans le destin d'une nation – laissant aux Anglais le privilège de mettre en scène le cycle irrépressible de la violence, et à travers lui les passions des hommes et les folies de l'histoire, fût-ce la plus récente histoire de France... On pense à Marlowe avec *The Massacre at Paris*, rapportant la Saint Barthélemy, en y ajoutant l'accession au pouvoir d'Henri III, la guerre entre la France et la Navarre et l'assassinat du duc de Guise, pour se clore sur celui d'Henri III et l'accession au pouvoir d'Henri IV. La pièce de Marlowe est encore assez régulièrement jouée aujourd'hui¹. Or *Théâtre de la cruauté* publie une tragédie de Jacques de Fonteny, *Cléophon*, un peu postérieure à celle de Marlowe, qui peut aussi se prévaloir du titre de « tragédie politique d'actualité ». Certes son action est beaucoup moins ample (son unité est aussi plus grande), puisqu'elle se limite à l'épisode du meurtre d'Henri III par Jacques Clément et, en 1600, date de sa publication sous le règne du bon roi Henri, sa mission est clairement idéologique : martyrologie édifiante et propagande au service

du régime de paix qui a réconcilié les Français. Il reste que la mise en relation des codes de la tragédie humaniste (présence du chœur entre les actes/épisodes, et résidus des formes médiévales : les figures allégoriques, du prologue en particulier) et de l'événement proche, qu'on retrouve dans *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* de Claude Billard (1612), également publiée dans *Théâtre de la cruauté*, manifeste à la fois une recherche et une ambition esthétiques non séparées de l'histoire, de la politique, de la mondanité... ces tragédies révèlent l'existence, en France également, d'un moment de civilisation à part.

L'originalité de cette époque et de sa littérature est encore plus sensible au travers de textes moins strictement codifiés que ceux qu'on vient de citer, en tous cas soumis à des contraintes différentes de celles pesant sur la littérature de cour. Ils peuvent alors nous apparaître d'une dimension plus universelle, car davantage liée au quotidien. Dans quasiment tous les textes présentés, récits ou pièces, l'exposition de la violence, qu'elle soit perverse, légitime ou légale, est aussi interrogation générale, dans les termes moraux du temps, sur l'Homme et ses passions, sur la Justice et ses limites. Pour nous, le plus passionnant est peut-être de voir comment des questions sont adressées au lecteur ou au spectateur, c'est-à-dire de quelle manière, évidemment différente selon les types de textes, le public est appelé à participer, comme instance d'émotion et de jugement, à l'enchaînement dramatique fatal ordonné par des désirs transgressifs et des pulsions largement partagés, et quasi atemporels...

Bien entendu, certains interdits du temps ne sont plus les nôtres, pas plus que certaines conceptions de la bonne justice, subtile en exécutions compliquées (quoique, avec la revanche du religieux et le retour actuel du refoulé réactionnaire, certains préalables moraux à la lecture, réclamés par ces textes, ne paraissent pas si obsolètes). Mais la relation au lectorat ou au public du théâtre est ici, de façon souvent essentielle et parfois explicite, constitutive de l'écriture ; dès lors les enjeux du temps deviennent d'emblée les nôtres, et nous-mêmes aujourd'hui sommes également convoqués à la réflexion sur cette violence et, par voie de conséquence, sur sa représentation. C'est sans doute grâce à cette forte inscription du destinataire dans les textes, à cette implication sensible du public, plus que pour la qualité poétique de la langue, qu'il y aurait matière à concevoir (on le verra un peu plus loin) un emploi moderne de ces textes sur un plateau de théâtre.

Mais pour l'instant, disons que c'est un peu comme s'il s'agissait à chaque fois, en même temps qu'on reçoit l'histoire, d'engager tous les aspects de notre subjectivité dans un vaste débat dont le drame est par lui-même un des multiples arguments... Les écrits peut-être les plus symptomatiques à cet égard sont, au cœur du *Théâtre de la cruauté* (dans la partie bien nommée *Théâtre de l'échafaud*) les très curieux épitomes d'un certain Alexandre Sylvain Van den Bussche qui, sans être aucunement des textes dramatiques (ni proprement romanesques, d'ailleurs), nous éclairent sur l'aspect fondamentalement problématique de cette littérature du crime extraordinaire et plus encore sur l'attitude réclamée au lecteur. Il s'agit de très courts textes qui, après présentation des faits, opposent deux plaidoiries à propos

d'un litige bénin ou d'un cas atrocement criminel, mais sur lesquels il est difficile de statuer. Comme l'analyse très clairement la notice introductive, tout l'intérêt (entendu à la fois comme signification du genre et plaisir du lecteur) est dans l'absence de conclusion – de verdict : nous sommes amenés à délibérer, à donner raison à l'une des deux argumentations. Notre réflexion, notre jugement est l'enjeu même de l'écriture. Et comme la plupart de ces histoires tragiques n'ont pas de référence précise dans l'espace et le temps, ce qui contribue à leur aspect de vérité générale, on voit en quoi ce dispositif est celui d'une dramaturgie minimale très efficace. Elle est réduite à une sorte d'*agon* dont l'interprétation – le choix du point de vue vainqueur – dépend grossièrement de la structure orientée du texte (qui parle en dernier) et plus finement de la qualité de la parole, dans toutes ses fonctions de communication. On est presque amené par la lecture à imaginer, sur une scène-tribunal, l'acte de la profération, rendu particulièrement crucial pour le personnage qui défend son intégrité physique...

Ces textes pourraient être en effet aisément déclamés, et le jeu littéraire « en forme de piège ou de dilemme » (pour le lecteur), comme le dit la notice, pourrait devenir jeu théâtral (avec spectateur réellement interpellé), ajoutant aux éléments du débat la performance de l'acteur. Ils constitueraient de bons exercices d'apprentissage avant de s'attaquer sur scène aux pièces cruelles. Car il s'agit bien là aussi, en creux, de théâtre, au sens où l'interrogation est à la fois actuelle et dramatique : quand bien même il existe une vérité morale intangible, les cas offerts par l'expérience humaine ne peuvent que rarement la faire triompher. C'est à la communauté, sous la forme du public, de réfléchir pour pouvoir un jour prochain statuer, voire légiférer, pour ceux qui en ont la charge... Beaucoup parmi les textes narratifs et surtout dramatiques publiés dans *Théâtre de la cruauté*, plus complexes dans la forme et moins systématiquement judiciaires, semblent fonder leur nature tragique non seulement sur l'horreur de leur contenu mais aussi, à la mesure de cette horreur, sur le caractère très douteux, hors la Justice divine immanente, de la victoire du Bien et de la force efficace de l'institution judiciaire.

A la lecture de l'ouvrage, le lecteur se retrouve en effet lui-même très souvent « mis à la question », quand, devenu spectateur, il n'est pas délibérément placé par la structure dramatique dans une position de témoin privilégié et impuissant. Il sort d'autant plus marqué par la représentation qu'il est déçu par la fiction dont le dénouement, qui ne remédie à rien, le laisse à sa méditation. La fin de la tragédie promet rarement autre chose aux victimes violées, torturées, égorgées ou précipitées dans l'abîme qu'une « honnête sépulture » (*Tragédie française d'un more cruel*, auteur anonyme du tout début du XVII^{ème}), parfois rehaussée d'un mausolée offert en expiation par l'assassin (*La Rhodienne ou la cruauté de Soliman* de Pierre Mainfray) ou ne leur offre qu'une déploration terminale qui ne fait que rabattre la tragédie sur elle-même, sans ouvrir à aucun dépassement sublime ni à une véritable catharsis... quand la pièce ne se clôt pas sur une ultime horreur sanglante, dont la fonction semble d'abord, spectaculairement, d'en resservir une dernière rasade

avant de quitter l'échafaud (suicide lyrique de l'héroïne meurtrière dans *Alcméon ou la vengeance féminine* d'Alexandre Hardy).

En fait, en dehors des analyses à la fois savantes et très accessibles offertes par les notices qui expliquent telle forme ou tel contenu, tel choix dramaturgique, on a globalement l'impression qu'il importe en ce temps-là de ne pas fournir de signification supérieure à l'action (violente), mais de l'exposer de telle sorte que le spectacle trouve son sens dans son effet, c'est-à-dire chez le spectateur lui-même. L'action porte en soi l'interrogation, ce qui nous renvoie à une certaine essence du théâtre, qui ne développe aucune interprétation excédant son propre rituel spectaculaire : c'est la manière de situer le spectateur dans la cérémonie concrète de la représentation qui nous permettrait alors de mieux comprendre la portée sociale/morale et politique des textes, et par là de saisir la spécificité de ce « théâtre de la cruauté » et de son époque...

Tout d'abord, on peut constater que ce théâtre n'entend pas offrir, à travers ses œuvres, le miroir d'un monde idéologiquement stable car politiquement ordonné. Comme le dit Christian Biet à un moment de son introduction, il expérimente. Et même si la cruauté est parfois affaire de (mauvais ?) goût, qu'il faut commencer à remplir les salles, puisque dorénavant et depuis peu salles de théâtre il y a, et que les nécessités du commerce obligent (déjà) à contenter de troubles appétits de violence, c'est toujours le public qui est l'enjeu, juge ou consommateur. Autrement dit, il faut bien commencer par admettre la pertinence du truisme suivant : qu'entre la fin du XVI^{ème} siècle et le début du XVII^{ème}, on est dans une période de transition. Et qu'ainsi bon nombre de textes publiés dans *Théâtre de la cruauté* font écho aux transformations, en cette transition, des idées et des mœurs. C'est principalement de changement dont il serait question dans ce théâtre – non pas qu'il le formule, mais en tant qu'il le saisit... ainsi au travers de fictions qui sont autant de cas d'espèce qu'il s'agit d'abord de *montrer*, de situations concrètes excessives qui n'acquièrent valeur de démonstration que dans leur réception, où elles donneront matière à former le jugement critique.

L'excès, c'est-à-dire le spectaculaire, paraît bien ici une mise à l'épreuve de la communauté, de sa cohésion morale, de son sens reconnu ou incertain du juste et de l'injuste, des valeurs qui sont supposées faire sa différence avec « l'autre » effrayant (le noir ou le more, le mahométan, le juif, figures pratiques supportant tous les préjugés – on va y revenir) ; bref, une mise à l'épreuve de l'identité de cette communauté, comme à l'origine de la tragédie. En outre, ces pièces nous sont données comme des objets très concrets : si elles souscrivent à quelques règles de composition rappelées dans les notices, elles ne semblent pas proposer des applications d'une théorie dramaturgique, pas davantage d'une esthétique consacrée. Mais en exposant comme elles le font l'horreur devant nos yeux, elles constituent bien, qu'elles le veuillent ou non, les éléments d'une « théâtralité neuve » : en tant qu'elles sont d'abord soucieuses des effets produits sur le public, elles sont une réflexion historique en acte, pour nous très précieuse, sur la nature même de la représentation théâtrale.

Comment le public est-il amené à devenir l'enjeu primordial de la représentation ? Il faudrait sans doute à chaque fois reposer la question (surtout dans l'intention de passer du texte au plateau), puisque l'excès étant par définition inattendu, chaque œuvre est à appréhender comme une expérience inédite du spectacle d'horreur... Cependant, si toutes les pièces participent de cette « recherche » spectaculaire, un exemple est ici particulièrement frappant de l'implication originale du public dans un spectacle dont il est pourtant censé être le simple témoin passif et horrifié. C'est l'une des deux pièces d'Alexandre Hardy publiée dans le recueil, *Scédase ou l'hospitalité violée*, qui présente un dispositif dramaturgique tel que le public se trouve dans une position à la fois privilégiée et très inconfortable... L'histoire, très simple, est celle d'un père, Scédase, qui s'absente de sa demeure située dans la campagne d'un pays occupé par la puissance voisine, Sparte. Il laisse la maison à la garde de ses deux belles et chastes filles, leur recommandant de se conformer tant aux lois de l'hospitalité qu'à celles de la vertu. Deux jeunes hommes, spartiates de famille noble, qui d'avance désiraient ces jeunes filles, viennent alors en la maison, sont reçus comme il convient, et tentent de séduire les deux belles. Devant leur refus, ils les violent puis les égorgent, *sur scène*, avant de jeter les cadavres dans un puits. Scédase revient, découvre le désastre. Deux voisins ont vu arriver puis s'enfuir les deux spartiates, qu'ils ont reconnus. Armé de ces deux témoins, Scédase vient demander justice auprès du roi de Sparte Agésilas assisté de son conseil. Mais il est débouté de sa demande de poursuites : il n'y a pas (hormis le public) de témoin oculaire du meurtre dont sont accusés les rejetons de deux illustres familles de la ville. Le père se révolte, insulte les juges, est jeté hors du palais et, de retour chez lui, se suicide sur la tombe de ses filles. Déploration.

La notice introductive analyse la « dramatisation » de la position du spectateur, et même sa « part de responsabilité », dans la mesure où il est « interpellé à plusieurs reprises » par les personnages, et notamment par la parole du roi juge Agésilas : « *Lequel fut spectateur et ne l'empêcha pas ?* » On voit comment cet alexandrin, immédiatement déplacé du plan fictionnel à celui de la représentation, pourrait à lui seul résumer la relation du spectateur à ce théâtre cruel. La notice précise bien : « Ces interpellations du témoin ont (...) à voir avec l'appréhension de la pièce : elles mettent le public en demeure d'interpréter. » Elle développe alors la voie générale de cette interprétation, dont la formulation finale appartient à l'intimité du spectateur : le drame privé restant sans réponse juridique, le spectacle prévoit la guerre. L'implicite est ici d'autant moins l'anodin qu'il constitue la réponse du public à l'action théâtrale dans le débat continu, au cours de la représentation, entre la scène et la salle... La guerre serait donc la perspective inéluctable d'un drame fondé, dans sa construction littérale, sur l'empilement des catastrophes, et dont la fin réfute tout espoir de justice. On peut facilement concevoir qu'elle fait partie d'un « horizon d'attente » d'ordre bien plus réel que générique pour les spectateurs de cette époque, à peine remis des pires folies meurtrières. Le théâtre ne met pas seulement à distance une action imitée de celle du monde pour la styliser, en comprendre les ressorts, la mettre en jugement ; il ouvrirait à une lucidité plus vaste

par laquelle le vécu collectif devient sens de l'histoire. Dans cet exemple, le public apparaît donc comme l'enjeu le plus fort de la représentation, celui par qui peut et doit transiter la signification.

La tragédie de Scédase, par son dispositif original, désigne peut-être avec simplement plus d'évidence la spécificité commune à tous les textes du *Théâtre de la cruauté*, y compris les textes narratifs... L'ouvrage des chercheurs de Nanterre nous fait découvrir une littérature où la violence toujours aggravée permet à un récit ou à un drame d'éprouver ses formes, et ses limites, par sa relation au public : ce que celui-ci est directement capable de voir, d'entendre et de penser. C'est bien de représentation dont il est question dans chaque œuvre, de sa possibilité et de sa fonction en même temps. D'ailleurs le terme de « théâtre », dans le titre *Théâtre de la cruauté*, regroupe effectivement tous les types d'écrits rassemblés ici, qu'ils soient ou non destinés effectivement à la scène. Ou plutôt, le lieu théâtral est ici la scène du monde, et le « théâtre » signifie la représentation *publique* de faits et d'actions terribles que leurs acteurs, censés réels ou imaginaires, auraient voulu dissimuler, et que le narrateur ou le dramaturge, opérateurs de vérité et chantres de la justice, dévoilent pour le bien commun. Quand bien même cette représentation est de type romanesque, elle se prétend hautement estrade ou échafaud (voir l'analyse exhaustive de Chr. Biet dans l'introduction générale à propos de la polysémie du mot « échafaud » : non pas bien sûr une heureuse coïncidence sémantique, mais la matrice physique du théâtre, « art neuf » qui réinvente à ce moment « le passage à la modernité, de la cérémonie sacrée et sociale à la représentation esthétique et politique » - pp. XXVIII et suivantes). L'usage métaphorique usuel du mot théâtre manifeste bien cette volonté d'exemplarité et d'exposition. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Jean-Pierre Camus, évêque de Bellay, largement citée dans *Théâtre de la cruauté*, qui sous prétexte d'édification nous présente complaisamment une série de nouvelles plutôt courtes et toutes plus sanglantes les unes que les autres, sortes d'apologues établissant une véritable casuistique de l'horreur (en fonction du récit et de ses propres théories morales, l'auteur jésuite intervient pour condamner ou absoudre l'action criminelle), et réunies sous le titre *L'amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps*. Ce n'est pas trompeur : les parties plus ou moins apologétiques sont vite dominées, dans le plaisir de la lecture, par l'exposé jouisseur des *situations* cruelles, de leur minutieuse articulation au sein d'une progression inévitable vers le pire. L'explicatif, malgré ses efforts, cède la priorité à la réalité de la situation – non pas sa véracité, mais sa visibilité. C'est bien en cela du théâtre, où tout est montré à tous au présent...

Et plus généralement, pour en terminer avec cette présentation, loin d'être exhaustive, du contenu de ce *Théâtre de la cruauté*, on pourrait dire que son titre nous paraît finalement moins thématique que problématique. Si tous ces textes, et avant tout ceux faits pour être joués sur scène, nous ont semblé mettre à l'épreuve la notion et l'acte vivant de représentation, ce n'est pas seulement dû à ce que le théâtre fait ici le choix signifiant et historique de représenter la cruauté, c'est parce

que la cruauté oblige à définir ce qu'est le spectacle de théâtre – le sens de sa cérémonie, évidemment ses limites. Sans aller jusqu'à dire que le théâtre *est* (ou doit être) cruauté, ce qui nous rapprocherait d'Artaud, les interrogations posées par ces pièces font écho à nos propres interrogations fondamentales, et très concrètes, sur ce qu'on peut penser et faire comme spectacle quand on place la question du spectacle au cœur du projet qui le fonde – ce qui pourrait être un critère de distinction, au niveau des ambitions de la création, entre l'art (du théâtre) et le divertissement (lui aussi spectaculaire). Derrida écrivait à propos d'Artaud² ; « Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. » ; et Artaud³ lui-même : « J'ai donc dit « cruauté » comme j'aurais dit « vie » ».

En fait, si le titre nous paraît maintenant problématique, c'est essentiellement parce que ce théâtre sanglant, semble-t-il si crucial à cette époque où les conditions de la représentation évoluent radicalement, nous renvoie directement à la pratique scénique, à sa nécessité comme à son caractère fondamentalement ludique. Ces deux dimensions, celle de la relation au monde formée par le théâtre, éminemment politique, qui nous a semblé inscrite dans ces textes, et celle du jeu d'enfants, qui l'est sans doute tout autant, apparaissent dès qu'on tente de représenter véritablement sur scène la violence meurtrière (« véritablement » étant à définir dans l'ordre de la théâtralité). Ces deux dimensions cependant ne sont pas contradictoires, et peuvent très bien se conjuguer dans l'exercice concret et réfléchi du plateau. C'est avec quelques remarques sur le profit que pourrait retirer le théâtre d'aujourd'hui, tel qu'il se fait, de l'utilisation de ce *Théâtre de la cruauté* qu'on voudrait maintenant compléter ce compte-rendu.

Que peut-on montrer, comment, jusqu'où – dans quel but ? Ces simples questions intéressent fréquemment la pratique du théâtre, à prendre ici dans une acception très large : les mises en scène professionnelles, les travaux de formation et d'ateliers aussi bien que l'enseignement du théâtre dans le cadre scolaire. *Théâtre de la cruauté* nous offre l'avantage de présenter un terrain déblayé de toute abstraction, où théorie et pratique peuvent être difficilement dissociées : il nous invite à relier la réflexion sur la dramaturgie et son histoire à la mise en scène, à la scénographie, au plaisir du jeu. Il constitue aussi d'emblée une offre excitante, non seulement à cause des thèmes des fables, de l'action scénique qu'elles promettent aux acteurs, mais aussi grâce à son aspect de *terra incognita* : nous confronter à ce théâtre sur le plateau nous met en position d'inventeurs de contrées vierges et un peu mystérieuses.

Aussi bien, quel que soit le cadre du travail ou son niveau d'ambition, peut-être faut-il partir de cette idée d'expérience inédite et donc de la dimension « expérimentale » de ces pièces, sur laquelle on a insisté. Elle peut justifier le projet de les mettre en scène ou de les utiliser dans un travail de plateau actuel. Le public étant l'objet premier de l'expérience (on retrouve là encore un rapport entre la « cruauté » du théâtre idéal d'Artaud et celle-ci), le questionnement se précise. Il

peut être : comment *s'adresser* au public pour représenter cette violence et le faire participer à la représentation de l'horreur, c'est-à-dire comment faire œuvre de sens, *avec lui*, par l'effet spectaculaire dont lui-même est l'objet ? Dans ce rapport concret à son destinataire est en effet contenu le caractère vivant de cette écriture, sensible par delà les références et les idées, les siècles d'écart... La notice de *Scédase*, citée plus haut, parlait de spectateur « mis en demeure » d'interpréter. C'est cette mise en demeure qui détermine la mise en jeu, dans la mesure où elle est, dans le texte, le principe actif de la représentation, et implique à ce titre le projet du travail, et donc le type de communication théâtrale, enfin toutes les composantes du jeu : l'espace scénique, la prise en compte de la langue, la direction d'acteur.

Le projet tout d'abord. Que ce soit dans un cadre professionnel ou scolaire, le choix de ces textes ne peut être, si l'on ose dire, innocent. Cette même notice sur *Scédase* propose l'expression de « dynamique d'empirement » pour décrire le sens de la construction dramatique. Et certes, même si ce théâtre doit permettre de s'amuser, qu'il favorise au 21^{ème} siècle l'action de jeu plutôt que la démonstration morale, s'il autorise pourquoi pas la revendication d'une certaine gratuité dans le plaisir de jouer le viol, la torture et le meurtre, il ne nous semble pas qu'on lui rendrait justice en faisant de la gratuité le seul motif du projet de représentation, en tirant celle-ci vers le grand guignol, en poussant le jeu vers la caricature. Ce n'est pas que cette dimension n'est pas présente, puisqu'on doit traiter sur le plateau du spectaculaire comme excès. Mais elle ne peut se substituer à l'essentiel pour ces dramaturgies, qui est de provoquer chez le spectateur le sentiment que ce qui lui est montré, sans être réel, est en relation d'intelligence avec la réalité. Cela seul peut justifier ce jeu de la violence, à vocation de susciter une réflexion critique. Dès lors, « l'empirement », la logique interne de la pièce, est vecteur du sens plus encore que chacun des actes criminels précités. Le choix de ces textes pour le théâtre peut alors se faire hors de tout souci pédagogique de développer une connaissance historique. Il peut par exemple être justifié par les logiques guerrières de notre monde actuel, est-il besoin de le préciser... L'apparent éloignement entre ces textes et notre modernité peut même être un avantage, si on se situe dans un cadre scolaire d'enseignement du théâtre. Car il permet de préciser la nature d'un projet de théâtre. On peut en effet espérer que celui-ci a toujours l'ambition, en tant qu'objet d'art vivant, de parler du monde présent, commun aux acteurs et aux spectateurs. Mais on sait bien aussi que ce n'est pas en s'y référant explicitement qu'il en parlera forcément mieux. La pertinence – le sens politique – d'un projet dépend moins de la visée référentielle du texte ou même de son thème universel (le mal, l'injustice, etc.) que de la logique théâtrale qu'il met en œuvre. En l'occurrence, l'objectif du projet de spectacle est dans sa réalisation spectaculaire : amener le public à vivre, avec les acteurs, le processus catastrophique « en direct », sans médiation ni autre commentaire que la parole tragique des personnages, jusqu'à ses ultimes conséquences. L'ouvrage de Nanterre nous a informés que celles-ci peuvent même se situer dans un au-delà imaginaire de la représentation : la guerre, la destruction de l'humanité, au sens physique ou moral.

A partir de là, le projet implique un type de rapport au public appelé par ces textes, et induit en conséquence, dans la mise en scène, une demande spécifique à l'acteur concernant l'adresse au public. Ces dramaturgies en recherche esthétique, consciente ou non, construisent leur spectateur, et la scène doit produire ce mouvement toujours actif et sensible dans l'écriture. Il s'agit alors, les conditions de la représentation ayant tout de même bien changé, de promouvoir un rapport scène/salle qui permette l'adhésion à ce langage dramatique ancien, en rappelant que la distance est d'emblée installée par la forme versifiée du texte, et par cette langue presque étrangère du début du XVII^{ème} siècle. Il paraît nécessaire de tracer une voie qui puisse mener le spectateur du XXI^{ème} siècle à recevoir le spectacle non pas de la même façon qu'au XVII^{ème}, c'est impossible, mais selon un cadre et dans des conditions qui lui confèrent le même statut de destinataire, et rendent ainsi l'émotion et la compréhension équivalentes, aussi vives.

C'est au premier chef le texte qui le permet, qui peut déterminer le cadre, car cette voie y est écrite. Ainsi, le premier temps du rapport au public est peut-être simplement sa convocation. Sans remonter à l'antiquité, on sait que les formes médiévales, puis celles du théâtre humaniste, usaient du prologue comme parole inaugurale adressée directement au public. Ensuite, avec l'évolution lente mais décisive vers l'illusion théâtrale moderne, les informations délivrées au public ont de plus en plus été intégrées, et plus ou moins habilement, à la fiction. Les pièces publiées dans *Théâtre de la cruauté* utilisent le procédé de la parole inaugurale de manière variée. Dans la *Tragédie du more cruel*, où un more, pour se venger des coups reçus par son maître, va assassiner la femme et les enfants de celui-ci laissés à sa garde, c'est le more lui-même qui vient annoncer le programme cruel de sa vengeance (il réaffirmera son projet avec encore plus de virulence au début de l'acte II). Ce n'est pas sans rappeler Shakespeare, le premier monologue de Richard dans *Richard III* ou encore celui de Iago dans *Othello*, qui revient systématiquement énoncer les progrès de ses machinations et jouer un rôle de projection déformée et démoniaque du dramaturge. Dans tous les cas, le public est directement interpellé, mis dans la confiance, rendu quasi complice. C'est ce rapport au public qu'on peut demander de jouer pleinement, puisqu'il est précisément ce qui, au-delà de tout ce qui sépare nos siècles, rend ce théâtre actuel, c'est-à-dire liant le sort et le sens de son discours aux conditions concrètes de sa profération, au moment présent de la représentation. On peut citer d'autres pièces du *Théâtre de la cruauté*. *Les Portugais infortunés*, de Nicolas Chrétien des Croix, narre la pitoyable aventure d'un navire de Portugais naufragés dont les survivants, devenues victimes d'Africains (Cafres) peu catholiques, vont se retrouver dénudés, au sens propre, et mourir pour la plupart dans ce dénuement. Il y a une scène particulièrement longue d'agonie d'une mère et de ses deux enfants, la mère pudique ayant pris soin d'enfouir tant bien que mal ses charmes dans le sable du rivage hostile... La barbarie a humilié et assassiné ces agneaux du Seigneur. Il n'empêche, c'est aussi un peu de leur faute, ou de celle de leurs frères. Leur aventure est précédée d'un prologue en bonne et due forme, qui présente un affrontement dialogué entre deux sortes de divinités : d'un côté le

« Génie du cap de Bonne-Espérance », démon protecteur de l'Afrique et, comme représentant d'anciennes croyances, contempteur diabolique de la Chrétienté, de l'autre côté l'ange Raphaël, présenté comme le « tuteur des voyageurs » dans la liste des « entreparleurs ». C'est ce mauvais Génie qui décide du sort tragique des bons et naïfs portugais. Mais il le justifie, alors qu'il est encore seul sur scène, en dressant un tableau frappant, fort juste, des pillages du colonialisme au milieu de son très long monologue. Au-delà de la malice du personnage-démon, on peut y lire la volonté du dramaturge de permettre au public d'adopter différents points de vue, et de susciter l'intérêt du spectateur par la complexité du débat (de la même façon Rivierey, maître du more dans le *More cruel* recueille les fruits de sa tyrannie de naguère). On ne résiste pas à la tentation de reproduire quelques vers tirés du monologue du Génie du cap à propos des colonisateurs. Ecrits en 1608, ils conserveraient certainement sur une scène actuelle toute leur force d'évocation et de persuasion :

*Les barbares qu'ils sont ! privés d'humanité
Ravagent nos pays par leur impiété.
Que leur profite l'or que les plonger au vice
Source de tous malheurs de l'infâme avarice ?
De lui ne sont exempts Espagne et Portugal :
Leurs fleuves vont roulant ce désiré métal.
Mais ils prennent plaisir qu'étant rendus esclaves,
Nous le tirions poudreux de ses obscures caves,
Nos montagnes creusant et tout à nos dépens
Pour épargner, subtils, leurs mines et leurs gens.*

On conçoit le plaisir qu'il y aurait à proférer sur scène cette expression poétique inédite des rapports économiques Nord-Sud, en ouverture du spectacle. Il s'agit là encore d'argumentation et d'un débat qui est censé impliquer le public, d'aujourd'hui comme d'hier. Surtout, comme dans le cas du *More cruel*, ce n'est pas tant le personnage qu'il faudrait « incarner » que la parole qu'il faut jouer, c'est-à-dire *exposer*, en l'adressant très concrètement au public et en pleine conscience de sa présence, ce qui, dans le contexte d'un enseignement, se révèle souvent très formateur. C'est la justesse de l'adresse, porteuse du sens, qui sera jugée, et non la performance isolée. Le but n'est pas d'exprimer, mais de convaincre et d'annoncer, autrement dit de constituer visiblement le théâtre en échafaud, conçu comme lieu crucial, en hauteur, où la parole est une action dont le spectateur est l'enjeu, avant même que l'action dramatique elle-même n'ait débuté. Le débat des *Portugais infortunés* peut d'ailleurs intéresser notre époque (en tant que débat, qui fait intervenir des représentations mises à distance par le travail théâtral, de ce fait analysables et critiquables) : les deux pièces construisent en effet des figures de l'altérité, en l'occurrence des personnages de noirs particulièrement méchants... Les notices de *Théâtre de la cruauté* rappellent abondamment la réflexion complexe de l'époque sur l'autre, qu'on commence à peine à découvrir... Mais il n'y aurait

pas grand intérêt à vouloir conférer une vraisemblance psychologique au fantasme exotique, au more ni plus ni moins qu'à telle allégorie comme le Génie du cap – ce sont d'abord des figures de plateau, nourries évidemment de forts préjugés, et qui cependant, curieusement, parlent exactement la même langue que leurs ennemis chrétiens, partageant ainsi les mêmes valeurs, la même vision du monde... Il est évident qu'aucun réalisme psychologique ne peut conduire la recherche de l'acteur, en particulier pour des exercices scolaires, parce que tout simplement ces textes nous apparaissent bien peu réalistes au sens où nous l'entendons maintenant ; ils le sont certainement encore moins qu'à l'époque.

Puisqu'on se proposait de chercher un cadre de travail où ces pièces produiraient tout leur profit théâtral, on peut émettre l'hypothèse, pour conjurer à la fois le grand guignol et le réalisme, que ce n'est pas le personnage qui doit être crédible dans ce théâtre cruel, mais la force de sa parole, pas la situation d'horreur, mais la façon de l'exposer. Pour redonner à ces pièces toute leur dimension historique de nouvelle cérémonie spectaculaire, revivifier la relation au public qu'elles contiennent, et les traiter de la manière la plus ludique possible, on peut suggérer de mettre en jeu la représentation elle-même, de jouer, si l'on peut dire, la théâtralité de ce théâtre. Ce n'est pas se défaire de l'horreur, au contraire, mais lui donner plutôt une chance d'exister réellement pour le spectateur, clairement convié à un spectacle. On ne peut guère tuer, torturer, ou violer réellement sur scène, et faire croire qu'on le fait est inutile (qui le croit ?) et la plupart du temps maladroit. Par le souci de parfaire l'illusion, la représentation a même toute chance de confiner à l'obscénité plutôt qu'à la cruauté.

Mais la distance théâtrale n'implique pas qu'on parodie la mort et le sang. Si la théâtralité est affirmée, la seule réalité qui soit est celle du théâtre, et il existe une mort et un sang de théâtre, fabriqués devant nous, susceptibles de désigner avec encore plus d'efficacité et d'évidence la violence de la fiction. Il est impossible et il serait fallacieux, hors du travail sur le plateau, de suggérer une « idée de mise en scène » pour une de ces pièces qui puisse illustrer cette phrase. Mais prenons un exemple d'une mise en scène existante, celle d'*Henry IV* de Shakespeare par Yann-Joël Collin. A la fin de la pièce, le nouveau roi Henri V répudie son ami, l'énorme Falstaff, qui en mourra. Le metteur en scène avait décidé de traiter cette mort de Falstaff. L'acteur était esseulé dans un coin du plateau pendant l'épilogue. Tandis que l'ordre se reconstituait et que, dans les discours, l'histoire promettait de se perpétuer sans lui, il remplissait sa bouche de grains de raisin, un à un, sans les avaler, ce qui finissait par défigurer monstrueusement son visage. A la toute fin, juste avant le noir, il régurgitait pour partie les grains devenus un épais liquide verdâtre, et s'écroulait. Devant ce spectacle peu ragoûtant, la réaction du public, très audible, était majoritairement celle attendue : des soupirs manifestant un mélange de dégoût et de compassion, mêlés à quelques rires gênés. Tout le monde avait bien vu la mort physique, et l'effet de malaise sinon de cruauté était atteint, accompagnant immédiatement la réflexion ambiguë sur la brutalité nécessaire du

pouvoir, exilant puis tuant l'humanité avec Falstaff. Le théâtre affirmait le sens de la fiction par les moyens les plus simples et les plus visiblement factices.

Pour préciser ce choix d'affirmer la théâtralité et avant d'essayer de voir quels pourraient être ici les moyens, on peut une dernière fois invoquer Shakespeare. Dans le prologue d'*Henry V*, un acteur demande au public de suppléer à la pauvreté du théâtre par son imagination. Il n'y a pas de raison pour que cette faculté n'ait pas été un tant soit peu requise, voire espérée, au même moment historique par nos dramaturges chez le spectateur français pour la représentation qu'ils projettent, et la réussite de ses effets. En exposant le théâtre, ses insuffisances et donc son inventivité, on peut peut-être recréer les conditions d'une participation du public, nécessaire à l'accomplissement de la cérémonie cruelle. La seule condition, au XVII^{ème} comme au XXI^{ème} siècle, est l'appartenance des acteurs et des spectateurs à une même communauté de valeurs, où les connotations des actions scéniques sont saisies dans l'instant.

Le cadre une fois posé, on pourra profiter des possibilités (extrêmes) de jeu contenues dans les pièces de ce *Théâtre de la cruauté*, car le fait de représenter n'est pas ici une évidence : comment montrer un viol, un nez coupé, peut-on transposer sur scène la nudité des personnages du texte autrement qu'en enlevant tous ses vêtements ? La question de la représentation se pose à chaque instant de manière très tangible, ce qui fait de ces textes une matière à problématiques très concrètes pour l'enseignement du théâtre, en incitant sans cesse à la discussion et à la proposition. Sans doute d'ailleurs aurait-on dû commencer par là et s'en contenter. Mais ce n'est pas facile d'y répondre en soi, en dehors du plateau. De manière théorique, ça n'a pas grand sens, sinon en supposant, d'où l'insistance sur la théâtralité, qu'il faut commencer par instaurer une distance qui permet le jeu, et que justifie la dramaturgie. Pour constituer cette distance nécessaire à la représentation de l'horreur, les principales dimensions concrètes du langage scénique sont à mobiliser ensemble à tout moment : l'espace, la langue et l'action.

Pour l'espace, disons que c'est la notion de visibilité qui peut sembler la plus efficiente. Notre ouvrage nous apprend que ce théâtre de la cruauté est d'abord celui d'une construction solide avérée, l'échafaud. On peut solliciter l'imagination scénographique des élèves, en soumettant celle-ci à la contrainte de la surexposition. La théâtralité, plutôt que d'être associé au « théâtre dans le théâtre », serait plutôt ici à penser selon l'idée du théâtre *sur* le théâtre, si l'on veut retrouver quelque chose du rapport scène/salle essentiel à ces pièces, et pour lequel elles s'écrivaient. Qu'ensuite on utilise une table, un tréteau, une échelle, ou qu'on transpose sans rien de tout cela, c'est la pièce et ses situations qui en décident, et surtout l'espace réel dans lequel on joue... Mais l'échafaud, lieu isolé de la parole et de l'action violentes, serait à chaque fois à redéfinir et à reconstituer, cette reconstitution étant une première invention de la mise en scène en relation nécessaire avec l'histoire et la dramaturgie. Notons que certaines pièces proposent une scénographie originale, ainsi la *Tragédie du more cruel*, pour laquelle l'édition a eu

la bonne idée de reproduire des gravures d'époque. On y voit qu'un château devrait exister en fond de scène, du haut duquel le more précipite ses victimes, les enfants puis la femme, sous les yeux horrifiés de leur père et mari resté en bas (avec le public ?). La chute est à inventer, et ce rapport spatial est à construire, à faire pleinement ressentir en tous cas, même sans la machinerie du théâtre.

La langue n'est pas évidente, mais en tant que telle, elle est l'appui majeur du jeu. Elle est sans doute, tant par la versification que par la syntaxe et le vocabulaire, l'élément le plus immédiatement créateur de distance. On a affaire à une langue qui peut paraître bien obscure, qui se torture souvent pour tordre la phrase à la prosodie, et qui commet des erreurs de métrique, les notes signalant des vers de 11 ou de 13 syllabes au lieu de purs alexandrins (du moins chez les auteurs anonymes, la langue d'Alexandre Hardy, plus sûre de son art, alterne un lyrisme contourné, filant sur le vers des métaphores un peu affectées, et des passages d'une remarquable et forte simplicité ; ainsi, ouvrant le livre presque au hasard et tombant sur *Alcméon*, on trouve dans la même réplique d'un personnage partant pour la vengeance et la mort ces deux vers-ci : « *Ha ! La voix me défaut en ce sanglot, mon âme/Laisse le corps butin d'une poudreuse lame* », suivant à peu de distance ces deux vers-là : « *Adieu ma sœur, adieu. Ton injure vengée/Nous coûtera le prix de la vie abrégée* ». On est toujours, en cette fin de XVI^{ème} siècle, dans le mouvement inachevé d'affirmation du français comme langue littéraire reconnue, comme langue de la pensée. A propos du lexique des *Essais*, Hugo Friedrich⁴ remarque que Montaigne « premier penseur français éminent qui ait écrit en français (...) met à profit l'incertitude sémantique du vocabulaire contemporain (...) Et il se pourrait bien que les *Essais* et leur parler si fluide ne doivent l'existence qu'à ce stade d'hésitation préclassique de la langue française ». Les auteurs anonymes dont les pièces sont publiées dans *Théâtre de la cruauté* n'ont ni les mêmes préoccupations ni les mêmes objectifs que l'auteur des *Essais*. Dans leur domaine, ils sont encore davantage dans la tentative pour mettre en vers leur histoire que dans la maîtrise poétique. Le vers n'est pas encore un instrument commode du sens. De ce fait, ces textes disent aussi ce temps du combat de l'expression, du travail (au sens presque étymologique) inhérent à la poésie dramatique quand elle vient au monde. Cette langue naissante est parfois âpre et laborieuse, mais elle est vivante et souvent très charnelle.

Il est clair qu'on se priverait et de plaisir et de sens (et de théâtre), « on » étant aussi bien l'artiste (l'élève) que le spectateur, en tâchant de la banaliser, de rendre limpide ce qui est opaque, de raboter ces irrégularités (faut-il les nommer baroques ?) en faisant encore une fois de la clarté classique, de son naturel – de son idéologie – l'aune selon laquelle on mesure le degré de lisibilité et, sur le plateau, d'audibilité. C'est encore une fois une question de théâtralité. Le jeu peut faire comprendre la parole par le fait d'assumer le vers, la langue en ce qu'elle a de brut ou de compliqué, parce qu'alors la parole peut davantage apparaître pour ce qu'elle est au théâtre, une action... fût-ce au détriment du sens littéral qui peut en effet échapper au spectateur. Ou plutôt, même si certains mots lui échapperont forcément, le sens littéral pourra être aisément induit par une mise en jeu soucieuse

de la langue, provoquant l'intérêt du spectateur pour la « mise en bouche », mettant la situation théâtrale d'autant mieux en relief. On a le souvenir encore très présent du travail d'atelier réalisé par Didier-Georges Gabily sur les *Phèdres et Hippolytes*, faisant participer et communiquer Euripide, Sénèque, Garnier, Racine et Ritsos au début des années 90. Ce travail fut la matrice d'une des gestes les plus amples du théâtre contemporain, *Gibiers du temps I, II, III*. La recherche théâtrale la plus radicale se nourrit des antiques états de langue. On a le souvenir d'un acteur jouant la langue de Garnier dans un monologue de Thésée. Gabily lui avait demandé de respecter pleinement le vers, et donc ses synèrèses si étranges à nos oreilles (les fameux *sangliers* – la plus belle, dans ces pièces, est celle sur le mot « fléau », qui fait entendre un « flot » phonétiquement un peu « mouillé »), la prononciation des « e » muets finaux des verbes suivant des voyelles, etc. On retrouve tous ces éléments dans nos pièces cruelles. Mais il lui avait aussi demandé d'adopter, en roulant les « r » en particulier, une sorte d'accent ancien, non pas par volonté absurde de retrouver la prononciation authentique de l'époque, mais pour faire entendre par connotation une sorte de parler enfoui, exclu, celui des campagnes, entre le patois et le français, se modulant sur le vers du XVI^{ème} siècle. Voyant, entendant cela, on comprenait tout de la terrible survenue de Thésée sur le plateau, revenant des enfers, et sous la direction d'un metteur en scène tel que Gabily, on saisissait combien cette langue peut insuffler de puissance à un théâtre intégrant l'idée de transmission. C'est de ce type d'exigence qu'il faudrait constamment s'inspirer, et le travail de formation au théâtre peut profiter pleinement de cette langue mise trop longtemps sous le boisseau ; langue que Gabily défendait ainsi⁵, en comparant Racine à Garnier à l'avantage du second : « Nous aimions la « limpidité » racinienne, attestée par les maîtres et quelques petits siècles de soi-disant classicisme français ; il nous arrive d'y voir à ce jour des pauvretés insanes, des abaissements devant les bienséances qui *disent le*, qui *parlent du* poids de la peur et des refoulements dans une société donnée, à une époque donnée ; notre amour change de lieu. Nous aimons chez Racine ce qui se tait, comme chez Garnier nous avons appris à aimer ce qui se dit *en trop*, c'est-à-dire *humainement* ; oui, nous trouvons chez Garnier, l'or de la langue boueuse et grasse, enracinée jusqu'à l'outrance, la redite des souffrances des hommes. Et nous ne savions pas. Nous apprenons. De chaque langue, de chaque histoire. »

Ce propos pourrait à bien des égards s'appliquer aux pièces sanglantes : on a aussi beaucoup à apprendre des successeurs immédiats de Garnier édités dans *Théâtre de la cruauté*, qui nous offre également de nombreux beaux monologues tragiques qui sont autant de puissantes arias pour l'acteur.

Reste l'action. L'essentiel est tout de même, pour ces pièces, dans l'effet saisissant de cruauté qu'elles entendent créer. Il nous semble là encore que le spectaculaire sera mieux assuré si l'action est mise à distance. Le texte le prévoit d'une certaine manière en séparant, on l'a vu, le prologue de l'action dramatique, et aussi en faisant intervenir dans certaines pièces un chœur, dont la fonction est parfois très proche de celle du théâtre antique. Ainsi, dans *Les Portugais infortunés*,

qu'on a évoquée, ou encore la *Tragédie mahométiste*, la parole du chœur vient assurer les transitions d'acte à acte et remplir globalement son rôle traditionnel de commentaire et d'intermède. Même s'il y a plusieurs chœurs différents dans la même pièce (de matelots, de filles portugaises et d'Ethiopiens dans *Les Portugais infortunés*) qui peuvent à ce titre dialoguer avec les personnages et remplir une fonction d'actant minimale, leur présence procède d'abord d'une codification dramaturgique, et leur fonction principale semble de contribuer au spectaculaire de la cérémonie théâtrale... La parole chorale, lyrique comme il se doit, d'une tonalité et d'une forme différentes du reste du texte (usant de mètres différents, ayant parfois l'allure d'une chanson) participe ainsi d'une stylisation générale de la tragédie humaniste, et de la théâtralité revendiquée, resituant l'action dans une aire limitée. D'une certaine façon, l'action sanglante est ainsi « épurée », même si elle est perpétrée sur scène au vu de tous... La seule catharsis de ce théâtre serait ainsi à chercher dans son excès de théâtralité.

En tous cas, ces éléments nous invitent à achever d'insister sur la proposition de mise en jeu de la représentation. Pour montrer pleinement le crime, on montrerait sa réalisation théâtrale ; non pas pour substituer la fabrication technique à la cruauté, mais pour mettre le spectateur dans la complicité : il participe avec les acteurs au crime de théâtre ; cela ne pourra que favoriser sa réflexion lucide sur l'histoire violente. Là encore, on ne peut que suggérer une voie générale pour le travail de ces textes, pas un type de mise en scène ni des exercices précis. Il convient en tous cas de se confronter vraiment au texte, par un travail de lecture à la table rigoureux, pour épouser le mouvement de l'écriture de tout ou partie de la pièce. Et s'il s'agit de n'en travailler qu'un morceau, c'est tant qu'à faire le plus cruel pour lequel il vaut mieux opter... Ainsi, si l'on prend dans la *Tragédie de Scédase* la grande scène criminelle dont sont victimes les deux jeunes filles, l'intérêt pour le spectateur est de voir, en suivant pas à pas l'évolution de la situation, le théâtre aller de plus en plus loin, préparer ses effets par la trame du dialogue, accomplir le premier viol comme la réalisation d'une promesse dont on pouvait encore croire qu'elle ne serait pas tenue, puis le second viol, puis le premier meurtre, puis le second meurtre selon une logique dont il faut bien admettre qu'elle est celle de la jouissance, où la raison n'est plus de mise. Le même processus d'empilement des horreurs et des cadavres se retrouve dans la plupart des pièces. Leur nombre n'est généralement pas si impressionnant, mais chaque mort constitue un degré dramatique supplémentaire (voir ainsi les chutes successives des membres de la famille dans *le More cruel*). L'action joue de l'attente déçue (ou comblée) du spectateur, nous faisant croire qu'il est possible à chaque cadavre d'arrêter le processus meurtrier. Ça ne l'est pas. Et c'est précisément ce processus que la mise en évidence du théâtre permet de jouer pleinement sur la scène.

Quels que soient alors les nuances de l'interprétation, qui dépendent des acteurs eux-mêmes, l'important n'est pas tant l'expressivité que le fait de ne rien laisser ignorer, dans l'énergie du jeu, du théâtre qui se fabrique devant le public. Dans *Alcméon ou la vengeance féminine*, qui propose des rebondissements sur un rythme assez infernal, on imagine le plaisir des acteurs à inventer sur scène une

histoire qu'on pourrait qualifier d'irréaliste, mais qui ne l'est qu'à force d'être théâtrale – spectaculaire et jubilatoire. La notice de la pièce nous apprend que les bons esprits humanistes ont fait grief à Alexandre Hardy d'avoir cédé à la facilité vulgaire dans cette pièce. C'est sans doute une question de degré et là, semble-t-il, c'était trop. Les bien-pensants de toutes obédiences ont ainsi longtemps refusé à *Titus Andronicus*, et aujourd'hui encore, le crédit esthétique accordé a priori à toutes les autres œuvres de Shakespeare... Mais il n'est sans doute pas faux qu'une mise en scène de ces pièces soucieuse de leur écriture, aurait plus à voir avec tel film coréen à l'allure de manga, dans un certain rapport de fraternité dans le ludisme de l'action violente ou cruelle, qu'avec les ors et le velours de la Comédie-Française. Et si c'est le cas, c'est que ces textes sont décidément irréductibles au bon goût, et c'est aussi ce qu'il fait qu'ils sont stimulants.

La théâtralité revendiquée offre un dernier avantage : loin de représenter d'horribles personnages bien loin de ceux qui les jouent, on verrait les acteurs engagés dans le processus de la représentation violente, et donc pleinement responsables de l'horreur qu'ils prennent plaisir à créer... c'est de leur humanité, de celle du public, dont il est question dans ces pièces.

Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^{ème} - XVII^{ème} siècle), en même temps qu'il contribue à réinscrire nos catégories générales d'histoire littéraire ou d'histoire de l'art, tels le baroque et le classique, dans l'histoire réelle de la représentation, ce qui est d'un grand bénéfice pédagogique, nous fait découvrir qu'il y a là, à l'orée de notre modernité, une réflexion fondamentale, et qui nous concerne, sur ce qu'on peut (ou pas) ou doit (ou pas) montrer sur la scène, sur le spectaculaire et ses effets.

On a eu l'impression, en les lisant, que les textes nous parlaient ainsi de leur public, et mettaient en jeu le point de vue du spectateur. Montrer le viol, la torture, au théâtre, ou le corps nu des acteurs : on le dénonce parfois, et on dénonce le voyeurisme, parmi les artistes comme parmi le public, au nom du sens, de l'art du théâtre, qui n'est justement pas le cinéma, industrie et commerce... C'est un peu étrange. Après tout, dans le spectacle vivant, le voyeurisme a sa part nécessaire. Il y a des spectacles contemporains où on se déshabille et se rhabille sans que cela se veuille du tout signifiant, qui banalisent la nudité, comme si elle n'avait pas réellement d'autre importance que favoriser l'exercice physique ou contribuer à la joliesse du tableau. C'est dommage. Ce qui est important, nous semble-t-il, c'est justement qu'on voie la violence, la souffrance, la nudité. Qu'on s'y intéresse. Que ce soit à chaque fois un événement. Que cela déclenche un point de vue, aux deux sens indissociables : un regard et une pensée.

1) *Massacre à Paris* de Marlowe a été représenté en 2005 au Théâtre de Gennevilliers dans une mise en scène de Christian Esnay, et sera monté au cours de la saison 2006-2007 par Guillaume Delaveau (production du Théâtre National de Toulouse)

2) *L'écriture et la différence*, J. Derrida, extrait de l'article « La clôture de la représentation », Points seuil

3) *Le Théâtre et son double*, A. Artaud

4) *Montaigne*, H. Friedrich, TEL Gallimard

5) *Notes de travail*, D.-G. Gabily, Actes Sud