

Les Poètes au théâtre

Noële Racine

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Noële Racine, Ottawa, Canada, 2012

REMERCIEMENTS

Nous désirons d'abord témoigner notre profonde gratitude et notre haute estime :
d'une part, à notre directrice de thèse, mentor et modèle, M^{me} Dominique Lafon,

- tant pour avoir guidé nos recherches et notre rédaction avec une munificence, une compétence, une érudition, une intelligence, une créativité, une disponibilité, une efficacité, une énergie, un enthousiasme, une lucidité, une sensibilité et un humour tout à fait exceptionnels ;
- que pour nous avoir secondée inconditionnellement tout au long de notre parcours ;
- que pour nous avoir honorée de sa confiance et de son concours philanthropique ;
- que pour avoir pris le temps de faire notre éducation théâtrale ;
- et que pour nous avoir accordé la possibilité de consulter le texte de trois de ses conférences ;

d'autre part, à nos mécènes, pour leur appui intellectuel et leur soutien financier généreux :

- le CRSH – Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (Bourse d'études supérieures du Canada, BÉSC – Bourse de doctorat, 2006-2009) ;
- l'Université d'Ottawa (Bourse d'excellence, 2006-2009 ; Bourse d'admission, 2005-2006) ;
- M^{me} Dominique Lafon (Bourse de recherche, 2010) ;
- M^{me} Diana Lizé, M. Jean-Claude Lizé et le Département de français (Bourse Émile-Lizé, 2010-2011).

Nous sommes aussi largement redevable à M. Robert Yergeau (†), pour ses remarques et commentaires qui – autant formateurs que rigoureux et éclairants – ont nourri notre réflexion sur la poésie, puis affiné notre pensée analytique sur la littérature.

Un merci spécial à M. Christian Milat, pour son accompagnement pédagogique exemplaire ainsi que pour ses judicieux conseils typographiques et de mise en pages.

Nous souhaitons également exprimer notre vive reconnaissance à :

- M. Joël Beddows (et sa troupe), pour avoir eu l'insigne gentillesse de nous accueillir, à titre d'observatrice, lors de son laboratoire théâtre-poésie en 2007 ;
- M^{me} Marianne Bouchardon, pour avoir eu la gracieuse amabilité de nous donner libre accès à son étude inédite « De la serre à la scène. Lecture de Maeterlinck par Maeterlinck » ;
- M^{me} Mawy Bouchard, M^{me} Geneviève Boucher, M. Yves Frenette, M. Rainier Grutman, M. Patrick Imbert, M^{me} Angela Konrad, M^{me} Dominique Lafon, M. Christian Milat et M. Christian Vandendorpe, pour nous avoir octroyé plusieurs contrats durant nos études ;
- M. Pierre Berthiaume, M. Nelson Charest, M. Daniel Chartier, M. Michel Fournier, M. Rainier Grutman, M^{me} Chantal Hébert, M^{me} Angela Konrad, M. Christian Milat, M^{me} Lucie Robert, M. Sylvain Simard et M. Robert Yergeau (†), pour leurs conseils (littéraires et théâtraux) avisés.

Enfin, nous voulons remercier grandement le personnel administratif du Département de français de l'Université d'Ottawa, et plus particulièrement M^{me} Jocelyne Gaumond, M^{me} Marjolaine Létourneau, M^{me} Suzie Labelle et M^{me} Danyelle Perrier, pour leur remarquable professionnalisme et leur indéfectible dévouement.

À M^{me} Dominique Lafon

« Le théâtre doit être poésie¹. »

¹ Yves Bonnefoy, *L'Amitié et la réflexion*, Daniel Lançon et Stephen Romer (coord. par), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 13.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie le passage de la poésie au théâtre, à partir de trois parcours créateurs majeurs appartenant aux littératures française et québécoise des trois premiers quarts du XX^e siècle – soit ceux d’Antonin Artaud, de Paul Claudel et de Claude Gauvreau.

Ces auteurs – d’abord reconnus pour leur écriture poétique – ont su, soit en pratiquant, soit en inspirant une écriture théâtrale radicalement novatrice, jouer un rôle déterminant dans la mutation des formes tant dramatiques que dramaturgiques, et cela, par le biais de trois stratégies.

Après une introduction rappelant l’évolution des liens (dés)unissant la poésie et le théâtre à travers les siècles, le premier chapitre s’attache à mettre au jour les approches mises en œuvre par les trois écrivains pour rejeter l’illusion réaliste. Celles-là ressortissent à leur prise de position antinaturaliste, à leur volonté de fonder un art total et à leur souhait de revenir aux sources d’une *mimesis* archaïque.

Le second chapitre explore, quant à lui, les procédés de poétisation du dramatique : les mécanismes et les caractéristiques de la langue lyrique des poètes en général, et la génération d’idiomes inédits en particulier.

Les techniques de théâtralisation et de dramatisation du poétique, de leur côté, sont examinées dans le dernier chapitre. Plusieurs événements et rencontres ont donné l’occasion aux poètes-dramaturges de saisir quelles sont les modalités inhérentes à la scène. Cette prise de conscience a directement influé sur leur écriture dramaturgique, notamment en les faisant user de deux stratégies propices au surgissement de la théâtralité : l’*oralisation lyrique* de la partition dramatique et la *plastification* des corps.

La conclusion, pour sa part, propose une synthèse des résultats de recherche, et montre que ces trois auteurs sont réunis par la même quête cosmique d’un théâtre vital et existentiel.

TABLEAU DES SIGLES
(CORPUS PRIMAIRE, SECONDAIRE, TERTIAIRE ET QUATERNAIRE²)

Antonin Artaud

<i>AM</i>	<i>Artaud le Môme</i> et Lettres afférentes
<i>ARMO</i>	<i>L'Art et la mort</i>
C	Les Cenci et Textes afférents
<i>CG</i>	<i>La Coquille et le clergyman</i>
<i>CGCI</i>	<i>Ci-gît</i> précédé de <i>La Culture indienne</i>
<i>FJE</i>	<i>Fragments d'un journal d'enfer</i>
<i>HAC</i>	<i>Héliogabale</i> ou <i>L'Anarchiste couronné</i>
<i>IPF</i>	<i>Il n'y a plus de firmament</i>
<i>LGA</i>	<i>Lettres à Génica Athanasiou</i>
<i>NÉR</i>	<i>Nouveaux Écrits de Rodez</i>
<i>NRÉ</i>	<i>Les Nouvelles Révélation de l'Être</i>
<i>O</i>	Choix de lettres, de conférences et de textes brefs (titrés ou non) et indépendants
[<i>O</i>]	Commentaires critiques d'Évelyne Grossman sur l'œuvre artaudienne
<i>OL</i>	<i>L'Ombilic des limbes</i>
<i>OCAA</i>	<i>Œuvres complètes</i> d'Antonin Artaud (en 25 volumes)
<i>PEFJD</i>	<i>Pour en finir avec le jugement de dieu</i>
<i>PIPH</i>	<i>La Pierre philosophale</i>
<i>PN</i>	<i>Le Pèse-Nerfs</i>
<i>POPA1</i>	<i>Paul les Oiseaux</i> ou <i>La Place de l'Amour</i> . Première version
<i>POPA2</i>	<i>Paul les Oiseaux</i> ou <i>La Place de l'Amour</i> . Deuxième version
<i>RB</i>	<i>La Révolte du boucher</i>
<i>SUSU</i>	<i>Suppôts et supplications</i>
<i>T</i>	<i>Les Tarahumaras</i>
TD	Le Théâtre et son double
<i>VGSS</i>	<i>Van Gogh le suicidé de la société</i>

Paul Claudel

<i>ACC</i>	<i>Accompagnements</i>
<i>AFM1</i>	<i>L'Annonce faite à Marie</i> . Première version
<i>AFM2</i>	<i>L'Annonce faite à Marie</i> . Deuxième version
<i>AGA</i>	<i>Agamemnon</i> d'Eschyle [traduction de Claudel]
<i>ARTPO</i>	<i>Art poétique</i>
<i>CAG</i>	<i>Correspondance avec André Gide</i>
<i>CAS</i>	<i>Correspondance avec André Suarès</i>
<i>CJR</i>	<i>Correspondance avec Jacques Rivière</i>
<i>CCDJ</i>	<i>Correspondance avec Jacques Copeau, Charles Dullin et Louis Jouvet</i>
[<i>CCDJ</i>]	Paratextes critiques de <i>CCDJ</i>
<i>CGO</i>	<i>Cinq Grande Odes</i>
<i>CLP</i>	<i>Correspondance avec Lugné-Poe</i>
[<i>CLP</i>]	Paratextes critiques de <i>CLP</i>
<i>CDM</i>	<i>Correspondance avec Darius Milhaud</i>
[<i>CDM</i>]	« Préface » de Henri Hoppenot et « Introduction » de Jacques Petit à <i>CDM</i>
<i>CHO</i>	<i>Les Choéphores</i> d'Eschyle [traduction de Claudel]
<i>CONE</i>	<i>Connaissance de l'Est</i>
<i>CPÉ</i>	<i>Cent phrases pour éventails</i>
<i>ÉCH</i>	<i>L'Échange</i> . Première version
<i>FD</i>	<i>Fragment d'un drame</i>
<i>FO1</i>	<i>La Femme et son ombre</i> . Première version
<i>FO2</i>	<i>La Femme et son ombre</i> . Deuxième version

² Dans ce tableau, les titres des œuvres du corpus primaire et leurs sigles respectifs apparaissent en caractères gras.

FS	<i>Feuilles de saints</i>
HD	<i>L'Homme et son désir</i>
HTS	<i>L'Histoire de Tobie et de Sara</i>
JDB	<i>Jeanne d'Arc au bûcher</i>
JFV1	<i>La Jeune Fille Violaine. Première version</i>
JFV2	<i>La Jeune Fille Violaine. Deuxième version</i>
JPC	<i>Journal. Premier volume</i>
JPC2	<i>Journal. Deuxième volume</i>
LCC	<i>Le Livre de Christophe Colomb</i>
LE	<i>L'Endormie</i>
LO	<i>L'Otage</i>
LOLU	<i>L'Ours et la lune</i>
LPD	<i>Le Pain dur</i>
LPH	<i>Le Père humilié</i>
LRE	<i>La Lune à la recherche d'elle-même</i>
MI	<i>Mémoires improvisés</i>
MIT	<i>Mes Idées sur le théâtre</i>
ONDSL	<i>L'Oiseau noir dans le soleil levant</i>
OP	<i>Œuvre poétique</i>
OPR	<i>Œuvres en prose</i>
P2	<i>Protée. Deuxième version</i>
PF	<i>La Parabole du festin</i>
PHC	<i>Le Peuple des hommes cassés</i>
PM1	<i>Partage de midi. Première version</i>
PM2	<i>Partage de midi. Version pour la scène</i>
PM3	<i>Partage de midi. Nouvelle Version pour la scène</i>
PP	<i>Positions et propositions I et II</i>
PRC	<i>Un Poète regarde la croix</i>
PSSN	<i>Processionnal pour saluer le siècle nouveau</i>
RSJ	<i>Le Repos du septième jour</i>
RW	<i>Richard Wagner. Rêverie d'un poète français</i>
SRA	<i>Sous le rempart d'Athènes</i>
SSI	<i>Le Soulier de satin. Version intégrale</i>
SS2	<i>Le Soulier de satin. Version pour la scène</i>
TO1	<i>Tête d'Or. Première version</i>
TO2	<i>Tête d'Or. Deuxième version</i>
VI	<i>La Ville. Première version</i>
V2	<i>La Ville. Deuxième version</i>
VB	<i>Une Visite à Brangues</i>

Claude Gauvreau

A	« Autobiographie »
AP	<i>L'Asile de la pureté</i>
AR	<i>Automatismes pour la radio</i>
B	<i>Brochuges</i>
BB	<i>Beauté baroque</i>
BM	<i>Les Boucliers mégalomanes</i>
CO	<i>Cinq Ouïes</i>
COÉ	<i>La Charge de l'original épormyable</i>
E	<i>Les Entrailles</i>
ÉA	<i>Écrits sur l'art</i>
[ÉA]	Paratextes critiques de ÉA
ÉFÉ	<i>L'Étalon fait de l'équitation</i>
ÉM	<i>Étal mixte</i>
FÉV	<i>Faisceau d'épingles de verre</i>
IM	<i>L'Imagination règne</i>
JL	<i>Jappements à la lune</i>

<i>LJCD</i>	<i>Lettres à Jean-Claude Dussault</i>
[<i>LJCD</i>]	Paratextes critiques de <i>LJCD</i>
<i>LPÉB</i>	<i>Lettres à Paul-Émile Borduas</i>
[<i>LPÉB</i>]	Paratextes critiques de <i>LPÉB</i>
<i>MCT</i>	« Ma conception du théâtre »
<i>MYRE</i>	« Entretien avec Claude Gauvreau sur <i>COÉ</i> »
<i>OCC</i>	<i>Œuvres créatrices complètes</i>
[<i>OCC</i>]	« Avertissement » et « Table des matières » des <i>OCC</i>
<i>OV</i>	<i>Les Oranges sont vertes</i>
<i>PD</i>	<i>Poèmes de détention</i>
<i>R</i>	<i>La Reprise</i>
<i>RDD</i>	« Réflexion d'un dramaturge débutant »
<i>REA</i>	<i>Le Rose Enfer des animaux</i>
<i>VN</i>	<i>Le Vampire et la nymphomane</i>

TABLEAU DES SYMBOLES UTILISÉS DANS LES CITATIONS

SYMBOLE UTILISÉ	SIGNIFICATION
/	Saut de ligne simple
//	Saut de ligne double
#	Blanc ou espace

PROTOCOLE

- 1 À moins d'une indication de notre part, les mots ou les passages soulignés, mis en italique, mis en caractères gras ou possédant une police différente sont des choix de l'auteur.
- 2 Les poètes-dramaturges écrivent parfois certains mots différemment de l'usage ayant cours en 2011. Lorsqu'il y a des coquilles évidentes dans les extraits cités, nous employons le symbole « [*sic*] » habituel. Toutefois, afin d'être fidèle le plus possible aux textes, nous avons opté pour la conservation de certaines graphies plus désuètes qu'erronées (ex. : le recours au trait d'union entre le préfixe *non* et l'adjectif qui le suit).
- 3 En raison de la grande variation de la présentation matérielle des textes du corpus, et par souci de cohérence, nous avons uniformisé la présentation des répliques des personnages en procédant systématiquement de la sorte (plutôt que de reproduire fidèlement la mise en page des éditions respectives) : « Nom du personnage (*didascalie*) : Réplique ».
- 4 Nous avons également uniformisé l'emploi des guillemets. Alors que la première paire de guillemets est française (« ») ; la deuxième paire de guillemets – si elle s'avère nécessaire – est anglaise (“ ”).
- 5 Étant donné la vastitude du corpus, les sigles utilisés pour renvoyer aux œuvres seront très nombreux. Dans ce contexte, le fait de renvoyer le lecteur, pour chacun de ces titres, à une note de bas de page lui dévoilant le sigle choisi pour identifier le texte alourdirait considérablement notre document. Pour éviter cette surcharge, nous avons plutôt constitué un « Tableau des sigles » et indiqué les références complètes des éditions utilisées dans la « Bibliographie ».
- 6 Dans notre thèse, une multitude d'auteurs, d'ouvrages et de productions théâtrales seront nommés, mais sans être cités explicitement. Afin d'alléger la présentation matérielle du document et d'éviter les doublons inutiles, nous ne reproduirons pas, en notes de bas de page, la référence complète des titres évoqués : nous les indiquerons plutôt dans la « Bibliographie ». Les appels de notes serviront donc uniquement pour donner l'origine des citations précises et pour enrichir notre démonstration en y ajoutant des informations complémentaires.

INTRODUCTION

POUR UN HISTORIQUE DES LIENS (DÉS)UNISSANT POÉSIE ET THÉÂTRE À TRAVERS LES SIÈCLES

« Le théâtral [...] et le poétique ne font qu'un¹. »

I. La leçon des *origines identiques*

Plus que de faire un constat général sur les liens intergénériques, l'énoncé d'Yves Bonnefoy renvoie à une vérité fondamentale de l'histoire du théâtre, soit que le poétique et le théâtral partagent ce qu'on pourrait appeler des *origines identiques*. Les rapports entre poésie et théâtre remontent aux sources mêmes du genre dramatique et évoluent à travers les siècles sans ne jamais véritablement disparaître.

Ainsi, dans les formes primitives des dramaturgies orientales (chinoises, indiennes, japonaises, etc.), la dimension poétique participe du fondement même de la conception et de la création théâtrales. En Occident, dès l'Antiquité grecque – l'un des (et non pas *le*) premiers versants du théâtre, selon les différents travaux de Florence Dupont, l'autre étant l'Antiquité latine – la poésie et le théâtre n'étaient pas considérés comme des genres distincts, dans la mesure où toute écriture fictionnelle (dont la dramatique) était assimilable à la forme poétique (c'est-à-dire écrite en vers).

En Grèce antique, le poétique *précédait*, fondait, voire équivalait synonymiquement au dramatique, parce que la typologie générique moderne ne prévalait pas à cette époque. Partant, la poésie ne devait pas être comprise comme un *genre* valant et côtoyant le *genre* du théâtre, mais plutôt comme une *forme consensuelle convergente* (le vers) possédant plusieurs déclinaisons (ex. : la poésie épique, la poésie lyrique, la poésie sapientale, la proésie, etc.) et

¹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 151.

qui, de par sa « “grammaire” *sui generis*[,] *formulaire*² », s’avérait propice à la mémorisation et à la récitation publique. Dans cette perspective, était appelé poète celui qui élaborait sa matière (orale) en vers (et non pas celui qui fixait le dire par l’écriture). Bref, à cette époque, le poète ne s’opposait pas au dramaturge (qui s’avérait un poète dramatique), mais bien au clerc, à l’historien et à l’anthropologue littéraires ou encore au logographe ou à l’enkomiographe (qui écrivaient en prose).

Dans la Rome antique, le lien poésie-théâtre – s’il existait – relevait probablement aussi de la dimension performative. Cette affirmation ne saurait être formulée sans quelques précautions, car rares sont les études consacrées au théâtre latin antique. Le théâtre romain de l’Antiquité, essentiellement ludique et rituel, ne fondait pas ses assises sur le récit, le *muthos* et le texte, mais sur le jeu et la représentation. Il a donc laissé peu de traces qui auraient pu aider les chercheurs sur ce point. Mais, bien qu’il soit difficile d’en avoir une idée précise, il est sans doute possible de croire que le spectacle qui lui permettait d’exister possédait une dimension poétique, et que celle-ci prenait corps dans l’écho que faisait la musique – très présente dans l’économie du spectacle – à la dimension verbale, et *vice versa*. La poésie associée au théâtre romain serait ainsi à penser en termes de *performance chorale*, *lyrique* ou *vocale* plutôt qu’en termes de « performanc[e] poétiqu[e] »³ purement textuelle et soumise à des impératifs de lecture⁴.

Dans la France du Moyen âge et de la première moitié du XVI^e siècle, poésie et théâtre se confondaient tout autant. Cette périodisation prend fin le 17 novembre 1548 précisément,

² Luciano Canfora, *Histoire de la littérature grecque d’Homère à Aristote*, traduit de l’italien par Denise Fourgous, Paris, Desjonquères, « La Mesure des choses », 1994, p. 48.

³ Florence Dupont, *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion-Aubier, « Libelles », 2007, p. 34.

⁴ Étant donné le peu d’ouvrages portant sur cette période de l’histoire théâtrale, et par souci de rigueur intellectuelle, nous limiterons nos commentaires relatifs au théâtre latin de l’Antiquité à ce développement.

date de publication, par le parlement de Paris, d'un arrêt solennel interdisant la représentation des mystères.

Or ce recoupement, cet accord parfait, n'est nullement attribuable à un héritage de l'Antiquité, car, « [l]es clercs ne connaiss[aient] pas [...] la tragédie grecque⁵ » : « il [a donc fallu] attendre le travail de redécouverte de l'Antiquité par les humanistes pour que le théâtre antique soit exactement compris et devienne un modèle créateur pour les écrivains au temps de la Renaissance⁶ ». Le phénomène de correspondance entre les genres poétique et théâtral, que met en lumière Armand Strubel dans *Le Théâtre au Moyen âge. Naissance d'une littérature dramatique*, s'explique par « la prédominance de l'oral⁷ » dans l'ensemble de la production artistique d'alors qui donnait toujours à cette dernière un certain caractère de « performance⁸ », même lorsqu'il s'agissait de poésie (car, au Moyen âge et dans la première moitié du XVI^e siècle, la réception des œuvres *littéraires* passait par l'oralité et l'écoute, plutôt que par la lecture). De cette façon, toutes les manifestations esthétiques, au premier rang desquelles la poétique, parce qu'orales, s'avéraient indissociables d'un processus de dramatisation – faisant écho, par ailleurs, à l'« “enromencement” du monde⁹ », soit « la “théâtralisation” croissante de la vie quotidienne¹⁰ » – ce qui explique que poésie et théâtre entretenaient des rapports fusionnels au Moyen âge et dans la première moitié du XVI^e siècle.

⁵ Armand Strubel, *Le Théâtre au Moyen âge. Naissance d'une littérature dramatique*, Rosny Cedex, Bréal, « Amphi Lettres », 2003, p. 36.

⁶ Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen âge*, [Paris], SEDES, 1998, p. 16-17.

⁷ Armand Strubel, *op. cit.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*

⁹ Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen âge flamboyant*, Leiden, Brill, 1988, p. 26, cité par Armand Strubel, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰ Armand Strubel, *op. cit.*, p. 8.

I.1. Genèse des drames grecs et français émanant tous deux de la poésie

Mais, que ce soit en Grèce antique ou au Moyen âge français, le théâtre a toujours découlé de l'évolution d'une forme lyrique que l'on peut associer à la poésie : selon les hellénistes, les latinistes et les médiévistes, le drame grec proviendrait de la transformation du dithyrambe, alors que le drame français dériverait de l'adaptation scénique du trope liturgique.

Durant l'Antiquité grecque, les premières représentations semblables au drame remontent à l'époque archaïque et découlent de l'évolution de la forme primitive du dithyrambe¹¹, un « poème lyrique à la louange de Dionysos¹² », une forme ayant eu elle-même pour modèle un art uniquement vocal, soit les chœurs tragiques ayant été composés en l'honneur du héros argien Adraste dans le premier tiers du VI^e siècle av. J.-C. Puis, cet embryon dramatique s'est développé sous la période classique pour créer le drame grec, avant de faire *florès* sous la période hellénistique grâce à la prolifération des concours. Or, comme l'explique Jean-Charles Moretti dans *Théâtre et société dans la Grèce antique*, ces concours comportaient, outre les *épreuves hippique* et *gymnique*, une *épreuve musicale* regroupant deux sortes d'exercices où se joignaient le poétique et le théâtral. Le premier genre d'exercice, l'*épreuve* dite *thymélique*, regroupait des performances de types

¹¹ L'anecdote (relatée par Plutarque, Diogène et Démosthène) selon laquelle Solon (640-558 av. J.-C.), qui aurait simulé la folie – et donc joué un *rôle* – devant une assemblée – obligée, pour l'occasion, de devenir *spectateurs* – pour faire entendre « un chant » (plus précisément une poésie élégiaque : *L'Élégie de Salamine*) « plutôt qu'un discours » (forme qui, en ce qui concerne le sujet de l'île de Salamine, était frappé d'interdit à l'époque archaïque), se rapproche, certes, d'un cas de dramatisation du poétique en Grèce antique, et, qui plus est, d'une dramatisation antérieure au premier concours de tragédies institué en Grèce antique sous le règne de Pisistrate en 534 av. J.-C., les Dionysies urbaines ou les Grandes Dionysies printanières. Il s'agit néanmoins d'un cas isolé qui ne débouche aucunement sur l'émergence d'une forme théâtrale issue d'une origine poétique et qui ne s'inscrit pas dans l'évolution de la forme poétique en produit théâtral. (Luciano Canfora, *op. cit.*, p. 101-102. L'anecdote est racontée aux pages 101 et 102. Les deux citations apparaissant ci-dessus se trouvent à la page 101.)

¹² Alain Rey (s. la dir. de), *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert*, version électronique, Deuxième édition, site consulté au cours de l'année 2009, http://gr.bvdep.com/version-1/login_asp

chorégraphique, musicale (instrumentale ou chantée) et récitative (poèmes et éloges). La deuxième catégorie d'exercice, l'*épreuve dite scénique*, était destinée à la compétition de poètes dramatiques qui présentaient des pièces de théâtre (tragique, comique ou satyrique) intégrales.

En France, les balbutiements de l'art théâtral sont également rattachés à une forme poétique pratiquée par les ecclésiastiques. Le drame de l'église, qui figure parmi les premières manifestations assimilables à une activité théâtrale en France, résulte de la dialogisation et de la théâtralisation du *trope* – un texte poétique tiré de la liturgie et chanté sur fond musical –, provenant lui-même de la récupération et de l'extension d'un morceau liturgique (comme le *Kyrie* ou l'*introït* chantés lors de la célébration de la messe).

Le trope le plus ancien – attribué tantôt au tropaire Saint-Martial¹³, tantôt au tropaire Fleury¹⁴ – date de 933-936. Il s'agissait d'un « j[eu]¹⁵ » ou d'un « trope de Pâques¹⁶ », vraisemblablement chanté sous forme dialoguée entre deux ecclésiastiques (clercs, moines, pères, vicaires, frères, etc.) avant l'entrée – l'*introït* – de la messe pascale :

– *Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?*
 – *Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*
 – *Non est hic, surrexit sicut ipse dixit ; ite, nuntiate quia surrexit*¹⁷.

[–] Qui cherchez-vous dans le tombeau, servantes du Christ? [...]

[–] Jésus de Nazareth qui a été crucifié, habitants du ciel. [...]

[–] Il n'est pas ici, il est ressuscité comme il l'avait annoncé ; allez proclamer qu'il s'est relevé d'entre les morts¹⁸!

¹³ Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen âge*, [Paris], SEDES, 1998, p. 30.

¹⁴ Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De La « Littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1987, p. 266.

¹⁵ Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 266.

¹⁷ Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ Traduction française du trope en latin proposée par Jean-Pierre Bordier, « Le Moyen âge. La fête et la loi », Alain Viala (s. la dir. de), *Le Théâtre en France. Des origines à nos jours*, Paris, PUF, « Premier Cycle », 1997, p. 46.

C'est en développant et en dramatisant¹⁹ ce trope pour en faire une « *Visitatio sepulchri* (visite au sépulcre)²⁰ » – par ailleurs toujours jouée aux matines –, que le chant poétique et liturgique a donné lieu à la forme *théâtrale* du drame liturgique ou de l'église.

Les ecclésiastiques avaient recours à la dramatisation des chants liturgiques dans une visée éducative d'édification et de propagande morale à un moment où les disciples et les fidèles, illettrés, n'avaient que difficilement accès au sens des messes récitées en latin : après la renaissance carolingienne, il y eut une nette fracture entre le latin et la langue parlée comme le signale Bernard Faivre²¹. Les théâtralisations entièrement en latin (montées par les clercs pour les clercs) ont ainsi laissé la place, à la toute fin du XI^e siècle (comme le *Sponsus*, c'est-à-dire *L'Époux*) à des dramatisations comportant des passages en langue vulgaire (le roman) traduisant, résumant ou expliquant pour le peuple spectateur la version latine²². Il faut attendre le XII^e siècle pour avoir un drame en français (et dont le français est autonome, c'est-à-dire indépendant des chants en latin) : c'est le *Jeu d'Adam*, qui se rapproche de la *poésie* lui aussi par les chants liturgiques en latin qui le composent, dernier vestige du drame de l'église qui ne connaîtra pas de véritable postérité.

I.2. Vers une délimitation du genre théâtral

Il faut attendre la période archaïque de l'Antiquité (plus précisément la fin du VI^e siècle av. J.-C.) pour que s'engage le processus d'autonomisation du théâtre par rapport à la poésie. C'est au XIV^e siècle en France que s'amorce une semblable séparation. En Grèce antique, c'est au VI^e siècle av. J.-C. que la dimension lyrique du spectacle diminue au profit

¹⁹ Soit en *incarnant*, dans une certaine mesure, les personnages de l'ange et de Marie au tombeau du Christ ; puis en *sémiotisant* l'espace, les vêtements des ecclésiastiques-acteurs et les objets ou meubles liturgiques, comme le souligne Jean-Pierre Bordier (*ibid.*).

²⁰ *Ibid.*

²¹ Bernard Faivre, « La piété et la fête », Jacqueline de Jomaron (s. la dir. de), *Le Théâtre en France*, tome 1 : *Du Moyen âge à 1789*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1988, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 28.

du développement de l'intrigue et du dialogue parlé : à cette époque, Thespis d'Ikarion est le premier poète dramatique à introduire un acteur sur scène, c'est-à-dire derrière le chœur et devant la *skéné*. En se détachant du groupe, le chef premier du chœur, le *coryphée* – par opposition à ses deux chefs secondaires, les *parastates* –, a pu, à titre de *personnage* (relativement) indépendant, amorcer un dialogue avec les autres choreutes, et, par le fait même, tracer une ébauche d'intrigue. En effet, à la multiplication du personnel scénique, au développement graduel de la fable et à la complication progressive de l'intrigue, correspond une diminution de l'importance de la dimension poétique dans le tissu théâtral. Le meilleur exemple de cette dévaluation poétique coïncide avec la diminution de l'importance accordée à la dimension la plus poétique du drame : le chœur – le chœur principal, évidemment, et non pas le « chœur secondaire autonome²³ » sur lequel s'est penché Jean Carrière. D'abord, contrairement au nombre de choreutes comiques qui, lui, semble être demeuré stable – puisqu'on en comptait encore vingt-quatre dans les œuvres d'Aristophane, à la fin du V^e siècle et au cours du IV^e siècle av. J.-C. –, le nombre de choreutes dramatiques a, pour sa part, considérablement baissé par rapport à celui composant le chœur dithyrambique : de cinquante, il est passé à douze dans les tragédies d'Eschyle, à quinze dans celles de Sophocle et d'Euripide, puis à six dans les pièces de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C, c'est-à-dire la fin de la période classique. En outre, à cette même époque, la fonction déambulatoire du chœur décroît : de cette façon, les choreutes dramatiques sont appelés à chanter sur place, et donc à cesser graduellement de danser. Par ailleurs, leurs chants, transformés en intermèdes musicaux pour la première fois par Agathon (dans la première moitié du V^e siècle av. J.-C.), ont de plus en plus perdu les liens qui les rattachaient à l'intrigue. Enfin, sous

²³ Jean Carrière, *Le Chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Paris, Klincksieck, « Études et commentaires. LXXXVIII », 1977, p. 5.

l'empire – et plus spécialement du début du I^{er} siècle av. J.-C. jusqu'à la fin du II^e siècle de notre ère –, le chœur a même été remplacé, par moments, par la seule présence du coryphée.

Ainsi, les parties poétiques et lyriques de la représentation (la *parodos*, qui est le chant du chœur entrant dans l'*orchestra* ; et les *stasima*, qui sont les chants que les choreutes entonnent après les épisodes) disparaissent peu à peu au profit de l'expansion purement théâtrale du dialogue parlé (le *prologos*, qui marque le début de la pièce avant l'entrée du chœur ; les *episodoi*, qui, habituellement au nombre de trois, se situent entre les chants du chœur ; et l'*exodos*, qui clôt la pièce avant le dernier chant des choreutes)²⁴.

Néanmoins, la place croissante accordée aux dialogues et aux polylogues a incité les poètes dramatiques d'alors à créer une variété de débits vocaux engendrant une modulation rythmique propre à la musicalité poétique. À chaque débit, correspondait une mesure métrique quantitative ou accentuelle (par opposition à une métrique syllabique) distincte, du moins jusqu'à la deuxième partie du V^e siècle.

L'augmentation de la variété des débits vocaliques dans le drame grec ne doit cependant pas occulter la régression du poétique qui entraîne la spécialisation *littéraire* du métier de poète en créant d'autres métiers (techniques et spécialisés) rattachés aux arts de la scène. Il en résulte, en quelque sorte, une dissociation relative entre les sphères poétique et

²⁴ Comme l'explique Jean-Charles Moretti, cette évolution en vigueur durant la période classique de l'Antiquité connaît cependant un renversement à une date tardive de l'époque impériale, puisqu'à la tragédie et à la comédies nouvelles ont succédé respectivement la pantomime et le mime. Or ces deux arts ont redonné une place passablement importante au chant et à la danse. Les pantomimes étaient des acteurs, hommes ou femmes, portant des masques dont la bouche était fermée, car ils étaient muets. Ils imitaient, par le biais de chorégraphies pratiquées au son d'une flûte (*aulos*), de la cithare, de l'orgue, et au rythme du tambourin (*tumpanon*), des cymbales (*kumbala*), des castagnettes (*krotalon*) et des souliers à claquettes (*kroupézai*) portés par les aulètes, des récits mythologiques ou historiques en vers que chantaient les choreutes avec qui ils partageaient l'*orchestra* du théâtre. Les mimes, de leur côté, étaient des acteurs parlants qui jouaient sans masque. Parmi eux, l'on comptait les « mimes dramatiques » dont l'art consistait à réciter des vers soit ioniques (les homéristes) ; et les « mimes chanteurs et danseurs » – regroupant les hilarodes, les simodes, les magodes et les lysiodes – qui s'appliquaient à parodier les tragédies en vers au son de la harpe ou en jouant eux-mêmes du tambourin et de cymbales. (*Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le livre de poche », 2001, p. 102-106).

théâtrale dans la mesure où toutes les tâches originellement accomplies et cumulées par la seule figure de l'aède ont été par la suite – à partir de Sophocle, plus exactement – attribuées à de nombreux spécialistes. Les poètes n'ayant plus besoin de mettre à profit toutes leurs compétences en matière de réalisation de spectacles, « [i]l ne leur resta plus dès lors que la partie proprement littéraire [ou *poétique*] de leurs anciennes attributions²⁵ », avant qu'ils ne disparaissent à leur tour, pour être remplacés par des interprètes : les rhapsodes. Ceux-ci ne composaient plus de chants, certes, mais ils continuaient de perpétuer les créations de leurs prédécesseurs en les psalmodiant devant public.

En France – même si la genèse du drame découle, elle aussi, de la dissociation d'un membre du chœur qui entame un dialogue ou un échange avec les autres choreutes –, ce n'est qu'au XIV^e siècle (après 1350, selon Armand Strubel²⁶) que les deux entités poésie et théâtre se distinguent l'une de l'autre, et que le théâtre – genre auparavant diffus et aux contours flous – acquiert une certaine autonomie et une certaine identité par rapport aux autres genres. Le drame liturgique (ou de l'église) ayant prévalu du IX^e au XIII^e siècles, la dramatisation opérée par la séparation entre le chantre et le reste du chœur liturgique, tout comme le dialogue qui s'engage entre les deux, se faisait auparavant sans sortir du cadre du rite ou du cérémonial religieux. Il faut attendre l'éclosion du théâtre profane – que les historiens du théâtre ont départagé en théâtre de la ville, miracles, théâtre édifiant (mystères et moralités) et théâtre du rire (sermons joyeux, farces, monologues dramatiques et sotties) – pour qu'une nouvelle catégorie d'artistes voit le jour : les *acteurs* qui créent, plus que le « *ludus*²⁷ », le *jeu*

²⁵ Octave Navarre, *Le Théâtre grec. L'Édifice, l'organisation matérielle, les représentations, avec 38 figures*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1975, p. 117.

²⁶ Armand Strubel, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Il importer de mentionner, avec Jean-Pierre Bordier (*loc. cit.*, p. 41) que « le latin *ludus* et son homologue français *jeu*, ou encore *exemple* (du latin *exemplum*, “image, représentation figurée”) et *histoire* (lui aussi au sens d’“image” comme dans *Bible historiée*), peuvent nommer une pièce mais aussi bien d'autres choses : jeu

par personnages en « camp[ant] le héros, [en] le donn[ant] à voir et à entendre²⁸ ». Ces *acteurs* permettent au théâtre d’advenir en s’opposant aux *jongleurs* déjà en place – ces joueur(s) « de bouche [plutôt que d’instrument]²⁹ », ces « *juglares de boca*³⁰ » ou « porteurs de la voix poétique³¹ » –, dont l’art consistait à *réciter* des vers lyriques ainsi qu’à conter des récits, à la façon des *narrateurs*, c’est-à-dire sans véritablement « prêter de manière cursive sa personnalité à chacun des protagonistes et[, donc, sans] incarn[er de] personnages³². »

Bien entendu, il ne faut pas confondre les acteurs (qui pratiquent leur art en même temps que les jongleurs) avec les ménestrels (qui, eux, en étant rattachés à une figure aristocratique, remplaceront les jongleurs, associés à la bourgeoisie). Les ménestrels apparaissent au moment où le *jeu par personnages* est en perte de vitesse à la Cour, soit au XIV^e siècle : ceux qui le pratiquent sont moins nombreux et moins doués. Ils parviennent à construire et à agencer une pièce pour la rendre efficace du point de vue spectaculaire, mais leurs œuvres ne possèdent pas la virtuosité stylistique des poètes du XIII^e siècle comme Rutebeuf. Lorsque les ménestrels deviennent plus populaires et plus en demande que les jongleurs, soit au XIV^e siècle, ces derniers se convertissent en farceurs, ancêtres des monologuistes et qui manient le rythme langagier pour les effets comiques (plutôt que pour les prouesses poétiques verbales) qu’ils pouvaient en tirer.

I.3. Persistance de la confusion intergénérique

Toutefois, l’apparition d’un théâtre en propre en Grèce antique et au Moyen âge français ne permet pas tout à fait de le distinguer de la poésie, et ce, ni à ces deux époques ni

d’échec, jeux d’amour... Le français médiéval dispose cependant d’une expression précise, *jeu par personnages*, et le public avait une notion claire du jeu théâtral ».

²⁸ Bernard Faivre, *loc. cit.*, p. 34.

²⁹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 61-62.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹ *Ibid.*, p. 62.

³² Bernard Faivre, *loc. cit.*, p. 34.

à la Renaissance ni au XVII^e siècle. La preuve en est que, durant la Renaissance humaniste de la seconde moitié du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle en France, on confond les titres de *poètes* et de *dramaturges* : le dramaturge qui était rattaché à une troupe était en effet nommé « poète à gages³³ », comme l'étaient Boisrobert et Desmarets de Saint-Sorlin, tous deux engagés par le cardinal Richelieu dans son entreprise de revitalisation de l'art théâtral ; et Jean Rotrou, lié à l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1630, en sont des exemples. De plus, les dramaturges de la Renaissance humaniste parlent de leurs œuvres dramatiques en les nommant *poésie*. De cette manière, Jean de La Taille, dans *De L'Art de la tragédie*, discute de cette forme théâtrale en la décrivant comme un « genre de *Poësie* non vulgaire, non vulgaire, mais autant elegant, beau et excellent qu'il est possible³⁴ ». Dans le même ordre d'idées, Laudun d'Aigaliers et Robert Garnier évoquent leurs pièces tragiques en les qualifiant de *poèmes* :

si il falloit observer ceste rigueur l'on tomberoit en des grandes absurditez pour estre contraincts introduire des choses impossibles et incroyables pour embellir nostre *Tragedie*, ou autrement elle seroit si nuë qu'elle n'aurait point de grace : car outre que ce seroit nous priver de matiere, aussi n'aurions nous pas moien d'embellir nostre *poëme* des discours et autres evenemens³⁵

« *poeme* à mon regret trop propre aux malheurs de nostre siecle³⁶ ».

Enfin, les théoriciens du théâtre du XVII^e siècle français emploient les termes *poésie* et *poème* pour parler du théâtre, comme le prouvent ces titres d'ouvrage : *La Pratique du théâtre, œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des poèmes dramatiques, qui font profession de les réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en*

³³ *Id.*, « La “profession de comédie” », Jacqueline de Jomaron (s. la dir. de), *Le Théâtre en France*, tome 1 : *Du Moyen âge à 1789*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1988, p. 116.

³⁴ Jean de La Taille, *De L'Art de la tragédie*, édité par Frederick West, Manchester, Université de Manchester, « Les ouvrages de l'esprit », 1939, p. 24.

³⁵ Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Dictionnaires et références », n^o 7, 2002, p. 202.

³⁶ Robert Garnier, « [Dédicace à] Monseigneur de Rambouillet », *Cornélie. Tragédie*, édition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », n^o 53, 2002, p. 27.

voir les représentations et les Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques : Sur deux Tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe & Sertorius. Envoyées à Madame la Duchesse de R* de François-Hédelin, abbé d'Aubignac.

I.4. Formes du rapport entre poésie et théâtre

Ainsi, le théâtre, dès ses origines, a adopté, pour faire parler les personnages – et cela, en dépit du concept de la *mimesis*, qui est, par ailleurs, un concept plus esthétique que philosophique ou dramatique –, la forme canonique du vers, un vers régi par des prescriptions formelles tributaires d'une quête rythmique.

Cette recherche du rythme, comme forme manifeste du lien poésie-théâtre en Grèce antique, est notable dans la grande variété de vers (non rimés) – car la poésie grecque ancienne ne connaissait pas l'homophonie en fin de vers – servant à la composition des drames (catégorie regroupant autant la tragédie, le drame satyrique que la comédie). Y étaient employés à la fois des trimètres iambiques ; des péons ; des crétiques ; des bacchiaques et des tétramètres anapestiques, iambiques et trochaïques.

En France, du Moyen âge au XVII^e siècle, la *coïncidence* entre poésie et théâtre se révèle également dans un rythme privilégié, celui du vers, mais du vers rimé, cette fois, et dans ses formes françaises, bien entendu.

Plus précisément, au Moyen âge et dans la première moitié du XVI^e siècle – bien qu'il alterne à l'occasion avec des passages en prose (par exemple, dans *La Passion d'Arras* d'Eustache Mercadé ou Marcadé) –, le vers rimé domine dans les partitions théâtrales. Certes, en ce qui concerne le théâtre médiéval, le rythme poétique créé dans les œuvres dramatiques à l'aide de vers rimés ne concerne que le théâtre profane, car le théâtre religieux scolaire reprenait des passages des textes ecclésiastiques le plus souvent présentés sous

forme de distiques élégiaques ou encore de versets liturgiques non asservis à la règle de la rime.

Ainsi, dans le théâtre profane du Moyen âge et de la première partie du XVI^e siècle, toutes les longueurs de vers métrique (de l'alexandrin au monosyllabe), toutes les sortes de strophes (du douzain au tercet) et tous les types de rimes (depuis la rime riche jusqu'à la rime pour l'œil en passant par la rime enjambante, la rime léonine et la rime plate, pour ne nommer que celles-là) sont employés (ensembles ou séparés) dans les genres théâtraux (du rire, édifiants ou de la ville), mais la forme la plus répandue est le vers octosyllabique à rimes plates. De plus, ces vers rimés apparaissent parfois, au sein même des pièces de théâtre, dans des formes poétiques fixes, précises et souvent lyriques, telles que le virelai, le triolet, le rondeau, la ballade ou encore le rondel (comme dans ce qu'on appelle les *miracles par personnages*), la pastourelle à refrain (comme dans le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de La Halle) et la ritournelle (comme dans la farce en général).

Au siècle suivant, durant la Renaissance (deuxième moitié du XVI^e siècle), le rythme privilégié dans les tragédies humanistes demeurait celui du vers rimé. De même, plusieurs sortes de rimes continuent d'être employées (surtout plates, les rimes riches étant plus rares) et plusieurs types de vers sont toujours utilisés séparément ou combinés les uns aux autres dans les chœurs (heptamètre, octosyllabe et décasyllabe comme dans l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze ; mais l'alexandrin est la forme de prédilection). Dans la comédie humaniste, certains auteurs choisissent le vers octosyllabique à rimes plates de la farce, mais nourri de figures de rhétorique³⁷. Mais d'autres écrivains (comme Jean de La Taille, *Les Corrivaus* ; et Pierre de Larivey, *Les Esprits*) préfèrent la prose qu'ils choisissent par souci

³⁷ Parmi ces poètes-dramaturges, se trouvent : Étienne Jodelle (*L'Eugène*) et François Perrin (*Les Escoliers*).

de rendre un langage plus *naturel* : représenter les gens du peuple commandait, selon eux, l'usage de la prose plus que du vers.

Par ailleurs, la forme rythmique du vers rimé était présente également dans plusieurs genres hybrides, semi-théâtraux ou en marge du théâtre de l'époque (comme les entrées solennelles, les défilés, les mascarades, les ballets-comédies, les intermèdes, les pastorales dramatiques et les églogues renouvelées) – dont les vers étaient souvent composés par des poètes de Cour reconnus (tels Pierre de Ronsard, Étienne Jodelle, Jean-Antoine de Baïf et Philippe Desportes).

Au XVII^e siècle français, le rythme privilégié dans les partitions dramatiques coïncidait toujours avec celui du vers rimé – la tragédie, la comédie et la tragicomédie étant, le plus souvent, écrites en alexandrins à rimes plates ou croisées³⁸ et en stances. Les stances – employées dans tous les genres dramatiques confondus de la première moitié du siècle avant d'être délaissées vers l'époque de la Fronde (1648-1653) – étaient de véritables « ensembles lyriques³⁹ ». « [S]uites de strophes⁴⁰ » caractérisées chacune par une unité sémantique et « se termin[ant] par une ponctuation forte⁴¹ », elles étaient surtout écrites en vers pairs (surtout l'octosyllabe et l'alexandrin), parfois en vers hétérométriques. De longueur variable – bien que les huitains et les dizains aient été privilégiés –, les stances recouraient à l'occasion au refrain (par exemple, *La Célimène* de Jean Rotrou) et à la rime identique étalée sur plus de deux vers (comme dans *La Mort de Mithridate* de La Calprenède), au point d'entrer en adéquation, par moment, avec une sorte de poème ou de chanson inséré(e) dans la pièce (c'est le cas dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, et dans *Le Prince déguisé*

³⁸ Comme on peut le voir dans la tragédie *Agésilas* de Pierre Corneille, pièce contenant à la fois des rimes plates, croisées et embrassées.

³⁹ Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, [1950], p. 285.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 286.

de Scudéry). Si la nature musicale des stances était irréductible, certains dramaturges, soucieux de rapprocher leurs stances du langage courant et quotidien, variaient amplement leur rythme en alternant des vers de différentes longueurs afin de créer un style proche de celui de la prose (comme dans *Le Prince corsaire* de Scarron).

Parfois, les pièces de théâtre de l'époque classique, à la recherche d'un rythme nouveau, mêlaient différents vers poétiques et devenaient hétérométriques (ex. : octosyllabes et alexandrins dans la *Tragi-comédie très célèbre des inimitables amours du seigneur Alexandre et d'Annette* ; hexasyllabes et décasyllabes dans la pastorale du début du siècle).

Ce qu'il importe de retenir, c'est que le rythme poétique des œuvres dramatiques ne se limitait pas à des procédés littéraires et rhétoriques. Il était surtout créé par une diction particulière que les acteurs adoptaient pour rendre le vers, et qui faisait de l'alexandrin « une technique⁴² », « une fonction musicale⁴³ », une forme chantée propre à rendre « toute la musique du langage⁴⁴ », pour citer Roland Barthes.

Enfin, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, le rythme poétique privilégié dans les partitions dramatiques dites tragiques était toujours le vers rimé en général et l'alexandrin à rime plate en particulier. Même la comédie *ordinaire*, c'est-à-dire ne relevant pas de la haute comédie dite morale (écrite, elle, en dodécasyllabes réguliers) qui était parfois écrite en prose, recourait le plus souvent aux vers (alexandrins et décasyllabes mêlés de vers mirlitons).

⁴² Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1965 [1963], p. 138.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

I.5. Fonctions du lien poésie-théâtre

Cette quête du rythme, par l'emploi du vers poétique, dans le drame de l'Antiquité grecque, relève d'une fonction essentiellement *esthétique*. Le vers métrique antique mettait en valeur et permettait d'exploiter la variété des composantes de la représentation dramatique : la cadence du texte (le vers grec, alternant les temps forts et les temps faibles constitutifs de l'iambe, fonctionnait comme une pulsation), la voix des choreutes (qui, dans la tragédie, rendait leurs répliques par le biais du *chant* et de la *scansion*, et non pas par la *profération* et par la « psalmodi[e]⁴⁵ » comme le faisaient les jongleurs élaborant des épopées) et leur gestuelle chorégraphiée (lors de la *parodos*, les choeures scandaient les syllabes brèves et longues des systèmes anapestiques par une marche rythmée, puis procédaient à une danse composée de pas ou de mouvements et de figures dites *imitatives*). Les membres du chœur exécutaient, aussi, pendant les *stasima*, la sombre et digne *emmeleia* – danse tragique consistant en « une suite mesurée de pas et d'attitudes⁴⁶ » – en progressant « de gauche à droite en chantant la strophe, de droite à gauche en chantant l'antistrophe, et [en restant] au repos pour chanter l'épode⁴⁷ »).

Le rôle *esthétique* de la poésie en vers rimés est conservé dans le théâtre liturgique médiéval du IX^e au XIV^e siècles : la structure rythmique des vers y est rehaussée par la grande variété de déclamations utilisées (psalmodie hiératique et solennelle, scansion, lamentations, ton chantant) et par les mélodies musicales qui les accompagnent.

⁴⁵ Serge Linares, *Introduction à la poésie*, s. la dir. de Daniel Bergez, Paris, Nathan, « Université », 2000, p. 18.

⁴⁶ Octave Navarre, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁷ *Id.*, *Les Représentations dramatiques en Grèce*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », « Le Monde hellénique. Archéologie, histoire, paysages. Fascicule 4 », 1929, p. 20-22.

Par contre, dans le théâtre profane de la même époque, le mandat *esthétique* du rythme⁴⁸ versifié a été évacué. C'est que le vers (surtout dans le théâtre du rire, comme les farces, les sermons joyeux, les monologues dramatiques) ne devait pas être déclamé d'une manière particulière, ni scandé ni psalmodié, mais plutôt dit de manière à reproduire le langage quotidien. De plus, lorsqu'il y avait présence de chants dans ces spectacles, c'était uniquement dans une visée mimétique (reproduire une situation où le personnage chanterait *vraiment* dans la vie), ludique (pour égayer l'auditoire) ou structurant (marquer le début et la fin de la pièce) et non pas dans le but de rythmer les répliques.

Les parties du vers rythmé-rimé composant le drame profane du Moyen âge et de la première moitié du XVI^e siècle sont plutôt employées à des fins tantôt structurantes, tantôt mnémotechniques. Dans le premier cas, l'absence de rimes servait à indiquer un moment de transition dans l'œuvre⁴⁹. Dans le second cas, la rime permettait de mémoriser les vers d'une même réplique par les correspondances sonores attendues (comme dans *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf).

La fonction mnémotechnique relevait de contraintes techniques. Contrairement aux comédiens du théâtre antique (qui étaient des professionnels dirigés par un chorège et qui pouvaient pratiquer largement leur texte avant la représentation dans les concours musicaux), les comédiens médiévaux (qui n'étaient pas des professionnels, mais plutôt des amateurs au

⁴⁸ En ce qui concerne le rythme des partitions théâtrales médiévales, il ne faut pas confondre le rythme poétique du vers rimé en général et le « lourdoys », langage rythmé du sot composant les sotties – dont la matière est, par ailleurs, élaborée en hexamètres. Le « lourdoys » ne recherche pas une musicalité propre à la métrique ou à la structure mélodique que peut opérer le langage. Il vise plutôt à créer une vivacité, une ludicité, une originalité, une fantaisie, une exubérance verbale *via* répétitions, énumérations, accumulations, contradictions, enchaînements de questions et de réponses ou de continuités et de ruptures grâce à la stichomythie, à l'hémistichomythie et aux acrobaties tant rythmiques que rimiques et aux jeux de mots de toutes sortes. Le tout donnait lieu au « *staccato style* », et qui était accompagné, dans le but de faire rire le spectateur, d'une gesticulation verbale, de contorsions corporelles en tout genre (ex. : sauts et cabrioles). (Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen âge*, p. 379-382.)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

talent fort inégal, pour ne pas dire approximatif) devaient apprendre en peu de temps des quantités de texte phénoménales (certains mystères – qui deviennent des *histoires* dans le premier XVI^e siècle –, par exemple, comptaient plus de 60 000 vers et étaient représentés en plusieurs *journées* en raison de cette longueur). Par ailleurs, ces textes ne faisaient souvent l’objet que d’une seule représentation théâtrale. Dans ce contexte, il est possible de penser que le vers servait plus d’outil mnémotechnique que d’objet esthétique.

À la Renaissance, avec la culture humaniste, le théâtre, dorénavant conçu comme une « sous-section de la Poésie⁵⁰ » destinée à l’élite, se caractérise par un retour au verbe et un délaissement des images scéniques spectaculaires. Aussi, l’usage du vers devient-il important et cumule diverses fonctions. La première est d’ordre *esthétique*. Les poètes dramatiques⁵¹ – à la faveur de l’importance que les progrès techniques et l’apparition de l’imprimerie ont accordée à la qualité littéraire des pièces – signent désormais leurs œuvres, et privilégient un art plus littéraire que scénique. Le rythme inhérent au vers que ces auteurs utilisent met certes en relief les dimensions lyriques, musicales et chorégraphiques du chœur réintroduit dans la partition dramatique afin d’imiter l’art antique grec considéré comme le modèle suprême de réussite artistique. Mais il concourt surtout à repenser l’art de la déclamation, puisque la dramaturgie de la Renaissance française (comme dans *Porcie* de Robert Garnier, et *Hector* d’Antoine de Montchrestien) en raison de son « assujet[issement] aux principes de prononciation et de versification établis pour la poésie de “haut style”⁵² », se révèle un théâtre de la déploration et de la lamentation, plus que de l’incarnation.

⁵⁰ Marie-Madeleine Fragonard, « La Renaissance ou L’apparition du “théâtre à texte” », Alain Viala (s. la dir. de), *Le Théâtre en France. Des origines à nos jours*, Paris, PUF, « Premier Cycle », 1997, p. 120.

⁵¹ Pour la plupart membres des groupes suivants : la Brigade (devenue la Pléiade), le *Sodalitium poitevin* et le Salon de Madeleine et de Catherine des Roches.

⁵² Marie-Madeleine Fragonard, *loc. cit.*, p. 120.

Le vers rimé devient, par ailleurs, un outil *didactique* et *pédagogique* dans le théâtre scolaire (ou de collège) qui servait à enseigner aux élèves « la voix, le geste, le maintien du corps et la mémoire⁵³ », ainsi que la pratique des langues française et latine, lors des cours de diction. Le vers rimé était aussi utilisé comme exercice de rhétorique latine et de littérature.

Le vers de cette époque relève également de l'*art oratoire* et de la *rhétorique* dans la tragédie et la comédie humanistes, tout comme dans certains genres en marge du théâtre et de la poésie, telle la pastorale dramatique. Ces formes dramatiques proposaient un théâtre de débats, d'échanges, de joutes verbales, de discours visant à convaincre en usant de *topoi* connus ou d'ornements langagiers telles les sentences, les maximes et les proverbes.

Au XVII^e siècle français, les finalités du vers sont aussi multiples. D'abord, l'usage *mnémotechnique* du vers se poursuit. Les comédiens d'alors, pour gagner leur vie, devaient jouer beaucoup de pièces et, partant, apprendre en peu de temps plusieurs textes soit successivement soit simultanément.

Ensuite, le vers est également investi d'une fonction *rhétorique* et *oratoire* qui inscrit le discours dans un idéal de raffinement du langage, allant de pair avec les exigences morales que la société française du XVII^e siècle projette dans son théâtre : la *pompe*, l'*honnête homme*, les *bienséances*. Il est à noter que la *rhétorique de la parole* fait écho à la *rhétorique du geste*, à cette époque ; puis, qu'à l'éloquence verbale, correspond l'éloquence du corps. Le comédien du XVII^e siècle français doit même être considéré comme un orateur, tant dans sa manière de rendre le texte oralement, que dans ses gestes – c'est l'art de la chironomie, c'est aussi la façon de faire une *actio* harmonieuse et gracieuse ou esthétisée, une manière de chorégraphier les gestes pour qu'ils accompagnent la parole sans la supplanter.

⁵³ Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 155.

Le vers rythmé du classicisme français a également une fonction *didactique* et *pédagogique*, lorsqu'il prend la forme gnominique de maximes et de sentences qui servaient, entre autres choses, à éduquer moralement le spectateur en lui enseignant des *vérités* et les règles de la vertu. Elles pouvaient, également, servir à la *propagande politique*, car elles constituaient un procédé de choix pour répandre préceptes et idées de manière durable et efficace : la rime tout comme les associations sonores et sémantiques rendaient les formules prégnantes et, partant, les imposaient aux esprits des citoyens. Il s'agissait là d'une tactique féconde pour le pouvoir royal qui souhaitait transmettre ses visées politiques à ses sujets.

Il n'en reste pas moins que le théâtre classique a fait de son langage le lieu d'une recherche formelle et rythmique. Cette recherche a d'abord eu lieu sur le plan de l'écriture. Pour briser le rythme unitaire de l'alexandrin, certains auteurs ont écrit des monologues dans des formes poétiques particulières, telles le sonnet, la ballade et les stances comme dans *Le Cid* de Corneille. D'autres ont préféré placer le vers en situation stichomythique ou hémistichomythique, permettant ainsi de créer un effet de *pompe* ou de donner un *rythme large* au discours lyrique des personnages. La recherche formelle et rythmique a ensuite eu lieu sur le plan vocal et déclamatoire. Au régime déclamatoire binaire, soutenu et emphatique du vers cornélien, se sont opposées, d'une part, la déclamation *chantante*, à la romaine ou le *récitatif lulliste* de la poésie racinienne – que pratiquait la Champmeslé en compagnie du dramaturge, et que Jean Racine notait grâce à une notation *pneumatique* et *signalétique* plutôt que syntaxique⁵⁴ ; et, d'autre part, la diction *naturelle* moliéresque, non pas proche de la conversation, mais moins excessive, surchargée et emportée, moins criée ou hurlée, moins

⁵⁴ À ce sujet, voir : Sabine Chaouche, « Chapitre II. Ponctuation et déclamation au cœur du “chant” racinien », *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Lumière classique », n° 31, 2001, p. 301-359.

attachée à la prouesse verbale⁵⁵ et donc plus souple, plus familière, plus commune. La multiplication des types de déclamation – qui montre à quel point la voix (*musicale*) était centrale dans la dramaturgie classicisante, la concevant comme l'« incarnation du comédien⁵⁶ », comme l'affirme Sabine Chaouche –, a eu pour corollaire de minimiser l'importance de la musique, du chant et de la danse. Cette évolution est redevable tant à la volonté des auteurs de respecter les règles de la *Poétique* d'Aristote – ou, du moins, l'interprétation qu'il s'en faisaient – qu'à l'émission d'interdits émis par la justice sous Louis XIV afin de réserver l'exécution des langages non verbaux à des œuvres non spécifiquement théâtrales.

La fonction *esthétique* du vers a grandement diminué dans le théâtre français de la première moitié du XVIII^e siècle. Les dramaturges de cette époque (Claude Prosper Jolyot de Crébillon, Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, Voltaire, etc.) n'ont pas repris l'alexandrin classique par souci de créer une musicalité poétique – ce qui n'exclut pas, néanmoins, le fait que les vertus rythmiques et les qualités musicales du dodécasyllabe étaient recherchées dans certains genres théâtraux. L'opéra comique à vaudevilles, inventé au XVIII^e siècle par le théâtre forain, afin de contourner les interdits commandés par le théâtre officiel est sans doute la forme dramatique la plus représentative de la pérennité du lien poésie-théâtre dans la dramaturgie des Lumières, ainsi que de la fonction « tactique⁵⁷ » que le vers poétique a pu avoir dans le théâtre français du XVIII^e siècle.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 44.

En réalité, les philosophes-dramaturges de cette époque avaient recours au vers pour donner aux répliques de leurs personnages une dimension dialectique « *impur[e]*⁵⁸ » inhérente à leur nature de « rhapsodie⁵⁹ » (pour reprendre, avec Jean-Pierre Sarrazac, l'appellation nietzschéenne), c'est-à-dire un contenu teinté d'idées philosophiques et exprimant un point de vue. Les dialogues devaient transmettre un enseignement *intellectuel, moral, civil, politique* et *idéologique* afin de civiliser et de cimenter la société bourgeoise pour qu'elle puisse continuer sa marche vers le progrès. Cette dépoétisation relative du langage dramatique s'effectue parallèlement à ce que Serge Linares appelle une « poétisation de la prose⁶⁰ ».

Le fait que le rapport entre la poésie et le théâtre se matérialise essentiellement dans la forme rythmique du vers, de l'Antiquité grecque à la première moitié du XVIII^e siècle en France, n'est pas la résultante d'un choix réel de la part des auteurs. En effet, dans la mesure où la littérature théâtrale était produite uniquement par des lettrés ou par une élite scolarisée qui apprenait à maîtriser l'emploi courant du vers au cours de sa formation, il est permis de penser que l'usage du vers était la forme *par défaut* ou plutôt la seule forme *possible* de l'écriture *littéraire*. Tout donne à croire que le vers comme forme poétique est moins perçu comme une manière de pratiquer l'hybridité générique que comme une technique d'écriture allant de soi, incontestable, et d'autant plus pratique qu'il est susceptible de contribuer, dans la société orale d'alors, à la diffusion-transmission des savoirs culturels et cultuels.

⁵⁸ Jean-Pierre Sarrazac, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », Jacqueline de Jomaron (s. la dir. de), *Le théâtre en France*, tome 1 : *Du Moyen âge à 1789*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1988, p. 347.

⁵⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes* (vol. 1 : automne 1869-printemps 1872), textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, « Œuvres philosophiques complètes », 1977, n^o 1/1, p. 184.

⁶⁰ Serge Linares, *op. cit.*, p. 68.

II. Émergence et évolution d'un dialogue intergénérique

II.1. Le vers mis en question

La remise en question du vers comme technique d'écriture théâtrale date de la seconde moitié du XVIII^e siècle français. Mais elle ne marque pas le prompt et catégorique rejet du vers conservé et repris – sans égard pour sa valeur rythmique et musicale, pourtant –, dans des formes théâtrales hybrides dites *mixtes* ou *intermédiaires*⁶¹ et dans la représentation, par le théâtre forain, de proverbes dramatiques.

Toutefois, peu à peu, la primauté du texte diminue au profit de l'exploitation grandissante de la dimension spectaculaire de la représentation : le décorateur et le machiniste deviennent des figures plus importantes que celle de l'auteur ; le texte doit se soumettre aux impératifs des effets visuels ; le jeu des acteurs trouve, par moments, sa signification dans le *geste muet*, sorte de pantomime caractérisée par l'absence de parole. Un « Directeur⁶² » – parfois aussi appelé « coord[onnateur]⁶³ » ou, encore, « responsable de la “conduite du spectacle”⁶⁴ » – apparaît pour régir et réguler un spectacle où les déplacements (ou mouvements) scéniques prolifèrent de plus en plus. En outre, la recherche du *vrai* et du *naturel*, qui remplace une esthétique des conventions et des codes, met à mal la prédominance du vers.

Ainsi, la déclamation et le chant sont délaissés au profit d'une diction et d'un débit vocalique plus similaires au parler *ordinaire* ; le statisme *mimétique* fait place à une gestuelle *illusionniste* plus spontanée ; puis l'alexandrin cède le pas à la prose. Enfin, un processus de

⁶¹ Tels le ballet-pantomime, la pantomime dialoguée, l'opéra-comique et les spectacles composites de Jean-Baptiste Nicolet (alliant petites farces, opéras-comiques, pantomimes à machines, danses de corde, sauts de voltigeurs, équilibristes, marionnettistes et exhibitions d'animaux).

⁶² Charles-Joseph, prince de Ligne, « Lettre X », *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles/Paris, Valade, 1774, p. 84.

⁶³ Jean-Jacques Roubine, « L'illusion et l'éblouissement », Jacqueline de Jomaron (s. la dir. de), *Le Théâtre en France*, tome 1 : *Du Moyen âge à 1789*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1988, p. 406.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 404.

romanisation du texte dramatique en fait un art de *lecture*, désincarné, dont on exploite, par ailleurs, les possibilités de reproduire le registre de la conversation quotidienne.

Malgré tout, cette mise de côté du vers ne dissipe pas totalement la confusion générique qui existait entre les catégories poétique et dramatique. Il est vrai, pourtant, que c'est à cette époque précise que s'est produit un divorce tangible entre les notions de poésie et de théâtre – divorce qui a eu pour effet notable « [l]e passage d'une vision sacrale ou du moins rituelle, dans la représentation tragique, à une vision laïque et civile⁶⁵ ». Si c'est au XVIII^e siècle que les deux genres se séparent, c'est parce que c'est à ce moment qu'est utilisée pour la première fois l'expression *pièce de théâtre* pour désigner une œuvre dramatique, et que, selon Muriel Plana, « sonn[e] la mort lente du théâtre comme [...] poésie dramatique⁶⁶ ». En dépit de cette désunion, pendant les deux premiers tiers du XVIII^e siècle, théâtre et poésie demeurent intimement liés dans le fait que les trois théâtres privilégiés (les Comédiens-Français et les Comédiens-Italiens du Roi plus l'Académie royale de Musique et de Danse et l'Opéra-Comique) désignent les auteurs des « poètes⁶⁷ » lorsqu'il s'agit de parler de leur salaire.

II.2. Contestation du vers

Ce sont les auteurs du drame romantique qui ont exprimé leur opposition à la forme canonique versifiée, et cette opposition se décline en deux temps.

D'un côté, certains auteurs s'objectent catégoriquement à la forme du vers et refusent de l'employer comme l'exige pourtant la tradition théâtrale française. Parmi eux, Stendhal,

⁶⁵ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ Muriel Plana, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'Annuaire théâtral*, n° 33, printemps 2003, p. 32. Toujours d'après Plana, si le XVIII^e siècle « sonn[e] la mort lente du théâtre comme [...] poésie dramatique[.], le XIX^e siècle, pour sa part, en signerait] le déclin ». (*Ibid.*, p. 33.)

⁶⁷ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 188.

dans *Racine et Shakespeare*, soutient sans ambages que l'alexandrin est assimilable à un « masque⁶⁸ » ne pouvant que « trah[ir] l[es] passion[s]⁶⁹ » que l'auteur désire peindre sur scène : il lui apparaît donc préférable de lui substituer « une prose simple, correcte, sans ambition, modelée sur celle de Voltaire⁷⁰ ».

Dans sa *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, Alfred de Vigny, lui aussi, prétend qu'il faut rejeter le vers s'il n'est pas destiné à être chanté – « Les vers sont enfants de la lyre : / Il faut les chanter, non les lire⁷¹ » –, parce qu'alors, il est voué à paraître artificiel et à manquer de justesse : « *Je ne crois pas qu'un étranger puisse facilement arriver à comprendre à quel degré de faux étaient parvenus quelques versificateurs pour la scène, je ne veux pas dire poètes⁷².* » Vigny prône ainsi l'usage d'un « [s]tyle naturel⁷³ », d'un ton de « conversation habituelle⁷⁴ » et d'un « vocabulaire journalier⁷⁵ » propre au parler quotidien ; bref, de « *ce récitatif simple et franc dont Molière est le plus beau modèle dans notre langue⁷⁶* ».

De l'autre côté, Victor Hugo, à la fois chef de file et parangon de la révolution romantique, dénonce, dans sa « Préface » de *Cromwell*, le manque de « ressources⁷⁷ » de la prose, comparativement à « la forme optique de la pensée⁷⁸ » que représente le vers. Il en appelle, par ailleurs, à la création

⁶⁸ Stendhal (Henry Beyle), *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, nouvelle édition entièrement revue et considérablement augmentée, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, p. 161, note.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁷¹ Alfred de Vigny, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, *Œuvres complètes. Théâtre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1885, p. 112.

⁷² *Ibid.*, p. 111.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁷ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, La préface de *Cromwell* [de Victor Hugo], introduction, texte et notes de Maurice Souriau, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. 284.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 278.

[d']un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque ; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture ; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la *tirade* ; se jouant dans le dialogue⁷⁹.

II.3. Repenser la relation entre la poésie et le théâtre

Cette contestation du vers en deux temps va permettre d'instaurer un nouveau rapport entre poésie et théâtre, et va donner lieu à un renouvellement, en trois temps, des formes d'écriture. C'est donc dans la première partie du XIX^e siècle que les liens entre la poésie et le théâtre deviennent un enjeu, une problématique.

II.3.1. Première étape : Le drame romantique et la modulation du vers

C'est entre 1823 et 1839 que les auteurs ont tenté d'assouplir la rigidité du vers en le modulant. Plus particulièrement, Victor Hugo a essayé de donner à l'alexandrin classique un rythme ternaire (comme dans *Hernani*, *Ruy Blas* et *Cromwell*) plutôt que binaire afin de lui donner une ligne mélodique qui se rapproche de celle de la prose.

Ce nouveau rythme allait de pair avec une transformation en profondeur du régime déclamatoire tragique, opérée par les *grands* acteurs (comme François-Joseph Talma, Frédérick Lemaître, Marie Dorval, M^{lle} Mars et M^{lle} George) et poursuivie avec l'art des *monstres sacrés* (Mounet-Sully, Sarah Bernhardt, Rachel, Julia Bartet, Coquelin) qui, avec leur *voix d'or* – la *Voix d'or* était d'ailleurs le surnom de Sarah Bernhardt – et certaines techniques (interruption d'une phrase, altération de l'exclamation, etc.), donnaient une valeur incantatoire et une dimension musicale à leurs répliques.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 279-280.

Puis, les dramaturges ont répudié le vers en lui préférant la prose, comme dans *Lucreèce Borgia* de Victor Hugo et plusieurs pièces d'Alfred de Musset (ex. : *On ne badine pas avec l'amour* et *Lorenzaccio*). Cette prédilection a eu pour conséquences, ici, le déplacement vers la musique des fonctions qu'on attribuait habituellement au vers ; là, l'utilisation du vers uniquement dans les chansons de la partition dramatique (comme dans le vaudeville).

Les dramaturges romantiques ont donc doublement modulé le vers classique, instaurant, par le fait même, une nouvelle correspondance entre ces deux genres. Mais ce travail n'a été possible que parce qu'ils étaient d'abord des *poètes* et qu'ils avaient une connaissance intime de la rythmique musicale inhérente au verbe. D'ailleurs, leur statut de poètes a joué un rôle décisif dans leur réaction devant l'échec de leur entreprise dramatique : ils se sont réfugiés dans une forme littéraire, idéale, injouable, non destinée à la scène : le *Théâtre en liberté* de Victor Hugo faisait suite à l'échec des *Burgraves*, et le *Spectacle dans un fauteuil* d'Alfred de Musset a été écrit après la défaite de *La Nuit vénitienne*.

II.3.2. Deuxième étape : Le théâtre symboliste et l'exploration de la musique idéale du vers

II.3.2.1. Variété des formes d'écritures

Le deuxième moment de la réflexion quant au rapport poésie-théâtre date du dernier tiers du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, avec le théâtre d'inspiration symboliste. Certains des auteurs de ce courant, d'abord poètes, renouent avec la forme du vers, mais ils ne la reproduisent pas intégralement, préférant se la réapproprier à leur manière. Pendant que Stéphane Mallarmé (dans *Hérodiade*) reprend la forme classique de l'alexandrin en la complexifiant jusqu'à l'hermétisme, Édouard Dujardin opte pour un vers déjà rénové, le vers libre – donc indépendant du mètre et de la rime –, dans sa trilogie *Antonia*.

D'autres décident de recourir à la prose, non pas à celle du quotidien, mais plutôt à une prose poétique, musicale et rythmée. Leur prose est symboliste, pour ainsi dire, coïncidant avec une poésie libérée de son propre carcan pour être mieux insérée dans le cadre de la prose par l'usage du vers blanc (sans rimes) et du vers libre. Parmi eux, l'on compte Villiers de l'Isle-Adam (*La Révolte* ; *Le Nouveau-Monde* ; *Morgane* ; *Elën*), Maurice Maeterlinck (*La Princesse Maleine* ; *L'Intruse* ; *Les Aveugles* ; *Intérieur* ; *Aglavaine et Sélysette* ; etc.). Chacune de leurs œuvres peut être lue-vue comme un long « [p]oèm[e] à jouer⁸⁰ », pour reprendre le titre de Jean Tardieu, plutôt que comme un *jeu* fait à partir de *multiples poèmes indépendants*, comme le serait une récitation théâtralisée de textes poétiques en prose par exemple. Cela, puisqu'il importe de distinguer entre *prose poétique* d'une part (« [u]ne forme intermédiaire [...] entre la poésie et la prose⁸¹ ») et le *poème en prose* d'autre part (« [t]oujours bref, il est autonome, même s'il peut participer à l'agencement d'un recueil, à la manière d'une pièce versifiée [et] s'émancipe [...] du vers, en ne recourant pas toujours aux récurrences rythmiques et sonores⁸² »).

À ces poètes, prosateurs et dramaturges, s'opposent ceux qui choisissent d'explorer une forme d'écriture poétique radicalement nouvelle. C'est le cas d'Édouard Dujardin qui, dans le second cycle de son théâtre *idéaliste* (*Les Argonautes : Marthe et Marie*, *Les Époux d'Heur-le-Port*, *Le Retour des enfants prodiges*) et dans sa pièce *Le Mystère du Dieu mort et ressuscité*, pratique une forme laïque du verset qu'il appelle *alinéa*. Deux autres écrivains inventent une nouvelle poésie théâtrale en cumulant et entremêlant toutes les formes de langage poétique existantes (ou ayant existé) en en proposant une espèce de synthèse.

⁸⁰ Nous reprenons le titre de la pièce de Jean Tardieu (*Poèmes à jouer*).

⁸¹ Alfred Colling, « Devoirs de la jeune poésie », *La Jeune Poésie et ses harmoniques*, s. la dir. de Albert Marie Schmidt, Paris, Albin Michel, [1942], p. 59.

⁸² Serge Linares, *op. cit.*, p. 69.

D'abord, Joséphin Péladan – dit le Sâr – réunit la prose poétique, le vers libre et le verset-alinéa dans *Babylone* et *Sémiramis*. Puis, Saint-Pol-Roux, dans *La Dame à la faux*, combine « l'alexandrin [à rimes plates], l'octosyllabique et le vers libre, rythmé ou non, et même la prose⁸³ ».

II.3.2.2. Rythme et musique : quelques influences réciproques

La variété des formes d'écriture poétique empruntées par les dramaturges symbolistes est le fruit d'une recherche rythmique et musicale qui occupe, même passionne, les auteurs.

On peut dire sans se tromper qu'à peu près tous les dramaturges symbolistes ont été influencés par l'art musical de leur époque en général et par celui de Richard Wagner en particulier – « sa vaste œuvre d'art [ayant] ag[i], d'une façon directe ou indirecte, sur toute la pensée artistique, voire la pensée religieuse et morale de l'élite parisienne[, puis qu'elle a] dominé presque tout l'art français pendant dix ou quinze ans⁸⁴ ». De fait, l'impulsion wagnérienne est visible chez plusieurs. L'audition du *Tannhäuser* de Richard Wagner, le 19 octobre 1845 à Dresde, a inspiré des écrits de genres divers, comme la « Lettre à Richard Wagner » et l'article « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » de Charles Baudelaire. De même, impressionné par l'art de Wagner, Édouard Dujardin a fondé et publié, de 1885 à 1888, la *Revue wagnérienne* pour encenser l'art musical et poétique (surtout les vers du *Nibelungen*). Il a aussi, sous l'influence de ce compositeur, formulé l'idée selon laquelle le

⁸³ Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 144.

⁸⁴ Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1919, 278 p., page, cité par Curt von Westernhagen, « Wagner, 1. Richard (Wilhelm Richard) », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 1158. Sur l'influence de Wagner, voir : Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, 550 p. ; Éric Touya de Marenne, *Musique et poésie à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, Paris, Harmattan, « Littératures comparées », 2005, 286 p.

vers doit s'affranchir des règles de la prosodie classique pour trouver, dans le vers libre, une liberté musicale nouvelle – d'où son invention de l'alinéa. L'écriture de Joséphin Péladan porte aussi le sceau de cet ascendant, dans la mesure où il s'est efforcé de « pénétrer la signification intime, ésotérique des théories wagnériennes⁸⁵ » en écrivant des *wagnéries*, dont *Le Fils des étoiles, pastorale khaldéenne en trois actes*. Villiers de L'Isle-Adam a, de même, avoué avoir écrit sa pièce *Axël* à la suite de l'écoute des mélodies du compositeur.

Par ailleurs, c'est la notion wagnérienne d'*art total* (*Gesamtkunstwerk*⁸⁶) – cet « art total, sacré, mythique, qui, s'appuyant sur la légende, met en correspondance le réel et l'incrédé ; un art où la musique, la *mimique* et la *plastique* sont profondément signifiants⁸⁷ » – qui est au cœur des préoccupations des symbolistes. Sa visée englobante semble, en effet, avoir insufflé le goût d'amalgamer une variété de formes (d'écriture) dans les œuvres de Joséphin Péladan et de Saint-Pol Roux. Dans l'article « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » – paru originellement le 8 août 1885 dans *La Revue wagnérienne* –, Mallarmé regrette qu'on doive à un musicien plutôt qu'un poète une vision nouvelle de l'art dramatique : « Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner⁸⁸ ! » Mallarmé affirme par la suite qu'il souhaite pratiquer un art s'inscrivant dans la foulée de l'esthétique wagnérienne, c'est-à-dire une poésie dramatique essentiellement musicale : « ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout

⁸⁵ Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁶ « Gesamt [...] [vue [f.] d'ensemble m. ; vue générale, panoramique. [...] LITTÉR. Œuvres complètes » « Kunst [...] -werk [...] [...] œuvre [...] d'art ; chef-d'œuvre ». Traduction tirée de : Pierre Grappin (avec la collaboration de Jean Charue *et al.*), *Grand dictionnaire français-allemand*, Paris, Larousse, p. 972 et 1089.

⁸⁷ Anne-Simone Dufief, *Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Rosny Cedex, Bréal, « Amphi Lettres », 2001, p. 145.

⁸⁸ Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes*, nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 497, 1998-2003, vol. 2, p. 154.

afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin⁸⁹ ».

Mais il n'y a pas que les poètes de cette époque qui aient été fascinés par les musiciens : les partitions textuelles des dramaturges symbolistes ont elles-mêmes laissé leurs marques chez les compositeurs musicaux. Ainsi, Claude-Achille Debussy – lui-même ardent défenseur de la « musique pure⁹⁰ » – a créé : le *Prélude à l'après-midi d'un faune* d'après *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, tout comme une adaptation musicale de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck. À son exemple, Paul Dukas a produit une adaptation musicale d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Maeterlinck pour l'Opéra-Musique. Érik Satie, quant à lui, a arrangé une suite harmonique pour accompagner *Le Fils des étoiles, pastorale khaldéenne en trois actes* de Joséphin Péladan. Enfin, Arthur Honegger est aussi au nombre des compositeurs ayant confectionné une œuvre inspirée par les symbolistes, car il est l'auteur d'un « Prélude » pour l'*Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck.

Il y a ainsi une correspondance, un écho manifeste entre l'art symboliste des poètes-dramaturges et les compositions musicales depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle en France. Cet aller-retour n'est pas sans avoir teinté le rapport poésie-théâtre d'alors, puisque les poètes-dramaturges symbolistes ont cherché à donner au verbe un rythme spécifiquement musical. Du moins, c'est l'idée qui se dégage du discours qu'ils ont sur leur œuvre. Alors que Villiers de l'Isle-Adam qualifie sa prose de *musicale*, Joséphin Péladan donne vie à un « musicien de l'âme⁹¹ » (le personnage central du Mage) dans sa tragédie

⁸⁹ *Ibid.*, vol. 2, p. 158.

⁹⁰ Edward Lockspeiser, « Debussy, Claude », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970, t. 1, vol. 1, p. 258.

⁹¹ Joséphin Péladan cité par Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 123.

Babylone qu'il catégorise de « [m]usique littéraire⁹² ». De son côté, Mallarmé discutant des pièces de ses compatriotes symbolistes, garantit que, dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck, « tout [y] devient [tant] musique dans le sens propre, [que] la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait par inutilité⁹³ », et que le vers constitutif du théâtre d'Édouard Dujardin s'avère « un cas rythmique mémorable⁹⁴ ».

II.3.2.3. Mettre en scène la musique verbale

L'établissement de ce nouveau rapport (musical) entre poésie et théâtre nécessitait des modifications majeures dans l'art de la mise en scène. Paul Fort et Lugné-Poe sont parvenus à doter l'entreprise textocentriste des symbolistes d'une existence *purement* scénique. Le premier, dans son Théâtre Mixte (bientôt devenu le Théâtre d'Art), conviaient les spectateurs à des soirées plus lyriques que théâtrales, et où la parole participait elle-même à la création des décors, si l'on se fie à la description qu'en fait Jean-Pierre Sarrazac :

ton déclamatoire – allant jusqu'à la psalmodie – des acteurs, leurs voix cavernes, leurs poses hiératiques et leurs déplacements solennels [...] une décoration suggestive, parfois allégorique, très liée à l'art de ces peintres "nabis" pour lesquels il s'agit de "rendre sensible l'Idée qui est derrière la chose"⁹⁵.

Le second, Lugné-Poe, fait de son Théâtre de l'Œuvre le haut lieu du symbolisme dramatique en privilégiant une scène dénudée ainsi qu'une gestuelle autant austère et hiératique que parcimonieuse, en réduisant au minimum le nombre des comédiens en scène, les vêtant de costumes ternes et sombres, et leur enseignant à lire leurs répliques (plutôt qu'à les jouer ou à les déclamer) avec une voix posée et cadencée. Il lui arrivera, également, de

⁹² Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 123.

⁹³ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, Nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 497, 1998-2003, vol. 2, p. 197.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », Jacqueline de Jomaron (s. la dir. de), *Le Théâtre en France*, tome 2. *De La Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 212.

pousser, avec Alfred Jarry, le « suggestionnisme⁹⁶ » à ses plus extrêmes limites en donnant une place centrale au texte sur scène grâce au système de pancartes élisabétain. Chacune de ces stratégies de mise en scène le montre : il s'agissait, pour ces deux metteurs en scène, de désincarner le *jeu*, pour faire le plus de place possible au texte et à sa poéticité ; bref, pour que se déploie, dans l'espace scénique, l'amplitude de ses qualités rythmiques.

II.3.2.4. Une esthétique théâtrale *idéale*

Les poètes-dramaturges du symbolisme français ne faisaient pas de réelle différence entre les arts dramatique et poétique. En fait, ils percevaient le théâtre seulement comme un moyen de faire entendre la poésie. Entendre et non pas jouer, car les dramaturges symbolistes n'envisagent pas spécialement ou refusent simplement de porter leur œuvre théâtrale à la scène. Certes, comme le souligne Mary Shaw, Stéphane Mallarmé s'avère « le créateur et le théoricien d'une relation nouvelle et équivoque *entre* poésie et théâtre, qui implique à la fois conjonction et disjonction – le maintien d'une autonomie, mais aussi d'une suggestion réciproque entre l'écrit et le joué⁹⁷. » Sa manière de comprendre le genre dramatique relève d'une « utopie théâtrale⁹⁸ », en appelant et rejetant du même coup la matérialité spectaculaire, car il voulait que ses pièces soient « absolument scéniqu[es], non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*⁹⁹ ». Pour lui, la représentation *idéale* était en fait

⁹⁶ Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène. 1880-1980*, Paris, PUF, « Littératures modernes », n° 24, 1980, p. 34.

⁹⁷ Mary Shaw, « Le dialogue suspendu. Mallarmé et sa postérité », Jean-Pierre Sarrazac et de Catherine Naugrette (s. la dir. de), *Dialoguer. Un Nouveau Partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Études théâtrales », vol. 2, n° 33, 2005, p. 19.

⁹⁸ Peter Szondi cité par Mary Shaw, *loc. cit.*, p. 23.

⁹⁹ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis », *Œuvres complètes*, nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 65, 1998, vol. 1, p. 678.

idéelle, car, selon sa pensée, comme « le monde est fait pour aboutir à un beau livre¹⁰⁰ », « le livre [poétique] supplée à tous les théâtres¹⁰¹ ». En somme, pour Mallarmé, « [l]e Théâtre est [...] la divulgation du Livre, qui y puise son origine et s'y restitue¹⁰² ». Sans être en désaccord avec cette vision antithétique de l'esthétique théâtrale, la majorité des poètes-dramaturges symbolistes se font une *idée* – sans jeu de mots – plus *simple* de leur entreprise théâtrale. *Grosso modo*, ils n'écrivent pas pour être joués, mais pour être imaginés, lus : Villiers de L'Isle-Adam, de son propre aveu, disait inventer un théâtre « lisible¹⁰³ », et Maurice Maeterlinck, comme le précisait Mallarmé, est celui qui « inséra le théâtre au livre¹⁰⁴ ».

Ainsi, pour les écrivains symbolistes français, la pratique idéale de la poésie dramatique relève de l'intangible absolu, ce qui rapproche leur entreprise des préceptes philosophiques d'Hegel (qui invitait à préférer les formes idéelles aux formes physiques et donc à « transmuier en pensée les données des sens et les représentations¹⁰⁵ ») et de Schopenhauer (qui voyait l'intériorisation comme un principe fondamental de toute création¹⁰⁶). En s'opposant, de cette façon, à la matérialité scénique, les symbolistes proposaient ce qu'Édouard Schuré appelle un *Théâtre de l'âme*, c'est-à-dire intériorisé et méditatif, ouvrant les portes du monde invisible, certes, mais aussi de l'occulte, du mystère et, partant, du mystique. Dans cette perspective, leurs œuvres s'avèrent indissociables d'une quête spirituelle. Pour eux, la poésie permet un retour au sacré et au sublime, et seul le

¹⁰⁰ *Id.*, cité par Jules Huret, « M. Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, nouvelle édition, préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999, p. 107.

¹⁰¹ *Id.*, « Solennité », *Œuvres complètes*, nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 197, 1998-2003, vol. 2, p. 201.

¹⁰² *Id.*, « Réponse à une enquête sur le théâtre », *Œuvres complètes*, nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1998-2003, vol. 2, p. 672.

¹⁰³ Villiers de L'Isle-Adam cité par Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁴ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », vol. 2, p. 196.

¹⁰⁵ Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁶ À ce sujet, lire *Ibid.*, p. 29.

langage musical de la poésie – ou une poésie *orphique* –, parce qu’obscur et symbolique, peut tendre vers la vérité indéchiffrable, cachée – et, éventuellement, la traduire. En réintégrant la poésie au théâtre, les symbolistes récupèrent et réinvestissent l’art dramatique de la fonction sacrale qu’il avait perdu au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, lors de la séparation entre le vers poétique et l’écriture théâtrale. Mieux : ils donnent à leur entreprise les allures d’un culte au sein duquel leurs pièces joueraient les rôles d’écrits catéchistiques ou de rituels, et, dans cette mesure, amorcent sans le compléter un retour aux origines religieuses du drame de l’Antiquité grecque et du Moyen-âge français.

II.3.2.5. Une « mise en scène spirituelle exacte¹⁰⁷ »

La dimension spirituelle du théâtre des symbolistes a un impact considérable sur la représentation scénique de leurs œuvres. D’une part, ils n’accorderont qu’une corporéité diffuse à leurs personnages, préférant, comme Edward Gordon Craig, les ombres, « *l’esprit* [à] la chose¹⁰⁸ ». Les êtres qu’ils font naître sont donc des personnages tantôt *somnambuliques*, tantôt « édulcor[és,] vou[és] à l’éphémère¹⁰⁹ » que les auteurs et les metteurs en scène – de Maurice Maeterlinck à Gaston Baty – rêvent de voir joués, non pas par des acteurs de chair et d’os, mais par des êtres inanimés propres à se mouvoir en faisant des « gestes symboliques¹¹⁰ ». D’autre part, les symbolistes soumettront la scénographie à un traitement « impressionnis[te]¹¹¹ » la rendant comparable aux mises en scène de Paul Fort et

¹⁰⁷ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* », *Œuvres complètes*, Nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 65, 1998, vol. 1, p. 391.

¹⁰⁸ Edward Gordon Craig, *De L’Art du théâtre*, préface de Monique Borie et Georges Banu, suivi de *Souvenirs de Craig*, entretien avec Peter Brook et Natasha Parry, France, Circé, « Penser le théâtre », 2004, p. 80.

¹⁰⁹ Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁰ Edward Gordon Craig, *op. cit.*, p. 80.

¹¹¹ Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 95.

de Lugné-Poe. En effet, comme le souligne Jean-Jacques Roubine¹¹², ce théâtre fait appel aux peintres de chevalet (les Nabis : Bonnard, Vuillard, Odilon Redon) qui proposent des univers bidimensionnels et aplatis, rompant avec un illusionnisme figuratif à la Chaperon (décorateur de la Comédie-Française). Les mises en scène réalisées par Edward Gordon Craig répondent aussi à ces critères de dénuement scénique et de traitement pictural des éclairages propres à l'esthétique des symbolistes.

Les symbolistes établissent donc un nouveau rapport entre poésie et théâtre qui ne se limite plus à la question du vers (par opposition à la prose). Ils rénovent le théâtre en lui soustrayant sa matérialité scénique : ils le poétisent pour l'assimiler au « spectacle du poème¹¹³ ».

II.3.3. Troisième étape : La dramaturgie rostandienne et l'incarnation théâtrale de la (méta)poésie

Le troisième moment du rapport entre poésie et théâtre, en France, relève d'une entreprise singulière – car elle n'eut ni disciple ni imitateur –, et qui se confond avec une résurgence ponctuelle du drame romantique : la dramaturgie d'Edmond Rostand.

II.3.3.1. L'invention d'un *alexandrin prosaïque*

Avec son œuvre, la relation du poétique et du dramaturgique prend en France un tournant décisif. À première vue, on peut penser que ses créations dramatiques présentent une régression stylistique et scripturaire par rapport à la libération qu'avaient permise les symbolistes en adoptant les formes *aversifiées* du verset, de l'alinéa et de la prose poétique. Cela, car les partitions de Rostand reprennent le moule canonique du dodécasyllabe (*La Princesse lointaine*, à titre indicatif, est écrite en alexandrins à rimes plates et croisées) et

¹¹² Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène. 1880-1980*, p. 29.

¹¹³ Gérard Dessons, *Mæterlinck. Le Théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005, 4^e de couverture.

empruntent – quoique plus rarement, il est vrai – la structure chorale (comme dans *La Princesse lointaine* et *Chantecler*).

Cependant, si Rostand redonne vie au chœur, il propose un chœur recyclé, *modernisé* – parce que *successif* plutôt que *simultané* – dont les choreutes ne scandent ni ne chorégraphient les mesures de leurs répliques. De même, si Rostand ressuscite l'alexandrin, il ne lui concède pas sa rythmique classique binaire, attendue et réglée, ni le mode ternaire hugolien. Son vers, qui porte le potentiel de désarticulation à son comble, se caractérise par une exacerbation de la rupture tant à l'intérieur des répliques elles-mêmes, que d'une réplique à l'autre.

Ce fractionnement paroxystique a pour double effet de travestir l'alexandrin et de rendre imperceptible sa rythmique habituelle. En effet, par un travail stylistique inusité, cet auteur se réapproprie une forme poétique traditionnelle et lui fait subir une refonte, au point de rendre étrangère sa musique originelle. Son alexandrin – que nous appellerons *alexandrin prosaïque* – possède une mélodie assimilable et une teneur lexicale comparables à celle de la prose – non pas la prose poétique des symbolistes –, mais de la prose du langage courant.

Évidemment, l'*alexandrin prosaïque* forgé par Rostand – avec ses rimes, ses enjambements, ses rejets et contre-rejets, ses césures à l'hémistiche occasionnelles, etc. – ne reproduit certes pas fidèlement la mouture du parler quotidien. Cependant, Rostand fait un usage inattendu des figures et des méthodes de versification consacrées pour procurer à son vers une mélodie nouvelle. Outre l'introduction de syllabes inaccoutumées dans son vers, l'emploi de jeux de vocabulaire et la formation d'interminables énumérations et de longues listes, le procédé le plus récurrent qui permet à Rostand de réinventer la rythmique de l'alexandrin et de le dépouiller de sa musique rimique est sans conteste l'éloignement

considérable entre les « identité[s sonores] en fin de vers¹¹⁴ ». En effet, chez lui, les homophonies constitutives de la rime – et, qui plus est, de la rime suivie – au lieu de se suivre en apparaissant aux extrémités de deux répliques consécutives, sont distancées l'une de l'autre par plusieurs répliques très courtes, trop courtes pour atteindre la fin du vers. Il faut donc attendre plusieurs tours de parole avant que ne survienne le retour d'un même son, ce qui a pour effet de distendre l'espace inter-rimique, et, par conséquent, d'assourdir l'écho sonore de la rime.

En somme, l'*alexandrin prosaïque* rostandien se révèle une forme poétique attestée, mais dépossédée de sa rythmique habituelle pour être accordée au diapason de la prose. Autrement dit, alors que les dramaturges symbolistes cherchaient, dans la prose poétique ou la mixité des vers, à reproduire une musicalité autant wagnérienne, que *totale* et idéale, Rostand, lui, crée l'*alexandrin prosaïque* dans le but d'insérer au théâtre la sonorité de la parole quotidienne.

II.3.3.2. L'*incarnation* de la poésie

L'innovation concernant le rapport poésie-théâtre, chez Rostand, ne se réduit pas à la *réharmonisation* du vers. Chez cet auteur, on assiste également – et pour la première fois dans l'histoire littéraire moderne en France –, à une volonté d'*incarnation* littérale de la poésie. Certes, d'autres chercheurs ont repéré, dans les partitions rostandiennes, l'importance de ce que Géraldine Vogel appelle le « thème du poète¹¹⁵ », mais, sauf erreur, personne n'a jusqu'ici mis en lumière de manière évidente le fait que ce *thème* participe d'un processus de *corporéisation* de la dimension poétique.

¹¹⁴ Serge Linares, *op. cit.*, p. 76-77.

¹¹⁵ Géraldine Vogel, « Le Poète optimiste dans l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand », Thèse M.A., University du Manitoba, 1999, f. 1.

Pour corporifier la poésie dans son œuvre dramatique, Edmond Rostand change d'abord le statut du poème : de technique d'écriture, il devient objet – ou, plus précisément, objet de réflexion et de discours. Cette *méditation poétique*, pour reprendre le titre de Lamartine, se manifeste dans un abondant métalangage poétique, avant de *se réfléchir* à son tour dans une concrétisation de l'objet poétique. Rostand parsème ses textes dramatiques de noms de poètes (tels Corneille, Molière, Shakespeare et André Chénier) et de titres d'œuvres poétiques (comme l'*Illiade* d'Homère, l'ode « À la Colonne de la place Vendôme » de Victor Hugo et « La Nuit de mai » d'Alfred de Musset). Il choisit, pour ses protagonistes et ses rôles secondaires, des personnages qui exercent le métier de poète (Chantecler, Cyrano, Ragueneau, etc.) ; puis, il assure au poème, dans le cadre de la représentation, une dimension visuelle (les didascalies réfèrent souvent au livre comme accessoire ou élément de décor) et acoustique (plusieurs poèmes sont lus, chantés, proférés, récités ou cités par les membres de la distribution). En s'intéressant de près au rendu spectaculaire et en dotant la dimension poétique d'une réalité concrète dans son théâtre, Edmond Rostand a encore innové, par rapport à ses prédécesseurs poètes, et donné un nouvel élan au lien poésie-théâtre dans la France de la toute fin du XIX^e siècle et du tout début du XX^e siècle.

III. L'instrumentalisation du poétique dans la sphère théâtrale

III.1. Une rethéâtralisation du théâtre

Après les divers mouvements et gauchissements qu'ont connus les liens unissant la poésie et le théâtre, s'opère un changement majeur au cours des trois premiers quarts du XX^e siècle en France et au Québec, pendant lesquels on assiste à une redynamisation de la dimension spectaculaire grâce au poétique. En d'autres mots, c'est la composante poétique qui va permettre de rethéâtraliser l'univers dramatique, auparavant confiné au livre (en

France) et à la radio (au Québec). La poésie participe alors à la concrétion physique de l'art théâtral en donnant un nouveau souffle au jeu scénique. C'est cette nouvelle relation entre le poétique et le dramaturgique qui fera l'objet de notre thèse.

III.2. De quelques considérations théoriques et méthodologiques

III.2.1. Prémises analytiques, hypothèse de recherche principale et exposition de la démarche envisagée

Dans son ouvrage *L'Amitié et la réflexion*, Yves Bonnefoy affirmait que « [l]e théâtre est fait pour mener à la poésie, et ce qui est étonnant, c'est qu'il n'y incite pas plus souvent¹¹⁶ ». Dans le cas des écrivains du corpus, on peut observer le phénomène contraire. En effet, chez Antonin Artaud, Paul Claudel et Claude Gauvreau, il semble que ce soit le poème qui mène à la scène, ou, pour reprendre les expressions de l'auteur du *Théâtre et son double*, si les trois poètes visent « la poésie par le théâtre » (*TD*, p. 552), il reste qu'ils se rendent « [au] théâtre par la poésie » (*TD*, p. 565). De cette façon, leurs trajectoires artistiques singulières ne sont ni plus ni moins que celles d'hommes de lettres devenant des hommes de théâtre – et, qui plus est, des hommes de théâtre ayant fortement marqué la sphère dramaturgique, dans la mesure où leurs œuvres ont été déterminantes pour l'évolution de la poétique de la mise en scène qu'elles ont définitivement libérée de l'esthétique réaliste.

Le rapport entre la poésie et le théâtre chez les trois auteurs du corpus ne saurait être résumé à l'hybridité ou au métissage générique basé simplement sur le couplage de deux genres littéraires distincts. On ne pourra donc se limiter à inventorier ou à observer les types de combinaisons attendues (par intégration¹¹⁷, transfert, traduction, allusion, poétisation, etc.) entre le poétique et le dramatique chez Artaud, Claudel et Gauvreau. Fondamentalement et

¹¹⁶ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁷ Opération qu'Antoine Compagnon appelle la « greffe » dans le chapitre « La citation telle qu'elle-même » de *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*. (Paris, Seuil, 1979, p. 13-45.)

en d'autres termes, il ne s'agira pas, dans notre étude, de chercher ou de repérer, dans la trame dramatique, des échos – voire des segments intratextuels – de l'œuvre poétique qui lui est contemporaine, même si ces rapports croisés devront être analysés (mais brièvement) tant dans leurs natures que dans leurs teneurs.

L'analyse de cet aspect montrera rapidement qu'il ne suffit pas à rendre compte de la complexité du lien poésie-théâtre chez les trois auteurs du corpus. Elle autorisera donc à faire un constat : si certaines des composantes poétiques des partitions dramatiques artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes trouvent leur source dans les recueils de poésie de ces auteurs ou, de manière plus large, dans leur *poétique scripturaire*, d'autres constituants de la poétisation du théâtral ne semblent, par contre, posséder aucun ancrage dans l'écriture de poèmes. Ce développement nous amènera ainsi à formuler l'hypothèse selon laquelle la poésie, chez ces trois écrivains, n'agirait pas seulement à titre de *matrice* d'une écriture dramatique, mais aussi – et surtout – à titre de *vecteur* d'une pratique et d'une esthétique scéniques, puisque l'écriture du poème, pour eux, contribue sans conteste à l'évolution de la *conception* (qu'ils ont) du théâtre.

En effet, notre hypothèse de recherche principale est que, de leur singulière pratique de l'écriture, placée sous le signe du poème et de la parole poétique, sont nées à la fois une théorie dramaturgique et une pratique scénographique ayant marqué significativement l'évolution du théâtre.

Ces trois écrivains – qui envisageaient la poésie moins comme un *concept théorique* que comme une *pratique concrète, charnelle, incarnée* – ont néanmoins réfléchi sur le théâtre. Cette pensée théorique s'est déployée dans des contextes textuels distincts, que ce soit dans les essais, dans la critique d'art, dans des textes autobiographiques (journal intime correspondance), ou même de façon métathéâtrale, c'est-à-dire dans les pièces elles-mêmes.

Mais force est de constater que, pour eux, les frontières entre la théorie et la pratique s'avèrent poreuses et rarement – pour ne pas dire jamais – délimitées. Partant, l'analyse de leurs œuvres ne peut se limiter à leur dimension textuelle, littérale et littéraire ou, en d'autres mots, se résumer à faire un examen dramatique (ou stylistique) des partitions théâtrales publiées. Une telle approche reposerait sur deux prémisses erronées : soit que l'« essence théâtrale¹¹⁸ » et la *spécificité théâtrale* puissent faire l'économie du système iconique, des codes physiques et des signes visuels reliés au domaine scénique¹¹⁹ ; et soit que, dans les entreprises de ces auteurs, le poétique n'a d'impact que sur le dramatique (le texte au sens littéraire du terme¹²⁰) et non sur le dramaturgique (le texte comme partition scénique¹²¹). En réalité, notre thèse observera aussi – et spécialement – la façon dont le poétique s'actualise sur le plan dramaturgique et spectaculaire¹²². Car, au moment où ces auteurs écrivent leurs premiers textes dramatiques, ils ne sont familiers ni avec le milieu de la pratique théâtrale ni avec les modalités de la représentation.

Or c'est justement cette méconnaissance des contraintes matérielles reliées à la scène qui leur a permis de déployer leur imagination hors des cadres traditionnels et de libérer le théâtre du carcan du réalisme en lui faisant explorer des zones jusqu'alors inconnues. C'est en nouant des relations privilégiées avec des praticiens de la sphère scénique qu'ils ont pu

¹¹⁸ Concept philosophique sur lequel s'est penché, entre autres chercheurs, Henri Gaston Gouhier (*L'Essence du théâtre*).

¹¹⁹ Or, comme l'affirme Florence Dupont (*op. cit.*, p. 309) : « Le théâtre n'a rien à voir avec la littérature, quoi qu'on fasse pour l'y réduire » ; et Anne Ubersfeld : « [L]e théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique » (*L'École du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris, Sociales, 1981, p. 9).

¹²⁰ Le terme *dramatique* renvoie effectivement au texte de théâtre proprement dit (que l'on associe habituellement à la *littérature dramatique*), et que l'on peut analyser à l'aide des critères propres à l'analyse littéraire, comme la psychologie des personnages, pour ne donner que cet exemple.

¹²¹ Le mot *dramaturgie*, de son côté, sert à désigner le texte théâtral écrit en fonction d'une représentation à venir.

¹²² Le terme *spectaculaire* ne doit, bien sûr, pas être pris au sens où Guy Debord l'entend dans *La Société du spectacle*, mais plutôt dans son acception théâtrale ou comme Patrice Pavis le définit : « Tout ce qui est perçu comme faisant partie d'un ensemble mis à la vue d'un public » (« spectaculaire », *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Sociales, 1980, p. 382).

retravailler leur écriture et revisiter leur conception théâtrale afin de créer – un peu plus tard au cours de leur carrière – des *opus* proprement dramaturgiques.

Ce travail de conquête scénique de la part de ces trois écrivains a pu les mener sur une autre voie. Celle-là n'est pas uniquement d'ordre esthétique : elle se situe surtout sur le plan philosophique. En effet, par le biais de la poésie qui, auparavant, le confinait au livre, les *poètes-dramaturges* – qui sont des *poètes cosmiques* – insufflent au théâtre une nouvelle *vie* – ou la *vie oubliée* du théâtre primitif –, lui redonnent une *âme*, lui rendent le *souffle* qu'il avait perdu depuis le théâtre naturaliste de la fin du XIX^e siècle.

En somme, à partir de l'observation minutieuse du large éventail de textes composant le corpus, nous déterminerons les constantes, les lignes de force et les caractéristiques principales du théâtre de ces poètes – caractéristiques, lignes de force et constantes qui ne sont autres que les processus (et la manière dont ils évoluent du début à la fin des œuvres d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau) ayant contribué à renouveler les sphères à la fois dramatiques et dramaturgiques en place.

Loin d'examiner ces trois œuvres successivement, sur le mode de la monographie, il s'agira, plutôt, de dégager et de mettre en lumière, *via* une approche comparatiste, les points communs qui les réunissent en une seule et même triade. Nous verrons donc non seulement ce qui fonde *le* poétique dans le théâtre de ces trois auteurs (ou dans la réflexion qu'ils font sur le théâtre), mais nous tâcherons, aussi, de mettre au jour *la* poétique même de leur entreprise théâtrale¹²³.

¹²³ Les recherches que nous avons poursuivies, dans le cadre de nos études doctorales, nous ont amenée à faire des découvertes aussi fructueuses qu'innombrables. En effet, notre sujet – des plus porteur et des plus passionnant – et notre corpus – qui se constitue de trois auteurs majeurs des littératures française et québécoise – nous ont permis de faire des analyses d'une richesse inouïe et d'obtenir des résultats d'une abondance inégalée.

Dans ce contexte, les exemples illustrant nos arguments sont pour le moins pléthoriques. Nous avons toutefois décidé, afin d'éviter les redondances inutiles et de faciliter la tâche du lecteur, d'opérer un tri parmi ces

III.2.2. Présentation du corpus

Pour mieux comprendre comment se réalise la rethéâtralisation du dramatique par le poétique, un vaste corpus a été constitué, réunissant les œuvres des *poètes-dramaturges* français et québécois du XX^e siècle réputés autant pour leurs poésies que pour leurs œuvres théâtrales.

Évidemment, il existe bon nombre de poètes originaires de la France et du Québec qui, tout au long du XX^e siècle, ont produit une œuvre dramatique sans toutefois parvenir à rénover la tradition théâtrale. C'est le cas, en France, de Guillaume Apollinaire, de René Char et de Jean Cocteau ; au Québec, de Jacques Brault, de Michel Garneau et de Anne Hébert, pour ne citer que ceux-là.

Toutefois, parallèlement à ces écrivains, Artaud, Claudel et Gauthier, d'abord reconnus pour leur écriture poétique¹²⁴, sont ensuite passés à l'écriture dramatique. De même, ils ont inspiré une écriture théâtrale complètement novatrice, et joué un rôle déterminant dans la mutation des formes tant dramatiques que dramaturgiques.

Par ailleurs, le choix de ces trois auteurs offre aussi des avantages indéniables au point de vue méthodologique. En effet, en examinant un corpus réunissant les œuvres de deux poètes français et d'un poète québécois, cela nous permettra de vérifier, dans le temps et

exemples, et de ne donner que les plus représentatifs pour chaque idée énoncée. Au besoin, nous soulignerons les variantes principales des phénomènes inventoriés. C'est cette stratégie démonstrative que nous privilégierons tout au long de notre thèse.

¹²⁴ La notion de primauté de la poésie chez Claudel réclame quelques nuances. Si l'on prend le critère des dates de rédaction, plutôt que celui de la date de publication des écrits, on constatera que cet auteur a d'abord écrit une pièce de théâtre (*L'Endormie*, 1882-1883) avant de rédiger ses *Premiers vers* (1886-1890). De même, il a sous la main le recueil *L'Arbre* (regroupant *Tête d'Or*, 1889 ; *La Ville*, 1890 ; *La Jeune Fille Violaine*, 1892 ; *L'Échange*, 1893-1894 ; et *Le Repos du septième jour*, 1896) au moment où il se fait connaître (en 1910) par son de recueil poétique des *Cinq Grandes Odes* (écrites entre 1900 et 1908). Néanmoins, un fait demeure : toutes ces pièces sont des premières versions non vouées à l'actualisation scénique. Le cycle de réécritures pour la scène commencera uniquement après la représentation inaugurale de *L'Annonce faite à Marie* (en 1912). En ce sens, les premières versions que sont ces partitions textuelles (par opposition à partitions dramaturgiques ou théâtrales) peuvent être envisagées comme des *poèmes* au même titre que le sont ses *Premiers vers*.

l'espace, la validité des hypothèses que nous émettrons, et du modèle (ou de la poétique) que nous mettrons au jour. De plus, ce corpus, qui regroupe deux *poètes-dramaturges* (Claudel et Gauthier) et un *poète-théoricien du théâtre*¹²⁵ (Artaud), donne la possibilité non seulement d'étudier différentes facettes de la modélisation de la poésie dans l'écriture théâtrale de ces poètes, mais aussi de faire des comparaisons et, *a fortiori*, de tirer des conclusions plus globales en ce qui concerne la dramaturgie moderne.

Enfin, ce corpus apparaît d'autant plus intéressant que, curieusement, ces trois auteurs-artistes se sont rencontrés ou croisés dans leur pratique du théâtre (sans néanmoins entretenir de liens personnels ou professionnels de manière prolongée). Sans vouloir accorder trop d'importance à ce qui reste de l'ordre de la coïncidence biographique fortuite ou de la simple anecdote historique, on peut rappeler que leurs parcours créateurs se recoupent à plus d'un égard. Artaud, qui avait signé, en 1925, avec les Surréalistes, un manifeste contre Claudel paru dans la revue *L'Humanité*, a aussi été le premier à mettre en scène « contre la volonté de l'auteur » ([*O*], p. 278) un acte – le troisième – de la première version du *Partage de midi* claudélien au Théâtre Alfred-Jarry : la représentation a eu lieu le 14 janvier 1928. Gauthier a été fortement influencé par les productions claudéliennes et artaudiennes. Il avoue avoir nourri une vive admiration à l'endroit de l'auteur du *Soulier de satin* dont les lectures répétées « [l]e faisait presque délirer d'émotion et de bonheur » (*LJCD*, p. 131). Il a, par la suite, renié l'ascendant « du gros Claudel » (*LJCD*, p. 70-71) – qui, auparavant, « fut pour [lui] un dieu » (*LJCD*, p. 130-132) – et de son « théâtre catholique-romain » (*MCT*, p. 72). Cette prise de distance par rapport à la production claudélienne n'a toutefois pas empêché

¹²⁵ Certes, Artaud a écrit quelques œuvres dramatiques et scéniques, mais ces dernières n'ont toutefois pas fait date, et leur auteur a été reconnu non pas pour elles, mais pour les *essais théoriques* – qui tiennent davantage de l'*art poétique* que de l'*analyse scientifiquement objective* – qu'il a rédigés. Artaud, en effet, a énoncé (sans toutefois la réaliser concrètement) une théorie théâtrale (le *Théâtre de la cruauté*) ayant marqué de façon décisive la sphère théâtrale.

Gauvreau de rédiger un « Hymne à Paul Claudel » en 1954, au cours de l'un de ses internements en milieu psychiatrique : « Tourtzi Izambo Méscharmma / All buda Mé Kramô Œil Klém / de Phang – schnô Iboutt » (*LPÉB*, p. 242). L'entreprise artaudienne a eu aussi beaucoup d'empire sur la pensée et l'écriture de Gauvreau, comme le prouve la grande fréquence avec laquelle reviennent non seulement le nom d'Artaud, mais aussi les références à son œuvre dans ses créations littéraires (surtout les dernières).

Les œuvres du corpus en tant que tel correspondront aux textes suivants. Le corpus premier se composera des *œuvres-phares* des trois poètes : *Le Théâtre et son double* (1935) et *Les Cenci*¹²⁶ (1935) d'Artaud ; *Le Soulier de satin* ou *Le Pire n'est pas toujours sûr. Action espagnole en quatre journées* (version intégrale : 1930 ; version pour la scène : 1944¹²⁷) de Claudel ; *La Charge de l'original épormyable. Fiction dramatique en quatre actes* (1956) et *Les Oranges sont vertes. Pièce de théâtre en quatre actes* (1958-1970) de Gauvreau.

Ce corpus premier sera éclairé par un corpus secondaire formé : tantôt, de poèmes ; tantôt, d'essais ; ici, d'extraits des journaux intimes ; là, de lettres tirées des correspondances respectives des auteurs du corpus.

Puis, un corpus tertiaire rassemblera diverses créations dramatiques ou scéniques d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau, permettant, au besoin, d'affiner un raisonnement, de préciser une pensée, de rendre plus palpable un fait ou de nuancer nos propos. Ce corpus

¹²⁶ La pièce *mi-cruelle Les Cenci* ne représente certes pas une *œuvre-phare* de la production artaudienne, mais elle ne peut être mise de côté lorsqu'il s'agit d'examiner la tentative d'application concrète de la théorie théâtrale du poète. Malgré qu'Artaud ait écrit que « [l]e premier spectacle du Théâtre de la Cruauté s'intitulera : *LA CONQUÊTE DU MEXIQUE* » (*TD*, p. 582), la première (et seule) actualisation dramaturgique de sa théorie concorde avec la représentation des *Cenci*. Comme le précisait l'écrivain : ce spectacle « n[']est pas encore le Théâtre de la Cruauté, mais [il] le prépare » (*C*, p. 639).

¹²⁷ Dans une lettre à Jacques Copeau datée du 17 août 1926, Claudel soutient que « *Le Soulier de satin* est [s]on testament dramatique. » (*CCDJ*, p. 150). Désormais, l'expression *testament dramatique* sera mise en italique lorsqu'elle renverra à la pièce claudélienne.

tertiaire mettra, premièrement, certaines des œuvres claudéliennes en parallèles : celles possédant plusieurs versions (ex. : *Tête d'Or* : 1889, 1894-1895 ; *Partage de midi* : 1906, 1948, 1949), par opposition à celles ayant été écrites directement pour la scène (ex. : la trilogie des Coûfontaine comprenant *L'Otage* : 1908-1910 ; *Le Pain dur* : 1913-1914 ; *Le Père humilié* : 1915-1916); puis, les pièces très proches de son activité poétique sur le plan scripturaire (ex. : *Tête d'Or* ; *La Ville* : 1890, 1897), versus les œuvres scéniques qui sont plus loin de cette composante poétique (telles *L'Homme et son désir* : 1917 ; *La Femme et son ombre* : 1922, 1926). Le corpus tertiaire rassemblera, deuxièmement, les partitions dramatiques de Gauvreau qui sont fortement assimilables à des poèmes (quelques « objets¹²⁸ » des *Entrailles* : 1944-1946 ; certaines pièces radiophoniques comme celles regroupées dans *Automatismes pour la radio* : 1961) et celles qui s'éloignent un peu plus de son aventure poétique (ex. : *L'Asile de la pureté* : 1953 ; *La Reprise* : 1958-1967). Troisièmement, on pourra compter, parmi les œuvres artaudiennes qui se retrouveront dans le corpus tertiaire, des écrits se situant au confluent de plusieurs genres, mais dont le coefficient de poéticité s'avère très élevé (ex. : *Héliogabale ou L'Anarchiste couronné* : 1934-1935 ; *Les Nouvelles Révélation de l'Être* : 1937 ; *Van Gogh le suicidé de la société* : 1947 ; *Ci-gît* précédé de *La Culture indienne* : 1946 ; *Suppôts et supplications* : 1947 ; *Pour en finir avec le jugement de dieu* : 1948), des partitions dramatiques qu'il a écrites, mais qui n'ont pas connu d'actualisation scénique de son vivant (ex. : *Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour* : 1924, 1925 ; *Le Jet de sang* : 1925), des œuvres qui, sans être placées dans la catégorie du dramatique, appellent une réalisation scénique comme les scénarii cinématographiques (ex. : *La Coquille et le clergyman* : 1927 ; *La Pierre philosophale* : 1931), les livrets d'opéra (ex. : *Il n'y a plus de firmament* : 1932) et les conférences (ex. :

¹²⁸ Désormais, nous mettrons le terme *objet* en italique lorsqu'il renverra aux créations gauvréennes.

discours prononcés à l'Université de Mexico en février 1936, la séance au Vieux-Colombier en 1947).

Enfin, un corpus quaternaire rassemblera des poèmes de chaque écrivain, certains de leurs textes essayistiques ou en prose, des lettres tirées de leurs correspondances respectives, des entretiens qu'ils ont accordés ainsi que diverses actualisations (cinématographiques, musicales, radiophoniques, scéniques, télévisuelles) de leurs *pièces*.

III.2.3. Méthodologie privilégiée

À l'aide de ce corpus stratifié, seront étudiées en profondeur les stratégies novatrices par lesquelles la poétisation du dramatique donne lieu à une rethéâtralisation du théâtre dans la dramaturgie française et québécoise des trois premiers quarts du XX^e siècle en général, et dans les productions du groupe que forment Artaud, Claudel et Gauthier en particulier.

Afin de répondre aux questions que soulève cette problématique, puis pour vérifier et valider de manière rigoureuse et sérieuse notre hypothèse de recherche principale, nous avons dû faire des choix méthodologiques. Ainsi, pour mener à bien nos recherches, nous avons choisi, d'abord et avant tout, l'analyse dramaturgique ou la « dramaturgie » au sens où l'entend Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

[Dans le s]ens originel et classique du terme [...], la dramaturgie est l'« art de la composition des pièces de théâtre » [;]
dans son sens le plus général, [elle] est la technique (ou la science) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre soit inductivement à partir d'exemples concrets, soit déductivement à partir d'un système de principes abstraits¹²⁹.

En clair, selon cette deuxième définition, le chercheur ou le spécialiste en dramaturgie cherche à identifier, dans le texte d'une pièce, les traces d'une représentation potentielle. C'est précisément cette perspective analytique qui sera la nôtre.

¹²⁹ Patrice Pavis, « dramaturgie », *Dictionnaire du théâtre*, p. 135-136.

Nous aurons également recours aux outils de la stylistique¹³⁰ et de la rhétorique¹³¹ ; à ceux de l'esthétique¹³² et de la sémiologie théâtrales¹³³ ; tout comme à ceux de l'histoire littéraire¹³⁴ (sans toutefois avoir la prétention d'écrire une nouvelle histoire ou une nouvelle historiographie du théâtre).

Ce sont là les seules approches méthodologiques qui nous permettront d'explorer minutieusement et de décortiquer patiemment le corpus textuel à l'étude en regard de ses éventuelles actualisations scéniques. Nous ne nous appuierons pas sur les travaux s'inscrivant dans la théorie des genres (ou dans le domaine de l'intergénérique, pour parler autrement), puisque notre projet repose sur un postulat que nous jugeons opératoire, à savoir que les trois poètes de notre corpus sont les premiers à avoir conçu la poésie comme une *pratique* à la fois textuelle (dramatique), scénique (dramaturgique) et existentielle (vitale). Or cette pratique singulière ne peut être que difficilement analysée avec des notions et des grilles conceptuelles (comme celles proposées par les spécialistes de l'intergénéricité) qui se fondent essentiellement sur la réalité textuelle (sans accorder de place prépondérante aux besoins inhérents à l'actualisation scénique, comme les décors, les éclairages, etc.).

¹³⁰ La stylistique « a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par [un] auteur dans ses [écrits]¹³⁰ ». (CNRS, *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle[s]* (1789-1960), tome XV (sale-teindre), Paris, Gallimard, 1992, p. 998a).

¹³¹ La rhétorique consiste en « l'étude des procédés de langage qui caractérisent, entre autres discours, le discours littéraire[, soit] la théorie des figures [ou des tropes] ». (GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 18-19.

¹³² « L'esthétique (ou poétique) théâtrale formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène. Elle intègre le système théâtral dans un ensemble plus vaste : genre, théorie de la littérature, système des beaux-arts, catégorie esthétique et théorie du beau, philosophie de la connaissance. » (Patrice Pavis, « esthétique théâtrale », *Dictionnaire du théâtre*, p. 160.)

¹³³ « Méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation qui est attentive à l'organisation formelle du texte ou du spectacle, à l'organisation interne des systèmes signifiants dont texte et spectacle sont composés, à la dynamique du processus de signification et d'instauration du sens par l'entremise des praticiens du théâtre et du public. » (*Id.*, « sémiologie théâtrale », *Dictionnaire du théâtre*, p. 358.)

¹³⁴ « Histoire, historiographie [théâtrale] • Étude diachronique de tout ce qui a trait [au théâtre], conçue comme une réalité dynamique, un processus dont on peut étudier différents aspects : évolution observable au sein de l'œuvre d'un seul auteur (e.a. du style ou des motifs), évolution d'un genre, de périodes qui se succèdent, etc. » (Hendrik van Gorp (*et al.*), avec la collaboration de J. Baetens (*et al.*), « Histoire, historiographie littéraire », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & références », n° 6, 2001, p. 236.)

Nous faisons aussi le choix de ne pas définir ces approches méthodologiques de manière exhaustive dans le premier chapitre, ce qui nous apparaît une approche scolaire. Nous préférons convoquer les travaux des théoriciens au fil de l'analyse, plutôt que de les servir au début de la thèse. En outre, le fait de définir les concepts utilisés (ou évoqués) au cours de la démonstration permettra d'éviter les redondances.

III.2.4. État de la question

La lecture des très rares analyses ayant été publiées jusqu'à maintenant sur le sujet – soit la mise au jour de *la* poétique du théâtre des poètes en général et plus spécifiquement des *poètes-dramaturges* français et québécois ayant renouvelé la sphère théâtrale pendant les trois premiers quarts du XX^e siècle – a permis de définir plus précisément les exigences de la présente étude.

En effet, un examen des différents travaux dont le titre semblait associer poésie et théâtre a été particulièrement instructif dans la mesure où il a mis en évidence la nécessité de lier les deux termes à des pratiques spécifiques : langagière et représentationnelle.

C'est que la plupart des ouvrages concernés donnent une acception très large au concept de *théâtralité*, qui se résume souvent à la possibilité d'une lecture à voix haute (comme l'article de Félix Castan : « Parade, parodie et jonglerie en Occitanie baroque. Un cas limite de théâtralisation du poème ») ou à des mises en rapport pour le moins biaisées sur le plan herméneutique (tel l'ouvrage de Jean-Marie Gleize : *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*).

Si on écarte ces ouvrages ainsi que les recherches qui se penchent sur un corpus très circonscrit¹³⁵ – ne rendant loisible ni l'établissement de comparaisons, ni la déduction de conclusions globales, ni l'identification des principaux traits d'une esthétique commune à plusieurs auteurs –, puis si on exclut – étant donné la nature nettement distincte de leur objet d'étude – les publications entourant et discutant des événements spectaculaires que sont les *récitals de poésie* et la *poésie-performance* d'une part¹³⁶, et la présentation de la production de poètes dramatiques américains de langue anglaise d'autre part¹³⁷, il semble qu'à ce jour seulement deux monographies, une thèse de doctorat et trois articles¹³⁸ ont été produits sur la question du rapport poésie-théâtre (dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle). De fait, le corpus dramatique québécois – et plus particulièrement gavréen – ne semble, pour ainsi dire, pas avoir été observé sous cet angle.

Ces études – qui ont été menées tantôt par des chercheurs en études littéraires (Gérard Dessons, Anne-Marie Fortier), tantôt par des chercheurs en études théâtrales (Jean-Ernest Charles, Marianne Bouchardon), et tantôt par un praticien du théâtre (Charles Dullin) – paraissent, *a priori*, presque toutes faire de la connexité entre le poétique et le dramatique l'objet central de leurs commentaires. Cependant, un parcours attentif de ces publications mène au constat suivant : elles n'envisagent point le commerce poésie-théâtre comme nous souhaitons le faire, puisqu'aucune de ces réflexions n'a le projet (englobant) de dégager les

¹³⁵ Soit celles de Jean-Pierre Longre, de Catherine Fromilhague et de Marianne Bouchardon (article inédit) qui investiguent chacune l'œuvre d'un seul auteur (en se limitant même, parfois, à un *opus* unique).

¹³⁶ Celles – regroupées dans le dossier « Poésie-spectacle » (dirigé par Diane Godin) de la revue *Jeu* (n° 112 (3), 2004, p. 3-186).

¹³⁷ La monographie *The New York School Poets as Playwright. O'Hara, Ashbery, Koch, Schuyler and the Visual Arts* de Philip Auslander.

¹³⁸ Il est à noter, cependant, que l'un de ces articles – celui de Marianne Bouchardon « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours » – doit être mis en perspective, étant donné qu'il recoupe essentiellement (en les condensant) les propos que l'auteure a tenus dans la thèse (du même titre).

grandes lignes d'une esthétique révolutionnaire partagée par des poètes aux conceptions théâtrales et aux discours coïncidents.

Malgré son titre, *Le Théâtre des poètes*, l'ouvrage de Jean-Ernest Charles ne propose aucune définition précise de la notion de *théâtre poétique* dans le survol historique – s'échelonnant de 1850 à 1910 – qu'il fait de la production d'une cinquantaine de poètes connus (comme Théodore de Banville, François Coppée et Émile Verhaeren) ou mineurs (tels Paul Barlatier, Henri de Bornier et Maurice Bouchor), mais qui ignore les premières œuvres de Claudel.

Charles Dullin, pour sa part, dans son essai « Poésie et théâtre », brosse un portrait général, par le biais d'un parcours panoramique succinct, de l'évolution des liens entre poésie et théâtre entre le XVII^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. Son propos, de cette façon, est moins analytique que synthétique, car il évoque rapidement quelles sont les dramaturgies qui, selon lui, sont exemplaires du rapport théâtre-poésie, et quels sont les metteurs en scène ayant été capables d'intégrer cette question dans leur pratique. Si Charles Dullin consacre quelques lignes à Claudel, signalons qu'il ne cite jamais explicitement Artaud, en dépit du fait que certaines des idées ou des conceptions qu'il s'approprie semblent analogues à la théorie du *Théâtre de la cruauté*.

Gérard Dessons, de son côté, dans *Maeterlinck. Le Théâtre du poème*, tente de prouver que le « premier théâtre¹³⁹ » de Maurice Maeterlinck, communément qualifié de *symboliste* par la critique, de par le jeu qu'il instaure entre le visible et l'invisible ; de par les procédés favorisant une esthétique de la suggestion et de l'imprécision qui sont employés ; de par les tropes stylistiques, les silences interstitiels et les facteurs rythmiques qui poétisent le texte ; et de par le recours à la marionnette plutôt qu'à l'acteur, apparaît comme une dramaturgie

¹³⁹ Gérard Dessons, *Maeterlinck. Le Théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005, p. 14.

« donn[ant] à entendre [...] la voix plurielle du poème (qui n'est pas une pluralité de poèmes)¹⁴⁰ ». L'analyste voit ainsi la poésie comme une modalité d'une dramaturgie singulière – celle du poète belge –, plutôt que comme un vecteur de réforme théâtrale.

Dans sa thèse « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », Marianne Bouchardon prétend prouver que

la forme dramatique, entrée en crise à partir de la fin du XIX^e siècle et pendant tout le XX^e siècle, ne s'est pas seulement renouvelée par le biais d'une ouverture du genre théâtral du côté du genre romanesque, c'est-à-dire par le biais d'une "romanisation" ou d'une "épïcisation" [...], mais également par la voie d'un décloisonnement du genre théâtral du côté du genre poétique, suggérant l'invention d'une sorte de "théâtre-poésie"¹⁴¹.

Pour ce faire, elle choisit, par le biais d'une thèse constituée de cinq monographies, d'« interroger le rapport du dramatique et du poétique à différentes époques [...] de l'histoire du théâtre¹⁴² ».

Pour illustrer comment s'articulent ces deux genres dans le courant symboliste, elle décide de mettre de côté l'œuvre de Claudel – qui aurait, selon elle, été largement examinée sous cet angle, notamment par Michel Lioure, Michel Autrand et Didier Alexandre – pour se pencher sur l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam et de Maurice Maeterlinck. La chercheuse pose l'hypothèse que l'inscription de la poésie dans leurs œuvres aurait pour conséquence de mettre en « péril¹⁴³ » le théâtre, ou de « m[ettre] en procès [...] la forme dramatique¹⁴⁴ ». Ensuite, pour expliquer comment, à l'époque des avant-gardes, le théâtre accueille ou se sert de la poésie pour contester la tradition théâtrale, d'une part, et pour « opérer une réconciliation de l'art et de la vie¹⁴⁵ », de l'autre, Marianne Bouchardon ne croit pas utile de puiser abondamment à la pensée et aux énoncés artaudiens. Elle préfère, au contraire,

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴¹ Marianne Bouchardon, « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », Thèse (Ph.D.), Université de Rouen, 2004, f. 2.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, f. 18.

¹⁴⁴ *Ibid.*, f. 31.

¹⁴⁵ *Ibid.*, f. 213.

appuyer son argumentation sur les exemples de Guillaume Apollinaire et de Roger Vitrac. Enfin, pour renvoyer à la corrélation théâtre-poésie telle qu'elle se manifeste à l'époque contemporaine, l'analyste opte pour un examen de la dramaturgie de Valère Novarina dont « le travail poétique de la langue [...] ouvrir[ait] l'accès à la prose du monde¹⁴⁶ ». Jamais, au cours de sa thèse, elle n'évoque des productions théâtrales québécoises ou gavréennes.

Une autre différence dans la manière d'aborder la relation entre la poésie et le théâtre dans les études ayant déjà paru sur le sujet correspond à la nature du corpus. Les chercheurs n'allouent pas le même espace à l'analyse des poèmes et à l'examen des pièces de théâtre dans leurs publications. Généralement, ils réservent une large place aux partitions dramatiques pour tracer seulement – mais pas systématiquement – de brefs parallèles avec les textes poétiques. C'est ce que font Philip Auslander, Jean-Ernest Charles, Gérard Dessons, Marianne Bouchardon (thèse), Charles Dullin, Anne-Marie Fortier, Catherine Fromilhague et Jean-Pierre Longre. Pourtant, quelquefois, ce sont (presque exclusivement) les poèmes qui retiennent l'attention des penseurs, comme dans les analyses de Marianne Bouchardon (article inédit), de Jean-Marie Gleize, de Félix Castan et des critiques ayant collaboré au n° 112 de la revue *Jeu*.

Les chercheurs, pour disséquer leur objet d'étude, recourent à des méthodologies fort variées, mais aucun d'eux n'utilise de ces approches analytiques pour à la fois creuser un corpus précis et inscrire cet examen dans un historique des liens entre les deux genres (depuis les origines jusqu'à nos jours). Parallèlement à Jean-Marie Gleize (qui utilise essentiellement les outils de la poétique et de la stylistique), à Charles Dullin (qui place son exposé sous le signe de l'histoire et de l'esthétique théâtrales) et à Jean-Ernest Charles (qui

¹⁴⁶ *Ibid.*, f. 365 et 367.

pratique l'histoire théâtrale en faisant quelques sauts du côté de l'intertextualité), les critiques se penchant sur la réunion du poétique et du théâtral dans une seule œuvre le font grâce à un amalgame d'approches théoriques. On le voit chez Félix Castan (qui s'appuie surtout sur la poétique et la théorie des genres, mais aussi sur la pragmatique, sur l'esthétique théâtrale, puis sur la sociologie littéraire et théâtrale), chez Philip Auslander (qui joint les remarques intertextuelles, thématiques, dramaturgiques et sémiotiques aux commentaires issus de la sociocritique ; de la théorie des genres ; de l'histoire littéraire, théâtrale et de l'art), chez Gérard Dessons (qui allie les analyses dramatique et dramaturgique, stylistique et rhétorique à celles de l'esthétique théâtrale et à la théorie des genres), chez Marianne Bouchardon (qui combine des approches aussi diverses que la dramatique et la dramaturgique, la stylistique et la rhétorique, la linguistique et la pragmatique, l'esthétique théâtrale, la thématique, l'intertextualité, la sémiotique, l'esthétique de la réception et la génétique textuelle), chez Catherine Fromilhague (qui ajoute les commentaires en poétique, en stylistique, en thématique, en dramaturgie et en intertextualité aux réflexions sur la théorie des genres), chez Jean-Pierre Longre (qui fait des observations appartenant au domaine de la poétique, de la stylistique et de la rhétorique, de l'herméneutique et de la dramaturgie) et chez Anne-Marie Fortier (dont la pensée emprunte autant à la poétique et à l'herméneutique, qu'à l'analyse du discours, à la sociocritique et à l'intertextualité que l'on peut déceler entre la littérature et la philosophie).

En outre, les propositions lemmatiques et conjecturales des travaux évoqués sont largement dissemblables de l'hypothèse de recherche principale à l'origine de notre thèse. Car elles conviennent, dans l'ensemble, que le poétique et le dramatique puissent s'imbriquer l'un *dans* l'autre, voire dialoguer l'un *avec* l'autre. Les écrits théoriques qui en découlent s'emploient à démontrer l'économie de ce reflet intergénérique – et cela, dans des œuvres

n'ayant pas toujours marqué l'histoire littéraire et théâtrale –, mais sans chercher à subsumer ces rapports pour en tirer des conclusions plus vastes.

Qui plus est, la prémisse analytique fondamentale orientant la présente étude s'oppose catégoriquement à l'un des postulats de la thèse de doctorat de Marianne Bouchardon. Nous croyons qu'il n'existe pas, dans la France du XIX^e siècle, de *théâtre-poésie* comme elle l'entend, c'est-à-dire l'apparition d'un genre totalement novateur en ce qu'il accepte d'admettre, pour la première fois dans l'histoire du théâtre, des modalités propres au mode poétique dans son économie textuelle et scénique. En effet, pour Marianne Bouchardon, la dialectique ou la relation théâtre-poésie commencerait avec le symbolisme, et plus spécifiquement avec la production dramatique de Villiers de l'Isle-Adam, et serait sans précédent. La chercheuse pense, également, que le *théâtre-poésie* ne serait pas un fait d'exception, limité à la production ponctuelle d'une poignée d'auteurs, mais, au contraire, se révélerait un vaste phénomène qui se serait largement développé, par vagues successives entre le XIX^e et le XX^e siècles, et en France exclusivement.

Nous jugeons, plutôt, que les corrélations entre le théâtral et le poétique doivent être considérées en sens inverse – c'est-à-dire comme des rapports entre poésie et théâtre –, car l'origine essentielle de ce jumelage *intermodal* – par opposition à association *intergénérique* – coïncide avec le fait poétique (et non pas dramatique), ou, en réalité, le fait poéticodramatique. Or la dialectique *poésie/théâtre* ne survient pas inopinément avec la « tentation théâtrale¹⁴⁷ » des symbolistes français : elle a forgé le domaine théâtral depuis ses tout débuts et a connu divers avatars au cours des époques sans ne jamais disparaître complètement.

¹⁴⁷ Nous forgeons cette expression à partir du titre de l'ouvrage dirigé par Marie Miguet-Ollagnier : *Le Théâtre des romanciers*.

La non-adéquation de ces prémisses avec les postulats de Marianne Bouchardon a une incidence directe sur la différence inconciliable entre nos hypothèses de recherche. L'auteure de « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours » garantit que le poétique serait un « agent d'émancipation¹⁴⁸ » du genre théâtral (au même titre que le serait la romanisation), dans la France du XIX^e et du XX^e siècles. Nous sommes plutôt d'avis que le poétique – qui a toujours côtoyé le dramatique à quelque époque et à quelque endroit que ce soit –, devient – dans la dramaturgie et la pensée théorique de deux auteurs français (Artaud et Claudel) et d'un auteur québécois (Gauvreau) ayant œuvré (surtout) au cours des trois premiers quarts du XX^e siècle –, un *vecteur* et un *principe de rethéâtralisation* du (discours sur le) dramatique.

Bref, l'absence d'études approfondies sur le sujet *poésie-théâtre* est frappante, puisque, historiquement, les liens entre les sphères du poétique et du théâtral ont toujours été étroits. Cette lacune apparaît d'autant plus étonnante que, lorsque les chercheurs s'y attardent, ils négligent la plupart du temps de se pencher sur le discours des théoriciens du théâtre ayant réfléchi à ce thème ou sur les propos des praticiens l'ayant incorporé à leurs créations scéniques. Dans cette perspective, l'hypothèse de recherche au centre de notre étude, qui semble n'avoir pas été explorée jusqu'à ce jour, n'en apparaît que plus féconde et captivante – d'autant que, dans les travaux publiés récemment, l'aspect poétique (au sens de *travail sur la langue*) est largement délaissé au profit de la dimension visuelle, lorsqu'il s'agit d'aborder le théâtre.

¹⁴⁸ Marianne Bouchardon, « Théâtre-poésie [...] », Thèse, *op. cit.*, f. 14.

Si la lecture des travaux s'inscrivant dans le cadre de la théorie des genres¹⁴⁹ n'ont servi ni à étayer fondamentalement notre hypothèse de recherche ni à nourrir substantiellement notre réflexion, c'est que notre conception de la poésie repose essentiellement sur d'autres approches méthodologiques, notamment la linguistique, la stylistique et la pragmatique (comme les exercent Bernard Dupriez, Oswald Ducrot, Roman Jakobson et Henri Meschonnic, pour ne donner que quelques exemples) et l'herméneutique (développée surtout par les tenants de la philosophie (du théâtre), au premier rang desquels Platon et Henri Gaston Gouhier ; retrouvée chez certains stylisticiens, comme Pierre-Antoine-Augustin de Piis ; et empruntée par les poètes dans leurs essais théoriques).

Nous n'envisagerons donc pas la poésie comme un genre – entrant en concurrence avec d'autres formes comme dans le canonique « “système” [triadique] des genres hérités d'Aristote : épique/roman ; lyrique/poésie ; dramatique/théâtre¹⁵⁰ » ; ni dans la perspective d'une « poétique fictionnaliste¹⁵¹ » fondée sur la teneur thématique des œuvres, ou du « critère rhématique[, permettant de] déterminer [une nouvelle forme] de littéarité[, soit celle de la] *diction*¹⁵² ». Car cette dernière notion équivaut, chez Genette, non pas à la profération vocalique, mais bien à la forme du scripturaire ou à un « mode de donation¹⁵³ » du langage : la diction (verbale mais non orale) étant, pour lui, une stratégie d'esthétisation des écrits *a priori* non littéraires.

Nous renverrons plutôt la poésie à un *mode* (majeur) *de pratique et d'actualisation* (par oralisation et lyricisation) du dire permettant de transmuier – *via* leurs potentialités

¹⁴⁹ Par exemple : Dominique Combe : *Poésie et récit. Une Rhétorique des genres* ; Antoine Compagnon : *Théorie de la littérature. La Notion de genre* ; Gérard Genette : *Fiction et diction* ; Käte Hamburger : *Logique des genres littéraires*.

¹⁵⁰ Dominique Combe, « La nostalgie de l'épique : de l'épopée au poème », Nathalie Watteyne (s. la dir. de), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene/PUB, 2006, p. 333.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵² *Ibid.*, p. 8.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 102.

illocutoires –, le langage commun et le discours communicatif à la fois en une parole individuelle artistique et un chant esthétique ; à un *principe de modélisation* et à une *fonction*¹⁵⁴ de rethéâtralisation du dramatique, et, en ce sens, à un *vecteur* et à un *moteur* de création (par opposition à une simple sous-classe ou encore à une étiquette parmi d'autres). Au lieu de *voir* la poésie comme une *limite* étanche servant à *désigner* un référent de manière inédite, nous la considérerons comme un *prisme* à travers lequel il est possible d'appréhender la poétique théâtrale totalisante des poètes. Nous lui accorderons un *statut englobant* qui, en plus de subsumer la notion catégorisante de genre, lui *réassignera* un nouveau rôle, directement rattaché à son *mode* spécifique de *signifiance* (pour ne pas dire *mode d'existence*).

Les écrivains du corpus étaient, davantage que des poètes, des *poiètes* cosmiques, c'est-à-dire des *créateurs* ayant usé du matériau poétique non seulement pour rénover la *pragmatique* discursive en contexte dramatique et dramaturgique, mais aussi pour réformer la *pratique* théâtrale et artistique en l'élevant au niveau de *pratique* religieuse et (spi)rituelle. Ils n'abordaient nullement la poésie comme une façon de séparer les productions littéraires entre elles. Au contraire : ils l'employaient comme une tactique unificatrice abolissant les frontières de tout ordre (autant esthétiques et existentielles, que culturelles). Et c'est cette approche de la poésie comme *ferment fusionnel* plutôt que *forme restrictive* qui fondera nos propos.

¹⁵⁴ Comme dans les *Questions de poétique* de Roman Jakobson.

III.2.5. Présentation des sections de la thèse

Notre étude se fera en trois temps.

Dans le premier chapitre, nous observerons que lorsqu'ils émergent et commencent à occuper la sphère théâtrale, les poètes de notre corpus, de par la singularité de leurs entreprises dramatiques respectives, prennent position par rapport à des notions-phares (ou mouvements ou mouvances d'importance), soit le réalisme, le naturalisme, le symbolisme, le surréalisme, le théâtre d'Alfred Jarry et la pataphysique, le romantisme, le dadaïsme, le futurisme, l'automatisme, la *mimesis* et l'art total wagnérien (*Gesamtkunstwerk*).

Dans la seconde partie de la thèse, il s'agira de considérer en détail l'attitude poétique (c'est-à-dire non réaliste) que ces écrivains ont face au langage (la *poesis* dramatique) – attitude qui leur a permis d'en faire une utilisation particulière, participant par le fait même au renouvellement du genre théâtral par une génération linguistique inusitée.

Dans la troisième section de notre travail, nous démontrerons que si Artaud, Claudel et Gauthier sont les fidèles représentants de la réforme théâtrale du XX^e siècle et s'ils ont joué un rôle prépondérant dans l'*aggiornamento* des traditions dramatiques au monde théâtral moderne, ce n'est pas tant par leur style scripturaire – ce à quoi on les réduit habituellement : leur verbe poétique –, mais bien par l'incontournable impact qu'ils ont eu à la fois sur la dimension spectaculaire et le rendu scénique, c'est-à-dire sur la *poïesis* dramaturgique.

Enfin, dans la conclusion, nous tâcherons de synthétiser nos découvertes. Puis, nous montrerons que, même s'ils n'ont pas formé de mouvement artistique ou de courant littéraire, ces trois auteurs sont tout de même réunis par une même quête cosmique d'un théâtre vital et existentiel.

CHAPITRE I

LE *DRAMA-MIMESIS*, REJET DE L'ILLUSION RÉALISTE

« *Tout art, à un certain niveau, devient poésie*¹. »

« Je ne pouvais même pas songer à les [Rimbaud et Mallarmé] “imiter”. » (*LJCD*, p. 25)

I. Prendre le contre-pied du réalisme-naturalisme

Ce qui va engager – voire propulser – Artaud, Claudel et Gauthier sur la voie de la revitalisation du théâtre par la poésie, c'est que, lorsqu'ils émergent et commencent à occuper la sphère théâtrale, ils prennent position, de par la singularité de leurs entreprises dramatiques respectives, par rapport à des notions-phares d'importance.

Leur prise de position la plus importante consiste à participer activement ou parallèlement à des mouvements artistiques ou à des courants littéraires qui sont en réaction contre les mouvances réaliste et naturaliste. En d'autres termes, leur réforme du théâtre débute par un double refus (du réalisme et du naturalisme, certes ; mais aussi de s'inscrire dans le prolongement de l'esthétique dramaturgique rostandienne), ce qui leur permettra, ensuite, de mieux prendre le parti de la novation créatrice, c'est-à-dire de l'invention originale (plutôt qu'imitative).

Évidemment, dans la mesure où ils proviennent de contextes géographiques, temporels et culturels différents, les courants et mouvements antiréalistes auxquels ces auteurs se rallient divergent la plupart du temps.

Le premier mouvement d'importance auquel nous pouvons rattacher les poètes-dramaturges est le symbolisme. Comme le précise Jean Moréas, dans la mesure où il s'avère

¹ Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », n° 40, 1993, p. 60.

« dédaigneux de la Méthode puérile du Naturalisme² », « [d]es tableaux de la nature³ » et de « la description objective [de] tous les phénomènes concrets⁴ », le symbolisme cherche plutôt à « édif[ier] son œuvre [à partir d'une] *déformation subjective*⁵ » et « à vêtir l'Idée d'une forme sensible⁶ ». Il s'oppose donc radicalement à toute entreprise d'allégeance réaliste.

Ce sont surtout Claudel et Gauvreau qui lui sont reliés. On sait que le premier a eu pour maître le chef de file du courant – Stéphane Mallarmé⁷ –, qu'il a fréquenté son salon, et qu'il a eu comme amis des auteurs habituellement associés à cette esthétique. Pensons notamment à Francis Jammes, qui aurait également été à l'origine de la vocation d'écrivain du second : « C'est un livre de Francis Jammes qui me poussa à écrire » (*LJCD*, p. 130), écrira Gauvreau, le 8 février 1950.

Les premières pièces de Claudel – surtout *Tête d'Or* et *La Ville* – ont été inspirées par le symbolisme. Néanmoins, la suite de son œuvre s'en est rapidement dégagée pour arborer une facture tout autre, éminemment individuelle. Claudel – qui avouait n'être « prisonnier d'aucune charte esthétique, [mais d'avoir] seulement quelques recettes personnelles et bien modestes » (*PP*, p. 134) –, a plutôt créé une œuvre éclatée et polymorphe. Cette dernière – bien que possédant un volet réaliste : la *Trilogie des Coufontaine* réunissant *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié* – échappe à toute catégorisation possible, au point que son style

² Jean Moréas, « Le Symbolisme », Collectif, *Les Premières Armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, « Curiosités littéraires », 1889, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ Nous pouvons aussi rapprocher Gauvreau de Mallarmé, car il lui vouait une admiration quasi sans bornes, comme le prouvent ses propos datant du 30 décembre 1949 : « Je connaissais moi aussi l[e] merveilleux [...] Mallarmé » (*LJCD*, p. 25).

a été étiqueté de « claudélien⁸ » par Michel Autrand et de « claudélisme⁹ » par Gauvreau lui-même.

Les textes de jeunesse gauvréens, eux, apparemment non conservés, seraient indubitablement antiréalistes. Il s'agit des pièces auxquelles fait allusion le poète dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, et qui n'auraient eu pour seuls lecteurs que quelques personnes (non identifiées par le poète) :

[J]'avais environ seize ans lorsque [j]e commenç[ai] à écrire mes premières pièces primitives. Les très rares personnes à qui je montrai mes deux premiers "joyaux" me rendirent tout de suite évident qu'elles ne communiaient pas à la réalité véritable de ces objets. (*LJCD*, p. 52)

Comme nous n'avons pas accès à ces manuscrits et que nous n'avons pas pu les consulter, il nous est impossible de déclarer avec certitude que ces partitions doivent leur caractère antiréaliste à l'influence directe du symbolisme. Nous pouvons cependant poser l'hypothèse – tout à fait plausible – qu'elles sont les héritières indirectes de ce courant, *via* l'entremise que l'ascendant claudélien (qui fut un temps symboliste) a eu sur l'élève de collègue qu'était alors Gauvreau¹⁰ au moment où il les a écrites.

En ce qui concerne Artaud, le mouvement artistique ayant présidé à ses premières productions théâtrales coïncide plutôt avec le surréalisme. Les membres de ce mouvement – et sa figure de proue, André Breton, spécifiquement –, on le sait, se sont dressés fermement, dès le *Premier Manifeste du Surréalisme*, contre les préceptes réalistes et naturalistes, c'est-à-dire contre « [l]'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au

⁸ Michel Autrand, « Le symbolisme et l'éclatement du théâtre », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, s. la dir. de Marc Dambre et de Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 97.

⁹ Claude Gauvreau « Une autre première : limpide mise en scène de "Rose Latulipe" », *Le Haut-parleur*, vol. II, n^o 9, 3 mars 1951, p. 4.

¹⁰ Malgré qu'il ait – à tort – récusé l'empire que Claudel avait eu sur son esthétique scripturaire, Gauvreau n'a cependant jamais nié l'ascendant moral que le poète français avait eu sur sa pensée : « Paul Claudel eut sur moi une influence prédominante pendant quelques années » (*A*, p. 11).

classable¹¹ » et contre « [l]e rationalisme absolu¹² » (qui « [r]éduir[ait] l'imagination à l'esclavage¹³ » en abolissant toute forme « de superstition, de chimère¹⁴ », de « merveilleux¹⁵ », et qui entraverait sans conteste « tout essor intellectuel et moral [en] engendr[ant d]es livres ridicules, [d]es pièces insultantes¹⁶ »).

Artaud a effectivement participé – mais de manière fugace, il est vrai, soit de 1924 à 1926 – à cette entreprise commune, avant d'entamer une démarche artistique plus personnelle. Même si le poète a tenté de justifier cette séparation en suggérant que son départ résultait de son propre choix¹⁷, l'histoire littéraire donne plutôt à penser qu'il a été *excommunié* par André Breton¹⁸. Ce dernier lui aurait reproché, entre autres *blasphèmes esthétiques*, d'avoir commis l'*hérésie* suprême de *désacraliser* leur groupe en *péchant* par excès de théâtre.

Or ce supposé *sacrilège théâtral*, Artaud l'avait commis en mettant en scène le troisième acte de la première version du *Partage de midi* de Claudel au Théâtre Alfred-Jarry qu'il avait lui-même cofondé avec Robert Aron et Roger Vitrac. Le fait d'avoir nommé ce théâtre Alfred-Jarry montre à quel point les premiers éclats de l'esthétique artaudienne étaient placés sous l'égide antiréaliste et antinaturaliste de l'absurde pensée jarrienne et de sa

¹¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme. 1924, Œuvres complètes*, édition établie par Maguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 346, vol. 1, 1988, p. 315.

¹² *Ibid.*, p. 316.

¹³ *Ibid.*, p. 312.

¹⁴ *Ibid.*, p. 316.

¹⁵ *Ibid.*, p. 319.

¹⁶ *Ibid.*, p. 313.

¹⁷ Artaud écrit en effet, dès l'*incipit* de son pamphlet intitulé *À La Grande Nuit ou Le Bluff surréaliste*, qu'« [il s'est] mis [lui]-même à la porte de[s] grotesques simulacres [et de la] mascarade [du surréalisme :] qu'[il] s'est] retiré de là dedans » (*O*, p. 236).

¹⁸ Dans le pamphlet *Au grand Jour*, datant de 1927, Breton n'écrit-il pas : « Le manque remarquable de rigueur qu'[il] apporta[it] parmi nous, [...] l'abus de confiance dont [il] est à quelque titre le zélateur, n'avai[t] été que trop longtemps l'objet de notre tolérance. [...] Cette canaille, aujourd'hui, nous l'avons vomie. » (*Œuvres complètes*, édition établie par Maguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 346, vol. 1, 1988, p. 928-929.)

singulière pataphysique – cette « *science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité*¹⁹ » et qui « étud[ie] les lois qui régissent les exceptions²⁰ » –, plutôt que de se concentrer sur les acceptions générales tirées de l'observation objective de la nature.

Mais l'aversion que nourrissait Artaud pour le réalisme et le naturalisme était aussi consubstantielle de l'admiration qu'il entretenait à l'égard du romantisme, ce mouvement contre lequel avait été érigés les règles et principes de l'imitation fidèle du monde qui nous entoure. Ce poète-théoricien du théâtre écrivait, ainsi, au début des années 1930, qu'aucun « spectacle valable, et valable dans le sens suprême du théâtre, [n'avait eu lieu] depuis les derniers grands mélodrames romantiques, c'est-à-dire depuis cent ans » (*TD*, p. 550). Il projetait même, comme il l'annonçait dans son premier manifeste du *Théâtre de la cruauté*, de monter « [u]n ou plusieurs mélodrames romantiques où l'in vraisemblance [devait devenir] un élément actif et concret de poésie » (*TD*, p. 565).

Le romantisme – ou la « maladie romantique²¹ » comme l'appelait Émile Zola –, avec son intérêt pour la métaphysique, l'arbitraire, l'irrationnel, les mystères et l'imagination, et contre lesquels les naturalistes ont objecté la nécessaire « descen[te] dans la réalité objective des choses²² », la « peintur[e] exact[e]²³ » « de la vie réelle²⁴ » et le respect « de la vérité des faits²⁵ », est une source à laquelle semble aussi s'être abreuvé Gauthier. On le voit dans certains détails parsèmant ses œuvres de fiction. Par exemple, dans l'un des textes

¹⁹ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, *Œuvres complètes*, préface de René Massat, souvenirs par le Docteur Jean Saltas et Charlotte Jarry, Monte-Carlo / Lausanne, Livre / Henri Kaeser, [1948], vol. 1, p. 217.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion. Texte intégral », n° 248, 1971, p. 84.

²² *Ibid.*, p. 82.

²³ *Id.*, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, nouvelle édition, Paris, Fasquelle, 1912, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

radiophoniques constitutifs de *L'Imagination règne, Horogène Lavoie et la dent brisée*, le personnage de L'Égo « récit[e] un poème en liberté » (*IM*, p. 1108) – titre qui n'est pas sans renvoyer au *Théâtre en liberté* du chef de file de la révolution romantique, d'une part ; puis aux *Mots en liberté futuristes* de Marinetti, d'autre part. Par ailleurs, l'une des premières didascalies de *L'Asile de la pureté* indique que dans la « pelure [ou la] vêtue [des personnages,] il y aura un accent du romantisme français de 1840 » (*AP*, p. 504). On constate également ce goût pour le romantisme dans certaines idées qui traversent les textes théoriques de Gauvreau ou dans quelques-uns de ses commentaires ayant été recueillis par les chercheurs et les journalistes :

La révolution romantique [ou] le lyrisme romantique [a eu des] excès [...] magnifiques, et il n'y a que les constipés de la routine et du blasement pour ne pas s'attendrir devant pareil désir d'un plus précis rendement des nuances émotives. [...] Le Romantisme est essentiellement libérateur et libertaire. (*LJCD*, p. 271-272)

[L]e romantisme est éternel²⁶.

Ces exemples, choisis par d'autres, montrent bien que l'ascendant du romantisme sur la pensée et la création gauvréennes est à comprendre en termes d'« influence décisive²⁷ », pour parler comme Jacques Marchand. Toutefois, il ne s'agit pas du seul courant littéraire contraire au réalisme et au naturalisme pour lequel Gauvreau présentait un penchant.

Dada – qui rejetait toute théorie, et qui croyait que « [l]'artiste nouveau [était celui qui] ne pei[gnait] plus [de] reproduction [...] illusionniste[,] mais [qui] cré[ait] directement en pierre, bois, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée²⁸ » à « l'enseigne de l'abstraction²⁹ » et sans logique aucune – a aussi fortement imprégné son œuvre. Gauvreau ne cachait pas que

²⁶ Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 501.

²⁷ Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate. Essai*, Montréal, VLB, 1979, p. 90.

²⁸ Tristan Tzara, *Manifeste dada 1918, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1991, 6 vol., vol. 1, 1975, p. 362.

²⁹ *Ibid.*, p. 363.

l'écriture de Tristan Tzara – l'un des membres fondateurs du mouvement dada –, l'avait marqué au plus haut point. Il voyait en celui qui avait, avec ses « poèmes bruitistes³⁰ », influencé l'« écri[ture d']Étal mixte[, s]on premier recueil de poésie pure » (A, p. 13), le plus grand poète du XX^e siècle. Mais un fait que le poète ne précise à nul endroit, et que la critique ne semble pas avoir encore mis en lumière, c'est que son parcours créateur est d'autant plus similaire à celui de Tzara qu'ils ont tous deux inséré leur poésie onomatopéique et phonétique dans une pièce de théâtre avant de l'utiliser comme matériau premier d'un recueil de poèmes. La *poésie pure* du poète français est donc apparue d'abord dans la partition scénique *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* en 1916 avant que d'être intégrée au recueil *Vingt-cinq poèmes* en 1918. De même, la poésie exploréenne de Gauvreau a-t-elle d'abord été glissée dans les *objets* dramatiques des *Entrailles* en 1944-1946 avant d'être employée sans cadre théâtral dans *Étal mixte* en 1950-1951.

En outre, du dadaïsme au futurisme, il n'y a qu'un pas antiréaliste, que n'a pas hésité à franchir Gauvreau. En sous-titrant le dernier segment de *Cinq ouïes – Amours immodérées* – de « futurisme en acte » (CO, p. 352), le poète-dramaturge québécois montrait, encore une fois, que son œuvre était sous la tutelle des courants artistiques antiréalistes et antinaturalistes. Car, comme le précisait Filippo Tommaso Marinetti, ceux qui adhéraient au futurisme repoussaient les principes des « naturalistes podagreux[,] des naturalistes navrés³¹ », au nom de « la tige idéale [...] de l'Impossible [et de] l'absolu³² », tout comme au nom du « désir [et du] rêve³³ ».

³⁰ Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 155.

³¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Premier Manifeste du futurisme*, édition critique de Jean-Pierre Andréoli de Villiers, avec, en fac-similé, le manuscrit original, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 45.

³² *Ibid.*, p. 47-49.

³³ *Ibid.*, p. 55.

Mais si l'œuvre gauvréenne emprunte et se réclame de toutes ces mouvances, elle se dit surtout redevable d'une autre manifestation artistique se situant aux antipodes des pratiques esthétiques traditionnelles québécoises (dont la réaliste et la naturaliste). Il s'agit de l'automatisme, qui, comme l'écrivait le poète dans une lettre à Borduas datant du 11 septembre 1954, « doit être une révolution morale indéracinable[, un] principe de libération » (*LPÉB*, p. 142), – un automatisme qui, comme il le précisait encore dans une missive à Paul Gladu datée du 8 octobre 1957, « s'est toujours élev[é] contre tout dogmatisme prohibitif » (*LPÉB*, p. 252). Si la production et la pensée gauvréennes se placent toutes deux sous l'égide de l'automatisme, c'est parce que Gauvreau a activement participé au mouvement, en sa qualité d'artiste et de poète certes – ou, comme il l'affirmait, de « littérat[eur] automatist[e] » (*LPÉB*, p. 110) –, mais aussi en tant que disciple du maître du groupe, Borduas. De plus, Gauvreau était si intensément lié à ce mouvement qu'il en est devenu « le principal animateur » (*LJCD*, quatrième de couverture), Borduas lui ayant légué la direction du mouvement après l'exposition *La Matière chante* (en 1954) – que Gauvreau avait lui-même organisée –, soit peu de temps après son départ pour New York (en 1953), et peu de temps avant son nouveau départ pour Paris (en 1956), qui faisait suite à son renvoi de l'École du Meuble. On comprend donc pourquoi Gauvreau fait partie des signataires du *Refus global* – manifeste qui, en 1948, en plus de s'ériger contre les lois et les idées préconçues de la tradition, rejetait « l'exploitation rationnelle³⁴ », « [l']esprit d'observation³⁵ », « les puissances raisonnantes³⁶ » pour vanter les mérites de la « transfiguration³⁷ », de

³⁴ Paul-Émile Borduas, *Textes. Refus global. Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, « Paroles », n° 34, 1974, p. 13.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

l'« imprévisible³⁸ », des « actes passionnels³⁹ », des « sources émotives⁴⁰ », de la « MAGIE [et des] MYSTÈRES OBJECTIFS⁴¹ ».

Cependant, il importe de préciser que, dans la pensée de Gauvreau, l'automatisme ne s'opposait pas aux valeurs traditionnelles et au réalisme-naturalisme comme le faisait le surréalisme : « [N]ous ne sommes pas de vagues singes du surréalisme » (*LJCD*, p. 141). Il croyait plutôt ardemment que l'automatisme se situait *au-delà* du surréalisme en mettant l'accent sur « une suractivité de la conscience et des énergies émotives⁴² » et non pas sur la « passivité⁴³ » de celle-là et de celles-ci ; et en troquant une esthétique figurative pour une approche non figurative (mais fortement imagène) de l'art⁴⁴. Selon sa conception artistique, l'automatisme se voulait ainsi une protestation plus « surrationnel[le] » (*LJCD*, p. 76) que surréelle.

En somme, le désaccord du poète avec les vues traditionnelles du réalisme – et, par conséquent, du naturalisme – est issu de son adhésion aux préceptes et valeurs du mouvement collectif de l'automatisme. Mais, dans un de ses textes théoriques qui ne porte que sa « patte » (*LJCD*, p. 304) – et non pas le paraphe du groupe automatiste –, Gauvreau prouve qu'il a su récupérer cette idéologie et la faire sienne. Dans « Réflexions d'un dramaturge débutant », il accuse en effet, et en son nom seul, les tenants de cette « discipline artistique [...] de la fin du dix-neuvième siècle [d']abrutisseurs publics, d[e] sous-académiques en putréfaction, d[e] crétins crétiniseurs, d[e] freineurs abjects de la

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴² Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 166.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ainsi, pour Gauvreau, « le non-figuratif [serait] le terme du figuratif » (« Aragonie et surrationnel », *La Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961, p. 62).

connaissance, d[']apôtres de la stagnation stérile [et de] charognes » (*RDD*, p. 252-253). Cette énumération sans ambages démontre bien que Gauvreau rejetait personnellement cette esthétique.

Les poètes-dramaturges, que ce soit en travaillant intensément et de très près ou en collaborant plus modestement, et de manière tangente, à des communautés d'artistes (telles que les symbolistes, les surréalistes, Alfred Jarry et consorts, les romantiques, les dadaïstes, les futuristes ainsi que les automatistes) – des *égrégores* pour reprendre un vocabulaire gauvréen –, devaient inévitablement se transformer en adversaires des tenants de la vision réaliste de l'art.

Il serait aisé de croire que c'est uniquement en s'appuyant sur ces bases antinomiques qu'ils ont pu accomplir (par la négative) leur réforme théâtrale. Mais il y a plus.

En réalité, leur adhésion – tantôt partielle, tantôt complète – à ces rayonnements idéologiques, à ces modes de pensée artistique, leur a permis de prendre position par rapport à deux autres notions capitales : le *Gesamtkunstwerk* (l'art total) et la *mimesis* (surtout la *mimesis* théâtrale).

II. Fondation d'un art total

II.1. S'appropriier le *Gesamtkunstwerk*

Souscrire – entièrement ou en partie – aux préceptes antiréalistes a permis à Artaud, à Claudel et à Gauvreau d'adopter la notion, théorisée par le compositeur Richard Wagner⁴⁵, du *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire de l'art total.

⁴⁵ Comme le dit Alain Viala, même si le concept d'*art total* a été théorisé par Richard Wagner, il a cependant été actualisé bien avant le XIX^e siècle. En fait, il semble faire l'objet d'une quête qui traverse l'histoire théâtrale : « [I]l y a dans la tradition théâtrale une constante : le rêve de spectacles qui seraient des spectacles complets, rassemblant tous les arts[, le rêve d']un "spectacle total" [...] De tels spectacles n'ont guère été accomplis. Mais au long de l'histoire du théâtre, les tentatives en ont été sans cesse renouvelées ». (« Du

L'ascendant wagnérien est reconnu par les deux poètes-dramaturges de notre corpus. Aussi, Claudel, qui a eu un contact privilégié avec l'œuvre wagnérienne – il a assisté à des représentations de ses compositions et y a pris des notes –, mentionne explicitement le nom du compositeur dans l'entrevue qu'il a accordée à Jacques Madaule et à Pierre Schaeffer, à Brangues, en février 1944 (*VB*, cassette audio). De plus, il a écrit un dialogue (entre des personnages appelés À droite et À gauche) dont le titre – *Richard Wagner. Réverie d'un poète français* – et le contenu – « À droite : [...] Tout Wagner est dans *Tannhäuser* et il n'est pas tout dans *Tristan* » (*RW*, p. 64) ; « À gauche : [...] Wagner est un héros! La vie des autres artistes du XIX^e siècle est une ébauche, lui seul a fourni la carrière d'un bout à l'autre » (*RW*, p. 78) – ne laissent aucun doute sur l'influence qu'ont eue l'artiste et ses compositions musicales sur sa propre création. Gauvreau a fait un clin d'œil rapide au spectre de Wagner dans l'une des didascalies du téléthéâtre *Le Rose Enfer des animaux*. En effet, pour décrire le héros de l'œuvre – Domitien d'Olmansay –, Gauvreau dit de lui, dans les notes préliminaires formant le *dramatis personæ*, qu'il a « quelque chose de wagnérien dans la silhouette » (*REA*, p. 757) – signe que l'auteur des *Œuvres créatrices complètes* connaissait – ou, à tout le moins, s'était frotté – à l'œuvre musicale du compositeur allemand.

L'impact de la pensée de Wagner est aussi perceptible dans le discours théorique des deux auteurs français de notre étude, qui semblent avoir récupéré – mais chacun à leur façon – la notion de *Gesamtkunstwerk* puisqu'ils emploient des formulations qui semblent calquées de l'expression *art total*. Pendant que Claudel parle d'un « spectacle total » (*MIT*, p. 10) afin d'évoquer ce qu'il souhaite réaliser scéniquement, Artaud, de son côté, dévoile

théâtre », Alain Viala (s. la dir. de), *Le Théâtre en France. Des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, « Premier cycle », 1997, p. 33.)

ainsi sa volonté de produire une « sorte de création totale » (*TD*, p. 560). De même, il évoque son désir de « ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu » (*TD*, p. 557). Cette « *idée du spectacle intégral à faire renaître* » (*TD*, p. 564), Artaud la nourrit depuis sa participation aux productions présentées au Théâtre Alfred-Jarry, puisqu'il cherchait déjà à réaliser, en compagnie de Robert Aron et de Roger Vitrac, ce qu'il appelait un « spectacle complet » (*O*, p. 228). Elle se rattache directement à une conception globalisante de l'interprétation, parce qu'Artaud croyait fermement que le seul comédien susceptible de rendre adéquatement son théâtre cruel serait : « un homme total en trois mondes » (*TD*, p. 584).

Évidemment, l'art total n'est pas seulement un concept pour les trois auteurs. Ils en font une application concrète dans leurs œuvres qui sont constituées à partir d'œuvres appartenant à une pluralité de genres. Claudel a écrit du théâtre, de la poésie, des essais, des œuvres d'art lyrique, des comédies-ballets, des textes relevant de l'exégèse biblique, des lettres, des articles, un journal intime, etc. Artaud, pour sa part, a produit des conférences, des manifestes, des scénarii de cinéma, un opéra, des articles, en plus d'avoir entretenu une abondante correspondance et rempli un nombre imposant de cahiers lors de ses internements. Gauvreau a rédigé un opéra, de la poésie, des pièces de théâtre, des émissions de radio, des essais, des critiques d'œuvres d'art, des lettres.

En outre, les créations singulières des trois auteurs associent, en elles-mêmes, différentes formes d'art.

II.1.1. La danse

Aussi, plusieurs de leurs œuvres de fiction accordent une place importante à la danse⁴⁶. Parfois, elle fait clairement partie des indications de gestuelle. L'auteur, se transformant en maître de ballet, guide ses personnages dans la chorégraphie qu'il veut les voir exécuter. On sait que Roger Blin a croqué, dans le carnet de mise en scène des *Cenci*, et à partir des indications données par Artaud, les déplacements que le poète prévoyait pour chacun des personnages en situation scénique. Or ces déambulations, oscillantes et compliquées, ont sans contredit une valeur chorégraphique. Claudel précise, dans *Le Soulier de satin*, que « *La Négresse nue danse et tourne dans le clair de lune* » (SS1, p. 64) et que Don Léopold Auguste « *exécut[e] dans la bonne brise de l'après-midi une espèce de danse personnelle autant majestueuse que gaillarde* » (SS1, p. 175). Gauvreau règle aussi les pas de danse de ses créatures à l'aide des didascalies. Dans *Les Oranges sont vertes*, « *Cégestelle [...] ne se déplace qu'en dansant* » (OV, p. 1368) et Ivulka se meut avec la souplesse d'une effeuilleuse : « *Sans cesser de danser avec abandon, elle enlève sa petite culotte.* » (OV, p. 1425) Mais, à la différence de Claudel, Gauvreau invite aussi indirectement ses personnages à danser par la voix de leurs comparses scéniques. C'est par une réplique de Letasse-Cromagnon que l'auteur de *La Charge de l'original épormyable* dicte à Mycroft Mixeudeim de danser : « Letasse-Cromagnon : La danse est une réalité si belle! Il faut danser, Mycroft. [...] Danse, pleutre, danse! [...] (*Mycroft Mixeudeim exécute en patins une danse bouffonne au milieu de la pièce.*) » (COÉ, p. 742) Dans le même ordre d'idées, dans *Les Oranges sont vertes*, c'est par la bouche d'un autre que Ivulka reçoit l'ordre de réaliser

⁴⁶ Les trois poètes ont d'ailleurs tous été fortement marqués par des danseurs professionnels : les danseurs balinais pour Artaud, Vaslav Nijinski pour Claudel et « Heino Heiden » (LPÉB, p. 117) pour Gauvreau, pour ne citer que ces exemples.

des ondulations lascives : « Cochebenne : [...] N'aie pas peur, Ivulka, vas-y franchement [...] danse devant [Yvirnig] à la manière de Cégestelle. » (*OV*, p. 1393)

Parfois, néanmoins, le *dansé* des personnages n'est pas formellement décrit, mais les exercices cadencés qu'ils doivent accomplir et la gestuelle chorégraphiée qu'ils doivent emprunter s'avèrent souvent similaires à une danse. C'est le « mouvement tournant » (*C*, p. 610), le « mouvement de gravitation » (*C*, p. 639) et les « allées et venues mathématiques » (*C*, p. 647) – bref, la « gesticulation symbolique » (*C*, p. 641) – que les acteurs représentant *Les Cenci* sont appelés à réaliser sur scène. C'est aussi la « gymnastique rythmique » (*SSI*, p. 324) que doit effectuer le personnel de la neuvième scène de la quatrième journée du *Soulier de satin*, ou encore la déambulation « galopant[e] » (*COÉ*, p. 647) de Becket-Bobo, les « mouvements de gymnastique [d']une surprenante souplesse » (*OV*, p. 1381) de Mougnan ainsi que les « gestes convulsifs [ayant] une valeur de beauté chorégraphique » (*OV*, p. 1447) de Yvirnig dans *Les Oranges sont vertes*.

II.1.2. La musique

Toutes les œuvres du corpus accordent une place importante à la musique concrète, c'est-à-dire une musique au sens littéral du terme. Elle est parfois jouée directement sur scène par des instruments visibles⁴⁷ ou invisibles⁴⁸ pour les spectateurs. Tantôt, elle est créée en direct, fredonnée par la voix des acteurs⁴⁹. Tantôt elle est rapportée indirectement sur scène, par un processus de médiatisation⁵⁰. Par ailleurs, la musique, chez les poètes-dramaturges, est toujours exploitée dans toutes ses nuances. Aussi, elle est souvent reléguée

⁴⁷ Le « petit orchestre nasillard dans la salle » (*SSI*, p. 10) ; la « guitare » (*SSI* p. 199) que tient Doña Isabel dans *Le Soulier de satin*.

⁴⁸ La « fanfare [...] proche et menaçante » (*C*, p. 630) des *Cenci* ; l'orchestre du Vice-Roi placé « [d]errière la scène » (*SSI*, p. 199) du *Soulier de satin*.

⁴⁹ Béatrice dans *Les Cenci* ; Don Balthazar, Le Chinois et Doña Isabel dans *Le Soulier de satin*.

⁵⁰ Telle la musique pré-enregistrée et « diffus[ée] par des haut-parleurs » (*C*, p. 640) dans *Les Cenci*, ainsi que la mélodie languide émanant du « tourne-disques » (*OV*, p. 1424) dans *Les Oranges sont vertes*

en arrière-plan sonore⁵¹. Mais, parfois, la musique apparaît au premier plan de l'espace acoustique⁵².

La musique, dans les œuvres du corpus, puise dans un répertoire très éclectique, adoptant des styles variés appartenant à la musique « populaire » (*OV*, p. 1423) comme à la musique savante. Parmi ces airs, l'on retrouve des mélodies de l'époque classique (dans la somme claudélienne, le personnage de L'Irrépressible « fredonne le commencement d[']une sonate », *SSI*, p. 88), de l'époque romantique (dans *Le Soulier de satin*, on peut entendre un opus de Félix Mendelssohn, soit « un arrangement de l'“Ouverture des Grottes de Fingal” », *SSI*, p. 292) et de l'époque contemporaine (dans *Les Cenci* et *Le Soulier de satin*, les instruments musicaux sont utilisés pour créer des sons *a priori* non mélodiques comme ils le sont dans le courant du dodécaphonisme ; puis, dans *Les Oranges sont vertes*, le nom d'« [Edgar] Varèse », *OV*, p. 1436, est mentionné par Paprikouce). Il y a, également, des airs écrits tantôt pour des ensembles (la musique de fanfare dans *Les Cenci* ; la musique d'orchestre tout comme l'« espèce d'allemande ou de pavane », *SSI*, p. 199, dans *Le Soulier de satin*), tantôt pour des instruments solistes (les « coups espacés de grosse caisse », *SSI*, p. 324, du *Soulier de satin* ; le « son de viole vibr[ant] très légèrement et très haut », *C*, p.

⁵¹ Une didascalie du *Soulier de satin* indique ainsi que « [r]ien n'empêche qu'il y ait un peu de musique indistincte pendant cette scène » (*SSI*, p. 148, note *). Dans *Les Cenci*, la musique accompagne la récitation du poème chanté par la fille de Lucretia – « Béatrice : [...] / Une musique très douce et très dangereuse s'élève. / # Comme un dormeur qui trébuche, égaré / # dans les ténèbres d'un rêve atroce [...] » (*C*, p. 634) – comme elle soutient le « dandine[ment] provocant[, et le] strip-tease intégral » (*OV*, p. 1424) de Ivulka, dans *Les Oranges sont vertes*.

⁵² Dans la pièce de Claudel, par exemple, elle coupe la réplique de L'Annoncier : « Il essaye de parler, mais chaque fois qu'il ouvre la bouche [...] il est interrompu par un coup de cymbales, une clochette niaise, un trille strident du fifre, une réflexion narquoise du basson, une espièglerie d'ocarina, un rot de saxophone. » (*SSI*, p. 10).

De plus, elle devient le thème principal de la dernière scène de la première journée (qui est consacrée à la chanson improvisée par Don Balthazar et Le Chinois pour combattre le « groupe d'hommes armés », *SSI*, p. 78, venus enlever Doña Musique) tout comme celui de la neuvième scène de la troisième journée (l'air joué par Doña Isabel est discuté et jugé, et sert à relancer, à l'occasion, le polylogue du trio qu'elle forme avec Le Vice-Roi et son Secrétaire).

611, dans *Les Cenci*, pour ne donner que ces deux exemples). Les instruments et les accords qui en sont tirés sont la plupart du temps nommés et décrits avec précision. Artaud imagine ainsi une « grandiose organisation des thèmes musicaux » (C, p. 647) dans sa production mi-cruelle. Claudel, quant à lui, rêve, dans la scène finale du *Soulier de satin*, d'une :

musique se composant] : 1° d'instruments à vent (flûtes diverses) extrêmement vifs et acides qui tiennent indéfiniment la même note jusqu'à la fin de la scène ; de temps en temps, l'un des instruments s'arrête, découvrant les lignes sous-jacentes qui continuent à filer ; 2° trois notes pincées en gamme montante sur les instruments à corde ; 3° une note avec l'archet ; 4° roulement sec avec des baguettes sur un petit tambour plat ; 5° deux petits gongs en métal ; 6° ventral et au milieu détonations sur un énorme tambour (SSI, p. 329).

L'exploitation de la musique dans ces œuvres est d'autant plus substantielle que, la plupart du temps, les poètes-dramaturges demandent à des compositeurs reconnus de l'écrire. Artaud – qui a compris l'importance de la dimension musicale en entendant « [l]es soupirs d'un instrument à vent » (TD, p. 537) lors de la représentation du Théâtre balinais à laquelle il a assisté à Paris – a demandé, pour la production des *Cenci*, au chef d'orchestre et compositeur Roger Désormière de concocter sa « musique de scène » (C, p. 601, note 2). Claudel, lui, a fait appel à Arthur Honegger pour la composition de la partition musicale du *Soulier de satin* dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault en 1943. Gauvreau, de son côté, s'était aussi associé au compositeur Pierre Mercure pour la création (avortée) de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*.

II.1.3. La peinture, le dessin et les images

L'analyse des pièces à l'étude suggère que leurs auteurs ont d'entrée de jeu érigé leur entreprise poétique et théâtrale sous les auspices de l'art pictural et graphique. Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, puise dans l'histoire de la peinture plusieurs exemples de toiles lui permettant d'expliquer sa conception renouvelée du théâtre. S'il aborde rapidement « la peinture flamande » (TD, p. 547) dans « Théâtre oriental et théâtre occidental », puis

« certaines peintures de Grünewald [et] de Hieronymus Bosch » (*TD*, p. 557) dans « Le théâtre et la cruauté », il se concentre davantage sur *Les Filles de Loth* du peintre Lucas van den Leyden, dans l'essai « La mise en scène et la métaphysique ». Il en fait une description détaillée, afin de mettre en relief combien le principe d'anarchie s'avère fécond au point de vue de la réception des œuvres par le public. De même, il dit explicitement que, selon lui, le spectacle dramatique doit « montr[er] de façon picturale » (*TD*, p. 583) ce qu'il raconte aux spectateurs. Pour Artaud, donc, le théâtre *pur* doit être pensé-réalisé avec des « couleur[s] ou des] allusions colorées » (*TD*, p. 542) parce qu'il a une dimension totale, et, par conséquent, d'irréductibles « nécessités plastiques » (*TD*, p. 537). Claudel, de son côté, a non seulement choisi de dédier son *testament dramatique* à un artiste peintre, mais, de plus, dans sa dédicace, il prend soin de préciser le métier du dédicataire : « *Au peintre JOSÉ MARIA SERT* » (*SSI*, p. 7). L'œuvre gauvréenne est aussi hautement redevable à l'art pictural. Gauvreau a eu pour maître le célèbre peintre Paul-Émile Borduas, et a côtoyé de très près les peintres automatistes, et cela, de la naissance du groupe jusqu'à sa dissolution en 1954. Or ces fréquentations ont fortement imprégné la production scripturaire gauvréenne tout comme la conception de la réalisation scénique (ou audiovisuelle) qu'il s'en faisait, allant jusqu'à concevoir les mots comme des touches de couleurs, et ses *objets* comme des toiles picturales : « [J']écrivais mes objets un peu comme on peint un tableau, c'est-à-dire on peut mettre une tache en haut, une tache en bas, au milieu, finalement cela fait un tout très homogène. » (*MYRE*, p. 10 ; p. 182)

Mais la peinture – et son corollaire, l'image – participe aussi concrètement de la matérialité scénique de leurs productions scéniques. Dire qu'elle est parfois utilisée à titre d'élément de décor (comme ici : « *les images peintes dans la toile du fond* », *SSI*, p. 176 ; et là : « *Quatre tableaux sont accrochés au mur* », *OV*, p. 1366) ou à titre d'objet scénique

(comme les « imag[es] », *SSI*, p. 259, de saints que traîne sur lui Don Rodrigue et l'« *image de Cégestelle* », *OV*, p. 1473, qui tombera du livre de Yvirnig) serait très réducteur et peu révélateur, tant la réalité est autrement plus complexe. Car, si Artaud a fait appel à un peintre professionnel pour la réalisation de ses décors (Balthasar Klossowski *alias* Balthus), les deux poètes-dramaturges de notre corpus ont, quant à eux, employé plusieurs types de créations picturales pour meubler l'espace scénique de leurs pièces. Il y a, parmi ces œuvres d'art, des paysages (ex. : ceux que « *le Japonais Daibutsu est en train de dessiner* », *SSI*, p. 246) et des portraits (ex. : « *la peinture de Saint Jacques au mur du château d'arrière* », *SSI*, p. 225). Il y a, également, de l'art abstrait (ex. : les « *tableaux non-figuratifs* », *OV*, p. 1371, de Cochebenne, de Ivulka et de Drouvoul), des dessins (ex. : comme celui que L'Irrépressible trace « *avec un bout de craie sur le dos du Régisseur* », *SSI*, p. 88) et même des ébauches ou des esquisses (ex. : « *Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée [...] suffit.* », *SSI*, p. 9).

Mais la peinture n'est pas seulement utilisée comme élément décoratif ou comme objet scénique à forte charge connotative. Quelquefois, aussi, elle joue le rôle d'un prisme permettant de visualiser ce à quoi les décors doivent ressembler : « L'Annoncier : [...] Et ici-bas un peintre qui voudrait représenter l'œuvre des pirates – des Anglais probablement –, sur ce pauvre bâtiment espagnol, aurait précisément l'idée de ce mat, avec des vergues et ses agrès, tombé tout au travers du pont [...] » (*SSI*, p. 12).

En outre, elle sert à décrire physiquement et à définir psychologiquement quelques personnages devant apparaître sur scène devant le public : « *Apparaît sur le proscenium devant le rideau baissé L'Annoncier. C'est un solide gaillard barbu et qui a emprunté aux plus attendus Velasquez ce feutre à plumes, cette canne sous son bras et ce ceinturon qu'il arrive péniblement à boutonner.* » (*SSI*, p. 10)

Puis, elle devient une activité réalisée dans l'espace scénique. Dans *Le Soulier de satin*, par exemple, plusieurs personnages peignent ou dessinent : Don Rodrigue fait de « *grandes images violemment dessinées et coloriées* » (*SSI*, p. 242), des portraits de saints pour être exacte ; L'Actrice, elle, « *pein[t] à une table[, suivant l]es indications* » (*SSI*, p. 285) que lui donne Don Rodrigue ; puis, Bidince, pour sa part, fait semblant de croquer la physionomie d'une « *balein[e]* » (*SSI*, p. 281)⁵³.

Dans *Les Oranges sont vertes*, les personnages artistes peintres ne pratiquent pas leur art sur les planches devant l'assistance, mais les spectateurs savent qu'ils peignent dans leurs ateliers, puisqu'ils apportent régulièrement en scène le fruit de leurs efforts : « *Cochebenne entre, tenant dans ses mains un très beau tableau non-figuratif dont il est l'auteur* » (*OV*, p. 1369) ; « *Drouvoul [...] accroche sa propre œuvre* » (*OV*, p. 1374). En effet, dans cette pièce, il y a tout un jeu scénique sur les tableaux. Ceux-ci sont non seulement en scène, mais on les « *décroche [et on les] accroche* » (*OV*, p. 1369) ; on « *va l[es] porter hors de la scène* » (*OV*, p. 1369) et on les rapporte aussi en coulisses ; on veut les vendre ou les acheter. En mettant en scène l'activité picturale – ou le produit de cette activité –, les auteurs de notre corpus ne font pas que mettre au centre de la scène l'un des constituants de l'art total, ils s'assurent également du fait que la peinture et le dessin deviennent des éléments structurants de la fiction.

Les personnages font également référence à des peintres réels, comme « *Sesshiu* » (*SSI*, p. 252) – allusion directe au peintre japonais Sesshu Toyo, ayant vécu au XV^e siècle –, « *Vélasquez[,] Léonard de Vinci[,] Luc-Olivier Merson* » (*SSI*, p. 257) et Pierre Paul Rubens

⁵³ Nous retrouvons également ce procédé dans *Les Paravents* de Jean Genet. Par exemple, dans le cinquième tableau de la pièce, « *[s]ur le paravent[,] apparaît un croissant de lune que le gardien de la prison vient de dessiner* » (*Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 491, p. 603). De même, dans le neuvième tableau, « *Leïla, à l'aide d'un fusain qu'elle a pris dans sa poche, dessine au-dessus de la table [- peinte sur le paravent à quatre branches -] une pendule.* » (*Ibid.*, p. 623)

(*SSI*, p. 108-109) dans la somme claudélienne ; puis « [Victor] *Vasarely* » (*OV*, p. 1405), « [Mark] Tobey » (*OV*, p. 1436), « [R]embran[dt Harmenszoon van Rijn] » (*OV*, p. 1451) et les peintres « préraphaélites » (*OV*, p. 1472) dans l'une des pièces gauvréennes.

En outre, *via* ses doubles – ses corollaires figurés ou ses équivalents symboliques –, l'activité picturale et graphique contribue à une poétisation (ou à une polysémisation). L'un des objets scéniques les plus chargés symboliquement de *La Charge de l'original épormyable* est l'écran qui renvoie à la technique picturale prônée par Borduas – celle de l'écran paranoïaque –, car, aux dires des personnages entourant l'original épormyable, Mycroft Mixeudeim projette ses fantasmes de « maniaque sexuel » (*COÉ*, p. 698) sur les ombres qui bougent sur l'écran :

(Laura Pa, toujours en pantalon, est revenue par la porte A et s'est approchée de l'écran. De profil elle manie l'objet cylindrique en caoutchouc ; la silhouette peut donner l'illusion d'un homme qui se masturbe.) [...] (Le regard de Mycroft Mixeudeim est attiré et fixé par l'image stupéfiante de l'écran.) [...]

M.J. Commode : Tu as la physionomie cramoisie de quelqu'un qui voit quelque chose d'obscène.

Mycroft Mixeudeim : Je ne sais pas si on peut dire que c'est obscène... il se passe quelque chose de sexuel. (*COÉ*, p. 714-715)

II.1.4. La sculpture et la gravure

Certaines œuvres font également référence à deux autres formes artistiques. Claudel a ainsi placé « [d]ans un coin [de la scène du *Soulier de satin*], une presse de graveur » (*SSI*, p. 246) afin de symboliser la gravure. Gauvreau, quant à lui, a renvoyé à l'art sculptural à moult reprises dans *Les Oranges sont vertes*. Pendant que Drouvoul annonce qu'un jour, « [il] reviendr[a] à la sculpture pour édifier [le] monument immortel [de Paprikouce] » (*OV*, p. 1456), Cégestelle, de son côté, « *chevauch[e parfois] avec entrain et allégresse une sculpture aux formes suprêmement raffinées [...]* désignée comme le cheval poétique » (*OV*, p. 1369) – s'opposant, du même coup, au statisme sculptural qu'adopte Mougnan durant la scène finale du troisième acte. Dans les deux cas, cependant, ces types d'art se présentent

métaphoriquement. Autrement dit, ils sont davantage évoqués qu'exploités dans l'espace scénique, et servent donc à rehausser subrepticement la couleur et l'image qui avaient été mises au premier plan par l'ensemble des allusions aux arts picturaux et graphiques.

II.1.5. Le cinéma

Le cinéma sert également à convoquer des images dans l'espace scénique des pièces à l'examen. Bien qu'il se soit intéressé aux productions cinématographiques des Frères Marx (*Animal Crackers* et *Monkey Business*, TD, p. 590-591), et qui ait lui-même écrit des scénarios de cinéma (dont *La Coquille et le clergyman*), Artaud croyait que le septième art possédait une valeur nettement inférieure à celle du théâtre – du moins, lorsqu'il était pratiqué seul et uniquement pour lui-même :

LE CINÉMA : *À la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. D'ailleurs, au point de vue de l'action on ne peut comparer une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie.* (TD, p. 565)

Ce rapport de rivalité entre les deux genres artistiques⁵⁴ est d'autant plus mis au jour que le théoricien prémédite de « ressusciter une idée du spectacle total [en faisant en sorte que] le théâtre [...] repren[ne] au cinéma [...] ce qui de tout temps lui a appartenu » (TD, p. 557).

Toujours entremêlés l'un à l'autre, le cinéma et le théâtre se répondent plus souvent qu'ils ne s'affrontent chez les deux autres auteurs. D'une part, Claudel et Gauthier font un usage direct du cinéma dans leurs pièces. Le premier suggère, dans une didascalie de la dernière journée du *Soulier de satin*, le recours à l'art cinématographique pour réaliser une scène difficilement représentable : « *En pleine mer, sous la pleine lune. Doña Sept-Épées et la Bouchère à la nage. [...] On pourra employer le cinéma.* » (SSI, p. 324) Le second

⁵⁴ Que Claudel ne manque pas de souligner, par ailleurs : « deux [formes d'art] menacent d'une concurrence redoutable à la fois le livre et le théâtre. Je veux dire la radio et le cinéma » (MIT, p. 173).

propose, quant à lui, la « *PROJECTION D[’UN] FILM MUET* » (OV, p. 1404) dans une partie du deuxième acte des *Oranges sont vertes*, transformant ainsi momentanément le plateau en salle de cinéma : « *Cochebenne revient avec un appareil de projection de film. Il l’installera sur la table de telle sorte que la projection puisse avoir lieu sur un pan nu du mur. [...] Ivulka éteint la presque-totalité de l’éclairage.* » (OV, p. 1402-1403) Ce film – de facture antiréaliste, évidemment –, qui met en vedette Cégestelle avant son suicide, ne participe pas seulement de l’action scénique, il fait aussi l’objet d’une critique virulente de la part de Moufrgrave, dont le second article est lu par Drouvoul au dernier acte de la pièce (OV, p. 1445-1447). Gauvreau parvient ainsi non seulement à intégrer le cinéma à sa pièce comme art autonome, mais aussi à insérer le métadiscours qui lui est rattaché.

L’écran est aussi sollicité à titre de micro-espace *imagène* au sein du macro-espace scénique. Ainsi, dans la représentation du *Soulier de satin* et de *La Charge de l’original épormyable*, Claudel et Gauvreau souhaitent utiliser ce moyen non pas pour projeter un film comme tel, mais des images et des ombres. Dans les scènes treize et quatorze de la première journée du *Soulier de satin*, l’écran projette ainsi l’image de L’Ombre Double, puis celle d’une « *palme de plus en plus indistincte et qui remue faiblement* » (SS1, p. 142). Plus tard, cet écran servira à projeter des images du « *Globe terrestre [qui] tourne lentement* » (SS1, p. 182) et des « *peintures appropriées* » (SS1, p. 246) pour divertir le spectateur « *pendant que les acteurs racontent leurs petites histoires* » (SS1, p. 246). Ce type d’écran apparaît également dans *La Charge de l’original épormyable* de Gauvreau, et renvoie métaphoriquement au cinéma, puisqu’il ne sert pas à la projection d’un film comme tel, mais bien à créer des « *silhouettes* » (COÉ, p. 702) ombragées. Par ces exemples, on peut observer que Claudel et Gauvreau se réapproprient à leur manière l’une des dimensions du septième art. On peut aussi dire que l’utilisation claudélienne et gauvréenne de l’écran est assimilable

à une pratique culturelle contemporaine, soit le *recyclage esthétique* – au sens de Walter Moser – d’un outil-appareil appartenant à la sphère cinématographique. Partant, ils ne font pas qu’ajouter le cinéma aux autres formes d’art dans leurs pièces pour créer un art total : ils exploitent cette dimension artistique pour en tirer une signification symbolique et décuplée.

II.1.6. L’architecture

L’architecture est également une forme d’art convoquée dans le *Soulier de satin*, où l’auteur prévoit des décors parcellaires pour représenter, par synecdoque, des bâtiments aux dimensions imposantes. Ainsi, dans la quatrième scène de la dernière journée, « *les colonnes torsées* [et la] *large verrière à petits vitraux* » (SSI, p. 265) évoquent-elles « *le Palais flottant du Roi d’Espagne* » (SSI, p. 265). Ce procédé n’est pas sans stimuler la production d’images dans l’esprit du spectateur qui est invité à (se) recréer mentalement la totalité des lieux où déambulent les personnages.

II.2. Art total, *theatrum mundi* et théâtre cosmique

Pour Gauvreau, cette pratique de l’art total ne se restreint pas seulement à ses *Œuvres créatrices complètes* et encore moins à l’une des productions constitutives de cet ensemble. L’œuvre d’art total, pour lui, n’est pas pensée comme un isolat, mais, plutôt, comme une section du fonds commun qu’est l’ensemble de la création universelle. Cela, puisque gravitent autour de ses propres textes d’autres réalisations artistiques (les réalisations chorégraphique, picturale, photographique, etc., des autres membres du groupe automatiste), avec lesquelles ils forment une entreprise artistique totale, globale et complète. Par contre, ce n’est pas le cas de Claudel ni d’Artaud puisque, n’ayant pas fait partie d’un groupe, ils ont plutôt œuvré seuls.

Les poètes-dramaturges ne considèrent pas l'art total comme un concept purement artistique et esthétique, mais aussi comme une notion existentielle et idéologique. De fait, ils en font une application concrète dans leurs vies, ce qui fait d'Artaud, de Claudel et de Gauthier des artistes totaux au sens littéral du terme. Cette vision totalisante de la vie et de la condition humaine détermine ainsi la variété des activités auxquelles ils s'adonnent. Leur œuvre globale apparaît donc comme une manière de raconter, de transmettre ou de transposer l'entièreté de ce que leur curiosité de touche-à-tout leur a fait découvrir.

De façon plus globale, l'écriture d'œuvres d'art total des trois poètes peut s'associer aux concepts de *theatrum mundi* (ou de théâtre cosmique). À ce sujet, Claudel affirme, dans la section « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même » – titre des plus éloquent – de son *Art poétique*, que « [l]'univers n'est qu'une manière totale de ne pas être ce qui est » (*ARTPO*, p. 184).

En effet, pour les trois auteurs, la vision cosmique de l'art total demeure indissociable de ce que l'on appelle le théâtre du monde (extérieur), soit le *theatrum mundi*, ou de son envers, le théâtre du monde (intérieur), soit le théâtre mental – aux sens de « théâtre de “la pensée”⁵⁵ », comme se plaît à le nommer Philippe Chardin, et de « *theatrum mentis*⁵⁶ », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac. Car le monde, pour Claudel, est aussi un théâtre. C'est, du moins, ce que donnent à penser quelques-unes de ses remarques tirées de sa prose :

Ne sommes-nous pas, vous et moi, en état perpétuel de représentation, chargés d'un rôle dans une pièce dont le scénario et le mouvement ont été réglés par d'autres que nous et dont nous essayons de tirer le meilleur parti possible? (*PP*, p. 150)

⁵⁵ Philippe Chardin, « Les exaltés de Robert Musil. Théâtre de la pensée, théâtre du possible ou théâtre “aberrant”? », Philippe Chardin (s. la dir. de), *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, SEDES/VUEF, « Questions de littérature », 2002, p. 133.

⁵⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, « Le Temps du théâtre », 1989, p. 70.

Pour la première fois tous les peuples de la planète sans exception sont engagés dans la perpétration d'un drame unique et concourent à un certain résultat. (*JPC2*, p. 442)

Chez Artaud et Gauvreau, le rapport art total-monde est inversé. Dans leurs conceptions esthétiques respectives, la nature que le théâtre est propre à représenter n'est pas sociale et collective, mais personnelle et individuelle – et, partant, universelle. Ainsi, pour eux, l'art total est avant tout une création solipsiste destinée à mettre en scène tantôt « un vaste tissu mental » (*POPA2*, p. 107), « [d]es verres mentaux » (*POPA2*, p. 107) ou une « atmosphère uniquement mentale » (*POPA2*, p. 108) ; tantôt « l'inconscient » (*AR*, p. 901) ou « *un climat mental homogène composé de petits climats mentaux* » (*CO*, p. 352). En somme, pour eux, le but de l'art n'est pas tant d'offrir aux spectateurs une ouverture sur le monde, que de leur permettre de « sorti[r du monde duquel ils sont exclus pour entrer] en [s]oi » (*T*, p. 769) – ce qui n'exclut pas, pour Artaud, de faire appel à la dimension du corps. Au contraire, pour le poète-théoricien du théâtre de notre corpus, le *theatrum mentis*, le drame de l'« alchimie mentale » (*TD*, p. 544), a indéniablement la capacité de transmuier « un état d'esprit [en] geste, [– et, qui plus est, – en un] geste sec, dépouillé, linéaire que tous nos actes pourraient [devenir] s'ils tendaient vers l'absolu » (*TD*, p. 544).

En résumé, le rapport cosmos/écriture chez les poètes-dramaturges est à comprendre selon l'équation suivante : pendant que l'art total permet à Claudel *d'être au monde*, il aide Artaud et Gauvreau à devenir *des êtres au monde*. Voilà pourquoi l'art total cosmique procède d'un ancrage dans une réalité non pas mimétique, mais vitale et esthétique.

III. Renier le mimétisme pour revenir à la *mimesis*

En se ralliant à la notion d'art total (*Gesamtkunstwerk*), les poètes-dramaturges ont aussi pris parti contre le mimétique au sens où l'on entendait ce concept au XIX^e siècle en France. Artaud, pour qui la seule imitation valable relevait d'un « mimétisme magique »

(*TD*, p. 553), croyait que le *vrai théâtre* ne devait pas se limiter à « un calque de la réalité » (*TD*, p. 556), mais se fonder, plutôt, sur « la réalité de [la] fascination » (*TD*, p. 518). Claudel, lui, voyant dans le réel quotidien « [u]ne réalité fort triste, un petit monde décoloré qui va se rétrécissant » (*SSI*, p. 36), réprouvait le processus imitatif en professant, dans *[S]es Idées sur le théâtre*, que « [l]a réalité n'est qu'une ébauche que l'artiste a le droit de compléter » (*MIT*, p. 65). Gauvreau, pour sa part, ne s'embarrassait d'aucune circonlocution pour mettre au jour sa haine de ce qu'il appelait « la singerie d'autrui » (*LJCD*, p. 75), car il soutenait que « [l]a "caméléonie" [...] est un cul-de-sac, qui devient vite le cimetière des faibles » (*LJCD*, p. 75). À ses yeux, « [l]'authenticité créatrice évolu[ait] autour d'un moyeu doublement invariable : l'imprévisible et l'inimitable » (*LJCD*, p. 289).

Au lieu de faire de leurs pièces de théâtre des miroirs de la vie quotidienne, Artaud, Claudel et Gauvreau ont donc opté pour la création d'une dramaturgie non mimétique, visant à contrecarrer l'*illusion référentielle*. Cela, dans le but de mieux revenir à la *mimesis* – non pas *originelle*⁵⁷, mais ancienne et « primitive » (*MIT*, p. 159) – au sens de *représentation*. Les stratégies de rénovation théâtrale que les trois auteurs emploient pour soustraire leur théâtre au mimétisme réaliste relèvent tantôt du paratexte, tantôt de la caractérisation des personnages, tantôt de la fable et tantôt de la scénographie.

III.1. Paratexte

Le premier endroit où se manifeste cette opposition à la facture du réalisme théâtral est le paratexte, défini comme l'ensemble des éléments de discours entourant ou accompagnant leur production dramatique : les préfaces, les essais théoriques, les commentaires, les

⁵⁷ Nous sommes d'avis, comme Florence Dupont, que le mythe des origines peut être trompeur. Voir : *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion-Aubier, « Libelles », 2007, 312 p.

correspondances comme les didascalies⁵⁸. Or ce qui ressort de l'examen des paratextes des trois auteurs, c'est que non seulement leur contenu prône un refus de la représentation mimétique du théâtre « vériste⁵⁹ », mais que la forme des discours qui les fondent emprunte également à des stratégies scripturaires (la comparaison, l'analogie, la métaphore, la défonctionnalisation des *appels de voix*) en tous points contraires aux prémisses du réalisme-naturalisme (telles l'exactitude du dire et l'objectivité des propos) pour créer un climat textuel suggestif, imprécis, sybillin et sujet à interprétations.

III.1.1. La comparaison

Afin de donner corps à la comparaison, les poètes-dramaturges recourent surtout à la conjonction et à l'adverbe *comme* puis à la locution *comme si* qui lui est directement rattachée. Les didascalies du *Soulier de satin*, des *Cenci*, de *La Charge de l'original épormyable* et des *Oranges sont vertes* en regorgent. En lisant ces œuvres, on apprend ainsi que « [l]es voix s'amplifient, prenant la tonalité grave ou suraiguë et comme clarifiée des

⁵⁸ D'aucuns pourront objecter que les didascalies appartiennent à la partition dramatique, et qu'elles ne relèvent donc pas véritablement du paratexte. Cela, puisqu'elles forment, à elles toutes, le texte didascalique qui s'avère indiscutablement du texte (de l'écrit) en regard de ce que l'on désigne habituellement par l'expression de *texte scénique*. Mais nous rétorquerons qu'à nos yeux, l'ensemble du discours didascalique, parce que n'étant pas appelé à être joué, ou à être verbalisé comme tel, ne peut prétendre se rattacher totalement au corps textuel dramatique. D'ailleurs, certains chercheurs renvoient à l'ensemble des didascalies en usant du terme *didascale*, ce qui montre bien à quel point elles posent problème lorsque vient le temps de lui poser une étiquette (texte ou paratexte), car le *didascale* suppose que le texte didascalique est une voix de second degré, inaudible pour le spectateur. Pour cette raison, les didascalies nous apparaissent comme une partie prenante du paratexte – soit du texte-B ceignant le texte-A destiné à être proféré par les acteurs –, bien que nous sommes d'accord pour affirmer qu'elles composent un type de paratexte tout à fait particulier.

Chez Artaud plus que chez les deux autres écrivains, la détermination de ce qui se rattache (ou non) au paratexte est quelque peu aléatoire, dans la mesure où ses œuvres ne se prêtent que difficilement au classement générique. Par exemple, ses textes théoriques n'étaient pas voués à être lus en solitaire, puisqu'Artaud les a à peu près tous actualisés devant public. Partant, il est possible de les assimiler autant à des paratextes de sa dramaturgie (incluant *Le Jet de sang*, *Les Cenci*, etc.) qu'à des partitions textuelles théorico-dramatiques – à moins que l'on doive penser sa dramaturgie comme le paratexte de sa théorie théâtrale.

⁵⁹ Nous employons le terme « vériste » au sens général de *naturaliste*, et non pas pour renvoyer de manière précise au « mouvement littéraire italien [– datant de 1870-1920 –] qui fait suite et [qui] s'inspire du naturalisme français », comme le signale Patrice Pavis (« vérisme », *Dictionnaire du théâtre*, p. 438). Désormais, les termes *vériste* et *vérisme* seront mis en italique lorsqu'ils signifieront globalement *naturaliste* et de *naturalisme*.

cloches[, que d]e temps en temps un son volumineux s'étale et fuse, comme arrêté par un obstacle qui le fait rejaillir en arêtes aiguës » (C, p. 607), puis que « [l]es convives [...] avancent comme s'ils allaient à la bataille[, les] bras levés comme s'ils avaient dans la main une lance ou un bouclier » (C, p. 610). On s'aperçoit aussi que doit être entendu un « [c]oup prolongé de sifflet comme pour la manœuvre d'un bateau » (SSI, p. 12), que pend « [d]ans le fond un grand rideau d'étoffe noire, comme ceux qui voilent la grille au parloir des couvents de recluses » (SSI, p. 129). On découvre, également, que Mycroft Mixeudeim a « les yeux hagards ; comme si quelqu'un d'autre parlait en lui » (COÉ, p. 748) ; que Lontil-Déparey « est comme un pantin de guenille » (COÉ, p. 745) entre les mains de Letasse-Cromagnon ; puis que Yvirnig s'exprime avec une voix défaillante « comme un pont s'effondr[ant] » (OV, p. 1386).

Mais les poètes-dramaturges ne font pas des comparaisons seulement avec les tournures *comme* et *comme si*. Ils empruntent également diverses formules similaires, telles que *de même que*, *pareil à* et *qui ressemble à* :

L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne font qu'un seul horizon. (SSI, p. 11-12)

[L]a grosse caisse [...] fait patiemment poum poum poum, pareille au doigt résigné de M^{me} Bartet battant la table en cadence pendant qu'elle subit les reproches de M. le Comte. (SSI, p. 10)

[I]l se penche vers l'avant dans une position qui ressemble extraordinairement à celle d'un orignal qui va charger (COÉ, p. 641).

Est-ce à dire que ces comparaisons, dans leurs paratextes didascaliques, ont pour fonction de déterminer avec précision les gestes que doivent poser les acteurs, quel ton ou quel débit doit prendre la voix des comédiens, ou encore quelle apparence précise doivent posséder les décors? Certes, la comparaison consiste en un supplément d'informations, mais ce complément est d'abord et avant tout une image. Si celle-là peut faciliter, dans certains cas, la compréhension de la conception que l'auteur se faisait de la représentation à venir

(« L'Ange gardien, [se meut] *comme s'il tirait sur [un] fil* », *SSI*, p. 193 ; « *Drouvoul fait la roue comm un paon* », *OV*, p. 1421), il reste que, la plupart du temps, elle peut être visualisée, imaginée ou déchiffrée différemment par chaque lecteur ou praticien qui la lira (« [Yvirnig réagit] *comme un porc-épic devant un lion* », *OV*, p. 1461).

Par ailleurs, quelques passages comparatifs contribuent littéralement à l'obscurcissement – plutôt qu'à l'éclaircissement – des explications techniques destinées au lecteur ou au metteur en scène : « *L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne font qu'un seul horizon.* » (*SSI*, p. 11-12) Ils ajoutent ainsi aux indications une image poétique nuancée – et, partant, approximative –, de l'interprétation à rendre ou de la scénographie à réaliser. En d'autres termes, la comparaison n'affine pas le tracé de l'image qu'elle propose : elle en augmente plutôt le nombre de lignes, rendant, par le fait même, le dessin plus complexe du point de vue de sa lecture ou de son décodage.

Or cette dimension fortement équivoque de la comparaison imagée participe d'une négation totale de la conception réaliste du théâtre voulant soumettre le texte – comme le spectacle dramatique – à l'univocité mimétique grâce à la clarté, à la simplicité, à la rigueur et à la précision.

III.1.2. L'analogie

La comparaison-image possède une figure de rhétorique jumelle dans les écrits essayistiques, un trope prédominant du *Théâtre et son double*, l'analogie. Le plus souvent, elle est brève et ponctuelle, par exemple cette association de la force des idées à celle de la faim : « Le plus urgent [...] me paraît [...] d'extraire de ce qu'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim. » (*TD*, p. 505) Mais, le plus souvent,

elles est développée sur plusieurs pages, de manière à structurer globalement la pensée du poète – ainsi, les deux analogies qu’Artaud utilise pour échauffaude sa conception de l’art théâtral et du travail de l’acteur, par lesquelles il relie le théâtre et la peste, ce qui donne lieu à un essai complet du même titre. Au cours de ce développement, la propagation de cette maladie sert d’*analogon* ou de *comparant* au délire communicatif qu’entend opérer le théâtre : « il y a [des] analogies qui rendent raison des seules vérités qui comptent, et mettent l’action du théâtre comme celle de la peste sur le plan d’une véritable épidémie » (*TD*, p. 516). De plus, dans ce texte, l’état physique interne et externe du pestiféré est *mis en parallèle* avec le changement d’état physique et affectif qui survient chez l’acteur au moment qu’il interprète un rôle sur scène :

L’état du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d’un mal absolu et presque abstrait, est identique à l’état de l’acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité. Tout dans l’aspect physique de l’acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s’est rien passé. (*TD*, p. 516)

Ailleurs – tout au long du segment « Un athlétisme affectif » –, Artaud assimile le comédien professionnel à un sportif accompli :

Il en est de l’acteur comme d’un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu’à l’organisme de l’athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l’autre, qui est comme le double de l’autre bien qu’il n’agisse pas sur le même plan. (*TD*, p. 584)

Il va même creuser cette analogie en rapprochant la course (sportive et esthétique) – « # Là où l’athlète s’appuie pour courir, c’est là que l’acteur s’appuie pour lancer une imprécation spasmodique, mais dont la course est rejetée vers l’intérieur » (*TD*, p. 584) – et le rapport organisme/respiration chez les deux sujets – « le mouvement est inverse et qu’en ce qui concerne, par exemple, la question du souffle, là où chez l’acteur le corps est appuyé par le souffle, chez le lutteur, chez l’athlète physique c’est le souffle qui s’appuie sur le corps » (*TD*, p. 585).

Ces détours analogiques privent le dire artaudien de l'exactitude mimétique, et lui confèrent une tonalité floue, mystérieuse, impénétrable, voire confuse et hermétique, de telle sorte que, devant ces réflexions et notions diverses, le lecteur et le metteur en scène sont contraints d'avouer, à l'instar d'Ivulka dans le quatrième acte des *Oranges sont vertes* : « Il y a quelque équivoque là-dessous, me semble-t-il... » (*OV*, p. 1454) Parce que moins circonscrites et restrictives que les définitions typiques que l'on retrouve dans les ouvrages de sémiologie théâtrale, ces associations sémantiques et grandement imagènes dépassent l'énonciation et le style scientifiques généralement admis par le discours savant. Grâce à l'emprunt de l'image analogique (entre autres tropes), Artaud est parvenu à déployer sa pensée théorique et à la faire accéder à la fois à un stade polysémique et à un niveau littéraire – poétique – de l'expression. Ainsi, dans ses essais du *Théâtre et son double*, Artaud donne à voir le savoir⁶⁰ (pour paraphraser Dominique Lafon), plutôt qu'à le transmettre de manière limpide. Et cela, d'autant que le discours conceptuel créé se complexifie par moult ramifications rendues possibles par l'analogie filée tout au long d'un essai. Par conséquent, le poète réussit à communiquer sa conception poétique et novatrice de l'art théâtral – ce qu'il appelait le *Théâtre de la cruauté* – en échouant à la rendre uniformément, objectivement et rationnellement comme le commandait la prémisse sous-tendant les esthétiques réalistes et naturalistes.

⁶⁰ Plus précisément, Dominique Lafon résumait ainsi cette idée dans l'un des sous-titres de sa conférence « À corps et à cri. Antonin Artaud, imprécateur et métaphysicien » : « Quand le savoir se donne à voir. » (*Dialogues autour d'Antonin Artaud*, 2^e rencontre organisée par le CRISEF, *Collectif de recherche et d'interrogation sur les enjeux fondamentaux*, présentateurs : Blaise Guillotte et Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 26 octobre 2010.)

III.1.3. La métaphore

Il faut enfin adjoindre, à ces deux tropes poétiques, un trope qui leur est cousin, celui de la *métaphore pure*, souvent décrite comme une « comparaison [...] sans aucune marque formelle⁶¹ » (c'est-à-dire sans le mot *comme*), ou une « [f]igure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues⁶² ».

Claudiel et Gauvreau font de la métaphore une utilisation similaire à celle qu'ils réservaient à la comparaison et à l'analogie. Ils s'en servent là où on s'attendrait plutôt à obtenir des informations pragmatiques dénuées de poéticité. On les décèle donc, premièrement, dans les didascalies. L'écriture de Claudiel signale ainsi, dans le *Soulier de satin*, que l'action de la septième scène de la première journée se déroule lors d'« [u]ne soirée d'une pureté cristalline » (*SSI*, p. 41) ; puis que, lors de la quatrième journée, on peut entendre des « instruments à vent [...] extrêmement verts et acides » (*SSI*, p. 329), tout comme « [u]n fantôme d'orchestre » (*SSI*, p. 243) qui, « en douze mesure établit l'horizon une fois pour toutes » (*SSI*, p. 238).

Gauvreau concède aussi une dimension symbolique, antiréaliste, à ses didascalies en y incluant des métaphores dictant *primo* la réalisation des attitudes et des mouvements corporels des comédiens (« *Un choc presque immatériel semble communiquer une fêlure à son élan* », *OV*, p. 1383 ; « *Une pensée soudaine passe en vrille dans l'esprit de Ivulka* », *OV*, p. 1485 ; « *Drouvoual (le regard soudain à pic)* », *OV*, p. 1485) ; *secundo*, la tonalité sur

⁶¹ Bernard Dupriez *et al.*, *Couleur poétique. Couleurs de rhétorique*, manuel de cours, Montréal, Université de Montréal, 1993, p. 271. À noter : nous ne donnerons pas systématiquement les définitions de tous les tropes. Nous citerons celles des notions les moins connues, et rappellerons celles des figures plus courantes qui feront l'objet d'une comparaison.

⁶² Institut de la langue française (s. la dir. de), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960)*, Paris, CNRS (Centre national de recherche scientifique), tome XI (Lot-Natalité), 1985, p. 727.

laquelle il doivent verbaliser leurs répliques (« Il affecte à l'occasion un ton [...] sirupeux », *COÉ*, p. 639) ; *tertio*, l'impression devant se dégager des effets de lumières (« *Rayonnement généreusement répandu* », *OV*, p. 1378).

Pourtant, que ce soit pour donner la chance à leur inspiration poétique de s'intégrer – ou de se fondre – à l'œuvre dramatique, ou que ce soit pour expliquer comment ils souhaitent que le metteur en scène potentiel réalise scéniquement leurs visions imagées du spectacle dramatique, les poètes-dramaturges, en tant que poètes, ne réussissent pas à rédiger des didascalies comme le faisaient, avant eux, les dramaturges réalistes et naturalistes. Tout se passe comme si l'image précédait leur dire, comme si les règles du poème prévalaient sur les lois régissant leur écriture dramaturgique. Dès lors – les métaphores le prouvent –, les didascalies ne sont plus de simples indications scéniques. Elles lient le théâtral au poétique et retirent à l'ensemble de la création la possibilité d'un traitement réaliste, puisque la métaphore détourne la précision des détails vers une description floue, sybilline, mystérieuse, impénétrable, sujette à interprétation, voire confuse et hermétique.

C'est Artaud qui exploite le plus la métaphore dans le cadre de sa réflexion théorique, même si les deux autres auteurs du corpus l'utilisent dans leurs essais et leur correspondance. En effet, on peut noter, dans le fil du texte du *Théâtre et son double*, un très grand nombre de métaphores ponctuelles et une variété de motifs métaphoriques dont voici quelques exemples : « les cercles de la sensibilité » (*TD*, p. 515), « [l]e mal [...] se libère en fusées de l'esprit » (*TD*, p. 515) et « les dédales et l'entrelacs fibreux de la matière » (*TD*, p. 541).

Mais ce qui caractérise cet ouvrage, c'est une série de métaphores structurantes par lesquelles Artaud donne un *corps figuré* – donc « sans organes » (*PEFJD*, p. 1654) – à sa *pensée* théorique. La métaphore la plus importante est sans doute celle qu'il a choisie pour identifier sa théorie : le *Théâtre de la cruauté*. Il s'agit bien d'une métaphore, car Artaud

explique longuement, et à maints endroits, que, dans sa conception du théâtre, le vocable *cruauté* ne recouvre pas sa signification habituelle de méchanceté sanguinaire, de « recherche gratuite et désintéressée du mal physique » (*TD*, p. 566), de complaisance face à la souffrance d'autrui. Pour Artaud, la *cruauté* est le synonyme métaphorique de « rigueur, [d']application et [de] décision implacable, [de] détermination irréversible, absolue » (*TD*, p. 566). Elle « est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. » (*TD*, p. 566)

Parmi les autres métaphores sur lesquelles s'appuie l'organisation de la réflexion théorique artaudienne, l'on peut aussi compter des expressions construites selon un schéma oxymorique. Le contraste de l'oxymore n'est pas sans mettre au jour le caractère particulier, second, de ces expressions. Il autorise, de ce fait, une lecture métaphorique de leur contenu. Ainsi, dans les formulations composées à partir du terme *métaphysique* : « métaphysique de gestes » (*TD*, p. 537), « métaphysiciens du désordre naturel » (*TD*, p. 543) et « métaphysique de la parole » (*TD*, p. 558), le mot *métaphysique* ne doit pas être pris dans son sens naïf premier, voire littéral. Cela, car il a habituellement partie liée avec le spirituel, l'inaccessible, alors que la *parole*, et le *geste* plus encore, sont subordonnés au tangible et au concret.

Ce contexte oxymorique générateur de concepts métaphoriques est repérable, également, dans la notion d'*alchimie théâtrale*. Car, pour Artaud, ce concept figuré sert à traduire le lien qu'il perçoit entre le théâtre et les principes de l'anarchie et de l'harmonie. À ses yeux, le théâtre, issu du chaos et représentant le chaos, doit transformer le désordre, qui se trouve à l'état de potentialité dans l'univers, en ordre. Aussi, l'événement théâtral procéderait de l'*alchimie* en métamorphosant le dérèglement cosmique en « or spiritualisé » (*TD*, p. 535) en évitant, entre autres calamités, l'éclosion d'épidémies de toutes sortes.

Évidemment, l'expression « acteu[r] hiéroglyph[e] » (*TD*, p. 540) est au nombre de ces métaphores qui charpentent le discours artaudien, car le comédien ne peut pas, à proprement parler, se métamorphoser en signe scripturaire. Artaud veut plutôt signifier, par cette tournure imagée, que, dans sa perception du théâtre *pur*, l'acteur-hiéroglyphe est un acteur-signes qui, par ses gestes, sa pantomime, ses mimiques, son costume, sa coiffure, sa voix, concentre sur lui-même une pluralité de sens qui peuvent être déchiffrés par le conscient et l'inconscient du spectateur.

En additionnant les métaphores aux analogies constitutives de sa conception théorique du théâtre, Artaud privilégie une terminologie intangible et abstraite – mieux : fuyante et intuitive – plus sujette à la connotation qu'à la dénotation. Il ne semble ainsi vouloir développer ni de métalangage rigoureux et précis – objectivement réaliste –, ni de lexique sémiotique concrètement applicables en situation d'analyse du jeu scénique. C'est qu'il préfère plutôt troquer ce langage scientifique non efficace à ses yeux – « il empêche [...] la poésie d'apparaître dans la pensée » (*TD*, p. 547) – pour une langue *poétique* qui, en cherchant à *occulter* plus qu'à livrer directement le sens à transmettre, tend justement à soustraire le message à l'insensé : « C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole. » (*TD*, p. 547) Renoncer à la transparence pour accéder à l'absolue signification : tel serait le *credo* artaudien, en quelque sorte, rendu possible par l'usage de tropes poétiques dans ses écrits théoriques. Car, pour Artaud, le véritable savoir n'est pas réductible à un classement savant ou à une dénomination mimétique : « toute vraie connaissance est *obscure* » (*O*, p. 147) – d'où le rôle significatif – et non pas seulement décoratif – et *antivériste* de la métaphore dans ses essais des années 1930.

III.1.4. La défonctionnalisation des *appels de voix*

Une autre pratique commune aux trois écrivains en matière de proscription des esthétiques réaliste et naturaliste est la défonctionnalisation d'un paratexte très spécifique, soit le nom qui précède chaque réplique des personnages, et que nous désignerons par l'expression générale *appels de voix* – car les entités peuplant le théâtre des poètes sont souvent davantage des voix que des protagonistes au sens classique du terme – par opposition à ce qui nous semble coïncider, dans les dramaturgies du reflet, avec des *appels de personnages locuteurs*.

Trois procédés sont utilisés pour créer de la confusion ponctuelle dans l'alternance des tours de parole. D'abord, comme le fait Artaud dans *Les Cenci* (« Béatrice : !!!!!!!!!!! \ Lucrétia : !!!!!!!!!!! », *C*, p. 624), ils emploient un *appel de voix* pour signaler un silence de la part du personnage, plutôt que d'inscrire le mot *silence* dans une didascalie. Ensuite, ils changent l'*appel de voix* en cours de route pour un même personnage, mais sans le préciser d'aucune manière. Par exemple, dans les scènes neuf, onze, douze et treize de la troisième journée de la première version du *Soulier de satin*, les répliques de Don Rodrigue sont précédées de l'*appel de voix* « Le Vice-Roi » (*SSI*, p. 199), avant de revenir « Don Rodrigue » (*SSI*, p. 247) à nouveau dès la seconde scène de la quatrième journée. Finalement, les auteurs choisissent, à titre d'*appel de voix*, une appellation secondaire servant à renvoyer au personnage. De cette façon, dans *Le Soulier de satin*, Doña Musique – qui s'appelle véritablement Doña Délices – est désignée, dans l'*appel de voix*, par son surnom « Doña Musique » (*SSI*, p. 60). En effet, Doña Musique, aux dires du Sergent, aurait pour « vrai nom [...] Doña Délices » (*SSI*, p. 57), et cela, même si la principale intéressée revendique son surnom comme prénom réel : « Doña Musique : [...] # “Musique”, dira-t-il.

Il me semble que je l'entends. / # Oh! comme je serai contente de l'entendre me dire mon nom! » (*SSI*, p. 61)

On retrouve le même processus dans *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau, puisque la « poupée » (*COÉ*, p. 661) – qui, d'ailleurs, ne figure pas dans le *dramatis personæ* – est désignée par l'*appel de voix* « Silhouette » (*COÉ*, p. 658) alors qu'on lui fait jouer le rôle de la fille d'Ebenezer Mopp. Face à cette multiplicité des appellations pour une seule figure, la confusion du lecteur et du metteur en scène peut potentiellement atteindre son comble.

Pour résumer, au rôle usuel et pragmatique des *appels de voix*, se substitue un jeu où l'opacité fonctionnelle sert de règle, et où il ne s'agit plus de préciser qui doit parler, mais de rendre ambigu le déroulement des tours de paroles. Dans ce contexte, l'outil ou le guide de lecture qu'était l'*appel de personnage locuteur* dans le théâtre réaliste perd son utilité pragmatique et cède le pas à la nébulosité inhérente à l'*appel de voix* de la dramaturgie non mimétique des poètes-dramaturges.

III.2. Caractérisation des personnages

Le processus de caractérisation des personnages rompt avec le réalisme en faisant fi de toute forme de vraisemblance et en empêchant toute possibilité de personnification. C'est ainsi que, dans « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre », Artaud s'insurge : « [O]n s'est ingénié à faire vivre sur scène des êtres plausibles mais détachés, avec le spectacle d'un côté, le public de l'autre, – et [...] on n'a plus montré à la foule que le miroir de ce qu'elle [était] » (*TD*, p. 550).

III.2.1. Le jeu onomastique

Au nombre des procédés déterminants qui concourent à atteindre cette cible, nous retrouvons le jeu onomastique qui repose sur des prénoms, des noms et même des surnoms tout à fait inédits et singuliers composés par le biais de divers stratagèmes.

Dans leurs premières œuvres, les poètes-dramaturges avaient donné à leurs personnages des *surnoms épiques*⁶³ et que d'aucuns appellent des *adjectifs homériques*. Claudel avait en effet baptisé l'une des créatures de *L'Endormie* « Danse-la-Nuit » (*LE*, p. 3) ; Artaud avait lui aussi donné un *surnom épique* au héros éponyme de *Paul Les Oiseaux ou La Place de l'amour* ; et Gauvreau avait appelé l'un des protagonistes des *Entrailles* « Ivan l'Invulnérable » (*E*, p. 119). On ne retrouve ce procédé ni dans *Le Soulier de satin*, ni dans *La Charge de l'original épormyable*, ni dans *Les Oranges sont vertes*, et il n'est pas suggéré, non plus, dans la réflexion théorique d'Artaud.

Certes, certains de leurs personnages ont des noms communs – ou, du moins, des noms qui semblent communs au premier abord. Pour paraphraser les *Cinq Grandes Odes* de Claudel, « # [c]e sont les [noms] de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes » (*CGO*, p. 265). On rencontre ainsi, dans *Le Soulier de satin* (le Père Jésuite, Don Pélage, Don Balthazar, Don Camille et Doña Isabel), dans *La Charge de l'original épormyable* (Laura et Marie-Jeanne), puis dans *Les Oranges sont vertes* (L'abbé Émile Baribeau). Mais, souvent, ces prénoms apparemment ordinaires sont accompagnés de patronymes plus curieux, permettant ici de ménager un effet de surprise (Marie-Jeanne Commode) ; là de créer un jeu de mots sonore (Laura Pa : ressemblant, par *paronomase*, à l'expression *Tu ne l'auras pas*).

⁶³ « Surnom épique : Ajoute-t-on au nom d'un individu sa principale caractéristique? » (Bernard Dupriez *et al.*, *Couleur poétique. Couleurs de rhétorique*, p. 395).

Une autre stratégie consiste à choisir des noms déjà inventés et qui font partie de l'héritage de la tradition, du fonds commun littéraire. Les personnages apparaissent, du coup, comme des êtres extraordinaires, quasi mythiques. Ils évoquent aussi, par *métonymie*, ce que Claudel, *via* la voix de L'Ombre double, appelle les « archives indestructibles » (*SSI*, p. 141). Parmi les noms référentiels, et très chargés symboliquement, l'on compte les noms des personnages des *Cenci* qui peuvent être envisagés comme des évocations emblématiques de la mythologie littéraire, puisqu'ils reprennent les noms que Percy Bysshe Shelley et Stendhal avaient eux-mêmes choisis pour leurs créatures : Camillo, Andréa, Béatrice, Orsino, Lucretia, Bernardo et Giacomo sont effectivement tirés des fables de ces deux écrivains : *The Cenci* (1819), *Les Cenci* (1837). Don Rodrigue de Manacor du *Soulier de satin* fait aussi partie de cette catégorie, car il évoque – un peu comme le faisait l'Ysé du *Partage de midi* par rapport à l'Yseult de la légende médiévale – le protagoniste du *Cid* de Corneille – le Cid auquel, par ailleurs, le héros claudélien, devenu vice-roi, n'hésite pas à se comparer : « Le Vice-Roi : Pourquoi ne ferais-je pas la guerre à mes propres enseignes quelque peu? / Tel cet autre Rodrigue, mon patron, qu'on appelait le Cid. » (*SSI*, p. 226) Certains personnages gauvréens se présentent également comme des allégories littéraires, même s'ils ne renvoient pas aussi directement à des icônes fictives comme le fait « Cyrano de Bergerac » (*AP*, p. 503) dans *L'Asile de la pureté*. Par exemple, on reconnaît, dans la première partie du prénom de Becket-Bobo, de *La Charge de l'original épormyable*, le nom de famille de [Samuel] Beckett. Étant donné que l'auteur irlandais avait écrit *En attendant Godot* en 1949 – publié en 1952 –, on peut émettre l'hypothèse que Gauvreau, grand lecteur, avait eu connaissance de cette œuvre – au moins indirectement –, au moment d'écrire sa pièce, en 1956. Ce nom semble également avoir été moulé d'après l'expression *becquer bobo* (ou *bec*

et bobo) que l'on retrouve dans le babil enfantin ou le « babillage⁶⁴ ». Également, Batlam, des *Oranges sont vertes*, qui, en plus d'être « le nom d'un héros romantique⁶⁵ » tué en duel comme le garantissait Gauvreau, n'est pas sans reproduire la sonorité de prénoms très connus : celui du prophète biblique Balaam et celui du super-héros Batman.

La seconde stratégie est le *calembour*. On en trouve une occurrence dans le recueil de poésie artaudien *La Culture indienne*, où le fameux « jiji-cricri » (*CGCI*, p. 1150) sonne comme une déformation humoristique de Jésus-Christ. Mais, dans le théâtre, il est surtout repérable dans les œuvres de Gauvreau. Son protagoniste Mycroft Mixeudeim semble ainsi avoir comme patronyme un jeu de mots fait à partir des termes *mixte* et *œdème* – expression qui recouvre, par ailleurs, un vrai diagnostic médical : l'*œdème mixte*, un problème de santé dont se croyait atteint Gauvreau : « Je suis devenu tout boursoufflé » (*LPÉB*, p. 175). En outre, son personnage Lontil-Déparey paraît avoir pour nom la réécriture de la question : *L'ont-ils déparé?* Puis, Paprikouce, comparse de Yvirnig a de toute évidence reçu comme prénom un *mot-valise* (résultant de l'imbrication des mots *paprika* et *pouce*), sans pour autant que cet alliage terminologique ne fasse du sens.

La troisième stratégie est l'*invention verbale pure* qui donne lieu à des sonorités étranges, difficiles à retenir ou carrément imprononçables, et, en ce sens, parfois assimilables à un *périgrin*⁶⁶. Dans ce cas-ci, les langues étrangères servant à composer des noms pour les personnages sont des langues inventées qui permettent aux poètes de faire la démonstration de leur créativité. De fait, apparaît comme un produit de l'imagination claudélienne le nom de Doña Prouhèze – qui possède un surnom aussi peu crédible : Doña Merveille. Chez

⁶⁴ « Babillage : S'agit-il de propos tenus d'une manière enfantine? » (*Ibid.*, p. 62)

⁶⁵ Claude Gauvreau cité par Jean-Pierre Ronfard, « Témoignage de Jean-Pierre Ronfard », Claude Gauvreau, *Les Oranges sont vertes. Pièce de théâtre en quatre actes*, témoignages de Roger Blay *et al.*, notes d'André G. Bourassa, Montréal, L'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », n° 5, 1994, p. 272.

⁶⁶ « Périgrin : un nom de personne [forgé] avec des morphèmes empruntés à une langue étrangère. » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 362)

Gauvreau, l'invention onomastique est pratiquée sans retenue. Elle touche le nom de personnages principaux comme Dydrame Daduve – qui fait jouer une allitération en *d* –, Letasse-Cromagnon, Yvirnig, Mougnan, Cégestelle, Drouvoual et Musselgine. Elle concerne aussi les personnages qui, n'apparaissant pas sur scène, sont seulement nommés. C'est le cas de ces « Wueix Rioved » (*COÉ*, p. 710), « Orzon Meurfeldt » (*COÉ*, p. 724) et « Van der Poutkof » (*OV*, p. 1456), pour ne donner que ces exemples.

Enfin, la quatrième stratégie consiste à forger des noms avec des substantifs symboliques renvoyant à un sens non arbitraire. Deux exemples tirés des pièces de Claudel et de Gauvreau montrent bien cette tactique. Dans *Le Soulier de satin*, le prénom de Doña Sept-Épées, la fille de Doña Prouhèze, rappelle un échange entre sa mère et Doña Musique, situé dans la dixième scène de la première journée : « Doña Musique : Qu'êtes-vous donc [pour Don Rodrigue]? / Doña Prouhèze : Une Épée au travers de son cœur. » (*SSI*, p. 64) Ce dialogue permet d'avancer que le nom du personnage de Doña Sept-Épées⁶⁷ évoque symboliquement la passion que Don Rodrigue ressent(ait) pour celle qu'il aime (a aimée) plus que tout. Doña Sept-Épées rappelle donc à Don Rodrigue ce qui lui transperce le cœur non pas comme le ferait une épée – voire *cette épée* –, telle Doña Prouhèze ; mais bien comme le feraient sept épées, telle sa fille. Dans *Les Oranges sont vertes*, le prénom Ivulka – attribué à l'un des personnages les plus sensuels et le plus sexualisé de la pièce –, joue sur un sème évocateur, puisqu'il contient la première syllabe de la « vulve en chaleur » (*OV*, p. 1375) dont elle parle dans le premier acte – expression qui s'oppose aux images

⁶⁷ Ce nom renvoie aussi à « La Chanson du mal-aimé » de Guillaume Apollinaire : « Les sept épées hors du fourreau // Sept épées de mélancolie » (*Alcools, Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 121, 1975 [1965], p. 55.)

artaudiennes du « vagin dur[, du] vagin mort » (*CGCI*, p. 1149) et du « vagin cuit » (*VGSS*, p. 1439).

III.2.2. L'attribution aux créatures dramatiques d'une nature irréelle et fantastique

Une autre stratégie qui permet de rompre totalement avec la *pièce bien faite* et l'illusion référentielle inhérente aux esthétiques réaliste et naturaliste consiste à réinventer le personnage grâce à deux techniques principales : la prosopopée et la personnification.

III.2.2.1. Les personnages-prosopopées : les ombres et les doubles

La prosopopée – procédé largement pratiqué dans les pièces du corpus – est appliquée à plusieurs personnages qui, bien que tous fabuleux et chimériques, peuvent être classés dans deux types de catégories différentes : les ombres et les doubles.

Les ombres possédant une (certaine) densité sont les plus nombreuses dans le théâtre d'Artaud, de Claudel et de Gauthier. Parmi ces ombres matériellement vaporeuses, mais non intangibles, se trouvent des ombres silencieuses, *sans âme*, qui ont cependant une dimension physique, car elles sont destinées à être créées par des jeux de lumières lors de la représentation. Ce sont les ombres chinoises, telles celles de Don Rodrigue et de Don Camille qui apparaissent côte à côte sur un mur de la forteresse de Mogador avant de se superposer l'une à l'autre : « *Don Rodrigue se tient debout immobile au milieu de la pièce, regardant le carré d'étoffe noire. L'ombre de Don Camille derrière lui vient se dessiner sur le mur à côté de la sienne* » (*SSI*, p. 129) ; « *Don Camille, mêl[e] son ombre à celle de Don Rodrigue.* » (*SSI*, p. 130)⁶⁸ C'est un même théâtre d'ombres chinoises que crée l'usage de

⁶⁸ Les ombres chinoises font aussi partie des choix du metteur en scène Olivier Py (dans sa seconde mise en scène du *Soulier de satin*), qui a choisi de représenter la seconde scène de la quatrième journée de la pièce claudélienne en faisant peindre le Japonais Daibutsu derrière une toile, au lieu de le faire dessiner sur une table

l'écran dans *La Charge de l'original épormyable*, et derrière lequel les personnages vont mimer des scènes évoquant des comportements sexuels.

Au nombre des ombres concrétisées, se trouve aussi le personnage claudélien de L'Ombre double – qui n'est pas une « ombre sans paroles⁶⁹ » pour reprendre le titre d'un poème de Louis Aragon –, mais bien « une ombre sans maître » (*SSI*, p. 140), et une forme dotée de voix et de pensée. Si ce personnage, à qui l'auteur donne une scène entière de la seconde journée du *Soulier de satin*, possède quelque épaisseur, c'est parce qu'il réalise la réunion spirituelle – et donc physique, car l'âme et le corps sont indissociables dans la pensée claudélienne – des deux amants que sont Don Rodrigue et Doña Prouhèze :

L'Ombre double : [...] Mais moi, de qui dira-t-on que je suis l'ombre? non pas de cet homme ou de cette femme séparés,
Mais de tous les deux à la fois qui l'un dans l'autre en moi sont submergés
En cet être nouveau fait de noirceur informe. (*SSI*, p. 141)

En d'autres termes, L'Ombre double n'est pas, à proprement parler, l'incarnation d'une pensée, mais plutôt la fusion de deux pensées en une seule âme. Elle est l'actualisation d'une réplique de Doña Prouhèze rapportée par La Lune dans la scène finale de la deuxième journée : « Jamais je ne pourrai plus cesser d'être sans lui et jamais il ne pourra plus cesser d'être sans moi. » (*SSI*, p. 144) En outre, si la matérialité de L'Ombre double ne fait aucun doute, c'est que, d'une part, pour Claudel, les ombres ne sont pas des illusions, mais bien des êtres palpables : « Les ombres aussi et les images sont réelles. » (*JPC*, p. 42) D'autre part, il conçoit L'Ombre double comme la transposition mi-idéelle mi-anthropomorphique d'une entité stellaire similaire, soit celle d'un astre appelé l'*étoile double* dont il est question dans un extrait de son *Journal*, daté du 19 septembre 1924 :

aux côtés de Don Rodrigue, comme le suggérait Claudel dans la première didascalie de ce passage de la pièce (*SSI*, p. 246).

⁶⁹ Louis Aragon, « Ce que dit l'ombre sans paroles », *Les Adieux*, [Paris], Stock, 1997 [1981], p. 113.

L'excentricité moyenne dans les étoiles doubles est plus de douze fois l'exc[entricité] trouvée dans le système planétaire et ce résultat extraordinaire est manifestement l'expression d'une loi fondamentale de la nature. [...] Dans le monde stellaire les étoiles doubles sont la règle et les simples l'exception. Chacune est souvent d'une couleur différente, vert et bleu, Bêta du Cygne, jaune et bleu, orange et pourpre, orange et vert, jaune et émeraude pâle, orange et lilas (la Chevelure de Bérénice). (*JPC*, p. 643 et 642)

Si l'*étoile double* – que l'astronomie définit comme un « système de deux étoiles liées par la gravité⁷⁰ » et qui sont « si rapprochée [l'une de l'autre] qu'elles se confondent en une seule étoile apparente⁷¹ » – a pu inspirer le personnage de L'Ombre double du *Soulier de satin*, c'est qu'elle sert à désigner un couple d'astres qui ne peuvent se séparer l'un de l'autre. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que Don Rodrigue dise que Doña Prouhèze « est une étoile pour [lui] » (*SSI*, p. 47).

Il existe également des doubles d'ombres, qui sont, *en réalité*, des substituts d'ombres ou des ombres métaphoriques, mais qui possèdent une densité partielle dans la mesure où ils parlent et se meuvent sur scène. Il s'agit de personnages imaginaires qui, dans un univers dramatique réaliste, n'existeraient pas ou ne pourraient pas être vus par le public, mais qui, dans notre corpus, possèdent une personnalité propre et un corps visible leur permettant d'évoluer concrètement dans l'espace scénique. Cette catégorie de personnages irréels mais incarnés regroupe, entre autres ombres métaphoriques, un ange, des saints et une silhouette. Le premier coïncide avec L'Ange gardien de l'héroïne du *Soulier de satin* dont elle ne perçoit en rêve qu'un reflet ombragé : « L'Ange gardien : Ne me reconnais-tu pas? / Doña Prouhèze : Je ne sais pas. Je ne vois qu'une forme incertaine comme une ombre dans le brouillard. » (*SSI*, p. 185) L'Ange gardien est moins l'âme d'un ange qu'un Ange-ombre ayant pour destin d'obombrer Doña Prouhèze sous son aile. Car, dans la conception

⁷⁰ Josette Rey-Debove et Alain Rey (texte remanié et amplifié s. la dir. de), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition millésime 2010 du *Petit Robert* de Paul Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 948.

⁷¹ *Trésor de la langue française*, tome VIII (Épicycle-Fuyard), p. 258.

claudélienne de l'existence, faire se côtoyer les anges et les hommes ne constitue pas une infraction majeure au code de la *réalité*. En effet, pour Claudel, les anges, « amis familiers des hommes » (*JPC*, p. 391), ne vivent pas dans une sphère parallèle à celles des humains, mais plutôt dans le même univers qu'eux. La deuxième ombre métaphorique incarnée est celle des figures de saints que l'on retrouve dans *Le Soulier de satin* comme Saint Nicholas, Saint Boniface, Saint Denys d'Athènes et Saint Adlibitum qui apparaissent plus particulièrement dans la première scène de la troisième journée. Ce sont des êtres que Doña Musique convoque par la prière, en s'adressant à Dieu. La partition textuelle leur attribue de longues répliques et les didascalies prévoient leurs déplacements dans l'espace, comme ici : « *Il prend place sur son piédestal.* » (*SSI*, p. 152) Si l'on se fie aux paroles de Doña Musique, néanmoins, ces entités possèdent une corporéité fumeuse ou brumeuse, puisqu'elle les perçoit sans les voir de manière franche. Pour elle, la présence des saints est comme une « ombre [qui] s'accroît » (*SSI*, p. 152). La troisième ombre métaphorique incarnée est la Silhouette ombragée, qui, dans *La Charge de l'original épormyable*, est présentée à Mycroft Mixeudeim par ses convives :

[U]ne silhouette féminine apparaît[.]

Mycroft Mixeudeim : Qui êtes-vous? [...]

Silhouette : Je suis la fille d'Ebenezer Mopp. [...]

Mycroft Mixeudeim : Mais elle est morte!

Silhouette : Je suis ce qui reste d'elle... je suis le plus valable d'elle. Je suis son essentiel. [...]

Mycroft Mixeudeim : Tu n'es pas la fille d'Ebenezer Mopp!

Silhouette : Je suis elle, transformée. Je suis ce qu'il y a de plus apte à la représenter. [...]

(Mycroft Mixeudeim embrasse la Silhouette.)

(Becket-Bobo fait de la lumière. On voit que la silhouette, que Mycroft Mixeudeim étreint, est une poupée.) (*COÉ*, p. 657-661)

Si cette silhouette peut être assimilée à une ombre métaphorique, c'est parce qu'en plus du fait qu'« *il est impossible de l'identifier à cause de la noirceur* » (*COÉ*, p. 657), elle se présente, aux yeux de Mycroft Mixeudeim, comme la corporéisation, par une poupée, du fantôme d'un personnage mort, soit la fille d'Ebenezer Mopp. Ainsi, bien que possédant une

matérialité tangible (le corps de la poupée), elle s'avère la traduction vaporeuse (comme l'est une ombre) d'une entité transparente et abstraite (l'âme d'un personnage décédé).

À ces ombres métaphoriques incarnées, s'ajoutent des ombres métaphoriques non incarnées, c'est-à-dire des ombres abstraites qui sont évoquées par les personnages au cours de leurs répliques. Ce sont des ombres impalpables, mais dont la présence – souvent dans un sens néfaste – hante toutefois les protagonistes. Ainsi, l'ombre métaphorique des frères morts de Béatrice, dans *Les Cenci*, continue de pourchasser leur père en pesant lourdement sur sa conscience. De plus, l'ombre métaphorique du père Cenci poursuit sa fille dans son désir coupable et incestueux, et cela, même lorsqu'elle est physiquement éloignée de lui et qu'elle tente de lui échapper. L'ombre métaphorique de Batlam plane sur l'univers claustre des *Oranges sont vertes* avant qu'il ne surgisse avec ses comparses, tout comme l'ombre métaphorique de Letasse-Cromagnon est envisagée comme une menace rôdant autour du lieu scénique avant qu'il n'y fasse son entrée au quatrième acte de *La Charge de l'original épormyable*. Il existe aussi, heureusement, des ombres métaphoriques positives, comme celle de l'être aimé qui protège l'amante de Don Rodrigue : « Doña Prouhèze : [...] Et cependant longtemps je n'imaginai pas que je pouvais être ailleurs qu'à son ombre. » (*SSI*, p. 34) Il faut également souligner que les ombres métaphoriques se trouvent au centre de la pensée théorique d'Artaud. Certes, le spectre du théâtre occidental qui plane sur la scène française empêche, pour lui, la véritable poésie scénique d'advenir. Mais les ombres les plus importantes sont mélioratives et favorables au jeu des acteurs. Car, d'après lui, « le vrai théâtre a aussi ses ombres » (*TD*, p. 508) et « continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie » (*TD*, p. 508). Ces ombres du théâtre de la poésie vitale et existentielle artaudien sont métaphoriques et non incarnées, puisqu'elles relèvent du « non-manifesté » (*TD*, p. 587). Or ce dernier a partie liée avec la « métaphysique en activité » (*TD*, p. 529) et

le souffle, ou, plutôt, avec les souffles (féminin, masculin et neutre), qui, eux, se suivent comme des ombres : « le masculin revient hanter la place du féminin comme une ombre » (*TD*, p. 588). En se situant du côté du souffle (au sens figuré d'*esprit*), l'ombre devient ainsi le double de l'âme et en soutire son côté immatériel (métaphorique), mais sans perdre pour autant sa corporéité potentielle – le souffle (au sens littéral de *bouffée d'air*) pouvant devenir le produit d'une mécanique corporelle, notamment lors de la respiration du comédien.

Les doubles constituent une autre catégorie de personnages qui met en péril la logique réaliste. Elle compte les doubles au sens littéral, c'est-à-dire des personnages demeurant incomplets sans l'existence d'un autre personnage, supplétif, qui forment une paire même lorsque la distance les éloigne, qui évoluent en tandem tout au long de la fable. Parmi ces entités binaires, il y a, certes, les couples purs, les couples d'amoureux comme Don Rodrigue et Doña Prouhèze, Mycroft Mixeudeim et la fille d'Ebenezer Mopp, Yvirnig et Cégestelle. Il y a, aussi, des couples *obligés* ou dont l'association est plus raisonnée voire raisonnable, qui réunissent parfois deux personnages dont l'un n'aime pas passionnément l'autre, comme Don Pélage et Doña Prouhèze, Don Camille et Doña Prouhèze, Cenci et Lucretia, Mycroft Mixeudeim et Dydrame Daduve. Il y a des couples qui ne se fondent que sur le désir charnel, parfois contre-nature comme le père Cenci et sa fille Béatrice, Mycroft Mixeudeim et Laura Pa, Yvirnig et Ivulka. Il y a des couples potentiels, qui n'ont de réalité que dans l'esprit ou dans le fantasme de l'un des personnages ou du spectateur ou, encore, qui semblent être appelés à s'unir, mais dont l'union ne se concrétise jamais au cours de la pièce : Don Balthazar et Doña Musique, par exemple. Mais il existe aussi des paires indivises de personnages, formées par les circonstances, l'amitié ou l'adversité c'est selon, comme Don Fernand et Don Léopold Auguste ; les équipes Bindince et Hinnulus ; et les Saints avec leurs accompagnateurs (tels Saint Boniface et « *un Frison trapu à la tête énorme comme d'un*

bœuf», *SSI*, p. 150 ; Saint Adlibitum et « *une sorte de Nymphé aux cheveux verts entremêlés de roseaux et tenant une rame dorée* », *SSI*, p. 157)⁷².

L'emploi systématique de ces types de couples dans l'économie de la fiction dramatique, ainsi que leur très grand nombre et leur très forte coïncidence – plus symbolique et calculée que fortuite –, relativise leur vraisemblance. Les doubles ont plutôt, ici, une propriété et une portée connotatives, puisqu'ils permettent de renverser, en la corporéisant, la division interne – donc invisible – des protagonistes. Cette fissure intérieure des personnages est celle qu'ils ressentent, déchirés qu'ils sont entre l'appel du désir charnel et l'aspiration à un amour absolu, idéal. Ainsi, cette cassure intime des créatures artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes se situe plus *au-delà de la chair(e)*, que *sans la chair* elle-même – ce qui différencie l'idéal de Claudel de celui d'Artaud, car l'idéal artaudien commande une incarnation « sans organes » (*PEFJD*, p. 1654) – ou que *dans la jouissance par la chair* – ce qui rapproche et éloigne à la fois Claudel de Gauvreau, car, pour le poète québécois, l'absolu demeure indissociable de la dimension charnelle et du plaisir sexuel.

De plus, la grande fréquence des doubles semble compenser ou contrebalancer leur dissociation au niveau spatial. Il est vrai, en effet, que les couples *purs* d'amoureux de cette dramaturgie sont le plus souvent dissociés. Cenci ne peut rejoindre Béatrice et former intimité avec elle sans souiller la lignée familiale ni briser le pacte de la décence. Don Rodrigue et Doña Prouhèze sont presque toujours désunis dans l'espace (ils ne se rencontrent

⁷² Les protagonistes avec leurs confidents (Béatrice et Lucrétia, Mycroft Mixeudeim et son reflet dans le miroir) ne peuvent se joindre à ces couples dans la mesure où le confident relève davantage d'une catégorie dramaturgique classique et ne peut donc être envisagé comme un double du protagoniste qu'il assiste. Néanmoins, Don Rodrigue et le serviteur Chinois peuvent, eux, être appréhendés comme des doubles, dans la mesure où ils évoquent la tradition dramatique chinoise du *Nô* où le protagoniste (« le *Waki* et le *Shité* », *MIT*, p. 85) est souvent « accompagné [...] par un ou plusieurs *Tzuré*, suivants, serviteurs, auxiliaires, conseil, ombre, pompe, amplification solennelle par derrière de la traîne » (*MIT*, p. 85).

physiquement que dans une seule scène⁷³, même s'ils restent unis par la pensée, par le dire et par L'Ombre double à laquelle ils ont donné naissance) et sur le plan relationnel et civil (ils ne sont pas mariés ; ils épousent même d'autres personnages sans toutefois cesser de s'appartenir). Et, malgré tous les rêves engagés et la convocation des souvenirs, Mycroft Mixeudeim et la fille d'Ebenezer Mopp, pareillement à Yvirnig et à Cégestelle, resteront disjoints par la mort. Les doubles sont donc le versant spéculaire de la division inhérente des personnages du corpus, ce qui fait de ce dernier un théâtre au schéma schismatique en apparence, mais qui transcende ses scissions internes par une dynamique binaire et duelle.

Les aventures des couples, dans le théâtre d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau nourrissent certes le développement de l'intrigue, mais c'est davantage ce que le couple représente en lui-même qui participe de la construction de l'œuvre. Car, tous les couples au sens littéral, en plus de se faire écho entre eux, répondent à la structure spéculaire des pièces. La matière du *Soulier de satin* est effectivement séparée en deux premières journées qui réfléchissent les deux dernières, tout comme les deux premiers actes des *Cenci*, de *La*

⁷³ Encore que l'éloignement, dans *Le Soulier de satin*, puisse être appréhendé non pas comme un vide, mais bien comme un fil invisible liant les deux amants l'un à l'autre, comme le suggèrent de nombreuses répliques de la pièce dont celle-ci : « Doña Prouhèze : [...] Delà la mer j'étais avec vous et rien ne nous séparait. / Le Vice-Roi : Amère union! » (*SSI*, p. 228) C'est que la « distance [in]franchi[ssable] » (*SSI*, p. 235) entre les personnages ne les écarte pas : elle est une route qui ne cesse de partir à leur rencontre pour mieux les réunir dans le monde total dont ils forment les deux pôles : « Doña Prouhèze : O Rodrigue, il est vrai, cette distance qui me sépare, il est impossible par nos seules forces de la franchir. / Le Vice-Roi : Mais alors où est-il, ce chemin entre nous deux? / Doña Prouhèze : O Rodrigue, pourquoi le chercher quand c'est lui qui nous est venu rechercher? » (*SSI*, p. 235) Autrement dit, abolir la distance, c'est effacer le lien qui réunit.

Par ailleurs, et étrangement, la séparation est ce qui réunit chez Claudel : « Don Rodrigue : Ami Daibutsu, ce n'est pas pour devenir à mon tour silence et immobilité que j'ai rompu un continent par le milieu et que j'ai passé deux mers [...] c'est pour que toutes les parties de l'humanité soient réunies » (*SSI*, p. 251). Car rompre les frontières existantes permet la fusion dans un tout, une entité globalisante : « Don Rodrigue : [...] Votre barrière de fleurs et d'enchantements, oui, celle-là aussi devait être rompue comme les autres [...] / Vous ne serez plus seuls! Je vous apporte le monde, la parole totale de Dieu » (*SSI*, p. 251).

Chez Claudel, ainsi, il n'y aurait jamais de véritable disjonction : « Sept-Épées : [...] Il n'y a pas de séparation lorsque les choses sont unies comme le sang avec les veines. » (*SSI*, p. 302) Ou, s'il y en a une, elle équivaut à son contraire, soit le fait d'« avoir tout autour de soi et [d']être séparé de tout » (*SSI*, p. 292).

Charge de l'original épormyable et des *Oranges sont vertes* se transforment en miroir des deux derniers.

En outre, la structure binaire du couple semble permettre aux dramaturges d'engager un dialogue avec les doubles figurés informant leur conception de l'existence et du théâtre. En effet, chez Artaud, Claudel et Gauvreau, toute composante de la vie, pour être complète, doit posséder un contraire qui ne l'annule pas, mais qui sert à combler ses lacunes, comme le corps et l'esprit (ou la pensée), la science et la religion, la religion et l'athéisme, etc. Mais, surtout, les couples de personnages ont pour jumeau figuré la notion de double sans laquelle la théorie du *Théâtre de la cruauté* ne tiendrait pas. La question du double est si importante dans la manière qu'Artaud a d'appréhender la révolution théâtrale, qu'il utilise le terme *double* pour faire contrepoids au terme *théâtre* dans le titre de son ouvrage qui est devenu le plus célèbre de sa production scripturaire. Or, étonnamment, ce double n'est jamais clairement défini dans le cadre des essais constitutifs de ce recueil, mais il sous-tend chacun de ses textes théoriques en adoptant de multiples significations. Ici, il évoque le double du *vrai* théâtre qui s'est perdu – le théâtre oriental –, c'est-à-dire le théâtre occidental, psychologique, dénaturé, indigeste et infecte aux yeux d'Artaud. Là, il renvoie au double du langage verbal et articulé, soit le langage absolu et concret de la poésie. Ailleurs, il fait penser au pendant du texte qu'est la mise en scène, qui doit primer pour Artaud. Le metteur en scène est en effet la figure centrale de sa conception théâtrale. Sans metteur en scène, il est impossible, selon lui, de donner naissance au *vrai* théâtre. Or, pour Artaud, le metteur en scène doit aussi se fondre en l'auteur. Et on sait qu'Artaud a lui-même été auteur dramatique et metteur en scène. Serait-ce donc là le double du théâtre : le metteur en scène, l'auteur et Artaud lui-même? Rien n'interdit de le penser. Finalement, le double apparaît comme un personnage du théâtre balinais, forme exemplaire de la théâtralité dans la pensée d'Artaud :

Et pour des amateurs de réalisme à tout prix, qui se fatigueraient de ces allusions perpétuelles à des attitudes secrètes et détournées de la pensée, il reste le jeu éminemment réaliste du Double qui s'efface des apparitions de l'Au-delà. Ces tremblements, ces glissements puérils, ce talon qui heurte le sol en cadence suivant l'automatisme même de l'inconscient déchaîné, ce Double qui, à un moment donné, se cache derrière sa propre réalité, voilà une description de la peur qui vaut pour toutes les latitudes et qui montre qu'aussi bien dans l'humain que dans le surhumain les Orientaux peuvent nous rendre des points en matière de réalité. (*TD*, p. 536)

Grâce aux doubles (aux sens littéral et figuré), ainsi qu'à leurs corollaires (aux niveaux structurel et symbolique), Artaud, Claudel et Gauvreau accomplissent leur souhait de rénover l'art dramatique en substituant à la dimension rationnelle et plausible du drame *vériste*, l'abstraction et l'antidénotation d'un théâtre non mimétique.

III.2.2.2. Les personnages-personnifications : les marionnettes

La deuxième technique, après la prosopopée, permettant aux poètes-dramaturges de créer des personnages fantastiques et chimériques coïncide avec la personnification, qui touche essentiellement des êtres à l'apparence anthropomorphique, mais non vivants : les marionnettes au sens large, possédant plusieurs déclinaisons possibles, par exemple, mais pas seulement, le pantin ou le fantoche.

La marionnette est un personnage très important du théâtre de d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau. Elle apparaît dans toutes les pièces du corpus, et l'emploi qu'on peut en faire est toujours envisagé favorablement – et même encouragé – dans leur propre réflexion théorique.

Leurs œuvres dramatiques mettent d'abord en scène des marionnettes au sens littéral du terme, c'est-à-dire des poupées concrètes ou des pantins divers. Dans *Le Soulier de satin*, Claudel prévoit de faire incarner Don Mendez Leal par « *une simple silhouette découpée*

dans de l'étoffe noire » (SSI, p. 246), et Don Léopold Auguste, par un pantin-*piñata*⁷⁴ sur lequel s'esquinte La Logeuse, si nous nous fions aux didascalies le décrivant :

L'apparence corporelle de Don Léopold Auguste est réduite à son pourpoint rattaché par des aiguillettes au haut-de-chausses. Cela ne l'empêche pas, tout gonflé d'air et suspendu au bout d'une canne à pêche, d'exécuter dans la bonne brise de l'après-midi une espèce de danse personnelle autant majestueuse que gaillarde.

La Logeuse, *tapant sur Don Léopold Auguste avec une canne* : Pan! pan! pan!

Don Léopold Auguste, *émettant un petit jet de poussière à chaque coup* : Pouf! pouf! pouf! (SSI, p. 175)

Dans *La Charge de l'original épormyable*, Mycroft Mixeudeim est aussi confronté à une poupée, désignée comme une « Silhouette » (COÉ, p. 658). Puis, dans *Les Cenci*, Artaud, rêvait de faire apparaître sur scène des « mannequins en assez grand nombre » (C, p. 607), pouvant soit servir d'élément scénographique, c'est-à-dire de décor (TD, p. 582) – comme il le professait dans son second manifeste du *Théâtre de la cruauté* –, soit remplacer certains actants (comme les animaux), soit compléter la distribution, aux côtés des acteurs de chair et d'os. Il était effectivement convaincu que le recours à

un mannequin animé, une sorte de monstre doué de la parole, [ou à] un Être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, [était] capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout théâtre ancien (TD, p. 529).

Dans les pièces des trois auteurs, on trouve des marionnettes au sens figuré, car il n'est pas rare que les personnages appelés à être incarnés par des acteurs réels soient décrits comme des automates ou des pantins de bois, de tissu et de fil. Ainsi, Don Ramire et Doña Isabel, dans l'œuvre-phare de Claudel, prennent l'apparence de cartes divinatoires : « Don Ramire, Doña Isabel. / Assis sur un banc, tous deux en noir et absolument de l'époque, pareils à des figures de tarots. Leurs visages au-dessus des corps peints passent à travers des trous. » (SSI, p. 177) De la même manière, il est dit du Chambellan, dans *Le Soulier de*

⁷⁴ « *piñata* [...] panier [...] de friandises[.] La *piñata* est un récipient rempli de friandises que l'on brise à coups de bâton le premier dimanche de carême au cours d'un bal masqué. » Traduction tirée de : Ramón García-Pelayo y Gross et Jean Testas (avec la collaboration de Micheline Durand, Fernando García-Pelayo y Gross et Jean-Paul Vidal), *Grand dictionnaire français-espagnol, espagnol-français*, nouvelle édition, Paris, Larousse, 1992, p. 603.

satin, qu'il a « *une belle fraise, une belle petite barbe blonde, de belles culottes noires bien rembourrées, et tous ses membres et articulations sont de guingois à des angles différents comme les parties d'un mètre de charpentier* » (SS1, p. 267). Cette description n'est pas sans rappeler celle que Gauvreau fait de Letasse-Cromagnon, dans le *dramatis personæ* de *La Charge de l'original épormyable* : « Souvent ses longs bras et ses jambes semblent désarticulés. À première vue on le dirait dégingandé » (COÉ, p. 639). Ce docteur sadique transforme lui-même Lontil-Déparey en un type de marionnette alors qu'il lui serre le cou : « *Lontil-Déparey est comme un pantin de guenille entre ses mains.* » (COÉ, p. 745) Et Lontil-Déparey, accompagné de ses amis tortionnaires, manipulera à son tour Mycroft Mixeudeim comme un pantin, au moment de lui faire boire les quatre liquides-médicaments dans le deuxième acte de la pièce. Cette tactique provoquera, chez l'original épormyable, de « *Brusques changements d'états, traduits dans le physique, [donnant] l'impression de convulsives dislocations du corps de Mixeudeim* » (COÉ, p. 686). L'assimilation de Mycroft Mixeudeim à une marionnette est d'ailleurs cautionnée par le fait qu'il mettra de son propre chef la perruque de la poupée sur sa tête – faisant de son corps, par le fait même, une extension de la silhouette. Lors de cette scène, en effet, il est indubitable que Mycroft Mixeudeim devient une marionnette par analogie.

Ces marionnettes, concrètes ou figurées, semblent avoir été inspirées, dans le cas de Claudel et d'Artaud, par le contact qu'ils ont eu avec le théâtre oriental. Artaud décrit ainsi les acteurs-danseurs balinais comme des marionnettes dégageant « [u]ne impression d'inhumanité, de divin, de révélation miraculeuse » (TD, p. 539). À ses yeux, les comédiens orientaux, grâce à leurs « attitudes anguleuses et brutalement coupées[, à] leur dédale de gestes [et à] leurs robes géométriques » (TD, p. 536), se révélaient rien moins qu'assimilables à des « automates, [à des] mannequins [ou à] des hiéroglyphes animés » (TD,

p. 536). Claudel, dans ses essais, discute longuement du théâtre de marionnettes japonais qu'est le « Bounrakou » (*ONDSL*, p. 227), ancêtre du théâtre « Kabouki » (*ONDSL*, p. 245)⁷⁵ :

La marionnette c'est le masque intégral et animé, non plus le visage seulement, mais les membres et tout le corps. Une poupée autonome, un homme diminutif entre nos mains, un centre à gestes. [...] La marionnette Japonaise n'est pas de celles qui n'ont rien que la main au bout de mon bras pour corps et pour âme. Elles ne brandillent pas non plus fragilement au bout de quelques fils, comme quelqu'un que soulève et tout à tour lâche et reprend une destinée incertaine. (*ONDSL*, p. 227 et 228)

Mais il ne faut pas exclure, non plus, que la présence de la marionnette dans les dramaturgies artaudienne et claudélienne soit un héritage (in)direct du contact privilégié qu'ils ont eu avec les symbolistes. Car, s'ils n'en parlent pas directement dans leurs textes théoriques, c'est sans doute par souci stratégique de nier tout ce qui pourrait rattacher leur entreprise dramatique à la tradition théâtrale française.

Gauvreau, n'ayant pas voyagé en Orient ni été spécialement frappé par cet art, associe, pour sa part, l'usage des marionnettes dans son théâtre à une pratique ludique datant de l'enfance : « J'improvisais des jeux de marionnettes, je composais des pièces fabuleuses avec des acteurs de plomb à qui je prêtais mes voix de ventriloques. Mon unique auditoire a été bien souvent mon frère aîné Pierre. » (*LJCD*, p. 122-123)

Mais, quelle que soit l'origine de cette pratique, on peut constater que, chez ces trois auteurs, la marionnette s'avère omniprésente dans leur (conception du) théâtre. Elle est non seulement un personnage fondamental, mais aussi un moyen dont ils se servent pour se défaire des attaches du théâtre traditionnel occidental.

Tout compte fait, c'est principalement en jouant avec la dimension onomastique et en dotant leurs créatures d'une nature extraordinaire et non commune (comme les ombres, les

⁷⁵ Claudel, avec les termes *Bounrakou* et *Kabouki*, propose des versions francisées des vocables japonais *Bunraku* et *Kabuki*, qui renvoient à des formes ancestrales du théâtre au Japon.

doubles et les marionnettes), qu'Artaud, Claudel et Gauvreau ont réussi à rénover le personnage, à le dépouiller de toute caractérisation psychologique.

III.3. Trame événementielle

Le désaveu du théâtre *vériste* et mimétique, chez Artaud, Claudel et Gauvreau n'est pas perceptible que sur le plan des paratextes et de la caractérisation des personnages. Il est visible, également, au niveau de la trame événementielle qui fonde chacune de leurs productions dramatiques, et, plus spécifiquement, dans le fait qu'ils bouleversent les règles régissant la fable et l'intrigue.

III.3.1. La fable : forger une histoire à partir d'événements irréalistes

Pour commencer, ils forgent une histoire à partir d'événements et de péripéties totalement irréalistes, préférant tailler les fables directement dans l'inconcevable, et demandant aux spectateurs d'avoir des « yeux [...] faits pour voir des choses impossibles » (*SSI*, p. 101), comme le dit Doña Prouhèze dans la quatrième scène de la seconde journée du *Soulier de satin*.

Partant, leurs œuvres dramatiques comportent des séquences improbables. Par exemple, dans la pièce *mi-cruelle* d'Artaud, les assassins du père Cenci se font ligoter sans véritablement se débattre :

Béatrice tire les mains des assassins de dessous leurs manteaux. Leurs poings se ferment. Leurs bras se raidissent. Elle tourne autour d'eux en se servant des pans de leurs manteaux comme de longues bandelettes et les enveloppe comme des momies, avec le poing dehors. (C, p. 628)

De même, dans *Le Soulier de satin*, les pêcheurs de la première scène de la quatrième journée achètent, auprès d'un bourreau, la main d'un cadavre pour chercher un trésor au fond de l'eau :

Maltropillo : [...] T'as pas vu qu'y avait une main au bout de la corde, enfant de bûche?
Mangiacavallo : J'ai vu une espèce de bout jaune.

Maltropillo : Une espèce de bout jaune, c'est la main à Lévy le bijoutier, qu'on a pendu le mois dernier [...].
 C'est le bourreau qui me l'a vendue bien honnêtement [...].
 Une main d'usurier, ça casse tout seul. Où ce qu'y a de l'or et de l'argent, ça y va raide tout droit. (*SSI*, p. 240)

Dans *La Charge de l'original épormyable* qui compte plus d'une séquence improbable, Dydrame Davude, qui a survécu à un accident très sérieux sans même subir de blessures mineures, entre sans frapper dans une demeure qu'elle ne connaît pas :

([...] *Dydrame Daduve entre en scène, par la droite.*)
 Dydrame Daduve (*nerveuse*) : Il n'y a personne? ... (*Elle aperçoit Mycroft Mixeudeim.*) [...] Excusez-moi de pénétrer ainsi chez vous. J'étais en hélicoptère... mon appareil s'est écrasé sur le sol... les dommages sont très graves... J'ai marché plusieurs milles... Y a-t-il un mécanicien dans les alentours? (*COÉ*, p. 691)

Cette maison qui l'accueille apparaît elle-même étonnante et insolite puisque ses « *portes n'ont pas de poignée* » (*COÉ*, p. 640) et qu'elle ne semble pas posséder de fenêtre non plus.

Néanmoins, la teneur irréaliste du théâtre des poètes-dramaturges est surtout produite par la mise en scène d'événements plus inimaginables que singuliers. Aussi, dans *Les Cenci*, certains personnages semblent dotés de capacités motrices surhumaines, puisqu'il est indiqué que les assassins « *jaillissent comme des toupies et se croisent dans un éclair* » (*C*, p. 626). Dans la cinquième scène de la dernière journée de la pièce claudélienne, les jambes des membres des équipages Bidince et Hinnulus traversent leurs bateaux sans que ceux-ci ne coulent. Il faut aussi préciser la nature proprement irréelle de ces bateaux : il est en effet suggéré que les jambes des personnages font partie des embarcations même, puisque, comme le dit la didascalie : « *chacun sait que, sans jambes, les bateaux ne sauraient marcher* » (*SSI*, p. 277). Finalement, dans *La Charge de l'original épormyable*, le poids des objets ne respecte pas la loi de la gravité : « *Laura Pa jette la clé au plafond, et celle-ci ne retombe pas* » (*COÉ*, p. 749) ; alors que, dans *Les Oranges sont vertes*, le film dans lequel apparaît Cégestelle développe une histoire parfaitement surréaliste :

Elle s'approche d'une cornue remplie de liquide bouillonnant ; elle y jette du persil et du sucre brun et y fait naître des têtards. [...] Cégestelle dénude sa poitrine et il en sort un condor ensanglanté et enchaîné à une planche vulgaire ; cet ensemble s'élève dans les airs en brûlant jusqu'à disparaître. (OV, p. 1405)

III.3.1.1. Relater des événements fictifs équivoques

À ces fables et histoires invraisemblables, s'ajoute une pléthore d'événements suggestifs et ambigus. Au nombre de ceux-ci, citons deux passages très représentatifs. Chez Claudel, l'incertitude reliée à l'histoire est ainsi notable dans la dixième scène de la troisième journée du *Soulier de satin*. Au cours de cet extrait, Don Camille – devenu Ochiali – dit clairement que Doña Sept-Épées – la fille de Doña Prouhèze –, ressemble à s'y méprendre à son principal rival, Don Rodrigue de Manacor :

Don Camille : Recevez-le [l'avertissement que vous allez mourir] de ma bouche.

Doña Prouhèze : Je l'ai reçu déjà cette nuit d'un autre.

Don Camille : Votre visiteur habituel sans doute et le père de mon enfant?

Doña Prouhèze : Qui viendrait me visiter solitaire au fond de ma prison?

Don Camille : Rodrigue la nuit, chaque nuit, que ni les murs ni la mer ne suffisent à empêcher.

Doña Prouhèze : Vous seul, Ochiali, vous le savez, m'avez infligé votre grossière présence corporelle.

Don Camille : Mais je sais que lui seul est le père de cette fille que je vous ai faite et qui ne ressemble qu'à lui. (SSI, p. 208)

Par contre, aucune réplique ne dit explicitement que Doña Prouhèze et Don Rodrigue se soient connus charnellement, alors qu'il y a quelques allusions au fait que Doña Prouhèze se soit donnée à Don Camille. Par exemple, à la fin de la troisième journée, Doña Prouhèze déclare à Don Rodrigue (Le Vice-Roi) qu'elle est « adultère » (SSI, p. 235), suggérant ainsi qu'elle l'a trompé avec Don Camille après la mort de son premier mari Don Pélage. En outre, dans l'extrait suivant, elle ne nie aucunement qu'elle puisse partager le lit de son nouvel époux :

Don Camille, *les yeux baissés, à demi-voix* : Il ne tiendrait qu'à moi de prendre ce petit pied nu.

Doña Prouhèze : Il est à vous, comme le reste. N'ai-je pas l'honneur d'être votre épouse?

Don Camille : J'ai juré de ne plus vous toucher [...]

Doña Prouhèze [à Don Camille] : Mon corps est en votre pouvoir (SSI, p. 206-207).

Il est donc suggéré à la fois que Doña Sept-Épées est le fruit de l'union charnelle de Doña Prouhèze et de Don Camille – d'autant plus que, lors de son arrivée en Afrique, au château de Mogador, Doña Prouhèze n'était pas accompagnée d'une enfant –, puis de l'union spirituelle de Doña Merveille et de Don Rodrigue : « Doña Prouhèze : Est-il vrai que sur ta tête, enfant chérie, descende donc notre triple héritage? » (*SSI*, p. 208)

Selon cette *logique*, si Doña Sept-Épées ressemble physiquement à Don Rodrigue, c'est que, même si l'union entre Doña Prouhèze et Don Rodrigue n'est que spirituelle, elle n'en est pas moins physique, car, dans la pensée claudélienne, « les deux natures [charnelle et spirituelle, le corps et l'âme] sont rejointes si fortement qu'elles ne font qu'un » (*SSI*, p. 136), et que, si « [l]e corps est puissant sur l'âme[,] l'âme sur le corps l'est plus » (*SSI*, p. 228).

Mais toute cette lecture n'est possible qu'à partir de faits évoqués, sous-entendus, et non pas dénotés de manière franche. Ces faits relativement nébuleux ôtent la possibilité au *Soulier de satin* de raconter une histoire précise – et, qui plus est, crédible – comme le feraient les événements d'une fable réaliste ou naturaliste.

L'approximation contamine aussi la fable de *La Charge de l'original épormyable*. Aussi, l'incessante circulation des seaux dans l'espace scénique est une des péripéties équivoques ponctuant cette œuvre :

*Mycroft Mixeudeim rentre en scène avec deux seaux d'eau[,] traverse la scène et sort par la gauche[.]
Mycroft Mixeudeim rentre en scène [...] sans les seaux, traverse la scène de gauche à droite et sort[.]
Mycroft Mixeudiem rentre en scène, à droite, avec deux seaux d'eau [et] sort par la gauche. (COË, p. 649-650)*

À la lecture de la partition dramatique, il est difficile de comprendre à quoi servent les seaux d'eau que porte Mycroft Mixeudeim. Leur signification est assurément symbolique⁷⁶, mais

⁷⁶ Contrairement à la « cuve remplie d'eau glacée » (*OV*, p. 1478) qu'apporte sur scène Musselgine, dans le quatrième acte des *Oranges sont vertes*, qui possède, elle, une utilité concrète, soit de torturer Yvirnig :

peu d'indices apparaissent dans le texte pour faire, de ce motif, une lecture qui ne soit pas uniquement intuitive et contestable.

III.3.1.2. Énoncer des faits *réels* mais discutables

Le renoncement au mimétisme se détecte aussi lorsqu'Artaud s'appuie sur des faits *réels* mais discutables dans ses essais sur le théâtre. Dans « La mise en scène et la métaphysique » du *Théâtre et son double*, il fait une interprétation d'une œuvre picturale : *Les Filles de Loth* de Lucas van den Leyden. Or cette interprétation – même si elle s'avère plausible – est équivoque, car Artaud ne s'astreint pas à rendre compte sèchement de la technique picturale utilisée ; et il ne s'impose pas comme but de retracer uniquement, et sans commentaire d'appréciation, les lignes de la composition sur lesquelles s'est appuyé le peintre. Au contraire, à travers une série de remarques dithyrambiques (« harmonie visuelle foudroyante », *TD*, p. 522 ; « heureux effet de perspective », *TD*, p. 522 ; « l'impression d'intelligence [...] qui s'en dégage », *TD*, p. 523), Artaud projette sa fascination pour la *violence* – au sens de *force révolutionnaire* – (« # Il y a d'ailleurs dans la façon dont le peintre décrit ce feu quelque chose d'affreusement énergique, et de troublant [...] par sa violence même », *TD*, p. 523) ainsi que son obsession pour le thème de l'inceste sur la représentation picturale :

Une tente se dresse au bord de la mer, devant laquelle Loth [...] regarde évoluer ses filles, comme s'il assistait à un festin de prostituées.

Et en effet elles se pavanent [...], comme si elles n'avaient jamais eu d'autre but que de charmer leur père, de lui servir de jouet ou d'instrument. (*TD*, p. 522)

Par ailleurs, Artaud extrait des images de cette toile des « idées métaphysiques » (*TD*, p. 524) – comme l'« idée sur le Devenir[,], une autre sur la Fatalité[,], une idée sur le Chaos[,], sur le Merveilleux, sur l'Équilibre[,], sur les impuissances de la Parole » (*TD*, p. 524) – fruits

« *Musselgine dépose la cuve sur la table ; Drouvoul et Cochebenne plongent par la force le visage de Yvirnig dans l'eau glacée et l'y maintiennent jusqu'à presque l'asphyxier.* » (*OV*, p. 1479)

d'une lecture imaginativement suggestive plus qu'objectivement précise – qui n'a d'autre visée que de brosser une analogie avec sa conception révolutionnaire du théâtre : « Je dis en tous cas que cette peinture est ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient. » (*TD*, p. 524)

Dans la théorie artaudienne du *Théâtre de la cruauté*, l'absence de dénotation est attribuable à la volonté du poète de recourir aux outils du poème – à ces « allus[ions] color[ées] » (*TD*, p. 542) – pour exprimer sa conception renouvelée du théâtre. Or ces derniers et dernières sont nettement du côté de la suggestion. Car Artaud ne tente ni de rédiger un traité scientifique prêt-à-consulter, ni de proposer un mode d'emploi à l'usage des praticiens de théâtre. En écrivant *Le Théâtre et son double*, il a troqué la précision réaliste (ou naturaliste) pour la contestable polysémie imagée et imagène du poème à vivre.

III.3.1.3. Établir des liens entre *réalité véritable* et *réalité théâtrale*

Un abandon de la dramaturgie du reflet se détecte aussi dans l'établissement de liens entre *réalité véritable* (ou *réalité des spectateurs*) et *réalité théâtrale* grâce à des variations sur le thème et le procédé du *théâtre dans le théâtre*. En effet, la dimension des intrigues rappelant « le monde du théâtre⁷⁷ » a entre autres conséquences de miner la possibilité de créer une illusion référentielle complète. Car, comme l'ont souligné plusieurs chercheurs, bien qu'il existe une *réalité théâtrale*, le théâtre, ce n'est jamais la réalité⁷⁸.

Si nous employons l'expression de *variations* sur le thème et le procédé du *théâtre dans le théâtre*, c'est à dessein, puisque les stratégies privilégiées par les poètes ressortissent

⁷⁷ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 197, 1981, p. 13.

⁷⁸ Pendant que Patrice Pavis opère une distinction nette entre « réalité représentée » et « réalité théâtrale » (*Dictionnaire du théâtre*, p. 325-328), Georges Forestier (*op. cit.*, p. 232 et 245), de son côté, soutient que « par le simple détour de l'illusion dramatique, la vérité devient non réalité », et rappelle qu'« il n'est pas de théâtre sans illusion ».

à une forme moins frelatée que retouchée du *théâtre dans le théâtre* (ou de ce que Manfred Schmeling nomme les « *formes complètes du théâtre dans le théâtre*⁷⁹ »). Artaud, Claudel et Gauvreau n'optent jamais pour l'usage de la mise en abyme théâtrale parfaite – cette « correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée », pour reprendre Georges Forestier⁸⁰ – dans la mesure où *Les Cenci* ne renferment pas une représentation intérieure des *Cenci*, pas plus que *Le Soulier de satin*, *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes* n'incluent ou n'intercalent leur double miniaturisé dans leurs intrigues respectives.

Certes, les trois auteurs recourent abondamment à ce que Schmeling désigne par le concept de « *formes périphériques [du théâtre dans le théâtre]*⁸¹ » – notamment par la présence en scène de techniciens, de machinistes (surtout dans la somme claudélienne) et de « [p]ersonnage[s] protatique[s]⁸² » (tels Artaud annonçant son propre *Théâtre de la cruauté* à venir dans *Le Théâtre et son double* ; L'Explicateur dans *Le Livre de Christophe Colomb* ; L'Annoncier et L'Irrépressible dans *Le Soulier de satin* ; Mougna dans *Les Oranges sont vertes*⁸³). Malgré tout, le déploiement achevé d'une « dramaturgie du redoublement⁸⁴ », comme dans *La Reprise* de Gauvreau, cède plutôt le pas, dans le corpus premier, à une évocation en demi-teintes, modulée en mineur, d'un « théâtre qui se dédouble⁸⁵ ».

⁷⁹ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982, n° 204, p. 10.

⁸⁰ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 13.

⁸¹ Manfred Schmeling, *op. cit.*, p. 10.

⁸² « Protatique [...] Qui a rapport à l'exposition d'une pièce dramatique. [...] Personnage protatique, personnage qui ne paraît qu'au commencement d'une pièce pour en faire l'exposition. » (Claude Bum (s. la dir. de), *Le Nouveau Littré*, édition augmentée et mise à jour, Paris, Garnier, 2007, p. 1495.) Désormais, nous mettrons l'expression *personnage(s) protatique(s)* et l'adjectif *protatique(s)* en italique, au lieu de répéter la référence.

⁸³ L'Irrépressible et Mougna sont évidemment des figures *protatiques* modifiées, modernisées, c'est-à-dire non traditionnelles.

⁸⁴ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 229.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

Ainsi, dans les œuvres à l'étude, la formule du *théâtre dans le théâtre* est développée surtout implicitement et partiellement, comme pour mieux faire l'objet de transpositions (parfois édulcorées, parfois estompées) diverses. D'abord, bien qu'Artaud ne ménage pas une place spéciale à cette question dans son discours théorique et malgré qu'il n'aborde pas directement ce sujet, certains passages du *Théâtre et son double* ne manquent de faire penser que ce procédé n'est pas totalement étranger à la nature ou à la facture du *vrai théâtre* dont il rêvait. Pour ce poète-théoricien, le théâtre *pur* devait « demeur[er] enfermé dans son langage, [rester] en corrélation avec lui » (*TD*, p. 546). Dans cette optique, le *vrai théâtre* pourrait sans se trahir présenter son propre reflet spéculaire en guise d'intrigue.

Dans le même ordre d'idées, Artaud croyait que, pour accéder à l'essence théâtrale, il fallait obligatoirement réintroduire le principe de « convention théâtrale » (*TD*, p. 536) dans la pratique scénique et le substituer à celui de l'*illusion théâtrale* (ou *illusion référentielle*). La technique du *théâtre dans le théâtre* n'étant opposée ni à ce principe, ni à cette convention – au contraire, elle les favorise –, il y a tout lieu de croire qu'Artaud ne l'aurait pas reniée, même si ses écrits théoriques n'en parlent pas clairement.

Les pièces des poètes, elles, semblent renvoyer plus volontiers à cette forme non illusionniste, ou la récupérer moins timidement, sans néanmoins oublier de lui faire subir quelques transformations.

La variation la plus obvie et la plus raffinée de cette structure antiréaliste coïncide avec deux « figure[s féminines] qui met[ent] le théâtre sur la scène⁸⁶ » : L'Actrice claudélienne et la Cégestelle gauvréenne. Pourtant, c'est la première qui l'incarne le plus, car Cégestelle, actrice de cinéma (et non pas de théâtre), rappelle davantage le *cinéma dans le théâtre* que le *théâtre dans le théâtre*. Mais on ne peut nier que ses apparitions dans l'ensemble des

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

séquences filmiques projetées sur le mur-écran associent sa présence scénique au jeu interprétatif (en général) et non pas à une tentative naturaliste de reproduire fidèlement et scrupuleusement le quotidien des personnages.

Toutefois, l'apport symbolique du personnage de L'Actrice – « L'Actrice n° 1 [et] L'Actrice n° 2 » (SSI, p. 238), comme le propose le *dramatis personæ* de la quatrième journée – dans l'économie fictive du *Soulier de satin* se révèle immensément plus riche et complexe. D'emblée, ce personnage double – qui, de par son *appel de voix*, cristallise divers aspects de l'art de Melpomène et de Thalie, et qui personnifie la communauté artistique formée par les comédien(nes) – est associé à deux aires de jeu rappelant chacune la notion de « [t]héâtre sur le théâtre⁸⁷ » suggérée par Forestier. L'Actrice n° 1 évolue « dans sa loge » (SSI, p. 283). Or cette loge, en plus de mettre paradoxalement au premier plan – « devant le rideau baissé » (SSI, p. 283) – la face cachée du spectacle théâtral – en effet, L'Actrice s'y farde, s'y réchauffe la voix et y effectue quelques exercices de diction : « Posant sa voix : La, la, la, la! Petit pot de beurre! Petit pot de beurre ; les notes » (SSI, p. 284) –, ressemble à s'y méprendre à un théâtre de marionnettes (parce que tout y est tenu dans des fils) placé sur le théâtre à l'italienne où se déroule la pièce-cadre de Claudel : « *L'Actrice sur le proscenium [...] en train de se parer pour la scène qu'elle va jouer [...]. Tous les meubles et accessoires sont rattachés au rideau par des ficelles bien visibles.* » (SSI, p. 283)

L'Actrice n° 2, quant à elle, apparaît dans une scène qui possède tous les airs d'un *théâtre sur le théâtre* où se joue *Le Soulier de satin*, puisqu'elle est inaugurée par un lever du rideau – « [L]e rideau se lève [...]. *Le rideau en se levant a découvert L'Actrice [une autre*

⁸⁷ « *Théâtre sur le théâtre* peut, en effet, revêtir deux acceptions. D'une part l'expression peut désigner le fait de dresser effectivement un petit théâtre sur le grand théâtre. Outre la rareté d'une telle mise en scène, cela laisse de côté le caractère essentiellement structurel du procédé. D'autre part, théâtre sur le théâtre peut laisser entendre simplement que l'on présente au public le monde du théâtre (coulisses, vie des comédiens, etc...) sans qu'il soit nécessaire d'enchâsser une seconde action dramatique. En d'autres termes théâtre sur le théâtre recouvre un thème et non pas la structure. Il est rare que le premier aille sans la seconde. » (*Ibid.*, p. 13.)

tenant le même rôle] » (SS1, p. 285⁸⁸) – qui reproduit, à trois *journées* d'intervalle, celui de l'ouverture de la pièce – « *Le rideau se lève.* » (SS1, p. 12)

Ensuite, l'une des deux Actrices – la seconde –, se livre à un « jeu de rôle⁸⁹ » en présence d'un tiers qui, ne se rendant point compte de la feinte, ignore totalement être berné. Il s'agit de Don Rodrigue qu'elle convaincra, à la demande du Roi d'Espagne, et en prétendant être la Reine Marie d'Angleterre, de régner sur ce pays dont il ne veut point :

L'Actrice : C'est Rodrigue, le marchand d'images, qui refuse d'être Roi d'Angleterre?

Le Roi : Il ne refusera pas quand il verra Marie en larmes à ses pieds.

L'Actrice : C'est moi qui suis Marie?

Le Roi : Je ne sais par quelle perversité vous vous obstinez à vouloir être autre chose.

L'Actrice : Échappée aux prisons d'Élisabeth?

Le Roi : Et recueillie en grand secret par le Roi d'Espagne.

L'Actrice : Que fera-t-il quand il s'apercevra de la duperie?

Le Roi : Que fait le rat quand il est pris au piège? Le devoir sera à ce moment une cage autour de lui dont il ne peut s'échapper. [...]

L'Actrice : Et il faut que je le supplie qu'il accepte l'Angleterre?

Le Roi : Je n'attends que sa demande pour la lui accorder. [...]

L'Actrice : [J]e vous amènerai Rodrigue. (SS1, p. 273)

L'analyse approfondie du jeu de cette Actrice n° 2 montre pourtant qu'il ne se limite pas au simple *jeu de rôle*, car il relève, aussi et dans une certaine mesure, du *théâtre dans le théâtre*. De fait, comme l'a justement signalé Forestier, « l'une des marques du théâtre dans le théâtre est la présence de spectateurs intérieurs [sur scène]⁹⁰ ». Or le début (silencieux) de l'échange entre L'Actrice n° 2 et Don Rodrigue est surpris par un public interne, lui-même constitué de L'Actrice n° 1 et de sa Camériste (Mariette de son prénom) :

La Camériste : [...] Oh! si Madame est aussi belle que l'autre soir, ce sera épatant! Je ne savais où me fourrer! J'en ai pleuré toute la nuit!

Là-dessus, le rideau se lève, entraînant dans les airs le miroir, la table de toilette et tout le fournement.

O mon Dieu, qu'est-ce qui arrive?

L'Actrice : Nous sommes de l'autre côté du rideau! Sans y faire attention nous avons passé de l'autre côté du rideau et l'action a marché sans nous! O mon Dieu, quelqu'un a pris mon rôle. Je me sens toute nue! Dépêchons-nous de nous remettre là dedans et nous finirons bien par sortir par un bout ou par l'autre!

⁸⁸ Dans cette citation, la troisième paire de crochets est de l'auteur.

⁸⁹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 347-348.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 241.

Elles sortent. Le rideau en se levant a découvert l'Actrice [une autre tenant le même rôle], le col et les bras nus, en train de peindre à une table, un verre plein d'eau sale devant elle, et Rodrigue au-dessus d'elle lui donnant des indications. » (SS1, p. 285)

À cet exemple, s'ajoute une autre variante claudélienne de la technique du *théâtre dans le théâtre*. Tirée de la quatrième journée du *Soulier de satin*, elle coïncide avec le jeu de l'Actrice n° 1 dans sa loge, car cette répétition avant la grande première s'effectue tout de même devant un auditoire – restreint mais irréductible –, soit La Femme de chambre. En outre, maints détails laissent présager que la performance à venir de L'Actrice n° 1 se fera en « présence de spectateurs supposés⁹¹ » : non seulement l'aura symbolique du Roi d'Espagne planera-t-elle sur sa rencontre avec Don Rodrigue, mais sa coéquipière lui promet de la supporter dans sa mission politicothéâtrale en lui garantissant qu'elle « [s]e cacher[a] quelque part pour [la] voir » (SS1, p. 285) en pleine action⁹².

Tous ces éléments, sans parvenir entièrement à « inclure un spectacle [parfaitement autonome] dans un autre spectacle⁹³ », réussissent à faire des clins d'œil efficaces à la structure et au thème du *théâtre dans le théâtre*, et, par conséquent, à éroder toute possibilité de mettre de l'avant une esthétique mimétique. Cela, car ils placent sur scène le principe de convention esthétique, et demandent ainsi aux spectateurs de croire plutôt que de vérifier par une observation objective. Mais les œuvres du corpus recèlent d'autres astuces pour empêcher qu'une reproduction du réel se produise. Au nombre de ces stratagèmes, se comptent deux tactiques qui se rattachent peu ou prou au procédé du *théâtre dans le théâtre* : la métathéâtralité et le métalangage théâtral.

⁹¹ *Ibid.*, p. 241.

⁹² Le Roi d'Espagne et Mariette, La Camériste, peuvent également être appréhendés autrement, soit comme des metteurs en scène. En effet, c'est Le Roi qui décide de donner le rôle de Marie d'Angleterre à L'Actrice n° 1 : « Le Roi : La Reine Marie n'est plus présentement en Angleterre. / L'Actrice : Où est-elle donc? / Le Roi : Ici même à mes pieds, je ne le croyais pas si belle. » (SS1, p. 269-273) Par ailleurs, une didascalie et une réplique de La Femme de chambre suggèrent que celle-ci guide le début de *la représentation dans la représentation* : « La Camériste, *frappant des mains* : Ça suffit! Tout est allumé! » (SS1, p. 283)

⁹³ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 10.

Le métathéâtre s'exprime principalement de deux manières. Tantôt, on l'aperçoit dans le discours que quelques personnages tiennent sur la sphère théâtrale en général, comme lorsque les comparses de Yvirnig critiquent vertement certaines institutions (para)dramatiques fictives :

Drouvoul : À propos, Yvirnig, sais-tu que les représentations de la pièce de Poumergent ont été interrompues? Sous prétexte d'obscénité. (*OV*, p. 1380)

Ivulka : Moi, j'obtiendrai probablement le décor de la prochaine pièce de la compagnie Pulchritude. [...]
Cochebenne : Oui, oui, et puis on dit aussi que la compagnie Pulchritude affiche un répertoire arriéré de trente ans... (*OV*, p. 1400-1401)

Tantôt, il se concrétise dans les allusions à divers types de dramaturgies parsemant les productions des poètes. Parmi les formes théâtrales évoquées, le théâtre oriental occupe une place de choix, grâce, notamment, à la référence balinaise ayant inspiré à Artaud une large part de sa théorie du *Théâtre de la cruauté* ; et à l'écran qu'utilisent Claudel et Gauvreau sur la scène du *Soulier de satin* et de *La Charge de l'original épormyable*, et qui contribue à créer une espèce de *théâtre d'ombres dans le théâtre*. Or ce théâtre d'ombres n'est pas sans rappeler trois formes dramatiques issues de l'Orient : les « *ombres chinoises*⁹⁴ », le « *Lakhon sbaek*⁹⁵ » cambodgien et le « *Wayang kulit*⁹⁶ » indonésien fait à partir des figurines (le plus souvent en peau de bœuf ou en bois) derrière un morceau de tissu et devant une lumière.

On trouve également une réplique du théâtre de marionnettes, que ce soit à travers le recours aux marionnettes géantes et à travers les articulations en angles prônées par Artaud dans *Le Théâtre et son double* ; à travers la disposition de guingois des membres du pantin Don Mendez Leal dans *Le Soulier de satin* ; à travers l'usage d'une poupée représentant la fille d'Ebenezer Mopp dans *La Charge de l'original épormyable* ; ou encore par la

⁹⁴ Jacques Pimpaneau, *Des Poupées à l'ombre. Le Théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris, Université Paris VII – Centre de publication Asie orientale, « Bibliothèque asiatique », n° 24, 1977, p. 7.

⁹⁵ Samuel L. Leiter, *Encyclopedia of Asian Theatre*, Westport, Greenwood Press, 2007, vol. II, p. 564. Aucune traduction française n'existe de ce mot.

⁹⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 573. Aucune traduction française n'existe de ce mot.

marionnettisation de certains personnages incarnés par des comédiens réels (tels Bernardo, les deux assassins, L'Actrice n° 1, Don Léopold Auguste, Don Ramire, Doña Isabel, Mycroft Mixeudeim, Lontil-Déparey, Letasse-Cromagnon et Yvirnig).

D'autres formes spectaculaires sont aussi mises à profit dans la dramaturgie des poètes : la pantomime et le mime. Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, ne voyant que du mérite dans le caractère « [s]pécifiquement théâtral[, c'est-à-dire] qui exist[e] en dehors du texte » (*TD*, p. 526-527), de l'art dramatique et chorégraphique de Bali, préconisait vivement la mise en application scénique de ce qu'il appelait, la « pantomime non pervertie » (*TD*, p. 526-527) :

Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverties.

Par pantomime non pervertie, j'entends la pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrase, [...] représentent des idées, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète (*TD*, p. 526-527).

Par ailleurs, la pantomime est explicitement commandée par l'une des didascalies du

Le Soulier de satin :

Pantomime des courtisans qui font de leur mieux ; on voit bien qu'ils font tout leur possible pour être là, et qui, à l'aide de force hochements de tête, mains jointes, bras croisés, les yeux levés au ciel ou fichés en terre et gestes attestateurs, expriment (en mesure sur un petit air à la fois guilleret et funèbre) leur profonde consternation. Le sol mouvant les oblige d'ailleurs à des flexions de jarret et inclinations du corps pour rester en place de la manière la plus inopinée dans de surprenants zigzags. (SSI, p. 311)

Les deux pièces de Gauvreau mêlent également le mime au théâtre. De fait, il y a mime lorsque Mycroft Mixeudeim, orignal épormyable de *La Charge*, soumis aux effets contradictoires des substances que lui ont fait ingérer ses comparses à son insu, gesticule physiquement au lieu d'articuler verbalement une série de réponses (*COÉ*, p. 681-685). Il y a *mime dans le théâtre*, également, grâce aux nombreuses répliques bougées du personnage Mougnan des *Oranges sont vertes*, et dont celle qui suit n'est qu'un exemple parmi d'autres :

« (Pendant la tirade de Yvirnig, Mougnan mime une poule qui pond un œuf, le renifle puis le couve.) » (*OV*, p. 1377)

Claudiel, pour sa part, mêle d'autres pratiques dramaturgiques à sa pièce, comme le *théâtre clownesque* – quand il suggère que l'Irrépressible doit déambuler sur scène de manière chaotique et drolatique, c'est-à-dire « à la manière d'un clown de cirque » (*SSI*, p. 86). Il semble également vouloir rappeler le souvenir de la comédie espagnole – lorsque Don Léopold Auguste et Don Fernand tournent en dérision les actualités du XVI^e siècle et qu'ils caricaturent les tenants de la tradition passéiste opposés aux partisans de la nouveauté, dans la troisième scène de la troisième journée. Puis il insère dans sa production un échantillon de comédie musicale – au moment où, dans la neuvième scène de la troisième journée, Doña Isabel chante ses répliques et les alterne parfois avec des répliques dites sur un ton parlé.

Ces moyens métathéâtraux assurent à la convention théâtrale une présence continue tout au long des pièces et vont même proposer une rivale à la réalité des spectateurs, soit la *métathéâtralité*. Cette dernière est secondée par un dernier appui, plus modeste sans aucun doute, mais qui ne laisse pas de s'inscrire dans le sillage anti-illusionniste : l'insertion, dans la partition dramatique de tout un métalangage théâtral qui s'imisce parfois dans les didascalies. Chez Claudiel, il est ainsi indiqué que les courtisans agissent de telle sorte qu'ils créent une « [p]antomime » devant le Roi d'Espagne (*SSI*, p. 311). Puis, une indication scénique de *La Charge de l'original épormyable* signale que « *Letasse-Cromagnon, Lontil-Déparey, Becket-Bobo, Laura Pa, Marie-Jeanne Commode, après avoir entrevue le spectacle de l'original épormyable, sortent de la pièce* » (*COÉ*, p. 734). Mais, le plus souvent, le métalangage théâtral sourd des répliques des personnages. Tandis que l'Orsino des *Cenci* soutient que « [c]hacun sait le rôle qu'il doit jouer » (*C*, p. 626), les propos de L'Actrice n^o 1 du *Soulier de satin* sont traversés par un abondant champ lexical relié au

thème de l'art dramatique : « [u]n rôle en or » (*SSI*, p. 284) ; « un petit *sketch* » (*SSI*, p. 284) « brochure » (*SSI*, p. 284) ; « réplique » (*SSI*, p. 284) ; « récitatif » (*SSI*, p. 285) ; « l'autre côté du rideau » (*SSI*, p. 285). En outre, Don Balthazar, de la même pièce, déclare que ses hommes et lui-même seront « fort bien [installés à l'ombre] pour goûter, tandis que ces messieurs [les serviteurs] pourvoiront à nous fournir le spectacle » (*SSI*, p. 77) Enfin, les créatures gauvréennes reprennent elles aussi ce genre de formules comme le prouvent de nombreux extraits dont voici deux exemples : « Lontil-Déparey : Je me sens le goût d'improviser » (*COÉ*, p. 685) ; « M. J. Commode : J'ai répété à Becket-Bobo ce que tu m'avais dit. Il est d'accord. Il va nous obtenir les accessoires. » (*COÉ*, p. 696)

En émaillant leurs textes d'un vocabulaire puisé au métalangage théâtral, les poètes poursuivent leur objectif de renouveler le théâtre en proposant, à la place de la finitude d'une représentation *vériste*, ce que Yvirnig appelle un « spectacle d'infinité » (*OV*, p. 1432).

III.3.2. L'intrigue

En plus de saper le contenu réaliste de la *fabula*, les trois auteurs se sont également évertués à déjouer les règles de l'agencement linéaire des événements. Il en résulte que leurs pièces présentent des intrigues grandement éclatées.

III.3.2.1. L'altération du « découpage extérieur⁹⁷ » des pièces

Ils opèrent une altération du *découpage extérieur* ou des bornes textuelles en optant pour une segmentation singulière. Parfois, ils accordent à leurs textes des divisions tangibles, repérables et déjà employées par d'autres dramaturges. Claudel divise ainsi *Le Soulier de satin* en journées (comme dans le théâtre profane médiéval) elles-mêmes subdivisées en scènes. Artaud, lui, choisit de distribuer l'action des *Cenci* en actes qui se partagent à leur

⁹⁷ Patrice Pavis, « découpage extérieur », *Dictionnaire du théâtre*, p. 101.

tour en scène. Gauvreau, pour sa part, tranche *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes* en actes seulement.

Toutefois, ils n'hésitent pas à recourir à des moyens qui tendent à rendre (plus ou moins) inopérant ce découpage en apparence traditionnel. Ainsi, il arrive qu'aussitôt qu'ils ont employé le découpage à l'écrit, ils le minent en suggérant qu'il ne faut pas le respecter lors de la représentation. C'est le cas de Claudel qui insiste pour que « [l]es acteurs de chaque scène appara[issent] avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler » (*SSI*, p. 9).

À d'autres moments, ils suggèrent la présence d'une unité transcendant la division entre les scènes, rendant inutile, par le fait même, la fragmentation textuelle opérée. Par exemple, Claudel emploie la « *lettre à Rodrigue* » (*SSI*, p. 166⁹⁸) qui traverse les trois premières journées et, donc, des scènes totalement indépendantes les unes des autres au niveau du contenu, mais qui sont jointes par le voyage épistolaire de cette missive. On peut aussi voir en Claudel un *rhapsode* qui *coud* les différents *chants* que sont les scènes des journées du *Soulier de satin* avec le *fil* tordu de l'écriture de Doña Prouhèze cheminant vers Rodrigue –, idée faisant écho au proverbe portugais mis en exergue à la pièce : « *Deus escreve direito por linhas tortas*⁹⁹. » (*SSI*, p. 8) Dans le même ordre d'idées, Gauvreau s'efforce aussi de donner à son œuvre une structure globale annihilant les sous-sections qui la segmentent. Dans *Les Oranges sont vertes*, il crée un *personnage-cadre* – Mougnan – présent tout au long de la pièce, malgré les changements de scènes (implicites) et d'actes

⁹⁸ Désormais, l'expression *lettre à Rodrigue* sera mise en italique lorsqu'elle renverra au *Soulier de satin* de Claudel.

⁹⁹ « Dieu écrit droit avec des lignes courbes. » Traduction française d'Olivier Py, qui avait inscrit cette phrase au-dessus de la scène, dans sa seconde mise en scène du *Soulier de satin*.

(explicites). De plus, dans cette pièce, tout comme dans *La Charge de l'original épormyable*, Gauvreau ne subdivise pas les actes, même si un personnage entre en scène ou la quitte.

Tantôt, au lieu d'utiliser le *découpage extérieur* pour assurer une lecture unitaire de l'œuvre, les dramaturges emploient les divisions dramatiques pour accentuer une rupture, une fracture dans l'œuvre. Ainsi, Gauvreau, dans *La Charge de l'original épormyable*, donne-t-il des sous-titres aux actes, ce qui contribue à les présenter comme des œuvres miniatures et autonomes qui seraient réunies sous le titre global de la pièce (à l'instar de ses émissions radiophoniques formant des collectifs). Qui plus est, l'un de ces sous-titres met l'accent sur l'usage équivoque de ce procédé, car le premier acte s'intitule en effet « Ambiguïtés » (*COÉ*, p. 639).

Tantôt, ils usent artificiellement de la division de la *scène*, car ils ne suivent pas le principe de liaison qui lui est inhérent dans la tradition dramatique. De cette manière, il est plutôt rare, dans la pièce claudélienne, que deux scènes consécutives comportent au moins un personnage commun. Enfin, ils construisent aussi leurs œuvres, parfois, en les pensant manifestement en termes de scènes et d'actes, mais ils ne mentionnent pas explicitement ces catégories au fil du texte. Par exemple, Gauvreau indique, dans une didascalie des *Oranges sont vertes*, que Mougnan reste de marbre pendant « la scène suivante » (*OV*, p. 1442), alors qu'il n'y a pas de découpage en scènes dans cette œuvre.

Le *découpage extérieur* des pièces des poètes-dramaturges n'est donc pas si traditionnel qu'il en a l'air. Les auteurs opposent à la segmentation réaliste des liaisons diffuses qui compliquent – au lieu de la clarifier – la *lecture* du texte et du spectacle en rendant ces derniers difficiles à appréhender. Cette altération du découpage scénique mêle les pistes permettant un accès direct à la logique fabulaire.

III.3.2.2. Court-circuiter la chronologie habituelle de la logique narrative

Au principe organisateur d'une logique narrative chronologique, se substitue une intrigue qui progresse simultanément par *accolement*¹⁰⁰ reposant sur le développement parallèle, simultané, de segments narratifs différents. On retrouve cette synchronicité de sphères spatiotemporelles différentes principalement dans *Le Soulier de satin* où l'action, n'étant pas unique mais multiple, possède plus d'une branche parallèle. Pendant que Doña Prouhèze tente, par tous les moyens, à rejoindre Don Rodrigue ; Doña Musique cherche, elle, à retrouver celui qu'elle croit être Le Roi de Naples ; les Équipes Bidince et Hinnulus, pour leur part, se disputent au sujet du fruit de leur pêche – une « poissonne » (*SSI*, p. 279) ou une bouteille – ; Don Léopold Auguste et Don Fernand se moquent, quant à eux, des théories du discours savant et nient les découvertes scientifiques de leur temps ; le Frère Jésuite, de son côté, dérive sur la mer, attaché à une croix ; et Jobarbara essaie de récupérer son bracelet en or auprès du Chinois à qui elle l'avait confié. La trame du *récit*¹⁰¹ unique, ainsi brisée par l'entrecroisement de plusieurs filons narratifs, débouche sur une intrigue qui s'en trouve largement complexifiée.

¹⁰⁰ « Accolement ou simultanément : Deux séquences narratives sont-elles développées parallèlement ? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 337 ; à ce sujet, voir aussi p. 40)

¹⁰¹ Le concept de *récit* doit ici être pris dans le second sens où Gérard Genette l'utilise :

Dans un premier sens – qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central –, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements [...]. *Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînements, d'opposition, de répétition, etc. "Analyse du récit" signifie alors étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance [...].* En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. [...] Mais, comme on le verra, l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (*récit au sens 2*), d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse) : *récit au sens 3*. (*Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 71-72. Nous mettons en talique.)

Parfois, la veine continue de la chronologie événementielle est rompue par un régime narratif à base d'analepses. Or il existe, dans les œuvres du corpus, deux types d'analepses : celles racontant un événements passé (tel qu'un souvenir), et celles qui représentent, dans le présent du spectacle, une scène qui a (ou aurait) en fait eu lieu dans le passé. Cette catégorie regroupe des passages tels que le moment où Mycroft Mixeudeim, étreignant la poupée sous le regard cruel de ses tortionnaires, croit revenir aux jours heureux où la fille d'Ebenezer Mopp était en vie ; et les extraits de films qui, dans *Les Oranges sont vertes*, font en quelque sorte revivre Cégestelle au moment où elle est en réalité décédée.

Parfois, enfin, la logique narrative s'inscrit dans une réalité de troisième degré (le rêve). C'est le cas dans la scène où L'Ange gardien vient échanger avec Doña Prouhèze dans son sommeil : « Doña Prouhèze, *dormant* ; L'Ange gardien » (*SSI*, p. 182). C'est aussi le cas dans le passage où Yvirnig partage à nouveau, et pour quelques instants, un moment de douceur et de complicité avec le souvenir de Cégestelle : lorsqu'elle descend de sa corde de pendue pour chevaucher le cheval poétique avec lui. S'il s'agit bien d'un rêve, c'est parce que, dans ce passage, Yvirnig retrouve la loquacité qu'il avait perdue et qu'il perd à nouveau, une fois le rêve terminé.

III.4. Action scénique et scénographie

Les indications scéniques et les didascalies dépeignent, quant à elles, une gestuelle des comédiens réinvestie poétiquement, soit par la symbolisation ou la sémiotisation, par le redoublement ou la répétition, par la simulation ou la feinte.

III.4.1. Par la symbolisation ou la sémiotisation

Ainsi, le comédien n'est pas appelé à simuler, dans son jeu, des attitudes quotidiennes, ordinaires ou à poser des actes machinaux et habituels comme le ferait un acteur souhaitant

reproduire fidèlement les déplacements d'un individu réel. Le geste participe du sens et possède sa propre sémantique : toute « physionomie [devient] spirituelle » (*TD*, p. 514). Il faut donc comprendre que, dans cette perspective, le geste ne vaut pas (ou plus) pour lui-même. Il exprime une autre mécanique en la symbolisant : la plus petite impulsion, un déplacement apparemment anodin, le moindre tic élèvent tous le geste au rang de *gestique*. De cette façon, le langage du corps acquiert un aspect figuré, chorégraphié, qui instaure un autre niveau de communication – kinésique – entre l'auteur et le spectateur.

Cette sémiotisation du mouvement corporel demande aussi au chercheur et à l'analyste de repenser ou, à tout le moins, de regarder différemment la gymnastique du comédien en scène. Car cette approche poétique du jeu physique a pour effet de transformer, pour reprendre la terminologie artaudienne, les acteurs en « de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent » (*TD*, p. 540), puisque leurs mouvements – à l'image de la « gesticulation touffue » (*TD*, p. 540) des danseurs balinais – sont autant « de signes mystérieux qui correspondent à l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure que [les] gens d'Occident [ont] définitivement refoulée » (*TD*, p. 540).

Les comportements des personnages ne calquent pas les agitations courantes ou les remuements quasi imperceptibles du commun des mortels. Leurs simples gestes deviennent des *signes*, des allusions – chaque déplacement renvoyant à quelque chose d'autre –, que doivent décrypter les spectateurs. C'est pourquoi certains comportements des personnages peuvent déconcerter à première vue, ou poser un défi à la lecture de la représentation. Pensons aux « *raies* [que trace Doña Sept-Épées] *sur la table, avec son doigt* » (*SSI*, p. 309) – une gestuelle *réécrivant* le tracé de symboles chinois dans les airs, par De Ciz du *Partage*

de midi (« *Il dessine des caractères chinois dans l'air avec le doigt* », PM3, p. 242¹⁰²) et qui ressemble étrangement à cet extrait des *Oranges sont vertes* : « *Cégestelle [...] se met à dessiner de la calligraphie japonaise pour finir par écrire le mot RUT.* » (OV, p. 1404) Pensons aussi à ces gestes contraires à l'illusion référentielle et dont l'épaisseur sémantique ne fait pas de doute : l'épouse de Don Pélage qui remet sa mule à la statue de la Vierge Marie (« *Doña Prouhèze monte debout sur la selle et se déchaussant elle met son soulier de satin entre les mains de la Vierge* », SSI, p. 34) ; Cenci qui « *souffle dans l'air* » (C, p. 605), qui « *frappe un grand coup sur un gong* » (C, p. 605) avec son épée ; Cégestelle et Yvirnig chevauchant le cheval poétique.

Fait remarquable : les exercices corporels les plus recherchés, les plus travaillés et les plus denses tendent souvent à une symbolique sexuelle. La démarche particulière de Cégestelle, dans *Les Oranges sont vertes*, l'illustre à merveille :

Cégestelle fait alors une apparition qui doit être suprêmement suggestive au point de vue sexuel ; elle arrive en scène avec un houp-la autour de la taille. Elle débitera sa tirade en faisant évoluer gracieusement et voluptueusement le houp-la autour d'elle-même. (OV, p. 1372)

Mais l'exemple le plus représentatif de cette sémiotisation du plaisir sensuel, de l'union des corps désirants, se trouve dans l'une des œuvres de notre corpus secondaire, soit dans *Partage de midi* de Claudel, où la rencontre charnelle entre les deux amants que sont Ysé et Mesa est relatée de manière stylisée, plutôt que montrée avec un réalisme détaillé :

Il se rapproche d'elle presque jusqu'à la toucher par derrière comme par un mouvement inconscient. [...] Il allonge de par derrière vers elle des mains tremblantes. [...] Il lui parcourt tout le corps sans la toucher avec des mains qui tremblent et qui peu à peu prennent possession d'elle de plus en plus fervente. (PM3, p. 251)

Un autre exemple du fait que le geste doit ici être envisagé comme un acte de langage concret et poétique, plutôt que comme un *effet de réel*, est qu'il emprunte à la synecdoque.

¹⁰² Par opposition à « *Il écrit les caractères chinois dans l'air avec le doigt* » (PM2, p. 150) apparaissant dans la version pour la scène de cette pièce.

En effet, le geste est souvent résumé ou seulement esquissé, et, de fait, renvoie à une gestuelle plus large, comme le « *mouvement tournant* » (TD, p. 610) de Béatrice dans *Les Cenci* et « [l]e piétinement saccadé » (C, p. 626) des personnages qui « *font beaucoup moins de chemin qu'ils ne devraient en faire normalement* » (C, p. 618).

En outre, la sémiotisation du mouvement permet de hisser le geste au rang de *citation* de la tradition iconique. La contorsion des mains, dans les pièces de notre corpus premier, symbolise généralement l'avarice ou l'envie du personnage, comme le font les personnages de théâtre baroque. Dans *Le Soulier de satin*, le serviteur chinois « *se tord les mains en levant les yeux aux ciels* » (SS1, p. 45) au moment d'évoquer ses mésaventures financières. Dans la pièce mi-cruelle d'Artaud, lorsque la tension sexuelle se fait de plus en plus forte entre la fille et son père, Cenci « *se met à compter sur ses doigts* » (C, p. 604) et Béatrice « *se tord les mains* » (C, p. 613). Enfin, dans *Les Oranges sont vertes*, on peut voir « *Drouvoul se frott[er] les mains dans un rythme de convoitise inconsciente comme les usuriers de fiction.* » (OV, p. 1417)

Le geste devient *signe* antiréaliste, par ailleurs, et dans certains cas, lorsque les didascalies invitent les acteurs à faire ressurgir la nature primaire des personnages qu'ils incarnent, spécifiquement dans l'œuvre de Gauvreau où Mycroft Mixeudeim charge comme un orignal ; où Yvirnig, « *avec l'agilité d'un félin, [...] propulse ses deux mains sur Musselgine* » (OV, p. 1478) et « *se dresse dans une tension monstrueuse [...] comme une bête féroce qu'on cerne* » (OV, p. 1481). Cette animalisation du comportement peut être vue ou lue comme l'inversion d'un autre procédé antiréaliste de sémiotisation du geste dans certaines œuvres, soit l'animation des objets comme la « *bouilloire stellaire* » (PM3, p. 285) dans la version pour la scène du *Partage de midi* claudélien et l'arbre parlant dans « *Le prophète dans la mer* » des *Entrailles* gauvréennes.

Mais l'exemple le plus probant de cette instrumentalisation antiréaliste du geste réside sans contredit dans son emploi comme substitut de la parole. Le mouvement est ainsi doté d'une valeur et d'une fonction kinésiques au sens propre, comme dans la cinquième scène de la quatrième journée du *Soulier de satin* où les équipes Bidince et Hinnulus échangent un dialogue aussi improbable qu'in vraisemblable : « Première Équipe : N'avez-vous pas appris que toute la flotte anglaise est allée au fond de la mer? / La Deuxième Équipe dit la même chose avec des gestes. » (*SSI*, p. 278) Chez Gauvreau, cette utilisation singulière des mimiques et attitudes donne lieu à un jeu de mime ou à une pantomime totalement impensable dans une conception réaliste ou naturaliste du théâtre :

(*Mycroft Mixeudeim mime un chameau qui, peu à peu, se métamorphose en éléphant.*)

Laura Pa – Que fait-il?

Becket-Bobo – Il répond par gestes, apparemment. [...]

M.J. Commode – Il ne peut plus parler?

Becket-Bobo – Nous allons voir.

Laura Pa – Mycroft, est-ce que c'était difficile pour toi de gagner de l'argent?

(*Mycroft Mixeudeim mime un motocycliste, puis une jeune fille qui fait de l'auto-stop, puis le motocycliste, puis la jeune fille, puis le motocycliste qui stoppe, puis la jeune fille qui monte sur la motocyclette ; puis, un deuxième motocycliste dont l'expression faciale hargneuse est effrayante.*) [...]

Laura Pa – Mycroft, as-tu déjà été capable de gagner de l'argent régulièrement?

(*Mycroft Mixeudeim mime les gestes d'une danseuse turque, puis ce qu'il croit être une batteuse.* [...])
Mycroft Mixeudeim mime un ange remplissant le tonneau des Danaïdes, puis le tonneau des Danaïdes devenant une forêt luxuriante.) (*COÉ*, p. 681-684)

Tous ces gestes symboliques rejoignent la pensée théorique d'Artaud qui croyait, pour arriver à renouveler le théâtre, en la nécessité de rompre avec la gestuelle réaliste. Pour lui, le théâtre

prend des gestes et les pousse à bout[,] il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, [...] il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles[,] car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés (*TD*, p. 518).

Ainsi, les gestes du *vrai* théâtre, de la poésie-théâtre-vie *pure* ne coïncident pas avec ces déplacements réalistes « capables d'élucider un caractère, de raconter les pensées humaines d'un personnage, d'exposer des états de conscience clairs et précis » (*TD*, p. 527).

Ce sont plutôt des gestes figurés, « *des gestes faits pour durer* [...] stylis[és] » (*TD*, p. 539). Le théâtre *pur* se forme donc, selon lui, à partir d'une « gesticulation symbolique où un signe vaut un mot écrit » (*C*, p. 641).

III.4.2. Par le redoublement ou la répétition

On peut voir, dans le redoublement ou la répétition de certains mouvements, une autre stratégie que les poètes-dramaturges emploient pour problématiser la gestuelle des personnages/comédiens et la transformer en langage signifiant. Ces répétitions, qui n'ont rien des tics comportementaux que l'on retrouve chez certains individus réels, doivent ici être appréhendés, comme un réseau signifiant et stylisé d'échos gestuels. Le meilleur exemple de cette mécanique duplicative se trouve dans *Les Oranges sont vertes* de Gauvreau. La répétition y consiste en un redoublement du geste par la parole et son contraire, soit la réduplication de la parole par le geste. De cette façon, le personnage de Mougnan joint le geste aux tirades des autres personnages :

(Pendant la tirade de Yvirnig, Mougnan fait des mouvements de gymnastique avec une surprenante souplesse.) (OV, p. 1381)

(Pendant le monologue de Ivulka, Mougnan mime une hirondelle blessée qui lutte gauchement contre la souffrance pour venir enfin s'écraser au sol.) (OV, p. 1447)

De plus, il commente parfois oralement les gestes-comportements des personnages :

Yvirnig gambade sur la scène avec une apparente liesse. [...]
 Mougnan (*en aparté aux spectateurs*) : Yvirnig est en plein état de déchéance. Mais on dirait que cela va lui permettre d'accéder à un degré de merveilleux exclusif aux humbles, possible même aux idiots de naissance. (*OV*, p. 1430)

Mougnan ressemble, à cet égard, aux acteurs doubles qu'évoque Claudel dans sa prose théorique :

J'ai eu l'idée de doubler chacun des personnages d'un autre personnage semblable mais muet qui lui sert en quelque sorte d'ombre, ou si l'on veut de *témoin*, en employant ce mot non seulement dans le sens juridique mais comme le fait par exemple un ingénieur ou un physiologiste. L'un des personnages représente ce qui parle, ce qui intervient dans le drame, et l'autre simplement ce qui est permanent, ce qui existe, ce qui est occupé à nous regarder pendant que nous agissons. (*MIT*, p. 108)

III.4.3. Par la simulation et la feinte

La simulation et la feinte, qui forment le troisième procédé, apparaissent, par moment, dans une dynamique de la simulation gestuelle, dans une certaine hypocrisie des personnages qui déteint sur leurs comportements, et qui se double d'une mise à distance du comédien par rapport à son propre jeu scénique. Par exemple, dans la quatrième scène de la dernière journée de l'œuvre-phare de Claudel, les « *différents fonctionnaires, militaires, dignitaires et plénipotentiaires [...] se mettent à imiter l'attention de la manière la plus fausse et conventionnelle que l'on puisse imaginer.* » (SSI, p. 273-274) De même, dans *La Charge de l'original épormyable*, « [d]e temps en temps, avec un parfait naturel, Laura Pa, Becket-Bobo, Lontil-Déparey et Marie-Jeanne Commode font semblant de faire manger la poupée » (COÉ, p. 668) et « *Becket-Bobo fait semblant [d']étrangler [Marie-Jeanne Commode].* » (COÉ, p. 690) Enfin, dans *Les Oranges sont vertes*, il est indiqué que Drouvoul agit et parle « *sans naturel* » (OV, p. 1485) et donc avec un certain *décalage* par rapport à l'incarnation réaliste du jeu traditionnel qui se fonde sur la technique stanislavskienne du « *vivre*¹⁰³ » et du « *revivre*¹⁰⁴ ».

Cette mise en abyme de la simulation – le jeu dans le jeu – a pour effet de déplacer la cible de l'imitation : celle-ci ne porte plus sur la reproduction du réel, mais elle vise plutôt à imiter un comportement faux parce que joué, stylisé, théâtralisé. L'imitation n'est plus directe (les acteurs n'imitent plus la réalité), mais indirecte (ils simulent un comportement de dissimulation). En somme, les gestes-comportements des interprètes acquièrent une épaisseur de signification qui les place davantage du côté de la complexité ou de la médiation poétique que de celui de la transparence et de l'immédiateté réaliste.

¹⁰³ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, traduction par Élisabeth Janvier, préface de Jean Vilar, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot. Voyageurs », n° 42, 2001, p. 156.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 193.

Par ailleurs, le procédé de la feinte refuse aussi au geste la possibilité de reproduire fidèlement la réalité, comme dans ce passage de la somme claudélienne :

Bidince : Et maintenant, tirez!
 Hinnulus : Et, maintenant, tirez!
 Première Équipe : Tirons!
 Deuxième Équipe : Tirons!
Ils ne tirent pas. (SSI, p. 278)

Dans cet extrait, signe qu'un fossé peut se creuser entre un geste planifié et un geste exécuté, les personnages feignent de vouloir poser un geste, mais ils ne l'accomplissent pas comme prévu. La déconstruction de la logique comportementale confère un nouveau sens au geste. Par conséquent, dans les pièces du corpus premier, le geste peut demeurer au stade de potentialité abstraite, et les personnages décevoir les attentes du spectateur. La simulation et la feinte proposées dans les indications scéniques sont, par le fait même, deux moyens de *déréaliser* ou de dénaturer le geste scénique réaliste de l'acteur – du moins, tel qu'il apparaît dans les didascalies du théâtre traditionnel – pour le soumettre à une conception poétique de la représentation théâtrale.

III.4.4. Par une description floue des lieux scéniques à représenter et par une économie des indications temporelles

Le refus des esthétiques réaliste et naturaliste se rapporte également, dans la dramaturgie des poètes-dramaturges, à la dimension spatiotemporelle de leurs univers fictifs. Les événements sont mis en scène dans des lieux trop généraux pour être précis (« *un jardin* », C, p. 605 ; « *Un endroit indéterminé* », C, p. 617 ; « *La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne* », SSI, p. 11 ; « *La campagne romaine* », SSI, p. 104) ; là dont l'appellation a été tronquée (« *Une salle dans le château de X...* », SSI, p. 91). Parfois, même, les lieux ne sont pas indiqués du tout (comme dans les scènes treize et quatorze de la première journée du *Soulier de satin*). Parfois, on y fait rapidement allusion

dans les *didascalies internes* aux répliques, plutôt que dans les *didascalies pures* ou *externes* aux répliques, comme dans cet échange entre deux personnages de *La Charge de l'original épormyable* :

Dydrame Daduve : S'il en est ainsi, pourquoi ne pars-tu pas? Pourquoi ne vas-tu pas ailleurs?
 Mycroft Mixeudeim : Je ne sais plus comment trouver ailleurs.
 Dydrame Daduve : Tu ne t'es pas éloigné des parages de ce lieu depuis des années?
 Mycroft Mixeudeim : J'ai oublié le chemin pour partir. [...]
 Mycroft Mixeudeim : En venant ici, j'ai peut-être fui du trop douloureux. Ce passé-là, je ne veux pas le retrouver non plus. (COÉ, p. 693)

Malgré tout, ces *didascalies internes*, à cause de leur caractère vague, ne sont pas d'un très grand secours en ce qui concerne la précision des lieux de fiction. Elles font écho à la pauvreté des informations que l'auteur nous donne, dans *Les Oranges sont vertes*, pour représenter l'endroit où se déroule l'action : « *La pièce se déroule dans l'appartement de Yvirnig.* » (OV, p. 1366)

Devant la composante temporelle, le même constat s'impose. Les pièces qui nous occupent ne peuvent être appelées des *achronies*¹⁰⁵ comme le sont certaines fables constitutives des *objets* des *Entrailles* ou la plupart des radiothéâtres de Gauvreau. Évidemment, dans certaines scènes du *Soulier de satin*, aucune mention temporelle n'apparaît (comme les première, quatrième, sixième, huitième et douzième scènes de la première journée, pour ne donner que ces exemples), pas plus que dans les pièces de Gauvreau. Néanmoins, chez Claudel, le lecteur sait que les saisons se succèdent les unes aux autres plus ou moins rapidement : il y a évocation des périodes automnale et hivernale : « *une journée de l'automne commençant* » (SSI, p. 91) ; « *un soir d'hiver* » (SSI, p. 148). De plus, une *didascalie* de la septième scène de la troisième journée indique que l'événement

¹⁰⁵ « Achronie : « action [...] relatée sans aucune indication temporelle. » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 332.)

représenté se passe « *Deux mois plus tard* » (SSI, p. 223). De même, la scène finale de la pièce se produit « [l]a même nuit » (SSI, p. 329) que la scène précédente.

Chez Gauvreau, le phénomène reste le même, mais en plus diffus. Les *didascalies externes* aux répliques ne se donnent pas la peine d'inscrire l'action dans le temps. Mais on sait – même si les personnages ne changent pas de costume pour indiquer un changement de journée par exemple –, que la temporalité existe et que le temps, innommé, s'écoule de manière arbitraire et indistincte. Par exemple, dans *La Charge de l'original épormyable*, Dydrame Daduve renvoie à un passé qui s'oppose au présent actuel de l'intrigue : « Dydrame Daduve : [...] Quand je me suis écrasée sur le sol, quand je suis arrivée ici, j'étais affolée. Je désirais repartir le plus vite possible. Mais j'apprécie maintenant le repos. » (COÉ, p. 694) Dans *Les Oranges sont vertes*, le temps n'est pas nommé, mais son passage est symbolisé par le désordre grandissant qui gagne l'appartement de Yvirnig d'acte en acte :

Au premier acte, tout y est propre. (OV, p. 1366)

[Au deuxième acte, i]l y a un peu moins d'ordre dans l'appartement ; des signes de laisser-aller sont visibles ici et là. (OV, p. 1388)

[Au troisième acte, d]ans l'appartement de Yvirnig, le sentiment de confortable s'est considérablement estompé à cause du laisser-aller accru qui s'y manifeste. On commence à voir de la poussière que personne ne balaie. (OV, p. 1412)

[Au quatrième acte, t]out est désormais à l'abandon. Il y a beaucoup de poussière partout. (OV, p. 1444)

On peut cependant certifier que les fables choisissent de développer leurs histoires dans des *uchronies*¹⁰⁶. Dans tous les cas, on ne connaît ni l'année exacte, ni la date précise, ni l'heure près auxquelles se déroule l'action. Mais il y a *uchronie*, car des déictiques temporels servent à situer vaguement les événements. De cette façon, on apprend, mais sans plus de déterminations, que *Les Cenci* a lieu aux abords de la nuit (« *Le jour est sur le point de tomber* », C, p. 612). Ce sont aussi des marqueurs très imprécis que l'on retrouve dans *Le*

¹⁰⁶ « Uchronie : action possédant une temporalité qui ne tient pas compte des repères habituels. » (*Ibid.*, p. 340.)

Soulier de satin : les périodes du jour dominant (« *Le soir* », *SSI*, p. 28 ; « *Le petit matin* », *SSI*, p. 259), mais l'auteur nous instruit d'entrée de jeu – et avec une incertitude apparemment nonchalante – que « *La scène [se passe] à la fin du XVI^e siècle, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle.* » (*SSI*, p. 11)

Mentionnons que le flou des déterminations spatiotemporelles est en accord avec la pensée théorique artaudienne, car, pour lui, tout ce qui contribue à confirmer et à renforcer le divorce entre le spectacle dramatique *pur*, à venir, d'une part ; et la tradition théâtrale française réaliste, d'autre part, lui apparaît louable.

III.4.4.1. Reconception des décors

La scénographie va aussi être pensée de façon novatrice, c'est-à-dire en termes esthétiques d'abstraction, d'impression, d'écho à la fiction. Il importe, toutefois, de signaler que l'écriture scénique n'est pas *idéelle* comme l'était celle des symbolistes, mais *matériellement non mimétique*. On pourra nous rétorquer que, dans son premier manifeste du *Théâtre de la cruauté*, Artaud suggérait le rejet impérieux de tout accessoire décoratif : « *Il n'y aura pas de décor.* » (*TD*, p. 564) Mais il ne faut oublier, non plus, qu'il s'est révisé un tantinet dans la seconde version de son texte en spécifiant que le décor, présent cette fois, « [devait être] constitué par les personnages eux-mêmes, grandis à la taille de mannequins gigantesques, par des paysages de lumières mouvantes jouant sur des objets et des masques en perpétuel déplacement » (*TD*, p. 582). Il rejoint, en cela, Claudel, lorsqu'il faisait une proposition ambivalente dans la longue didascalie initiale de son œuvre-phare : « *Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit.* » (*SSI*, p. 9)

III.4.4.2. Une incomplétude des décors

D'abord, les décors se doivent d'être partiels afin d'être mieux complétés durant le déroulement même de la représentation :

Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. [...] Un bout de corde qui pend, une toile de fond mal tirée et laissant apparaître un mur blanc devant lequel passe et repasse le personnel sera du meilleur effet. Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme! (SSI, p. 9)

Le caractère elliptique, évanescent des décors est accentué par les invites faites au metteur en scène à déroger à leurs indications, si nécessaire. On le voit dans *Les Oranges sont vertes* : « *Quelques-uns des gestes de Mougnan vont faire partie des indications scéniques mais le metteur en scène ou l'interprète pourront y ajouter ad infinitum.* » (*OV*, p. 1366) ; et dans *Le Soulier de satin* : « *Un vieux bateau délabré et rapiécé qui fait voile péniblement vers le port. (Si c'est trop compliqué à représenter une simple bouteille dans la main de Diégo Rodriguez contenant un bateau à voiles fera l'affaire.)* » (*SSI*, p. 294).

Claudiel va même jusqu'à proposer plusieurs options entre lesquelles le metteur en scène doit choisir :

Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers nécessaires. S'ils se trompent, ça ne fait rien. (SSI, p. 9)

Cette imperfection et cet inachèvement du décor a pour but direct d'abolir le processus d'illusion référentielle et de mettre en évidence tous les rouages de la machine théâtrale. Partant, un effet de distanciation supplée au processus d'identification, permettant, par le fait même, au poétique de se substituer au mimétique.

III.4.5. Une sémiotisation-poétisation de l'aire de jeu et de ses constituants

Ensuite, une sémiotisation de l'aire de jeu tout comme de ses constituants s'opère notamment par une transposition scénographique de signes bien connus (tels l'*indice*,

l'icône, l'index, le symbole et, par extension, *l'image scénique*) ayant été initialement dénombrés et conceptualisés par les linguistes et sémiologues en pragmatique. Dès lors, la scène se transforme, « devient signe et non plus réalité première ne signifiant qu'en elle-même [et] devient, par suite d'une convention de jeu, le lieu d'une action symbolique [qui] se démarque [...] du monde réel¹⁰⁷. »

La traduction scénographique de *l'indice* sert ainsi d'outil aux poètes de théâtre qui veulent libérer l'espace scénique des contraintes réductrices de l'approche réaliste. Précisons cependant que ce *signe indiciel* est rarement utilisé comme moyen de renouveler l'environnement sonore. En effet, il n'existe aucun exemple de transposition sonore de *l'indice* dans notre corpus premier. Le seul passage se rapprochant d'une actualisation phonique de *l'indice* se situe dans une didascalie de la cinquième scène de la deuxième journée du *Soulier de satin* – « [c]loches de Rome au loin » (*SS1*, p. 109) – où le tintement unique des cloches de Rome sert à évoquer ladite ville italienne. Néanmoins, étant donné que le lien d'analogie entre le son d'une cloche et la capitale romaine s'avère très ténu – on serait tenté de dire qu'il rappelle plutôt la présence d'une église en général –, il serait plus juste de voir dans cette réalisation acoustique un *index* de la cité de Rome, puisque, sans ressembler à Rome, il est le *signe*, un peu comme la « couronne [...] est l[']*index* de la royauté [...] sans [toutefois] ressembler à la royauté¹⁰⁸ » pour reprendre un exemple donné par Anne Ubersfeld.

L'indice est pourtant adapté de multiples manières au niveau des décors et des objets scéniques. Il sert à l'occasion à renvoyer par un lien analogique à un espace ou à un espace-

¹⁰⁷ Patrice Pavis, « sémiotisation », *Dictionnaire du théâtre*, p. 364.

¹⁰⁸ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 130.

temps trop vaste pour être représenté réalistement sur scène¹⁰⁹. Ainsi, la carte géographique que Claudel déploie sur scène (« *Le fond de la scène est formé par une carte bleue et quadrillée de lignes indiquant les longitudes et les latitudes* », *SSI*, p. 158) réfère-t-elle, par *contiguïté*, à la position exacte des personnages sur le globe (soit « *[e]n mer. 10° lat. N. X 30° long. O.* », *SSI*, p. 158), impossible à représenter de manière véridique sur les tréteaux. De même, les « *colonnes de fumée* » (*SSI*, p. 168), dans la troisième scène de la troisième journée de la même pièce, contribuent-elles à évoquer la terre ferme que l'on peut voir depuis le bateau où discutent Le Vice-Roi et Almagro. Puis, dans *Les Oranges sont vertes*, le hochet, déposé sur la table, a pour fonction de désigner par analogie la *jeu-nesse* (ou la régression psychologique d'Yvirnig au stade de l'enfance) – période de l'existence à laquelle on l'associe communément.

Mais l'*indice* est exploité de manière plus médiate, par certains signes apparemment anodins pour désigner, par analogie, la dimension irréaliste, métaphorique et figurée de leur esthétique. C'est que quelques-uns de leurs *indices* scéniques concourent à signifier que la réalité de leurs pièces est une réalité de second degré. Par exemple, les « *[m]ontagnes romanesques dans l'éloignement* » (*SSI*, p. 41) et les « *rochers fantastiques* » (*SSI*, p. 64)

¹⁰⁹ La transposition scénographique de l'*indice* peut, à ce titre, se rapprocher plus d'une traduction scénique de la *synecdoque* que de la *métonymie*. Car les pièces de notre corpus premier semblent avares de ce que Guy Scarpetta appelle des « *métonymies audiovisuelles*¹⁰⁹ ». (*L'Impureté*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 65.) Outre cette indication que l'on retrouve dans l'œuvre-phare de Claudel (« la ligne de la mer », *SSI*, p. 71, pour évoquer la mer), il est effectivement difficile d'en déceler. Par contre, la transposition de la *synecdoque* est plus fréquente. La mission de cette dernière est double. D'une part, la *synecdoque* scénographique a pour tâche essentielle de signifier la présence d'un élément trop imposant ou trop monumental pour que l'espace scénique puisse l'accueillir dans sa totalité. D'autre part, elle a aussi pour mandat de ruiner la perfection mimétique en donnant à voir sur les tréteaux non pas un objet fidèlement représenté, mais uniquement son pendant (miniaturisé, condensé ou réduit).

Alors qu'on retrouve une *synecdoque* des effets sonores uniquement dans *Le Soulier de satin* (le « [c]oup prolongé de sifflet », *SSI*, p. 12, évoque la présence d'un bateau), on rencontre des *synecdoques* décoratives à la fois dans *Les Oranges sont vertes* (le livre déposé sur la table est une *synecdoque* de la littérature qui l'englobe) et la somme claudélienne (« Une haute fenêtre garnie de barreaux de fer », *SSI*, p. 27 et « un cadre de fenêtre », *SSI*, p. 90, sont employées pour désigner une maison complète, pour ne donner ces exemples).

proposés par Claudel pour meubler la scène du *Soulier de satin* peuvent-ils être lus comme des *signes* du caractère fabuleux, imaginaire, irréaliste de l'univers qu'il présente au spectateur. Dans cette catégorie, nous pourrions sans doute être tentée de classer le « poignard de théâtre » (*OV*, p. 1385) avec lequel Yvirnig feint de se suicider, dans la pièce gauvréenne, parce qu'il évoque sans conteste le procédé du *théâtre dans le théâtre*, une réalité de second degré difficilement concrétisable sur scène. Mais cette arme fictive, comme la couronne pour la royauté, ne ressemble pas au procédé du théâtre dans le théâtre. Il faut donc, à cet égard, le comprendre comme l'*index* d'un procédé métadiscursif transposé dans un objet scénique – ce qui, du point de vue strictement analytique, s'avère très riche de sens, dans la mesure où cela donne une dimension matérielle au discours métathéâtral qui, se *réfléchissant* concrètement dans un objet, devient, pour ainsi dire, *objet* de réflexion.

Aux côtés de l'*indice* et de l'*index*, nous trouvons l'*icône*, un autre signe faisant l'objet d'une transposition scénique. Une fois de plus, les effets sonores des pièces à l'étude ne semblent pas tirer grandement profit du processus d'*icônisation*, puisque ce procédé est employé avec parcimonie sur le plan acoustique. Deux occurrences seulement peuvent être recensées dans notre corpus premier, et recourent les bruits de la vie courante que reproduit – sans parfaite adéquation néanmoins, ou avec un mimétisme empreint de poésie – l'orchestre du *Soulier de satin* : « La musique imite le bruit d'un tapis qu'on bat et qui fait une poussière énorme » (*SSI*, p. 86) ; « L'orchestre se désintéresse de tout ce qui va suivre et s'occupe pour se désennuyer à imiter les plongeurs et ascensions de la mer » (*SSI*, p. 313). L'emploi du verbe *imiter* par Claudel, signale la volonté de produire un effet de ressemblance, d'où le fait que ces deux réalisations phoniques sont bien des *icônes* poétisés de bruits réels.

L'*icônisation* est cependant plus palpable au niveau des décors et des objets scéniques. Elle permet de matérialiser déceimment ce qui pourrait autrement paraître obscène, comme l'« *objet cylindrique, vraisemblablement en caoutchouc assez dur, qui mesure environ sept pouces* » (COÉ, p. 704) que sort Becket-Bobo de sa poche, et qui se transforme en *icône* d'un pénis en érection. L'*icônisation* rend possible, également – et comme le faisait l'*indice* par moment – de reproduire un lieu trop grand pour être inclus totalement sur scène¹¹⁰. Ainsi, « *l'image bleuâtre du Globe terrestre* » (SSI, p. 182) du *Soulier de satin*, qui possède un lien de similitude avec la planète Terre, permet à Claudel de montrer la totalité du monde. À partir de ces exemples, nous pouvons observer que l'*icône* ne « fonctionne [plus] comme “effet de réel”¹¹¹ », car, quoiqu'elle renvoie à des entités réalistes et tangibles (organe sexuel, planète), elle n'en donne pas une image identique (comme le serait un bibelot pour représenter un bibelot réel sur scène). Elle en propose, plutôt, une matérialisation métaphorique même si elle possède une correspondance évidente avec leur référent sur le plan de l'apparence (le globe ressemble à la Terre ; le cylindre reproduit la forme oblongue du membre viril).

Toutefois, ce n'est ni l'*indice*, ni l'*index*, ni l'*icône* qui se révèlent les signes les plus abondamment employés par Artaud, Claudel et Gauvreau dans leur (réflexion sur la) scénographie théâtrale. Il s'agit, en fait, du *symbole*. On en reconnaît une transposition scénique dans les éclairages des *Cenci* où « *une aveuglante et terrible lumière* » (C, p. 630) souligne de manière métaphorique la violence et la dureté des événements (inceste et assassinat). Si cet effet de lumière peut être qualifié de symbolique, c'est qu'il ne sert pas à

¹¹⁰ En ce sens, elle se rapproche tout autant de la transposition scénographique de la *synecdoque*.

¹¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Sociales, « Classiques du peuple. Critique », n° 3, 1978, p. 22-23.

créer un *effet de réel* comme le ferait l'emploi d'une chandelle dans la noirceur de la scène pour reproduire une chambre éclairée à l'éclat d'une bougie.

De son côté, la *symbolisation* de l'environnement sonore s'avère quantitativement plus importante. Le bruitage est souvent employé pour *symboliser* un élément qui ne lui est pas logiquement rattaché (comme le serait, par exemple, la sonnerie de téléphone avec un appel téléphonique). Le lien entre le phénomène acoustique et le sens auquel il renvoie est de pure convention : c'est pourquoi le son devient *symbole*. On trouve des exemples de cette *symbolisation* phonique dans le bourdonnement et le « *son de viole vibr[ant] très légèrement et très haut* » (C, p. 611) employés par Artaud dans *Les Cenci* pour donner respectivement un écho métaphorique de la tension existant entre les différents personnages et un reflet sonore du « *calme inouï* » (C, p. 611) planant sur la scène. *Idem* pour cette didascalie du *Soulier de satin* qui suggère l'emploi de la musique pour symboliser, pour imager acoustiquement, les mouvements intérieurs des personnages : « *L'orchestre [...] s'occupe [...] à imiter [...] les sentiments des gens qui ont mal au cœur.* » (SSI, p. 313) Par moment, également, la musique participe du *symbolisme* de l'œuvre en offrant une matérialité audible à une idée (telle l'engrenage impitoyable de la fatalité symbolisé par le « *rythme inca à sept temps* » – C, p. 636 – de la scène finale des *Cenci*) ou à une manifestation de la nature imperceptible par l'ouïe ou par les autres sens (« *L'orchestre en douze mesures établit l'horizon une fois pour toutes* », SSI, p. 238). La dimension du bruitage ne se limite plus à convoquer l'ouïe pour lui faire entendre la réplique exacte de la rumeur quotidienne : elle fait résonner l'intangible et le ressenti pour donner une épaisseur auditive à la représentation, « le son n'[étant] lui-même que la *représentation* [...] d'autre chose » (TD, p. 542. Nous soulignons). Comme l'explique Artaud, la musique – au même titre que les effets de lumière, d'ailleurs – devient un langage en soi, parallèle au « langage logique et discursif » (TD,

p. 536) de la partition textuelle. Et ses « propriétés sonores » (TD, p. 539) doivent appuyer les mouvements mêmes du spectacle afin de nourrir et de guider la *lecture* qu'en fera le spectateur-auditeur : « [L]a musique [...] paraît destiné[e] à envelopper la pensée, à la pourchasser, à la conduire dans un réseau [de sens] inextricable et certain. » (TD, p. 538) Le sens de la représentation se construit par et grâce au *symbolisme* antiréaliste de l'environnement sonore qui s'étend également aux composantes des décors et des objets scéniques.

Le *symbolisme* fonctionnant par convention, son application à la dimension visuelle des décors et des objets scéniques donne lieu à d'innombrables innovations dans leurs productions. Par exemple, dans *Les Cenci*, l'engrenage infernal et fatal dans lequel sont pris les personnages est illustré par la « galerie en profondeur et en spirale » (C, p. 602) et la « roue tourn[ant] sur un axe » (C, p. 633) au plafond. En effet, dans la conception artaudienne de la scénographie théâtrale, les décors et les objets devaient être « élevés à la dignité de signes [à la manière] des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement » (TD, p. 561). Puis, dans la version scénique du *Soulier de satin*, « [l]a Mer est représentée par un corps de ballet » (SS2, p. 348) ; et la mule de Doña Prouhèze donne un corps figuré à son âme, à sa vie, à sa personne entière. Enfin, dans *Les Oranges sont vertes*, la poésie est incarnée symboliquement par un « cheval poétique » (OV, p. 1370). De plus, les tableaux, utilisés d'abord directement à titre d'œuvres picturales, servent aussi de *symboles*, puisqu'ils font écho, par convention, aux liens affectifs et amicaux prévalant entre les personnages : quand ils sont amis et s'admirent, ils échangent des tableaux entre eux ; lorsqu'ils cessent de s'admirer, ils les reprennent.

En terminant cette démonstration, il convient de souligner une forme particulière – quoique plus rare – que prend la *symbolisation* des objets scéniques, soit l'*image scénique* comme telle – qui sera davantage développée à partir de la fin du XX^e siècle dans le type de théâtre que Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos qualifient « de l'image¹¹² » ainsi que dans le théâtre d'improvisation. Il y a, selon nous, *image scénique* lorsqu'un objet est totalement travesti et que la fonction que les acteurs lui attribuent ne recoupe aucunement son rôle premier. Dès lors, il représente autre chose, par convention, et tient lieu, sur scène, de *symbole*. Parmi ces objets qui « f[ont] image » (*TD*, p. 533) pour citer Artaud, le meilleur exemple reste encore « l'aune du tailleur et [...] l'étoffe rouge » (*SSI*, p. 86) dont s'empare L'Irrépressible, dans la seconde scène de la deuxième journée du *Soulier de satin*, pour les métamorphoser en *lasso* et en *muleta*. Claudel précise que le personnage se reconvertit symboliquement en « toréador » (*SSI*, p. 86) en « *faisant des moulinets* » (*SSI*, p. 86) avec l'un des deux instruments et en « *agitant* » (*SSI*, p. 86) l'autre. En donnant une autre *image* de ces éléments, en modifiant radicalement leur sens et leur degré de présence scénique, les poètes-dramaturges stimulent et convoquent l'imagination des spectateurs et empêchent qu'advienne le théâtre purement psychologique que redoutait plus que tout Artaud, soit celui qui présentait « une impasse et un cimetière pour l'esprit » (*TD*, p. 533).

IV. Conclusion partielle : Retour à la *mimesis* par une personnalisation du réel

En renonçant à présenter les choses avec précision et en se dissociant de toute volonté de faire accéder la fiction à la référence réaliste, les poètes-dramaturges pourraient donner à penser qu'ils répudient catégoriquement la dimension du réel dans leurs pièces. Rien n'est plus faux, car cette réalité fait bel et bien partie de leur théâtre. Cependant, il n'est jamais

¹¹² Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La Face cachée du théâtre de l'image*, Paris/Sainte-Foy, L'Harmattan/PUL, 2001, p. 1.

montré dans sa forme originale : il fait toujours l'objet d'une altération, d'un modelage. En d'autres termes, il ne s'agit du réel qu'ils copient, mais bien de celui qu'ils inventent. En exposant ainsi une réalité remaniée, ils relèvent le double défi d'exhiber la vérité du réel tout en se dégageant des exigences mimétiques. En somme, ils personnalisent le réel ou, autrement dit, ils se l'approprient sur un mode personnel.

Et ce nouveau réel est baptisé différemment par les trois auteurs. Pendant qu'Artaud parle de « nouvelle réalité » (*TD*, p. 525, note 2) ou de « *réalité virtuelle* » (*TD*, p. 533), Claudel utilise l'expression de « réalité totale des choses “visibles et invisibles” » (*JPC*, p. 34), alors que Gauvreau évoque tantôt un « réel fais[ant] des grimaces » (*COÉ*, p. 651), tantôt un « nouveau réalisme » (*LJCD*, p. 130), tantôt un « réalisme anthropomorphique » (*LJCD*, p. 56-57), tantôt une « pararéali[té] » (*LPÉB*, p. 203).

IV.1. Non-respect de la vérité historique

Pour produire ce réel novateur, ces trois auteurs dérangent l'ordre dans lequel se sont déroulés les événements de l'Histoire : leurs œuvres brouillent la chronologie historique. En effet, certaines données réelles et indéniables apparaissent dans leurs partitions textuelles, mais les détails qui les concernent ne sont pas toujours présentés avec exactitude ou justesse. Par exemple, dans *Le Soulier de satin*, Claudel évoque l'artiste-peintre Luc-Olivier Merson ayant véritablement vécu en France de 1846 à 1920 :

Don Mendez Leal : Quelle est cette familiarité de représenter les Saints comme s'ils étaient des hommes ordinaires sur quelque sale papier [...]
S'il faut les représenter, que ce soit par le pinceau bénit et consacré de quelque marguillier de l'art à ce commis,
Un Vélasquez, un Léonard de Vinci, un Luc-Olivier Merson. (*SSI*, p. 256-257)

Néanmoins, le rappel de cette figure réelle constitue une référence anachronique, puisqu'il est formulé par une créature claudélienne qui, elle, vit dans « *l'Espagne [de] la fin du XVI^e [ou du] commencement du XVII^e siècle* » (*SSI*, p. 11). Par ailleurs, cette allusion à

Merson est d'autant plus problématique qu'elle place son nom aux côtés de noms de peintres ayant vraiment vécu au XVI^e (Léonard de Vinci) et au XVII^e (Diego Rodríguez de Silva y Velásquez) siècles. Il y a donc insertion du réel dans la pièce, mais par le biais d'un dévoiement de l'imitation réaliste, car l'auteur a choisi de jouer avec la réalité en ne respectant pas la vérité historique.

IV.2. Insertion d'événements véridiques dans un cadre fictif ou Théâtralisation de leur autobiographie

Les trois écrivains jumellent aussi les faits aux péripéties fictives en proposant une réécriture (théâtralisée) de leur propre vie. En ménageant une place au réel dans l'économie de l'intrigue qui, elle, est fictive, en plaçant côte à côte réalité et fiction, les dramaturges mettent à profit ce que Claudel appelait « une certaine potentialité contradictoire de forces en présence » (*MIT*, p. 186). De plus, ils invitent les spectateurs à repenser la fiction comme un double équivalent du réel, comme un objet aussi digne que la réalité d'être *représenté*.

Ainsi, peut-on voir que les auteurs illustrent quelquefois « le fond [réel] de toute vie humaine » (*MIT*, p. 186). Tandis qu'Artaud fait du théâtre un synonyme de la vie en général et de sa vie en particulier – car il fait une transposition de sa vie dans le poème vécu : « Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre » (*O*, p. 1019) –, Claudel, pour sa part, met en scène, dès le début du *Soulier de satin*, une catastrophe maritime :

L'Annoncier : [...] ici-bas [...] l'œuvre des pirates [...] ce mât, avec ses vergues et ses agrès, tombé tout au travers du pont, [...] ces canons culbutés, [...] ces écoutilles ouvertes, [...] ces grandes taches de sang et [...] ces cadavres partout, spécialement [...] ce groupe de religieuses écroulées l'une sur l'autre. Au tronçon du grand mât est attaché un Père Jésuite [...] extrêmement grand et maigre. La soutane déchirée laisse voir l'épaule nue. (*SSI*, p. 12)

Ce navire attaqué et pillé, Le Capitaine et Don Rodrigue nous le dévoileront plus tard au cours de la pièce (plus précisément dans la huitième scène de la seconde journée), avait

été baptisé le « Santiago » (*SSI*, p. 119), ou *Saint-Jacques* en français. Or Claudel nous révèle, dans son *Journal*, que cet événement tragique ayant vraiment eu lieu est attesté par les études historiques :

Le 15 juillet 1570, le vaisseau le *Saint-Jacques* parti de Porto avec 40 h[ommes] d'équipage et 40 jésuites destinés aux missions du Brésil fut attaqué par une flotille de cinq navires commandée par le corsaire huguenot Jacques Sourie de Dieppe. Pendant la bataille les jésuites soignèrent les blessés, puis quand la résistance devint inutile ils se laissèrent massacrer sans se défendre. Le P. Azevedo fut tué, une image de la Vierge à la main. Un postulant q[ui] ne portait pas encore le costume de l'ordre et qui eût pu échapper à la mort revêtit une soutane pour ne pas être privé de l'honneur du martyre. (Émile Mâle, « Le Martyre dans l'art de la Contre-Réforme », *Revue de Paris*, 15 février 1929.) / J'ignorais absolument cette histoire quand j'ai écrit [*L*]e *Soulier de Satin*. (*JPC*, p. 850-851)

En outre, dans *Le Soulier de satin*, Claudel fait une adaptation dramatique de faits tirés de son propre parcours existentiel. Don Rodrigue, en plus de parcourir le monde comme l'a fait le poète dans le cadre de ses fonctions diplomatiques, est amoureux d'une femme avec laquelle il ne peut vivre, mais qui lui a néanmoins donné un enfant, comme ce fut le cas pour Claudel et Rosalie Vetch. Par ailleurs, un peu comme il avait remis son destin à la mère de Jésus en arrivant sur le sol américain, dans le cadre de son métier d'ambassadeur – « Les États-Unis d'Amérique / *Prière* : En arrivant dans ce pays où je suis chargé d'une mission difficile et qui surpasse infiniment ma capacité, je demande à la S. Vierge d'être en tout ma patronne et collaboratrice, et de prendre sur elle la moitié de ma charge » (*JPC*, p. 763) –, il impose à Doña Prouhèze une situation similaire à la sienne, puisqu'il indique qu'elle « *met son soulier de satin* [symbole de sa vie, de son âme] *entre les mains de la Vierge* » (*SSI*, p. 34) dans la cinquième scène de la première journée de sa pièce.

Gauvreau aussi inclut des épisodes empruntés à la vie réelle dans ses créations dramatiques. Dans *La Charge de l'original épormyable*, Letasse-Cromagnon donne une piqûre à Mycroft Mixeudeim, comme il en a reçues à l'hôpital psychiatrique : « le gardien Grenier me jeta brutalement sur le plancher alors que j'étais bourré de calmants et qu'on m'avait enfoncé dans le dos des piqûres amollissantes » (*LPÉB*, p. 173). De même, dans *Les*

Oranges sont vertes, lorsqu'il fait participer ses personnages à une exposition picturale – l'« exposition collective de l'Université Notre-Dame-du-Festin-Céleste » (*OV*, p. 1451) –, et que cet événement accentue les tensions entre eux, il fait écho, d'une certaine manière, à celle qu'il avait réellement organisée en 1954 sous le titre *La Matière chante*, et qui avait effectivement créé une polémique, puis précédé la dissolution du groupe des Automatistes. De plus, les tableaux chez Yvirnig font penser aux œuvres de Borduas que Gauvreau avait mises dans sa chambre : « Vos deux tableaux (le brun, le vert) sont accrochés dans ma chambre maintenant. Sept de mes dessins montent la garde autour d'eux, avec un Leduc (Fernand). » (*LPÉB*, p. 198)

Bref, l'une des stratégies qu'Artaud, Claudel et Gauvreau adoptent pour conserver une part du réel dans leurs productions théâtrales sans toutefois l'assujettir aux modes et conventions de la *mimesis* est de réécrire (en la théâtralisant) leur autobiographie. Si Artaud et Claudel ne l'avouent pas explicitement dans leurs écrits théoriques, Gauvreau, par contre, lève le voile sur cette pratique (« Il y a des tas de sous-entendus dans chaque mot que j'ai écrit. Il y a des répliques qui visent des personnes [réelles] », *MYRE*, p. 1 ; p. 316¹¹³) – pratique que, par ailleurs, le critique Jacques Marchand n'a pas manqué de commenter :

¹¹³ On peut le constater, en effet, dans *Les Oranges sont vertes*, où la création onomastique semble s'être inspirée de noms de personnes réelles ayant gravité autour de Gauvreau. Le nom de Drouvoul possède ainsi des sonorités similaires au nom d'Ouvrard. Le nom de Baribeau peut être rapproché de celui Marcel Barbeau. Dans le nom Tunnargue, on peut entendre des syllabes appartenant au nom de Tonnancourt. Enfin, Mougnan se présente comme un mot-valise formé à partir des patronymes Mousseau et Tousignan.

Il s'agit là, certes, d'une simple interprétation, mais elle est corroborée par une déformation onomastique que Gauvreau effectue, de son propre aveu, depuis son plus jeune âge : « [E]n élément latin, à douze ans, je fabriquai pendant les cours une autre longue série de dessins suivis qui avaient pour héros l'un de mes confrères de classe : Guy Hamel-Lamy, que j'avais surnommé Guy Lamy comte de la Mamel (parce que je trouvais à son corps mou, un peu ridicule, une certaine ressemblance avec le sein féminin). » (*LJCD*, p. 122-123) Plus tard, il a aussi rebaptisé Pierre Cécil Puvlis de Chavannes (*LJCD*, p. 31, note 34) « Pubis de Chamelle » (*LJCD*, p. 106) ; Jean-Claude Dussault, *Jean-Isidore Cleuffeu* (*LJCD*, p. 16) ; et Guido Molinari, « Guidon » (*LPÉB*, p. 238), pour ne donner que ces quelques exemples.

L'intérêt pour l'onomastique n'est pas unique à Gauvreau. Cette science passionne également Claudel qui multiplie les remarques à ce sujet dans son *Journal*, dont voici quelques extraits : « Il émet ton nom, il unit sa voix à ton nom, à ton existence, à ta personnalité intelligibles » (*JPC*, p. 537) ; « Le nom sert à signifier, à

Quelques allusions sont volontairement imprécises et on sent derrière certaines phrases des clins d'œil amicaux ou haineux aux intimes. Gauvreau ne perdra jamais cette manie de régler ses comptes personnels au détour d'une phrase ou d'une réplique¹¹⁴.

L'Asile de la pureté est donc une pièce à clés, mais il serait dérisoire de chercher à préciser qui se cache derrière chacun de vingt-sept personnages : ce jeu de société n'est pas de notre siècle¹¹⁵.

Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que leur manière de raconter ces événements véridiques participe d'un projet littéraire et artistique. En ce sens, elle échappe à la prétention d'objectivité scientifique qui présidait aux entreprises réalistes et naturalistes.

En réécrivant leur autobiographie, en la théâtralisant, ils ennoblissent leur propre figure d'artiste maudit, et se vengent de la société qui les a rejetés. Partant, le réel, même s'il est ultérieurement truqué par la stylisation de l'écriture, n'est jamais très loin de (ou sous) la dimension imaginaire de leurs créations. Comme le garantit Gauvreau : « On écrit pour essayer de traduire des choses obscures et urgentes qui encombrant les tripes et qui demandent à sortir, on écrit pour essayer de faire sortir de soi ce qui gêne et échappe » (*LJCD*, p. 292).

Dans cette perspective, la déformation – ou la refonte – de la réalité, s'avère, en fait, un phénomène purement personnel et circonscrit coïncidant avec l'altération du réel intime du poète. Le verbe *altérer* peut ici être pris au sens général de *modifier*, mais aussi et surtout au sens particulier où Jacques Brault l'utilise dans son roman *Agonie*, c'est-à-dire de « *devenir autre*¹¹⁶ ». Réinventer des parties de sa vie pour *devenir l'autre* que les gens n'ont pas

résumer, à personnifier, à évoquer, à proclamer, à acclamer, à attester, à appeler, à supplier, à posséder, à communier. » (*JPC*, p. 616).

Artaud s'intéresse aussi énormément à la question du nom, comme l'illustrent, d'une part, la variété de formes que prend sa signature d'un texte à l'autre (Antonin Artaud, Naky, Art, Nanaqui, Artaud) ; et, d'autre part, la place qu'il accorde, dans *Héliogabale ou l'anarchise couronné*, à la longue déclinaison de la lignée du héros (*HAC*, p. 446-449).

¹¹⁴ Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 267.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 271.

¹¹⁶ Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 14.

reconnu, pour *devenir l'autre* qu'il aurait aimé ou rêvé être (du moins, aux yeux des autres) : tel est le véritable projet de la *mimesis* des poètes.

Or la vérité est théâtralisée (voire lyricisée) en particulier lorsque les attitudes des adjuvants et des opposants sont interprétées subjectivement – plutôt que regardées objectivement –, et, qui plus est, interprétées en faveur du héros-poète. Artaud se met au centre de toute son entreprise. Ainsi, il propose sa lecture de l'art comme la bonne, et ne la remet jamais en question. De plus, il se présente comme le sauveur du théâtre occidental, lui qui n'a jamais vraiment pu vivre de son art et qui était esseulé, rejeté de tous. Claudel, ambassadeur et diplomate de métier, troque son statut d'employé de l'état pour un rôle plus noble dans *Le Soulier de satin* : son double, Don Rodrigue, acquiert en effet le titre de Vice-Roi au cours de la pièce. Gauvreau, lui, explique longuement dans quelques-unes de ses lettres la manie qu'il avait de foncer dans les portes réelles et figurées :

Je pivotai sur mes talons de souliers et me dirigeai en gambadant assez vivement vers une porte (la troisième entrée de la Hutte Suisse, celle du milieu) que je savais fermée à clé en permanence. D'un léger coup d'épaule je m'assurai qu'il n'y avait pas moyen d'en sortir et je fis face encore à l'agent sus-mentionné qui me donna quelques autres coups (tous assez légers). (*LPÉB*, p. 246-247)

Chère Maman, [...] Je ne sais plus comment te dire que je me suis frappé la tête un certain nombre de fois sur les portes pour essayer d'obtenir le droit de sortir d'ici (*LPÉB*, p. 242).

Dans *La Charge de l'original épormyable*, l'auteur récupère ce détail et l'ennoblit, car, au lieu d'être perçu comme un geste répréhensible et négatif, la capacité d'ouvrir des portes est associée à une force extraordinaire et unique, en plus d'avoir une fonction salvatrice (Mycroft Mixeudeim¹¹⁷ ouvre des portes pour venir à la rescousse d'une femme dont la voix exprime de la détresse).

¹¹⁷ Nous voyons le personnage de Mycroft Mixeudeim comme le double de Gauvreau, bien que l'auteur de *La Charge de l'original épormyable* ait mentionné que ce procédé lui semblait réducteur : « Mais je voudrais mettre en garde contre une tendance qui pourrait se faire jour et qui serait d'identifier le personnage principal à l'auteur d'une façon absolue et simpliste. J'ai pris beaucoup de précautions pour éviter cette identification. J'ai introduit dans le personnage des traits de caractère, des comportements, des gestes et aussi des dimensions physiques qui ne peuvent absolument pas être confondus avec moi. » (*MYRE*, p. 4 et 7 ; p. 317)

Ensuite, et toujours dans sa correspondance, Gauvreau décrit un épisode fort douloureux ayant eu lieu lors de l'un de ses internements :

Je fis bientôt connaissance avec les méthodes policières de R*** [...] il me tira vivement par une manche et elle se déchira, il m'agrippa par derrière et me projeta aussitôt sur le plancher pour m'y appliquer le *knee drop* de Kowalski – c'est son genou et son poids sur mon cou à moitié disloqué que je l'entendis m'intimer : « Veux-tu m'obéir? Veux-tu m'obéir » (*LPÉB*, p. 174).

Mais Gauvreau récupère positivement cet événement réel en le magnifiant et en le retournant en sa faveur dans *La Charge de l'original épormyable*, puisque, dans cette pièce, c'est son double (Mycroft Mixeudeim) qui se sert de son genou pour mettre hors d'état de nuire le personnage du « docteur » (*COÉ*, p. 728) qu'est Letasse-Cromagnon :

Avec une agilité et une vivacité qu'on ne lui aurait pas soupçonnées, Mycroft Mixeudeim bondit sur Letasse-Cromagnon, le soulève dans les airs et lui broie le dos en le heurtant violemment à son genou recourbé ; Letasse-Cromagnon s'écroule sur le plancher, mort. (COÉ, p. 745)

En rapprochant ainsi leur vie de leur création artistique, les trois écrivains n'ont pas personnalisé uniquement la notion de réalité. Ils se sont aussi réapproprié, sur un mode personnel, toute la relation dialectique existant entre le théâtre et la réalité depuis des siècles en Occident. Cela, afin d'établir une nouvelle équation repositionnant l'une par rapport à l'autre les trois variables que sont le théâtre, la poésie et la vie.

En effet, Artaud, Claudel et Gauvreau opèrent littéralement une fusion entre ces trois concepts, de telle sorte que le théâtre et la poésie ne servent plus à reproduire un simulacre de la vie : au contraire, le théâtre-poésie devient la vie elle-même. Leur conception du théâtre renoue ainsi une vision de l'existence : pour eux, l'art théâtral – parce que rattaché à la poésie de l'existence – n'est ni plus ni moins qu'un *art de vivre*.

Les déclarations d'Artaud en ce sens sont innombrables. Il affirme, ici, que le théâtre n'a d'égal que « le vrai spectacle de la vie » (*TD*, p. 509) ; là, « qu'entre la vie et le théâtre[

il n’y pas] de solution de continuité » (*TD*, p. 582). Claudel¹¹⁸, de son côté, proclame qu’il faut faire du théâtre-poésie « le but principal de la vie¹¹⁹ », et qu’il appartient à l’« ordre vital¹²⁰ ». Gauvreau, quant à lui, a prétendu que son existence était une pièce de théâtre dont il était le public : « Je suis Claude Gauvreau, spectateur antipondéré, spectateur de la vie, [...] spectateur de ma vie¹²¹. » Dans une lettre à Borduas, il assimile aussi son existence à un acte esthétique devant magnifier le quotidien : « Ma mort n’aura pas plus d’utilité, pas plus de rayonnement que ma survie. [...] Et continuer de survivre n’embellirait rien, ne signifierait rien. » (*LPÉB*, p. 169) De plus, l’un de ces doubles fictifs – Donatien Marcassilar, de *L’Asile de la pureté* – soutient que l’on ne peut départager l’art dramatique de l’existence : « Jane Rameau : Et le théâtre? Ça avance? / D. Marcassilar : Le théâtre que j’écris? Ou le théâtre que je vis? » (*AP*, p. 594)

Que ce soit en « [m]ett[ant] [leur] vie en jeu¹²² » – procédé qui, selon Manfred Schmelting, serait à l’origine de la folie : « la dislocation du réel et l’incapacité à établir une distinction rationnelle entre l’être et le paraître conduisent à la destruction de la vie¹²³ » – ou en instaurant entre théâtre-poésie et vie un rapport d’interdépendance, ils renouent avec la *mimesis* « primiti[ve] » (*MIT*, p. 122) et ancienne (représentation d’action) et repoussent les

¹¹⁸ En 1920 et dans son *Journal*, Claudel associe une forme de poésie à la vie, mais ne dit pas clairement que le théâtre équivaut à la poésie et à la vie : « Il y a deux espèces de poésies : la poésie *ouverte* et purement expressive, suite de sentiments, de notions et d’interjections, et la poésie *fermée* : ou composée, à l’intérieur de laquelle on peut vivre, constituant un milieu propre. » (*JPC*, p. 482)

¹¹⁹ Paul Claudel, propos recueillis par Jean-Claude Salou (scénario et réalisation), *La Terre promise de Paul Claudel*, Paris, Le Jour du Seigneur. Ce documentaire aurait été diffusé sur France 2. On n’a eu accès qu’à quelques extraits seulement, disponibles sur le site Daily Motion, http://www.dailymotion.com/video/x5fmzn_paul-claudel_news

¹²⁰ Paul Claudel cité par Sandrine Larraburu Bédouret, « Le nombre dans le verset de *Tête d’or* de Paul Claudel », *Questions de style*, n° 4, mars 2007, p. 115.

¹²¹ Claude Gauvreau, « Le Jour et Joug sains », *Le Sainte-Marie*, vol. II, n° 1, octobre 1945, p. 2, cité par Roger Chamberland, *Claude Gauvreau : la libération du regard*, Québec, CRILQC, « Essais », n° 5, 1986, p. 32. Curieusement, et malgré des recherches poussées effectuées à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, nous n’avons pas pu trouver la référence exacte du document cité, le document ne semblant plus en circulation.

¹²² Pierre-Yvan Dubuc, *Mettre sa vie en jeu*, Montréal, Radio-Québec, 1993, vidéocassette, son et couleur, VHS, 26 min. Nous soulignons.

¹²³ Manfred Schmelting, *op. cit.*, p. 57.

frontières jusqu'au domaine de la *poesis* (création). Car, en effet, produire la vie – soit par le théâtre, soit en vivant de manière théâtrale et poétique (comme Artaud et Gauvreau) – ne relève plus de la simple *représentation*, mais d'un *processus créatif* plus large et plus ambitieux comme l'est celui de la *poesis*.

En outre, en échangeant la réalité des spectateurs pour leur autobiographie théâtralisée, les poètes-dramaturges montrent bien la fascination qu'ils nourrissent moins pour le réel que pour le *référentiel*. Car, par le biais du traitement esthétisé qu'ils accordent à leur propre vie, ils ne reproduisent plus la réalité quotidienne : ils instrumentalisent plutôt la *référence*.

CHAPITRE II

LE *DRAMA-POEMA-POIËMA*, POÉTISATION DU DRAMATIQUE

« Il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un *poème*¹ ».

S'il y a renouvellement du théâtre chez Artaud, Claudel et Gauvreau, c'est parce qu'ils transforment cet art – dramatique – en une *poetica*, c'est-à-dire non pas en une *poétique* au sens de *traité* ou encore de *théorie littéraire et poétique*, mais bien en une *poésie* au sens de *produit* « du travail du poète² ». Autrement dit, ils réforment la sphère théâtrale par le biais d'une poétisation du dramatique. Car nous ne pouvons nier, en effet, que – tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme – leurs œuvres ramènent ou transposent le *dramaticus* (le « dramatique, qui concerne le drame³ ») sur le plan du *poeticus* (le « poétique⁴ », qui concerne le poème) ; cela, afin de forger un *drama-poema-poiëma*, ou en d'autres termes un théâtre-poème.

I. Du théâtre traditionnel au *drama-poema-poiëma* (sur le plan du contenu)

La poétisation du contenu textuel est rendue possible par trois stratégies : en *évidant* la parole de son *évidence*⁵ sémantique, en recourant à un lexique à la fois rare et excentrique, en ménageant au sein du texte une place pour les incursions poétiques.

¹ Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1985, p. 155.

² « *poetica* [...] poésie [travail du poète] » (Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1194.)

³ Félix Gaffiot, « *dramaticus* », *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1966, p. 558.

⁴ *Ibid.*, « *poeticus* », p. 1194.

⁵ Nous reprenons le jeu de mot que propose Marianne Bouchardon : « Chez Maeterlinck, la scène n'est plus un lieu d'*évidence* spectaculaire mais au contraire le lieu d'un *évidement* ou d'une *évidance* du spectacle. » (« Théâtre-poésie [...] », Thèse, f. 160.)

I.1. Par une défonctionnalisation du langage

Poétiser le texte théâtral, c'est d'abord défonctionnaliser (ou refonctionnaliser) le langage constitutif de la partition dramatique. S'il y a poétisation, ici, c'est que le sens n'est pas visé en premier, il n'est ni obvi ni unitaire : il cède le pas à la complexité polysémique du poème. Dans ce contexte, le langage théâtral, qui perd ses fonctions référentielles et communicatives habituelles, ne correspond plus au « langage surpris⁶ » dont parle Pierre Henri Larthomas, mais à un *langage surprenant* (pour) l'assistance.

Il y a donc renversement dans le processus de réception. Dans l'esthétique réaliste, c'était le spectateur qui venait jusqu'au langage des personnages, en projetant son écoute sur la scène ; dans la dramaturgie des poètes, c'est le cheminement inverse qui se produit, car c'est le langage des personnages qui part à la rencontre des spectateurs-auditeurs pour les prendre au piège de l'inventivité verbale. C'est le langage (souvent incompris, certes) qui *comprend* le spectateur en l'englobant dans son espace acoustique.

Les poètes pratiquent donc une défonctionnalisation-refonctionnalisation langagière. Celle-ci s'articule majoritairement dans des dialogues-monologues ou, si l'on veut, des dialogues qui n'ont du dialogue que le nom, dans la mesure où le désinvestissement dialogique y est à son comble. Cela s'explique tantôt par le fait que les répliques deviennent inopérantes du point de vue communicatif en raison de l'in vraisemblance de leur contenu. Au nombre de ces échanges *vains*, mais d'autant plus *poétiques*, se trouvent les longs monologues de Mycroft Mixeudeim où les idées s'enchaînent sans posséder de véritables liens apparents :

Mycroft Mixeudeim (*monologuant avec frénésie*) : Je vois une main. Une main jaune. Que vient faire cette main? Et ce gros derrière blanc. Un gros derrière blanc se dévoile devant moi. Il n'y a pas

⁶ Pierre Henri Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, « Quadrige », n° 345, 2001, p. 60.

d'érotisme ; il n'y a que du cocasse. Ah! La maîtresse d'école est belle! Elle a de beaux yeux gris, sur son regard sévère. Je jette la tasse de café! Flaque de boue brune! Un doigt est dressé, menaçant : un doigt qui expulse. Partez! Les juges ont des œillères. Des œillères de chevaux. Mais il y a de la beauté, à travers un virevoltement blafard : incendiaire corvée de se déshabiller en public. Le pubis doré a des sourcils bruns. Et quelle est cette enfance qui glisse sur des glacis? Des enfants, qui ne sont pas moi, montent la garde autour d'un parc avec la main droite. C'est loin, c'est loin, c'est loin. Un pied est pris dans le piège à loup. La femme a des bras invitants qui sont des mâts flexibles, des mâts de rose bambou. Qu'il y a du chaud dans la succion affectueuse! Des gendarmes courent. La pluie a recouvert la ville d'une rosée souriante. La femme a donné rendez-vous : et un hoquet ricaneur est seul présent à travers les chambres glacées. Signal d'arrêt. Je suis automobiliste. La salive des drogués se répand sur l'asphalte des trottoirs ; il y a un manteau de salive, il y a une patinoire de paroles coagulées. L'âge d'homme est venu, et l'espoir s'est résorbé. Une tête qui sortait du trottoir a été coupée comme un champignon. Les femmes dansent! On a dit qu'il était fou! Les moustaches de tendresse font trempette dans la bière âcre. Ce sont les cerceaux les cerceaux les cerceaux. La femme est chaude : sa hanche est un refuge de givre. Les lois se dissolvent dans le plaisir qui est le seul légitime.

M.J. Commode – Il est hystérique.

Laura Pa – C'est un hystérique. (*COÉ*, p. 679-680)

Mais on peut aussi penser aux pièces gauvréennes écrites en poésie pure où aucun sémantème (ou sémème) n'est discernable, comme dans *Faisceau d'épingles de verre*, dont voici un court extrait :

Muzeulmirv : zigdrongle mardabèvda zaglachargunocle poppli nivlada rallouce tèpchohenn
 Clossur gouddouz réhl amadgleu foffnihir azdra cabachel zigodi argveu
 Troulou connmadazmé ripoheltré cagdeu knéolz ralt thigoj crumalcl
 Cagheu knéolz calt thigoj zidorfri fignologé dazzul réal thna
 Kakkadin colonte urzdeu igozzicle trév mallunthe orozdodel ducat ticacclin
 Cozul mérwé blobd darx irjajanmal numeudcrogz taudoz nujeu nazdaour yérl
 Adapacbalflin duzoutrel cocqdebouagle nandir zdrél aznacaj plaxigondre
 Malmaneussacle dogzi nailleuble zozir nimèajeu flogtrési mazul
 Urjamovol tibiod coldon marg frém docqcozil nurmabloche gozdermi dozdeu moucmac
 Flov pazdeuzeu nimol drolé
 Muzeulmirv : docqcozil numiarbloche gozdermi dozdeu moscouac flov pazdeuzeu nimol drolé (*FÉV*, p. 839)

De plus, bien souvent, malgré l'alternance des répliques – des répliques qui, normalement, devraient se faire écho et se répondre –, il n'y a pas de véritable échange sur le plan sémantique. Il n'y a qu'à penser à la première scène de la troisième journée de la première version du *Soulier de satin* au cours de laquelle les personnages des saints (saint Nicholas, saint Boniface, saint Denys d'Athènes, saint Adlibitum) prononcent des dialogues qui s'additionnent de manière étanche au lieu de se réfléchir et de s'entremêler. Il s'agit, en fait, de monologues successifs dans un cadre en apparence dialogique. Ce genre de

phénomène est aussi visible chez Gauvreau, comme dans ce passage de *La Charge de l'original épormyable* mettant en scène une alternance de répliques qui empêche le polylogue d'advenir, étant donné l'imperméabilité des propos-monologiques de chacun des personnages⁷ :

Lontil-Déparey : La toile des sensations se lève sur un paysage de brunâtres filaments...
 Becket-Bobo : Le moelleux des temps suspendus ressemble à une buée de cuisine...
 Lontil-Déparey : C'est l'instant des méchants, des retors, des pervers, des clandestins, des dents-serrées... [...] Un beau duvet est affleurant au tiède des impondérables délassements...
 Becket-Bobo : Encerclés, enserrés, entourés, étautés, fracassés, les béats intervalles.
 Lontil-Déparey : Méchants, dents-serrées, clandestins...
 Becket-Bobo : Assassins, loupes folles, égorgeurs... [...]
 Lontil-Déparey : Corrélation du féroce et du juteux...
 Becket-Bobo : Emphase du grinçant...
 Lontil-Déparey : Illusion, illusion, astigmatisme de l'esprit...
 Becket-Bobo : Tentacules écarlates des ventouses sardonniennes... (COÉ, p. 716-717)

Parfois, cette défonctionnalisation-refonctionnalisation du langage fait même l'objet d'une monstration ironique chez Claudel, lorsque les personnages soulignent la nature sibylline des propos de leurs interlocuteurs :

Le Chambellan : Je demande humblement pardon à Votre Majesté! En un jour si beau pour l'Espagne, qui pourrait contenir sa joie? La mer même s'agite sourdement sous mes pieds et ce palais avec ses miroirs et ses peintures se soulève et craque,
 Comme si la vague irrésistible qui vient de s'abattre sur les falaises de Douvres et de Southampton
 Intéressait les racines de la profonde volute qui, de sous la quille même de votre bâtiment monarchique,
 S'épanouit en une triple corolle autour de l'Espagne Dieu-bénite.
 Le Roi : Abandonnez ce langage poétique et éclairez-moi. (SSI, p. 268)

Le détournement du procédé dialogique ou polylogique vers une concentration monologique a, certes, pour effet de retirer au langage sa portée *communicationnelle* – à tout le moins, entre les personnages présents sur scène, et non pas entre la scène et la salle – au profit de l'accroissement de sa qualité *communielle*, qui se développe au rythme du lyrisme, alors que, chez d'autres auteurs, la démolition des échanges entre personnages déplace le discours tantôt du côté de l'absurde (ex. : chez Beckett et Ionesco), tantôt du côté de

⁷ Caractéristique que nous retrouvons, par ailleurs, dans le *répons* des chants liturgiques, qui, malgré leur appellation, ne sont pas des réponses (ce que souligne justement le *Le Nouveau Petit Robert 2010*, version papier, « répons », p. 2202).

l'humour (ex. : théâtre dada et surréaliste), tantôt du côté de l'épique⁸ (ex. : dramaturgies brechtienne et tremblaysienne). La sape du dialogue n'engendre donc pas une poétisation systématique, mais elle y parvient chez les poètes, *via* le déploiement du lyrisme que facilitent – et encouragent même – les pauses monologiques et les épisodes proprement solipsistes que sont les soliloques (en français ou exploréen).

Chez Artaud, les œuvres dramatiques ne contiennent pas, à proprement parler, de longs monologues : étant donné qu'elles sont toujours très courtes (dans l'édition Quarto, *Samourai ou Le Drame du sentiment* fait six pages à peine ; *Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour*, deux pages ; *Le Jet de sang*, un peu plus de deux pages et demie), la parole y fait toujours l'objet d'une extrême économie, et les personnages ne verbalisent que des répliques sommaires. Le renversement du dialogue vers une poétisation lyricisante est néanmoins toujours observable, mais elle est transposée sur le plan physique du corps. La gestuelle, les costumes et les expressions faciales des acteurs sont à comprendre, chez Artaud, comme des éléments d'un poème-vie-théâtre où l'expiration du souffle lyrique – ou, plutôt, du « souffle humain [pouvant prendre forme] en six principaux arcanes » (*TD*, p. 586) – émane à la fois de l'inspiration poétique, de l'exaltation mystique, de la transmutation alchimique et de la possession magique du corps comme hiéroglyphe. Dans ce contexte, l'écho (épique) entre les répliques potentielles des personnages compte moins que l'interaction (lyrique) entre les *forces* permettant à l'« état » (*TD*, p. 587) poétique d'advenir, ou encore à la jonction entre « le manifesté [et le] non-manifesté » (*TD*, p. 587) de se concrétiser au cours de la représentation – et non pas du *spectacle*. C'est précisément dans cette interaction et cette

⁸ La notion d'*épicité* chez Bertolt Brecht est à distinguer de la question de l'*épique* telle que la conçoit Dominique Combe, dans son article « La nostalgie de l'épique : de l'épopée au poème ».

jonction que s'actualise le *communiel* au détriment du *communicationnel*, et que l'épique cède le pas au lyrique.

L'accès à la communion se fait différemment chez les trois poètes, mais elle doit toujours se soumettre à la chair. Elle est reliée au – ou elle dépend du – *musculaire* chez Artaud, mais il s'agit ici, bien entendu, d'une « musculature affective qui correspond [aux] localisations physiques des sentiments » (*TD*, p. 584) sur le corps de l'acteur. Elle découle d'une conversion sublimatoire chez Claudel, c'est-à-dire du passage d'une croyance purement spirituelle à l'incarnation de cette croyance dans la passion charnelle, car la sublimation chez Claudel ne consiste pas à épurer le désir de ses pulsions sexuelles ou à le dissocier de l'*éros* : elle consiste, plutôt, à dépasser la vision manichéenne et réductrice de l'humain pour atteindre la fusion divine de tous les sens. Puis, elle procède d'un enivrement « parolique⁹ » chez Gauvreau qui n'a d'égal que – ou qui compense – la volupté charnelle que recherchait sans cesse le poète, mais sans toujours la trouver. En ce sens, l'éjaculation scripturaire est à Gauvreau ce que le « cri orgastique¹⁰ » (pour reprendre l'expression de Michel Camus) est à Artaud, soit une manière poétique de contrecarrer ou de compenser le refoulement découlant de la jouissance sexuelle différée (chez le poète québécois) ou évitée (chez le poète français).

I.2. Par l'usage d'un vocabulaire non quotidien

Les poètes transmuent aussi le théâtre en *drama-poema-poiéma* par le recours à un glossaire rare et excentrique. Or cette pratique n'est pas sans soulever une multitude de

⁹ Nous reprenons l'expression de Daniel Danis, « Programme du *Langue-à-langue des chiens de roches* », Paris, Théâtre du Vieux-Colombier, novembre 2001, p. 9, cité par Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois », Hélène Beauchamp et Gilbert David (s. la dir. de), *Théâtre québécois et canadiens-français du XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, PUQ, 2003, p. 184. Désormais, nous mettrons l'adjectif *parolique* en italique lorsqu'il renverra au lyrisme danisien.

¹⁰ Michel Camus, *Antonin Artaud. Une Autre Langue du corps*, Paris, Opales, 1996, p. 27.

questions quant à la nature poétique d'un terme. Y a-t-il des mots qui sont poétiques par essence? Un vocable peut-il être tantôt poétique, tantôt non poétique dépendamment du contexte où il est employé? Le degré et la teneur poétique d'un terme sont-ils variables? Toutes ces interrogations deviennent légitimes pour aborder les textes à l'étude, car, dans leur volonté cosmique de créer une œuvre d'art total, les poètes explorent toutes les strates lexicales du langage.

Dans les œuvres du corpus premier, nous retrouvons, dans les passages en français normatif, des mots littéraires ou relevés – « chenu » (*SSI*, p. 89), « diaprures » (*SSI*, p. 266), « inexpugnablement » (*COÉ*, p. 705), « obombre » (*OV*, p. 1395), « outrecuidance » (*OV*, p. 1446) – ; des locutions recherchées ou peu habituelles – « en obsidienne » (*TD*, p. 513), « à l'abyssine » (*SSI*, p. 247) – ; des verbes accordés à des temps ou à des modes généralement réservés au registre soutenu – « nous eûmes » (*C*, p. 605), « que nous lui prêtassions » (*SSI*, p. 223), « il ne faut pas que nous eussions » (*OV*, p. 1426) – ; des néologismes (ou des mots qui étaient considérés nouveaux au moment de la composition de ces œuvres) – « mantille » (*SSI*, p. 290), « zeppelin » (*OV*, p. 1403) – ; et des expressions archaïques – « icelle » (*SSI*, p. 130), « souventes fois » (*OV*, p. 1461). Tous ces exemples sont tirés des répliques des personnages. Il importe de rappeler, ici, que l'extrait du *Théâtre et son double* peut aussi être considéré comme issu d'une réplique, car les essais artaudiens étaient destinés à être prononcés-interprétés devant public.

Le recours à une terminologie recherchée participe d'une poétisation du théâtre des poètes. Parce que le public – hormis quelques rares érudits –, ne peut tout comprendre, son processus de perception est soumis à un régime connotatif plus que dénotatif, à la suggestion plus qu'à la définition, et, en ce sens, est confronté à la polysémie poétique plus qu'à la précision réaliste.

Si les poètes semblent fuir la limpidité langagière, soit en utilisant des mots au sens difficilement accessible ou en altérant le sens de mots moins excentriques en les plaçant dans un contexte phrastique fort complexe, c'est justement pour faire accéder le dramatique au poétique. D'ailleurs, à ce sujet, Claudel ne disait-il pas, en dépit du fait qu'il était « obligé de prendre les mots dans le sens qu'ils ont [...], et non pas toujours dans celui qu'ils pourraient ou devraient avoir » (*JPC*, p. 451), que « [l]es mots qu'il [emplo]yait, c]e sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes » (*CGO*, p. 265)?

Dans le même ordre d'idées, la netteté idéale et du propos n'était pas recherchée par Artaud, au contraire¹¹. Pour lui,

les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées [...] qui empêche[nt] la poésie d'apparaître dans la pensée. [Il croyait ainsi qu']une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole. (*TD*, p. 527 et 547)

Cependant, le raffinement du vocabulaire, dans les œuvres du corpus premier, ne se limite pas aux répliques des personnages. On le retrouve également dans les didascalies où nous pouvons lire des mots tels que : « *exhale* » (*C*, p. 610), « *componctueux* » (*SSI*, p. 85), « *choir* » (*COÉ*, p. 723 et *OV*, p. 1473) et « *immarcescible* » (*OV*, p. 1409). Recourir à un lexique étudié et travaillé au sein même des sections des partitions textuelles qui ne sont pas sensées être verbalisées, accentue sans contredire la volonté de poétiser leurs textes.

Par ailleurs, dans deux des œuvres du corpus premier (*La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*), il existe des morceaux entiers en langage inventé : l'exploréen qu'à créé Gauvreau. Nous ferons aussi allusion aux glossolalies artaudiennes, – car il s'agit également d'une langue nouvelle (vouée à être théâtralisée) – même si, comme telles, elles n'apparaissent ni dans *Le Théâtre et son double* ni dans *Les Cenci*.

¹¹ Le lecteur aura donc compris que lorsqu'Artaud, dans l'essai « Le théâtre et la cruauté », affirme souhaiter « parler clair » (*TD*, p. 557) – réécriture de l'expression « langage clair » (*O*, p. 148) –, il ne le fait pas sans ironie.

Face à ces créations idiomatiques et à leur poéticité, les interrogations fusent. L'exploréen et les glossolalies sont-elles toujours, et *de facto*, poétiques? Toute langue inventée, tout code imaginaire, du simple fait de leur nouveauté, sont-ils automatiquement poétiques? Même si l'on prend comme postulat que ces langages le sont incontestablement, il reste malgré tout bien des incertitudes à leur sujet. Par exemple, partons du fait que le poétique s'oppose au non poétique, et que le non poétique, lui, s'apparente à la fois au dénotatif réaliste et aux tonalités commune, vulgaire et familière (qui sont propres à l'envers de l'absolu et de la pureté poétiques). N'oublions pas que les termes, locutions et propositions appartenant aux registres ordinaires et même bas – tels « pipi » (*SUSU*, p. 1307), « gros derrière blanc » (*COÉ*, p. 679), « encule » (*OV*, p. 1368), « gueuleton » (*OV*, p. 1370) – sillonnent les idiomes gauvréen et artaudien.

Doit-on en déduire que l'emploi des segments phrastiques communs, des termes populaires, des expressions familières ou ordurières en contextes exploréen et glossolalique contribue à en diminuer la concentration poétique? Ou, à l'inverse, doit-on plutôt voir, dans cette stratégie linguistique, le même phénomène que Claude Filteau apercevait dans la poésie mironienne, à savoir non pas l'invasion de la poésie par le langage commun, mais une mise du « poème [...] dans le langage¹² » par le biais d'une esthétique du familier et du vulgaire?

Ou encore, et surtout pour Artaud, qui « ne cro[yait] plus aux mots » (*O*, p. 1103), doit-on tenir les lexèmes français repérables dans les développements glossolaliques comme des négations de la poéticité ou comme des glissements ironiques? S'agit-il plutôt du

¹² Claude Filteau, « Chapitre 5. Malmener la langue (“Le Damned Canuck”, “Séquences”) », *L'Espace poétique de Gaston Miron*, préface de Jerusa Pires Ferreira, Limoges, PULIM, « Francophonies », 2005, p. 122.

déploiement d'un autre type de lyrisme, soit celui d'une poésie dite « fécale¹³ » ou encore d'une « a-poésie [...] foncièrement glottique¹⁴ »?

L'exploréen, pour sa part, était le pendant scripturaire des touches de peinture dans l'art pictural abstrait automatiste. Il est logique de croire que les mots français qui y figurent ont perdu leur valeur sémantique et, par extension, leur qualité (ex. : rare, archaïsme, littéraire, jargon scientifique, ordinaire, grossier, etc.). Ces termes français (rares ou courants) sont-ils moins poétiques que les segments-vocables purement inventés, comme ceux-ci : « e daiskinorpa / decondo / daiskinorpa / ramadido » (*SUSU*, p. 1341) ; « Berbal boissir / Izzinou kauzigak – euch bratlor ozillon kék-napprégué » (*ÉM*, p. 244)?

Et est-il erroné d'affirmer que les poésies exploréennes et glossolaliques purement sonores ne sont pas si éloignées du français que cela, car elles appellent une verbalisation selon un accent français ou francophone (Artaud et Gauvreau n'ayant jamais mentionné qu'il fallait, par exemple, prendre un accent slave, germanique ou hellénique pour leur donner une corporalité acoustique¹⁵)? Si Artaud, dans *L'Ombilic des limbes*, écrivait que « [la] vie est de brûler des questions » (*OL*, p. 105), cela ne devrait-il pas nous engager à ignorer ces questions inspirées par une rationalité décriée par les poètes eux-mêmes (car ils croyaient que le poème devait être vécu et non pas intellectualisé)?

¹³ Kiyoshi Arai, « La poétique de la "fécalité". Antonin Artaud et la question de la poésie », *Étude de langue et de littérature françaises*, n° 76, 2000, p. 171.

¹⁴ Charles Bachat, « Une poésie de la cruauté », *Obliques*, n°s 10-11, 1974, p. 174.

¹⁵ Pas plus que Claudel qui, curieusement, ne spécifie aucunement, dans ses didascalies, si les personnages du Chinois et du Japonais doivent s'exprimer avec un *lambdacisme* : « Lambdacisme ou Accent chinois : La base articulatoire du chinois réduit-elle le "r" à un "r" apical à battement unique? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 457 ; à ce sujet, voir aussi p. 449) Olivier Py semble avoir néanmoins opté pour cette option dans sa mise en scène présentée en mars 2009. Le poète, lui, privilégie plutôt la transcription de l'accent pour les mots spécifiques qui, dans sa conception de la pièce, doivent être prononcés selon une mélodie particulière, comme lorsque Doña Sept-Épées, menaçant La Bouchère, évoque la mer grâce à l'expression patoisante « la mé » (*SSI*, p. 260).

I.3. Par la pratique d'une intertextualité-intratextualité poétique

Nous pourrions penser que les trois écrivains parviennent à poétiser leurs pièces de théâtre – et plus particulièrement la contenance de la langue (poétique) qu'ils y déploient – en y incluant, outre un vocabulaire recherché, des extraits de poèmes. Autrement dit, il serait logique de croire que les auteurs à l'étude produisent un *drama-poema-poiêma* en pratiquant une intertextualité poétique dans leur dramaturgie.

Mais aborder les questions relatives à l'intertextualité nécessite d'abord et avant tout de faire une brève mise au point théorique, car les critiques ayant utilisé le métalangage propre à cette approche méthodologique abondent, tout comme foisonnent les nuances conceptuelles qui s'y rapportent.

Nous employons le terme *intertextualité* au sens où Gérard Genette l'utilise, à savoir comme « la présence effective d'un texte [– ici poétique –] dans un autre¹⁶ ». Notre travail consistera, globalement, à repérer, dans les pièces à l'étude, ce que Laurent Jenny appelle « des éléments [poétiques] structurés antérieurement à lui¹⁷ », et qui participent à l'entreprise de poétisation de la trame textuelle dramatique. En d'autres termes, il s'agira de mettre au jour « les relations de coprésence ou d'inclusion entre deux textes (A est à l'intérieur de B)¹⁸ » ; ces deux textes étant : A) la composante intertextuelle susceptible de poétiser la partition dramatique, et B) la pièce de théâtre proprement dite.

Parmi les incursions poétiques parsemant les pièces à l'étude, certaines proviennent de poésies écrites par d'autres auteurs que les écrivains de notre corpus : elle relèvent donc

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points. Essais », n° 257, 1992 [1982], p. 8.

¹⁷ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 262.

¹⁸ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 17.

d'une « intertextualité [poétique] générale¹⁹ », ou encore d'une « intertextu[al]ité poétique] externe²⁰ » pour parler comme Jean Ricardou. À ces unités, s'opposent celles qui relèvent davantage de l'*intratextualité poétique*, soit des fragments textuels écrits par le même auteur. Nous distinguerons entre une *intratextualité poétique externe* et une *intratextualité poétique interne* : la première, portant sur les liens entre différentes œuvres d'un même auteur (ce que Ricardou appelle l'« intertextualité [poétique] restreinte²¹ ») ; et la seconde, portant sur les liens entre un texte et lui-même (ce que Jean Ricardou et Lucien Dallenbäch nomment respectivement l'« intertextu[al]ité poétique] interne²² » et l'« [a]utotext[ual]ité poétique]²³ »).

Il s'avère que les poètes insèrent des segments poétiques dans leurs pièces. Mais les citations intertextuelles tirées de la (ou de leur) poésie demeurent relativement peu nombreuses et difficilement repérables, notamment parce qu'elles ne font pas l'objet d'un marquage particulier en regard de celui réservé aux intertextes non poétiques (c'est-à-dire littéraires, historiques, scientifiques, religieux, etc.). Ainsi, la majorité des substrats intertextuels poétiques se glissent *incognito* dans le tissu textuel des pièces des poètes. Pour apercevoir ces incursions et les reconnaître, le lecteur est laissé à lui-même et à ses propres connaissances. Néanmoins, cette manière d'insérer, sans les marquer, les intertextes poétiques, dans la partition dramatique, n'est pas la seule que les auteurs emploient. En effet, même s'il s'agit d'une tactique rédactionnelle peu commune chez les trois écrivains, certains extraits de poésie sont soulignés par l'usage de guillemets, comme dans ces segments des pièces gauvréennes :

¹⁹ Jean Ricardou, « “Claude Simon”, textuellement », Jean Ricardou (s. la dir. de), *Claude Simon. Analyse, théorie*, colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, « 10/18 », n° 945, 1975, p. 17.

²⁰ *Id.*, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1971, p. 163-164.

²¹ *Id.*, « “Claude Simon”, textuellement », p. 17.

²² *Id.*, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1971, p. 163-164.

²³ Lucien Dallenbäch, « Autotexte et intertexte », *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 282.

Silhouette : « Communion d'argent liquide », est-ce que ça te dit quelque chose?

Mycroft Mixeudeim (*saisi*) : C'est une de ses inventions! Comment as-tu pu savoir ces mots extraordinaires?

Silhouette : Parce que je suis elle. (*COÉ*, p. 661)

Cochebienne : Voici le poème. (*lisant* [le poème de Paprikouce]) « Les blés mûrs holà montent la garde chevaliers tudesques et envient l'ombre des fougères dodues holà la petite fille candide holà hume le parfum de la pulpe des fraises holà et le crépuscule harnaché de vert holà tourne la tête du paysan appuyé sur sa fourche grise holà la nature tend ses bras virginaux holà à l'appel discret aux langueurs crème holà chéri pends-moi sur ton cœur holi. » (*OV*, p. 1379)

Très peu – voire non – présentes dans les didascalies – où l'intertextualité poétique est remplacée par une intericonicité sémiotique²⁴ –, les cellules intertextuelles poétiques apparaissent surtout dans les répliques des personnages où la résonance interpoétique intégrale s'inscrit presque toujours dans des segments très courts (d'un ou de quelques mots tout au plus). Le nom de famille de l'adjuvante de Mycroft Mixeudeim, dans *La Charge de l'original épormyable* (« *Dydrame Daduve* », *COÉ*, p. 639) – qui coïncide avec la reprise intégrale anticipée d'un mot en exploréen tiré des *Boucliers mégalomanes* : « daduves » (*BM*, p. 1227)²⁵ – l'illustre de manière éclatante.

Les incursions poétiques dans les écrits dramatiques sont néanmoins généralement et grandement problématiques du point de vue de leur classement analytique. Tantôt, elles possèdent une nature équivoque, comme les poèmes en vers qui s'imiscent dans le fil du polylogue. Les poèmes récités sur scène existent rarement de manière indépendante à

²⁴ L'image que les didascalies proposent de réaliser concrètement sur scène doit être vue comme le pendant matériel de l'image textuelle poétique. Par exemple, chez Claudel, on peut voir, dans l'une des indications scéniques du *Soulier de satin*, un sous-entendu iconique à la dramaturgie shakespearienne, et plus particulièrement au crâne de Yorik que contemple le fils du roi du Danemark, dans l'objet que regarde intensément Le Roi d'Espagne : « Le Roi d'Espagne [...] a les yeux attentivement fixés sur une tête de mort, faite d'un seul morceau de cristal de roche, qui est posée sur un coussin de velours noir au milieu de la table, éclairée par le rayon du soleil couchant. » (*SSI*, p. 265) Le clin d'œil à Shakespeare – d'autant plus accentué par la fermeté de l'*æillade* (au sens renaissant du terme) du Roi – est ainsi assimilable davantage à une *æillade* (au sens moderne du mot) ou à une allusion, qu'à un intertexte pur, puisqu'aucune citation intégrale d'*Hamlet* n'est mise entre guillemets dans les deux versions de cette pièce.

²⁵ Mais, chez cet auteur, la récupération d'intertextes poétiques est parfois plus complexe. Ainsi, l'invention néologique « *épormyable* » (*COÉ*, p. 637) est reprise dans le second *Automatism[e] pour la radio* (*AR*, p. 923). Bien qu'il ne soit pas tiré d'un recueil de poème (mais bien d'une partition dramatique), il n'en reste pas moins que ce vocable est d'un caractère poétique indéniable. Aussi, lorsque le chercheur le retrouve dans les lignes du radiothéâtre, il est confronté à la nature duelle de cet intertexte : il s'agit d'une création poétique forgée à l'intérieur d'une pièce de théâtre.

l'extérieur des pièces, comme c'est le cas pour « Jamais le dé noro » (*ÉM*, p. 258), tiré d'*Étal mixte*, et déclamé par le « poète hermétique » (*CO*, p. 329) dans *Une Journée d'Erik Satie*. La plupart des extraits en vers (rimés ou non), malgré qu'ils s'assimilent à des poèmes insérés dans la trame dramatique et qu'ils participent d'une poétisation de la partition textuelle, ne peuvent donc pas être qualifiés d'intertextes poétiques, d'autant plus que, souvent, il est proposé que les personnages les inventent au fur et à mesure ou les improvisent sur scène devant les spectateurs (leur naissance ne date donc pas d'un moment antérieur à la pièce).

Cette sous-catégorie regroupe les airs entonnés par Béatrice et Bernardo dans *Les Cenci* ; puis par Don Balthazar, Le Chinois et Jobarbara dans *Le Soulier de satin* ; ainsi que la réplique improvisée par Lontil-Déparey dans *La Charge de l'original épormyable* :

Béatrice : [...]

Comme un dormeur qui trébuche, égaré
dans les ténèbres d'un rêve plus atroce
que la mort même,
hésite avant de rouvrir la paupière
car il sait qu'accepter de vivre,
c'est renoncer à se réveiller.
Ainsi, avec une âme marquée
des tares que m'a values la vie,
je rejette vers le dieu qui m'a faite
cette âme comme un incendie
qui le guérisse de créer. [...]

Bernardo : [...]

Laisse-moi baiser tes lèvres chaudes,
avant que le feu qui détruit tout
ne détruise leurs pétales lisses ;
avant que tout ce qui fut Béatrice
ne finisse
comme un grand vent. (*C*, p. 634-635)

Don Balthazar, *chantant* : [...]

*J'ai rêvé que j'étais au ciel,
Et en m'éveillant dans tes bras... [...]*

Le Chinois, *chantant* :

*Celui qui m'entendait chanter,
Penserait que je suis joyeux!
Je suis comme le petit oiseau
Qui chante lorsqu'il se meurt. [...]
Je suis allé aux champs
Demander à la violette*

*Si pour le mal d'amour
Il y avait un remède
Elle m'a répondu... [...]*
La Nègresse, *chantant d'une voix aiguë* :
*Que pour le mal d'amour
N'y en a jamais eu!* (SS1, p. 77-81)

Lontil-Déparey (*improvisant un poème*) : « Zoisillon. Cupuplasta afkottrèrk des almivias cronch de klub abusthéna. L'homme longe le rivage de la bénédiction bétrédithe. Uc-kluf! Klafidar! Apusstraf des ongles magnétiques. Le rasoir funéraire jongle avec les calendriers assoupis. Il y a la décence par-dessus le marché. L'empereur ronfle assis sur sa tinette. Gonglon. Glaglitha. Ipiss-timac. Louf. » (COÉ, p. 748)

Tantôt, une partie du fragment intertextuel ou intratextuel a fait l'objet d'une permutation ou d'une réécriture. On retrouve cette stratégie surtout chez Gauvreau, comme lorsque la voix Masculine, dans l'un des *Automatismes pour la radio*, remarque que « les dés ont aboli le hasard » (AR, p. 903), car elle propose une version similaire (mais remaniée) du célèbre poème mallarméen : *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*²⁶. On trouve un autre exemple dans *Les Oranges sont vertes*, au moment où Cochebenne invite ses comparses à émettre des *Jappements à la lune* (JL, p. 1489) : « Allons-y. Jappons à la lune. » (OV, p. 1372) Si ces changements ne réduisent en rien le processus de poétisation de la pièce de théâtre, ils diluent quelque peu, en contrepartie, l'essence intertextuelle des passages qu'ils marquent.

Tantôt, les origines des incursions poétiques sont imaginaires et intangibles. C'est ce que nous pouvons remarquer dans un cas singulier d'*intertextualité poétique interne*, tiré du *Soulier de satin*. Don Camille y reprend ses propres dires, mais il s'agit d'une citation imaginaire²⁷, car il (re)formule des paroles qu'il n'a pas réellement dites, mais qu'il aurait

²⁶ Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Œuvres complètes*, nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 65, 1998, vol. 1, p. 365.

²⁷ Les citations imaginaires proférées par Don Camille ne se classent pas uniquement dans les intratextes internes. Elles peuvent aussi appartenir à la catégorie des intratextes externes (personnage-A citant un personnage-B) : « Don Camille : Parlez! Vous n'avez qu'un mot à dire, deux fois déjà vous l'avez appelée. Je sens qu'elle n'attend que votre troisième appel : "Prouhèze, viens!" [citation imaginaire]; elle est là, vous n'avez que son nom à prononcer. » (SS1, p. 136)

proférées si l'occasion s'était présentée. Il les a donc déjà dites en lui-même, *in petto* (citation originale), et c'est au moment de les verbaliser à voix haute que se produit, alors, l'*intratextualité poétique interne*. En effet, il se met en scène (avec Doña Prouhèze) dans une situation qui ne s'est jamais vraiment produite. Il profère alors ce qu'il aurait énoncé si cette circonstance s'était présentée à lui :

Don Camille : [...] Don Camille navré et occis, et Madame qu'on emporte palpitante. [...] « Allons, Madame, dites-moi s'il est bien vrai que vous m'aimez, et puis revenez à Monsieur votre mari pour l'amour de moi! N'admirez-vous pas la magnifique immolation que je suis prêt à faire De vous? » (*SSI*, p. 133)

Ici, l'ouverture d'un espace imaginaire permet la création d'un *intratexte poétique interne* et d'une emphatisation de la réplique imaginée contribuant à la poétisation du dialogue théâtral.

Tantôt, également, certains fragments poétiques relèvent de plusieurs catégories de l'*intratextualité poétique*. Ainsi en est-il d'un court échange entre Mycroft Mixeudeim et la Silhouette dans *La Charge de l'original épormyable* :

Silhouette : « Communion d'argent liquide », est-ce que ça te dit quelque chose?
Mycroft Mixeudeim (*saisi*) : C'est une de ses inventions! Comment as-tu pu savoir ces mots extraordinaires?
Silhouette : Parce que je suis elle. (*COÉ*, p. 661)

À prime abord, la citation de la Silhouette a toutes les apparences d'un *intratexte poétique interne*, car on pourrait penser que le poète-dramaturge a mis en scène un personnage qui se cite lui-même. Cependant, la Silhouette n'est pas réellement la fille d'Ebenezer Mopp, mais plutôt « ce qu'il y a de plus apte à la représenter » (*COÉ*, p. 660). Elle ne reprend donc pas ses propres paroles. Elle reformule les dires d'un personnage-A, dont elle est l'« essentiel [...] transform[é] » (*COÉ*, p. 660), et qui est la défunte amante de Mycroft Mixeudeim. En ce sens, la locution poétique « Communion d'argent liquide »

compte bien parmi les *intratextes poétiques externes* (soit un personnage-A citant un personnage-B), bien que cette catégorisation ne modifie en rien son potentiel de poétisation.

Enfin, la poéticité générée par le régime intertextuel est parfois redevable à un intertexte non poétique. Ainsi, dans *Le Soulier de satin*, Claudel insère un *intratexte non poétique interne* (autocitation du personnage) – mais qui est aussi, sous un autre angle, un *intratexte non poétique externe* de deuxième niveau (personnage-B citant une seconde fois un personnage-A) – dans un *intratexte non poétique externe* (personnage-A citant un personnage-B). Cette conjecture survient dans la scène finale de la seconde journée. Au cours de ce développement, la Lune cite, par le biais du discours rapporté, un *échange* qu'elle a eu avec Doña Prouhèze. C'est sur l'adverbe *jamais* que se concentrent toute la complexité intratextuelle et la génération du poétique :

La Lune : [...] Je ne lui avais présenté ce mot : « Jamais! [citation originale]
« Jamais, Prouhèze! » [intratexte interne : autocitation d'un personnage]
« Jamais! » crie-t-elle [intratexte externe : personnage-A citant un personnage-B], « c'est là du moins lui et moi une chose que nous pouvons partager, c'est « jamais » [intratexte interne de deuxième niveau : répétition par le personnage-B d'une citation d'abord énoncée par un personnage-A OU intratexte interne par autocitation de Doña Prouhèze qui s'est réapproprié à son compte le discours suggéré par la Lune] qu'il a appris de ma bouche dans ce baiser tout à l'heure en qui nous avons été faits un seul! (SSI, p. 144)

Dans cet extrait, la dimension poétique n'est pas créée par l'*intratexte* lui-même – le mot *jamais* n'étant pas particulièrement poétique par essence –, mais bien par la répétition incantatoire de cette formule qui crée une rythmicité génératrice de lyrisme²⁸.

²⁸ Gauvreau aussi tire profit de la répétition de répliques (l'intratextualité externe que suppose le dialogue rapporté), dans le troisième acte de *La Charge de l'original épormyable*, mais sans exploiter (comme le fait Claudel) la dynamique itérative du procédé.

Il en résulte qu'il n'y a ni poétisation de la trame textuelle ni réforme de la sphère théâtrale.

De cette manière, si nous pouvons voir certaines confessions de Mycroft Mixeudeim à Dydrame Daduve comme des citations originales – « Mycroft Mixeudeim : J'ai l'impression très nette que tout ce qui m'arrive est provoqué volontairement. [...] Le désœuvrement explique bien des choses. [...] Il y a des armes psychologiques qui paralysent. » (COÉ, p. 692), – nous pouvons certainement appréhender leurs répétitions comme des faits d'*intratextualité externe* de second niveau. Ainsi, ces passages sont répétés une première fois (donc dits une deuxième fois) par Dydrame Daduve qui pense aider son nouvel ami en livrant ses paroles à Lontil-Déparey :

Ces observations nous amènent à conclure à une faible présence de l'intertextualité et de l'intratextualité poétiques intégrales dans les pièces à l'étude. En revanche, elle semble contrebalancée par une plus grande fréquence de motifs poétiques et de renvois thématiques à des poèmes réels. Le comparse de Don Rodrigue, dans la somme claudélienne, fait ainsi une allusion évidente à « Une charogne²⁹ » de Baudelaire : « Le Chinois : Que seront dans cent ans cent livres de chair femelle auxquelles votre âme s'est amalgamée comme avec un crochet? / Un peu d'ordure et de poussière, des os! » (*SSI*, p. 44) Cégestelle, de son côté, semble évoquer l'*Héliogabale ou L'Anarchiste couronné*³⁰ d'Artaud, quand elle dit ceci à Yvirnig : « [Q]uand tu seras très vieux, si tu le deviens et que tu ne puisses plus faire

Lontil-Déparey : Ne vous rappelez-vous pas quelque chose qu'il vous a dit? ... tout à l'heure, par exemple.

Dydrame Daduve : Il m'a dit : « J'ai l'impression très nette que tout ce qui m'arrive est provoqué volontairement ».

Lontil-Déparey : C'est parfait. Et encore?

Dydrame Daduve : Il m'a dit : « Il y a des armes psychologiques qui paralysent ». [...]

Lontil-Déparey : C'est intéressant. N'auriez-vous pas une [autre] phrase?

Dydrame Daduve : Il m'a dit : « Le désœuvrement explique bien des choses. »

Lontil-Déparey : Bon. Je crois que ça suffira. Nous pourrions inclure ces phrases-là dans la conversation. Je suis sûr que Mixeudeim va sursauter. (*COÉ*, p. 702)

Ces phrases sont, par la suite, répétées une deuxième fois (donc dits une troisième fois) par ceux que Letasse-Cromagnon appellera, plus tard au cours de la pièce, des « sadiquets » (*COÉ*, p. 723) :

Lontil-Déparey (*sur le ton le plus anodin*) : « Le désœuvrement explique bien des choses. » (*COÉ*, p. 710)

Marie-Jeanne Commode : « Il y a des armes psychologiques qui paralysent »... C'est ce que je disais ce matin. (*COÉ*, p. 711)

Becket-Bobo : Certes. « J'ai l'impression très nette que tout ce qui m'arrive est provoqué volontairement. » (*COÉ*, p. 714)

²⁹ Charles Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 68 :

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure

À cette horrible infection,

Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,

Vous, mon ange et ma passion! //

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,

Après les derniers sacrements,

Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,

Moisir parmi les ossements. //

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine

Qu vous mangera de baisers,

Que j'ai gardé la forme et l'essence divine

De mes amours décomposés!

³⁰ « [D]eux pylônes, représentant des phallus, [sont] pour les Galles une invitation à mutilation[, puisqu'ils] viennent [y] offrir leur sexe mâle aux rayons du soleil extérieur. / # [C]es Galles qui jettent leur membre en courant [...] perdent leur sang en abondance sur les autels du dieu pythique » (*HAC*, p. 418).

l'amour, tranche ton sexe et dépose-le sur un plateau d'argent, pour l'offrir à une urne sans main. » (*OV*, p. 1432)

Cette économie des intertextes poétiques est compensée, également, par la nomination de poètes et par des titres d'œuvres poétiques – pouvant être analysés, dans une certaine mesure, comme des *évocations métonymiques* de la poésie. Artaud mentionne ainsi, entre autres patronymes, ceux de « Rimbaud, [de] Jarry [et de] Lautréamont » (*TD*, p. 551). Dans *Le Soulier de satin*, Claudel évoque « [Félix] Lope [de Vega] et [Pedro] Calderon [de la Barca de Henao y Riano] » (*SSI*, p. 270). Gauvreau, lui, reprend le titre d'un recueil de poèmes-source auquel ils souhaitent référer sans le citer avec précision (*L'Amour fou*) : « Yvirnig : [...] Oui, l'amour fou est certainement magnifique... » (*OV*, p. 1384) Cependant, si ces procédés rappellent le monde de la poésie en général, ils ne sont pas des moyens textuels de poétiser la langue dramatique de part en part. Donc ces formes de compensation de l'intertextualité-intratextualité poétique lacunaire ne participent pas de la réforme théâtrale engagée par les poètes.

Il est intéressant, par contre, de souligner qu'une *intertextualité-intratextualité dramatique* appréciable fait contrepoids à l'intertextualité-intratextualité poétique dans le corpus soumis à l'examen.

L'importance du rôle que jouent ces segments théâtraux dans l'économie globale des partitions dramatiques varie considérablement d'une œuvre à l'autre. Certains d'entre eux sont catégoriquement structurants et modélisants. Pensons aux *Cenci* de Stendhal et de Percy Bysshe Shelley, qui agissent à titre d'hypotextes à l'égard des *Cenci* d'Artaud, et qui lui fournissent sa « *substantifique mouelle*³¹ », pour parler comme François Rabelais. D'autres

³¹ François Rabelais, « Prologue de l'auteur », *Gargantua, Les Cinq Livres. Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livres, Le Quart Livre, Le Cinquième Livre*, édition critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin,

fragments cités occupent des rôles plus modestes. Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud reprend une réplique de « l'Annabella de Ford³² [...] / “Je pleure, dit celle-ci, non de remords, mais de crainte de ne pouvoir parvenir à l'assouvissement de ma passion.” » (*TD*, p. 519) Puis, Gauvreau se réapproprie (et recycle) une parole de Don Balthazar (« ces grappes translucides », *SSI*, p. 77-78) pour coiffer le quatorzième *objet* des *Entrailles* : « Les grappes lucides » (*E*, p. 85).

Tandis que, dans ces exemples, Artaud et Gauvreau privilégient les *intertextes dramatiques*, Claudel, pour sa part, semble affectionner davantage les *intratextes dramatiques externes*, comme lorsqu'il met dans la bouche du Chinois et de Doña Musique les expressions « soleil de midi » (*SSI*, p. 45) et « lumière de midi » (*SSI*, p. 63) qui sont, à coup sûr, des réécritures du titre de sa pièce *Partage de midi*. Cette situation se répète au moment où la mère de Don Rodrigue reprend à peu près – « Doña Honoria : [...] C'est elle qu'il était en route pour rejoindre » (*SSI*, p. 92) – une phrase que Simon Agnel avait dite, bien avant elle, dans *Tête d'Or* – « Simon Agnel (*au vieillard*) : C'est moi qu'elle t'a quitté pour rejoindre. » (*TO*, p. 38)

En raison de leur coefficient lyrique, quelques-unes de ces bribes intertextuelles dramatiques poétisent les partitions théâtrales qui les accueillent. Mais les poètes ne leur accordaient sans doute pas cette fonction de manière fondamentale. Peut-être faut-il voir en elles, plutôt, moins une façon de renouveler le théâtre par poétisation qu'une occasion, pour les auteurs, de dire que leurs œuvres – souvent qualifiées d'injouables – appartiennent bel et

préface de Michel Simonin, Paris, Librairie générale française, « Pochothèque. Le Livre de poche. Classiques modernes », 1994, p. 9. Traduction en français moderne : « substantifique moelle » (*Id.*, « Prologue », *Gargantua, Les Œuvres romanesques. Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livres, Le Quart Livre, Le Cinquième Livre*, traduites en français moderne par Françoise Joukovsky, Paris, Champion, 1999, p. 9.

³² L'Annabella est en fait un personnage de la pièce *Tis pity she's a whore* de John Ford (1586-1640), et ayant fait l'objet d'une adaptation française par Jérôme Savary (*Domage qu'elle soit une putain*).

bien au genre théâtral. En citant du théâtre dans leur théâtre³³, ils semblent, ainsi, à la fois se réclamer d'un genre, s'inscrire dans l'univers des praticiens et prendre une distance par rapport au statut de poète qu'on leur a reproché.

Bref, ce qui se dégage de toutes ces remarques, c'est qu'Artaud, Claudel et Gauvreau ont usé avec parcimonie de (et rusé avec) l'*intertextualité-intratextualité poétique*. Ils auraient pu en faire le moyen principal de poétisation de leurs pièces. Certains poètes l'ont fait, d'ailleurs, telle Anne Hébert³⁴. S'ils n'ont pas misé uniquement sur cette stratégie d'écriture dramatique, c'est qu'elle ne leur permettait que de réformer partiellement le théâtre. En ménageant des incursions poétiques dans leurs drames, ils densifiaient la charge poétique de leurs partitions textuelles, ce qui les aidait à produire un théâtre innovateur par rapport aux dramaturgies réalistes et naturalistes (qui, elles, ne prétendaient aucunement se hisser au niveau du lyrisme). Cette technique – essentiellement scripturaire, garantiront certains ; *différamment*³⁵ vocale, diront d'autres³⁶ – permettait aux poètes (cosmiques) de créer un poème total en insérant, dans la trame de leur propre pièce-poème, des fils poétiques issus d'autres sources, puis de convertir le théâtre en *drama-poema-poiëma*.

Toutefois, les poètes semblent avoir saisi que le recours à l'*intertextualité-intratextualité poétique* n'était pas une manière radicalement novatrice de réformer le théâtre

³³ Et en mentionnant des noms de dramaturges reconnus – « Shakespeare » (*TD*, p. 549), « Racine » (*TD*, p. 555), « Molière » (*OV*, p. 1471) –, en faisant allusion à leurs œuvres – « *Œdipe-Roi* » (*TD*, p. 549) – ou à leurs créatures – le « Roi Lear » (*TD*, p. 564), « le Cid » (*SSI*, p. 226). Gauvreau ira même jusqu'à évoquer une troupe imaginaire, dans *Les Oranges sont vertes* : « la compagnie Pulchritude [qui] affiche un répertoire arriéré de trente ans... » (*OV*, p. 1401).

³⁴ Nous l'avons démontré dans le cadre d'une communication : « Partitions dramatiques et réminiscences poétiques. Étude des liens intratextuels entre le théâtre et la poésie d'Anne Hébert », colloque *Poésie et intertextualité. Entre mémoire et savoir*, 75^e Congrès de l'ACFAS, Université du Québec à Trois-Rivières, 8 mai 2007.

³⁵ L'adverbe *différamment* – le lecteur l'aura compris – est calqué sur le substantif « différence » tel que l'utilise Jacques Derrida dans, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 294 ; et *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967, p. 38.

³⁶ Dans la mesure où elle encourage les lecteurs à lire la partition écrite comme le produit de voix d'auteurs variés se faisant écho, mais un écho *différé* puisqu'il acquiert un corps acoustique uniquement lors de la représentation, à moins que le lecteur ne fasse vibrer ses cordes vocales lors de sa lecture.

– l’art de Thalie et de Melpomène étant avant tout une pratique dramaturgique et non pas un exploit exclusivement scripturaire. Ils ont compris que, pour réinventer le théâtre, pour le rendre efficace scéniquement parlant, il ne fallait pas seulement que la parole poétique se réfracte dans leurs pièces : il importait que la poésie y devienne concrète, tangible.

C’est pourquoi au fil de leur œuvre, mais surtout dans leur dramaturgie pour la scène, les poètes mettront l’accent moins sur cette *intertextualité-intratextualité poétique*, que sur une *intercorporité lyrique*. Mais cette étape est entamée dès lors que l’intertextualité a la capacité, chez eux, de transmuier le théâtre en *drama-poema-poiêma*, car elle rend alors loisible non pas le *placage* du poème sur le texte dramatique, mais plutôt son *intraprojection* plus que son *insertion*. L’insertion, en effet, permet de placer un objet hétéroclite à l’intérieur d’un autre objet de différente nature. La projection, elle, rend possible la mise en abyme – *in situ* en quelque sorte – d’éléments similaires comme le fait, ici analysé, de projeter un poème dans le cadre plus large d’un *drama-poema-poiêma* avec qui il partage des liens évidents du point de vue esthétique. La projection (du poème ; de soi à travers le poème ; et du soi comme poème vivant, si nous reprenons la pensée artaudienne) permet au lecteur et au spectateur éventuels de se mirer dans l’œuvre, mais aussi d’y plonger plus avant par le véhicule du poème. L’*œuvre-spectacle* qu’est le poème dramatique à lire cède ainsi le pas à l’*œuvre-réceptacle*, c’est-à-dire à une production qui, en plus d’hériter du discours poétique des poètes cités (prenant, à cet égard, l’allure d’un *récépissé*), accueille en elle le lecteur *absorbé* par la projection poétique. Le *poème à vivre* dont rêvaient Artaud, Claudel et Gauvreau devient ainsi un poème qui *aspire* (à) la vie.

Ce sommet, ils ont longtemps cherché à l’atteindre par la pratique d’une technique qui se situe dans le prolongement de l’autocitation (relevant, elle, de l’*intertextualité poétique*) – en l’exacerbant toutefois, car elle a poussé les poètes à se citer eux-mêmes non pas comme

entité écrivante immatérielle, mais comme entité civile faite de chair et d'os. Il découle de cette stratégie que les trois auteurs de notre corpus ont inclus leur nom dans leurs textes ou placent leur figure parmi les autres membres de la distribution théâtrale.

L'auteur du *Théâtre et son double* insère donc son patronyme et prévoit jouer un rôle concret dans l'une des pièces de sa dramaturgie mentale personnelle, *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour* : « Il y a aussi Antonin Artaud. Mais un Antonin Artaud en gésine » (*POPA*, p. 107). Gauvreau fait aussi partie du personnel scénique prévu dans *L'Asile de la pureté* : il apparaît dans le *dramatis personæ* (*AP*, p. 503) et intervient effectivement dans l'*excipit* de la pièce :

Cl. Gauvreau (*sortant précipitamment des coulisses, et visiblement troublé*) : Un instant! J'interromps. [...]

D Marcassilar : Intrus, qui es-tu?

Cl. Gauvreau : L'auteur. Je ne suis que l'auteur. Hélas. (*AP*, p. 601)

Sauf erreur, Claudel ne pousse pas l'audace jusqu'à se mettre en scène dans ses créations dramatiques. Néanmoins, un peu comme les deux autres poètes, il a joué avec son nom de famille dans ses œuvres. On se souvient que Gauvreau a réécrit son patronyme « Gôvrô » (*REA*, p. 821) dans *Le Rose Enfer des animaux* ; et que Artaud s'est maintes fois rebaptisé comme dans son recueil « Artaud le Mômô » (*AM*, p. 1123), pour ne donner que cet exemple. Claudel, quant à lui, a choisi de mettre en abyme la transcription phonétique japonaise de son nom dans son ouvrage *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. C'est, du moins, ce que prétend Thi Hoai Huong Nguyen, dans l'un de ses articles : « Paul Claudel peut être transcrit phonétiquement en japonais par “Oiseau noir”³⁷. »

³⁷ Thi Hoai Huong Nguyen, dans son article « Paul Claudel, l'Oiseau noir : un métissage poétique? », Yves Clavaron et Bernard Dieterle (s. la dir. de), *Métissages littéraires. Actes du XXXII Congrès de la Société française de littérature générale et comparée* ayant été tenu à Saint-Étienne du 8 au 10 septembre 2004, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 261.

II. Du théâtre traditionnel au *drama-poema-poiêma* (sur le plan de la forme)

La poétisation de la forme textuelle s'effectue en quatre temps chez Artaud, Claudel et Gauvreau : par la reprise de ministructures poétiques attestées, par l'usage de tropes stylistiques canoniques, par la désagrégation du langage et par la création de nouvelles langues.

II.1. Par l'emploi de micro-configurations poétiques reconnues

Au nombre des cerces poétiques que les poètes réactivent dans le cadre de leurs écrits, les plus importantes coïncident avec les sentences ou les maximes (dramatisées), d'un côté ; et avec les vers (mesurés ou libres), les versets, les poèmes en prose, puis la prose poétique, de l'autre.

II.1.1. Les sentences (ou les maximes dramatisées) et les adages

La sentence (ou la maxime dramatisée) – comme l'explique Patrice Pavis : « La sentence, au sens strict, est une maxime énoncée dans un contexte linguistique d'une autre nature (roman, dialogue, pièce), tandis que la maxime se passe de tout contexte³⁸ » – et les adages – qui portent aussi les noms de proverbes, de dictons et de préceptes – s'avèrent des microgabarits généralement associés au processus de poétisation textuelle.

Bien qu'ils ne soient jamais – sauf inattention de notre part – mis en évidence par quelque astuce typographique (ex. : usage de guillemets, de l'italique, de caractères gras, du soulignement, de petites capitales, etc.), ils savent, pour le lecteur ou le chercheur soucieux de les dénicher, se démarquer des passages non sentencieux des œuvres des trois poètes. Car c'est un fait : Artaud, Claudel et Gauvreau les utilisent fréquemment pour colorer la fibre de

³⁸ Patrice Pavis, « sentence (ou maxime) », *Dictionnaire du théâtre*, p. 366.

leurs partitions dramatiques. Et ils le font habituellement dans les répliques, puisque, dans les œuvres du corpus premier, une seule sentence apparaît en contexte didascalique. Il s'agit de la maxime (dramatisée) suivante, tirée du *Soulier de satin* : « L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination. » (*SSI*, p. 9)

Les paroles des personnages, elles, en accueillent davantage. Nous pouvons ainsi lire des sentences dans *Les Cenci* : « Lucrétia : On ne tue pas le blé dans sa fleur. / On ne brûle pas la ville à peine construite. » (*C*, p. 637) ; dans *Le Soulier de satin* – où se croisent des monosentences (premier exemple) et des sentences dialoguées, c'est-à-dire dont la formulation complète s'étend sur plusieurs répliques (deuxième exemple) – :

Don Pélage : [...] Un pêcher n'est pas mieux défendu qui pousse tout au travers d'un figuier de barbarie. (*SSI*, p. 18)

Le Roi : [...] Ne dit-on pas que la jeunesse est le temps des illusions,
Alors que la vieillesse peu à peu

Entre dans la réalité des choses telles qu'elles sont?

Une réalité fort triste, un petit monde décoloré qui va se rétrécissant.

Le Chancelier : C'est ce que les anciens moi-même m'ont toujours instruit à répéter.

Le Roi : Ils disent que le monde est triste pour qui voit clair?

Le Chancelier : Je ne puis le nier contre tous.

Le Roi : C'est la vieillesse qui a l'œil clair?

Le Chancelier : C'est elle qui a l'œil exercé.

Le Roi : Exercé à ne plus voir que ce qui lui est utile. (*SSI*, p. 36) ;

dans *La Charge de l'original épormyable* – « Letasse-Cromagnon : Le feu de l'enthousiasme est la circulation de la vie. » (*COÉ*, p. 741) – et dans *Les Oranges sont vertes* – « Yvirnig : [...] Les sincérités les plus brèves ne sont pas les moins intenses. » (*OV*, p. 1384).

Quelques adages constellent aussi ces textes. Voici des exemples tirés du *testament dramatique* claudélien – « Don Fernand : [...] Une erreur trop longue ne peut plus s'avouer » (*SSI*, p. 166) – et de l'une des deux créations gauvréennes du corpus – « Paprikouce (*comme spontanée*) : Qui bat sa femme épargne ses écus. » (*OV*, p. 1437)

Qui plus est, la nature de ces sentences varie considérablement. Certaines portent sur la philosophie :

Sept-Épées : [...] Est-ce que nous sommes libres quand nous tenons de toutes parts à tant d'âmes pressées? (*SSI*, p. 261)

d'autres, sur l'art – « Cochebenne : Le vrai maître est celui qui soutire les leçons de la verdure des plus jeunes. » (*OV*, p. 1402) – d'autres, sur la religion – « Don Pélage : [...] ce que Dieu a joint, l'homme ne peut le séparer. » (*SSI*, p. 93) – d'autres, sur la justice – « Orsino : [...] Quand la justice s'en va, il est bon que les opprimés se rassemblent hors de toute légalité. » (*C*, p. 620) – d'autres, sur la folie – « Cochebenne : [...] Il est vrai que les fous sont les lépreux de l'esprit... » (*OV*, p. 1420) – d'autres, encore, sur la condition ou les relations humaines – « Sept-Épées : [...] Il n'y a qu'une chose nécessaire, c'est quelqu'un qui vous demande tout et à qui on est capable de tout donner. » (*SSI*, p. 327), « Cochebenne [:] En vieillissant, on devient plus tolérant des limites d'autrui. » (*OV*, p. 1404). Parfois, elles semblent issues de la culture occidentale (par exemple, tous les préceptes chrétiens), mais aussi, parfois, de la culture orientale : « Le Chinois : Une seule goutte de parfum est plus précieuse que beaucoup d'eau éparse. » (*SSI*, p. 53)

II.1.1.1. Nature poétique des sentences et des adages

Il est vrai qu'à elles-seules, des « propositions générales [...] renferm[a]nt des vérités communes³⁹ » ne peuvent prétendre élever toute forme dialogique à la complexité sémantique de la suggestion poétique. Néanmoins, elles ramènent au théâtre un modèle utilisé à foison par la dramaturgie classique. Les poètes de notre corpus soutirent ainsi aux dialogues leur capacité de produire un « effet de réel⁴⁰ », mais les dotent, en échange, d'une aptitude à l'universalité. Ce faisant, ils les font accéder au stade cosmique et total dont ils

³⁹ François-Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris, Champion, « Sources classiques », n° 26, 2001, p. 437.

⁴⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 88.

rêvent tant dans et pour leur *art de vivre théâtralement et poétiquement*, et ils parviennent à transposer le *drama* sur le plan du *poema*.

II.1.1.2. Rapport sentences-adages et intertextes

Les sentences et les préceptes sont, du point de vue symbolique, similaires aux intertextes⁴¹, dans la mesure où tant les intertextes que les maximes dramatisées et les dictons placés en contexte théâtral constituent une forme alterdiscursive qui, par le biais d'une inscription-incursion scripturaire, engage une interdiscursivité (entre le poème et le théâtre) propice à la poétisation du dramatique. Et cela, d'autant plus qu'on retrouve parfois, dans les œuvres à l'étude, des répliques gnomiques se rapprochant fortement de l'intertexte, comme ce passage de *La Charge de l'original épormyable* :

Letasse-Cromagnon : Pierre qui roule n'amasse pas mousse. Honni soit qui mal y pense. *Bonum vivum laetificat cor hominis*. La vertu est dans l'obéissance. Les chênes frigides recherchent la chaleur des aubes. Le financier flotte sur la finance des autres. Doria diddhidam dagghidoum. (COÉ, p. 741)

Ce passage ressemble étrangement à l'une des répliques du *Défunt* de René de Obaldia (mais qui ne peut s'en être inspiré comme texte-source, puisque la comédie obaldienne date de 1961) : « Madame de Crampon : C'est-à-dire... évidemment, on ne sait jamais. (*Très*

⁴¹ Toutefois, voir dans les sentences des *doubles* identiques des intertextes, ce serait faire fi d'un aspect fondamental des pratiques dramaturgiques qui mettent en œuvre ces formules générales de manière fort peu conventionnelle.

D'abord, la sentence n'est pas seulement utilisée pour elle-même par les poètes : elle fait aussi l'objet de commentaires, et cela surtout chez Claudel, comme ci-dessous :

Don Fernand : N'avez-vous jamais ouï parler de la fameuse lettre à Rodrigue?

Don Léopold Auguste : Si fait. Mais j'ai toujours cru que c'était une espèce de proverbe ou paradigme pour les écoliers,

Comme l'épée de Damoclès et la Maison que Pierre a bâtie. (SSI, p. 166-167)

Le Vice-Roi (*il signe en bâillant*) : Que me suggère cette autre? Un morceau de jade cassé vaut mieux qu'une tuile entière.

Le Secrétaire : C'est une sentence chinoise. [...]

Le Vice-Roi : Non pas [c]hinois[e, mais j]aponais[e]. (SSI, p. 200)

Don Rodrigue : Donnez à manger à vos ennemis, ils ne viendront pas vous déranger dans votre repas et vous arracher le pain de la bouche.

Le Chancelier : Je n'entends pas cette parabole. (SSI, p. 321)

Dans ces trois extraits, nous pouvons lire des réflexions métagnomiques, c'est-à-dire que les personnages glosent les sentences en les identifiant à l'aide de termes techniques. Ils mettent ainsi l'accent sur cette microstructure de poétisation du dramatique.

vite.) Pierre qui roule n'amasse pas mousse. Un tien vaut mieux que deux tu l'auras... Brebis qui bêle perd sa goulée. Parlez-moi encore de Victor, ce cher Victor⁴². »

II.1.1.3. Problématisation de la réception des sentences-adages

Ensuite, chez les poètes, la sentence n'est pas (toujours) offerte intégralement, comme elle l'était dans la tradition classique où, obvie, elle apparaissait comme ni plus ni moins qu'un discours « d[evant] absolument [et facilement] être détect[é]⁴³ » par le lecteur et le spectateur. Les poètes-dramaturges ont plutôt tendance à troubler la *lecture* des sentences ou à rendre flou, par quelque arrangement stylistique, le contexte dans lequel ils les inscrivent.

D'abord, la sentence générale découle parfois d'un échange spécifique et éclaire la situation personnelle que vivent les personnages, élevant ainsi le particulier au niveau de l'universel (ou de la vérité unitaire et cosmique). Ce chassé-croisé analytique imposé au spectateur est nécessaire pour décoder les deux extraits suivants, tirés, ici, du *Soulier de satin* – « Don Camille : L'amour se rit des lois. / Don Rodrigue : Cela ne les empêche pas d'exister. / Quand je fermerais les yeux cela ne détruit pas le soleil. » (*SSI*, p. 136) – ; là, de *La Charge de l'original épormyable* – « Mycroft Mixeudeim : Personne n'aime souffrir. Ceux qui disent qu'on se plaît à souffrir jugent ce qu'ils ne comprennent pas. » (*COÉ*, p. 659)

Comprendre ces préceptes est la première étape de décodage de ces segments. Dans la somme claudélienne, la sentence justifie le départ apparemment contradictoire de Don Rodrigue ; dans la production de Gauvreau, elle souligne l'hypersensibilité de l'original épormyable, ainsi que sa condition de victime.

⁴² René de Obaldia, *Le Défunct, Théâtre complet*, Paris, B. Grasset, 2001, p. 362.

⁴³ Patrice Pavis, « sentence (ou maxime) », *Dictionnaire du théâtre*, p. 367.

Ensuite, malgré le fait que les sentences soient souvent écrites telles quelles dans les répliques des personnages, elles sont parfois démembrées, comme la sentence *On n'aime que ce qui est injuste et cruel*, disloquée et répartie sur les deux répliques de cet échange entre deux protagonistes claudéliens : « Almagro : Vous êtes un homme injuste et cruel. / Le Vice-Roi : Si je n'étais injuste et cruel, tu ne m'aimerais pas autant. » (*SSI*, p. 172).

Parfois, comme chez Gauvreau, les poètes réécrivent les sentences-adages sous les yeux du lecteur (ou aux oreilles du spectateur) : « Batlam : Les oranges sont vertes. [...] Les oranges sont mûres » (*OV*, p. 1487). Ce faisant, au lieu de contraindre le public à rebâtir la maxime-proverbe de base à partir d'un produit corrompu, ils lui dévoilent de quelle manière d'un matériau intact on peut tirer une ressource créative et novatrice du point de vue de la poétisation du théâtral.

La sentence fait aussi parfois écho à la gestuelle des acteurs et donc exige du spectateur de faire des liens entre les divers constituants de la portée à la fois polysémique et isotopique de l'œuvre représentée :

Le Japonais, *parlant comme s'il déposait chaque idée en hiéroglyphes sur le papier* : Il est écrit que les grandes vérités ne se communiquent que par le silence. Si vous voulez apprivoiser la nature, il ne faut pas faire de bruit. Comme une terre que l'eau pénètre. Si vous ne voulez pas écouter, vous ne pourrez pas entendre. (*SSI*, p. 249-250)

Enfin, l'appréhension de la sentence est par moment compromise, car elle est dévoilée non sans un certain brouillage. Ce phénomène est observable surtout chez Gauvreau. Tantôt, l'auteur de *La Charge de l'original épormyable* dissimule les maximes dramatisées dans un contexte exploréen :

Mycroft Mixeudeim : [...] Les moustaches de tendresse font trempette dans la bière âcre. Ce sont les cerceaux les cerceaux les cerceaux. La femme est chaude : sa hanche est un refuge de grive. Les lois se dissolvent dans le plaisir qui est seul légitime. (*COÉ*, p. 679)

Tantôt, l'auteur des *Oranges sont vertes* construit des passages en exploréen selon le schéma syntaxique et sémantique de la sentence : « Cégestelle : Le sexe est le seul sérum au niveau achevé de l'homme. » (*OV*, p. 1432)

Tantôt, Gauvreau pulvérise la sentence-dicton en la mettant dans la bouche d'un personnage qui *hache* plus qu'il ne *mâche* ses mots : « Yvirnig : Un être... un être... doit se taire... quand ... quand... sa puiss... sa puissance... est foud... foudroyée... » (*OV*, p. 1391). Ainsi, dans *Les Oranges sont vertes*, de même que les sages aveugles savent voir au-delà de leur défaillance visuelle, Yvirnig, ce sage-fou muet, parvient à parler malgré son insuffisance verbale, et à dire des vérités comme des sentences, fussent-elles débitées avec hésitation. Mais son handicap n'est pas sans complexifier la réception de ces vérités par l'auditoire.

II.1.1.4. Impact macrostructurel des maximes dramatisées et des proverbes théâtralisés

Les maximes dramatisées et les proverbes jouent un rôle plus complexe sur le plan de la poétisation du texte théâtral. Ce rôle apparaît au niveau de la macrostructure des pièces. En d'autres termes, les maximes et les proverbes ne se limitent pas à clignoter ponctuellement comme des isolats gnomiques-poétiques disséminés au fil des pages. Ils influent et conditionnent parfois de larges pans des échanges dialogiques entre les personnages, soit en les coulant dans le moule des « question[s] dévorant[es] » (*SSI*, p. 206) ou des interrogations « ajout[ant au] tourment » (*COÉ*, p. 693), qui appellent souvent des révélations peu banales, mais qui ne reçoivent aussi, par moment, que de « [f]aibl[es] répons[es] » (*SSI*, p. 217), pour reprendre l'expression de Don Camille du *Soulier de satin*.

Il en résulte ce que Patrice Pavis nomme « un faux dialogue (JE-TU) déguisé en réplique générale⁴⁴ », un échange doté d'une épaisseur sémantique propre à la *poésie gnominique* et de la poésie tout court.

En somme, la sentence n'apparaît pas isolée, mais il y a, souvent chez Claudel, soit un enchaînement dialogique de maximes-proverbes :

Don Rodrigue : [...] Dis-moi un peu, mon enfant, qui a rendu le plus de services aux pauvres fiévreux,
Le médecin dévoué qui ne bouge pas de leur chevet et qui leur tire du sang et qui leur ôte la vie pour les guérir au péril de la sienne,
Ou cette espèce de propre-à-rien qui, ayant eu un jour comme ça
Envie de l'autre côté de la terre,
A découvert le quinquina?
Sept-Épées : Hélas, c'est le trouveur de quinquina.
Don Rodrigue : Et qui a délivré le plus d'esclaves,
Celui qui ayant vendu son patrimoine les rachetait un par un,
Ou le capitaliste qui a trouvé le moyen de faire marcher un moulin avec de l'eau?
Sept-Épées : Chacun sa manière! Ce n'est pas tant de faire du bien patiemment à nos frères et sœurs qui nous est recommandé
Que de faire ce que nous pouvons, d'aimer les captifs et les souffrants qui sont les images de Jésus-Christ et de poser notre vie pour eux.
Don Rodrigue : Allons, une fois encore je suis repoussé avec perte, et cependant je suis convaincu qu'il doit y avoir quelque moyen de t'expliquer (*SSI*, p. 305-306)

soit une dialogisation des sentences :

Don Rodrigue : Madame, qui est-ce qui obtient le plus d'un cheval,
celui qui montant sur son dos le pique de deux éperons, ou celui qui le tenant par la bride le bat à coups de fouet tant qu'il peut?
L'Actrice, battant des mains : J'ai compris! Ah! vous êtes l'homme qu'il me faut!
Un cheval qui a besoin de son maître ne songe pas à le jeter par terre et il ne fera pas de philosophie et de théologie!
Il faut lui donner de l'occupation! (*SSI*, p. 291)

Ces deux procédés conjuguent le discours théâtral au temps et au mode de la maïeutique (occasionnellement philosophique, généralement théologique chez Claudel⁴⁵) :

L'Ange Gardien : Comment serait-Il jaloux de ce qu'Il a fait? Et comment aurait-Il rien fait qui ne Lui serve?
Doña Prouhèze : L'homme entre les bras de la femme oublie Dieu.
L'Ange Gardien : Est-ce L'oublier que d'être avec Lui? Est-ce ailleurs qu'avec Lui d'être associé au mystère de Sa création,

⁴⁴ Patrice Pavis, « sentence (maxime) », p. 367.

⁴⁵ Ce qui n'exclut pas que, chez l'auteur du *Soulier de satin*, on trouve ponctuellement des principes-préceptes scientifiques qui font contrepoids avec les sentences-adages mystiques : « Don Camille : [...] Tout ce qui est contre le vœu de l'agissant inflige à cet agissant une souffrance conforme à sa nature. / Si je tape un mur je me fais mal et si je tape avec une grande force je me fais un grand mal. » (*SSI*, p. 212)

Franchissant de nouveau pour un instant l'Éden par la porte de l'humiliation et de la mort?

Doña Prouhèze : L'amour hors du sacrement n'est-il pas le péché?

L'Ange Gardien : Même le péché! Le péché aussi sert.

Doña Prouhèze : Ainsi il était bon qu'il m'aime?

L'Ange Gardien : Il était bon que tu lui apprennes le désir. (*SSI*, p. 190-191)

Chez Claudel, le régime maïeutique des questions-réponses n'est pas sans rappeler le processus de l'enseignement religieux⁴⁶, de la catéchisation, que l'auteur a lui-même donnée, d'ailleurs, à Jacques Rivière, à Jacques Copeau et à Marie Romain-Rolland – pour ne mentionner qu'eux –, dans le but de les convertir au catholicisme.

En outre, la maïeutique théologique claudélienne a la faculté d'élever les inquiétudes religieuses ou spirituelles au niveau de la recherche du sacré et de la quête du sens ultime de la vie. Cela, car l'échange gnomique prive le dialogue dramatique de sa visée habituelle de communication. Les répliques s'enchaînent comme une chanson à répondre, voire comme une cérémonie religieuse où les fidèles répondent automatiquement au sermon du célébrant (ou de l'officiant). Le dialogue a donc toutes les allures d'un enchaînement systématique. Dans cette optique, son but n'est pas tant de *communiquer* que de *communier* avec le public

⁴⁶ Il existe bien quelques préceptes religieux apparaissant dans la bouche des créatures artaudiennes et gauvréennes, comme celle de Cenci (« Cenci : [...] Le repentir est dans la main de Dieu », *C*, p. 627), et de l'abbé des *Oranges sont vertes* (« Baribeau : À tout péché miséricorde », *OV*, p. 1472). Par contre, étant donné le rapport hautement conflictuel que ces deux poètes entretiennent avec la religion, ces passages ne tendent pas à rejoindre le lyrisme poétique. Le caractère gnomique de leurs partitions dramatiques peut être davantage associé aux entretiens et aux séances thérapeutiques qu'ils ont eus avec leurs médecins-psychiatres dans leur vie personnelle. Rappelons, à cet égard, l'interrogatoire théâtralisé entre Artaud et son médecin dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* ou, encore, ce passage éloquent de *La Charge de l'original épormyable* : « Laura Pa : Laisse-nous te poser quelques questions. Les réponses te libéreront. / M.J. Commode : Nous voulons te faire du bien. » (*COË*, p. 669)

En effet, les adages et les maximes s'apparentent plus à des syllogismes ou à des raisonnements psychologiques rationnels qu'à des questionnements d'ordre spirituel et mystique pouvant conduire à la suggestion poétique. En sont garants ces deux segments des *Cenci* :

Giacomo : [...] Il n'est pas de fortune qu'on ne puisse refaire quand on est soutenu par les siens. (*C*, p. 618)

Lucretia : [...] La sentence des juges est redoutable pour qui est privé de la liberté. (*C*, p. 636)

– c’est-à-dire d’être *en commun* avec lui dans le langage, et, par conséquent, d’atteindre (avec lui et en lui) la totalité cosmique et universelle du poème sacré de l’existence⁴⁷.

II.1.2. Les vers (mesurés et libres), les versets, le poème en prose et la prose poétique

Les vers (métriques ou non), les versets, les poèmes en prose et la prose poétique sont des moules scripturaires que l’on identifie communément comme partie prenante du processus de poétisation, lorsqu’ils apparaissent en contexte non poétique, comme dans une partition théâtrale.

II.1.2.1. Variété des formes poétiques dans les partitions dramatiques

En parcourant les textes des trois écrivains, on découvre que certains d’entre eux renferment des vers qui paraissent emprunter aux principes de versification métrique :

Vers	Type
Béatrice : Que ne puis-je croire que j’ai rêvé, que mon rêve d’enfant m’a reprise, et qu’une porte où l’on va frapper en s’ouvrant viendra me redire qu’il est temps de me réveiller. (C, p. 623)	(décasyllabe) (ennéasyllabe) (ennéasyllabe) (octosyllabe ou ennéasyllabe avec diérèse dans <i>vien</i>) (octosyllabe)
Doña Isabel, <i>chantant seule, la musique se tait</i> : <i>Mais qui prendra soin de ton âme</i> <i>Maintenant que je n’y suis plus,</i> <i>Maintenant que je ne suis plus avec toi!</i> <i>Mais qui prendra soin de ton âme</i> <i>Maintenant que je ne suis plus avec toi!</i> (SSI, p. 204)	(octosyllabe) (octosyllabe) (hendécasyllabe) (octosyllabe) (hendécasyllabe)
Paprikouce : « Les anges sont animés d’une douce flamme Et dans le bénitier où j’ai trempé mes doigts Je sens leur douceur bleue effleurer ma tendre âme	(alexandrin) (alexandrin avec synérèse dans <i>tier</i>) (alexandrin)

⁴⁷ Ouvrons une brève parenthèse pour mentionner qu’il n’est pas paradoxal de voir dans la sentence un procédé plus philosophique que littéraire, car Claudel indique dans son *Journal*, en 1930, que certains tropes poétiques sont plus féconds scientifiquement que les formules usées par les logiciens : « Conversation avec Dickman. Le Poète travaille sur de l’inspiré, c[’est-à-d]e[ire] du donné, c’est là-dessus que l’intelligence et l’habileté artistique ont à s’exercer – L’analogie a – b / c – d est un instrument de découverte beaucoup plus fécond que le syllogisme. » (JPC, p. 922)

Et j'évite Satan qui vide son carquois.	(alexandrin)
L'athée est pris dans la lueur de l'oriflamme	(alexandrin)
Que déverse sur lui le saint chaud et pantois	(alexandrin)
Et c'est pour vous saisir que je narre ce drame	(alexandrin)
Où s'épand ma santé extirpée des effrois. » (<i>OV</i> , p. 1481-1482)	(alexandrin)

Non seulement chaque vers précédemment cité reprend le mètre classique – quoique dans des strophes anisométriques deux fois sur trois, car l'extrait gauvréen coïncide avec un huitain digne de la plus pure tradition. Mais certains d'entre eux mettent aussi à profit les moyens inhérents au compte numérique (comme la diérèse dans *Les Cenci* et la synérèse dans *Les Oranges sont vertes*). De plus, chez Artaud, on remarque une gradation métrique décroissante des mètres (10/9/9-8/8 : décasyllabe ; ennéasyllabe ; vers transitoire pouvant être compté comme ennéasyllabe ou comme octosyllabe ; octosyllabe).

Par ailleurs, les rimes que la tradition a assignées aux vers métriques sont présentes. Dans les trois passages proposés, nous pouvons repérer des rimes embrassées (le schéma rimique de l'extrait des *Cenci* étant *abaca* ; celui du *Soulier de satin*, *abcac* ; et celui des *Oranges sont vertes*, *abababab*). Les poètes semblent également avoir respecté l'alternance de rimes féminines et masculines dans chacun des cas.

En feuilletant les textes des poètes, nous pouvons ensuite discerner des vers libres :

Béatrice : [...]

Une musique très douce et très dangereuse s'élève.

Comme un dormeur qui trébuche, égaré
dans les ténèbres d'un rêve plus atroce
que la mort même,
hésite avant de rouvrir la paupière
car il sait qu'accepter de vivre,
c'est renoncer à se réveiller⁴⁸.

Doña Isabel, *chantant* : [...]

*De la nuit où je repose solitaire
Jusqu'au lever du jour,
Combien le temps est long,*

⁴⁸ Les deux vers libres artaudiens « car il sait qu'accepter de vivre, / c'est renoncer à se réveiller » ne sont pas sans faire écho à d'autres vers ultérieurs, tirés de « La recherche de la fécalité » : « L'homme aurait très bien pu ne pas chier, / ne pas ouvrir la poche anale, / mais il a choisi de chier / comme il aurait choisi de vivre / au lieu de consentir à vivre mort. » (*PEFJD*, p. 1644)

Combien les heures sont longues!
Le sais-tu? Le sais-tu, dis-moi? (SSI, p. 204-205).

Si nous poursuivons notre survol du corpus primaire, nous rencontrerons un nombre incalculable de versets, surtout chez les deux poètes français (alors qu'ils apparaissent surtout dans le corpus secondaire et tertiaire en ce qui concerne le poète québécois) :

L'acteur est un athlète du cœur.

Pour lui aussi intervient cette division de l'homme total en trois mondes ; et la sphère affective lui appartient en propre.

Elle lui appartient organiquement.

Les mouvements musculaires de l'effort sont comme l'effigie d'un autre effort en double, et qui dans les mouvements du jeu dramatique se localisent sur les mêmes points.

Là où l'athlète s'appuie pour courir, c'est là que l'acteur s'appuie pour lancer une imprécation spasmodique, mais dont la course est rejetée vers l'intérieur. (*TD*, p. 584)

Cenci : Tenez, Béatrice, lisez ces lettres à votre mère. Et que l'on dise après cela que le ciel n'est pas avec moi.

Béatrice hésite.

Tiens, prends, et regarde ce que j'ai fait pour tes frères.

L'œil provocant du vieux comte Ceci fait lentement le tour de la salle.

Eh bien quoi, vous refusez de comprendre : mes fils désobéissants et rebelles sont morts.

Morts, dissipés, finis, vous entendez?

Et que l'on vienne parler, si l'on veut, de sollicitude paternelle : deux corps de moins à me soucier. [...]

Que la foudre de Dieu me tombe sur la tête si je dis faux. Cette justice que tu invoques, tu vas voir qu'elle est avec moi.

Il brandit les lettres au-dessus de sa tête.

Le premier est mort emplâtré sous les décombres d'une église, dont la voûte est tombée sur lui.

L'autre a péri de la main d'un jaloux ; pendant que leur rival à tous deux faisait l'amour avec leur belle.

Venez donc me dire après cela que la providence n'est pas avec moi. (*C*, p. 608-609)

Don Pélage : Don Balthazar, il y a deux chemins qui partent de cette maison.

Et l'un, si le regard pouvait l'auner d'un seul coup, à travers maintes villes et villages

Montant, redescendant, comme l'écheveau en désordre sur les chevalets d'un cordier,

Tire d'ici directement à la mer, non loin d'une certaine hôtellerie que je connais parmi de gros arbres cachée.

C'est par là qu'un cavalier en armes escorte Doña Prouhèze.

Où, je veux que par lui Doña Prouhèze soit enlevée à mes yeux.

Cependant que par un autre chemin entre les genêts, tournoyant et montant parmi les roches parsemées,

J'accéderai à l'appel que cette tache blanche là-haut m'adresse,

Cette lettre de la veuve dans la montagne, cette lettre de ma cousine dans ma main.

Et Merveille, pour Madame il n'y a pas autre chose à faire que bien regarder la ligne de la mer vers l'Est

En attendant que ces voiles y paraissent qui doivent nous ramener, elle et moi, en notre Gouvernement d'Afrique. (*SSI*, p. 16)

L'homme : La paix serpent aux oreilles de soie dans les lessives humides du midi.

J'ai vissé ton corps dans l'espace suspendue [*sic*] entre deux miroirs qui se font face ; et ton image grimpe à jamais les échelons de l'infinité des nombres.

Oreille de femme et peau de cochon rose.

Ah! je m'amuse!

Le peau d'homme comme une corne de bœuf dans l'influence des ciels de glace rosaces.

L'automne cuve l'été.

Ce soir je me coucherai sur ton corps dans la rédemption noire qui glisse des pierres pourtant rêvées. (*E*, p. 43⁴⁹)

Parfois, on note le recours à la prose poétique, comme ci-dessous :

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touche pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. (*TD*, p. 509)

Dans *Le Soulier de satin*, la prose poétique est difficilement discernable en raison de la quasi-omniprésence des versets. Il y a, bien sûr, passablement de plages textuelles écrites en prose. Cependant, cette prose n'est pas nécessairement poétique : elle appartient, très souvent, à une tonalité descriptive, comme cette longue didascalie initiale :

Il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption. Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers nécessaires. (*SSI*, p. 9)

ou encore la réplique inaugurale de l'Annoncier où surgissent, à travers l'hypotypose, quelques pointes d'ironie difficilement assimilables au registre poétique :

L'Annoncier : [...] On a parfaitement bien représenté ici l'épave d'un navire démâté qui flotte au gré des courants. Toutes les grandes constellations de l'un et de l'autre hémisphères, la Grande Ourse, la Petite Ourse, Cassiopée, Orion, la Croix du Sud, sont suspendues en bon ordre comme d'énormes girandoles et comme des gigantesques panoplies autour du ciel. Je pourrais les toucher avec ma canne. Autour du ciel. Et ici-bas un peintre qui voudrait représenter l'œuvre des pirates – des Anglais probablement –, sur ce pauvre bâtiment espagnol, aurait précisément l'idée de ce mât, avec ses vergues et ses agrès, tombé tout au travers du pont, de ces canons culbutés, de ces écoutilles ouvertes, de ces grandes taches de sang et de ces cadavres partout, spécialement de ce groupe de religieuses écroulées l'une sur l'autre. Au tronçon du grand mât est attaché un Père Jésuite, comme vous voyez, extrêmement grand et maigre. La soutane déchirée laisse voir l'épaule nue. (*SSI*, p. 12).

À d'autres moments, cette prose non poétique, dans *Le Soulier de satin*, est rédigée dans un registre quotidien (comme dans la scène finale où une sœur négocie la délivrance de Don Rodrigue avec l'un des hommes qui le gardent captif) :

⁴⁹ Il est intéressant de noter que, chez Gauvreau, le blanc précédent le verset se situe devant l'appel de voix, comme chez Claudel.

La Religieuse, *au Soldat* : Qu'est-ce c'est que celui-là?
 Premier Soldat : C'est un traître que le Roi m'a donné à vendre au marché.
 La Religieuse, *à Don Rodrigue* : Eh bien, mon garçon, tu entends? tu es un traître, que veux-tu que je fasse d'un traître? Si encore tu avais des jambes au complet.
 Don Rodrigue : Vous m'aurez pour pas cher!
 La Religieuse, *au Soldat* : Est-ce qu'il est à vendre pour de bon?
 Premier Soldat : Il est à vendre, pourquoi pas?
 La Religieuse : Et qu'est-ce que tu sais faire?
 Don Rodrigue : Je sais lire et écrire.
 La Religieuse : Est-ce que tu sais faire la cuisine? Ou coudre et tailler les vêtements?
 Don Rodrigue : Je sais parfaitement bien.
 La Religieuse : Ou raccommoder les souliers?
 Don Rodrigue : Je sais aussi.
 Premier Soldat : Ne l'écoutez pas. Il ment.
 La Religieuse : Ce n'est pas beau de mentir, mon garçon.
 Don Rodrigue : Du moins, je peux laver la vaisselle.
 Premier Soldat : Si vous la lui donnez, il cassera tout. (SSI, p. 338)

Les segments de prose poétique dans la pièce de Claudel sont difficiles à déceler, tel celui-ci, qui forme l'unique réplique de la cinquième scène de la première journée :

Doña Isabel : Je jure de ne pas être la femme d'un autre que Votre Seigneur. Demain mon frère, ce cruel tyran, m'arrache à Ségovie. Je suis une des filles d'honneur qui accompagnent Notre-Dame quand elle s'en va à la Porte de Castille recevoir l'hommage de Santiago. Armez-vous, emmenez quelques compagnons courageux. Il vous sera facile dans quelque défilé de montagne de m'enlever à la faveur de la nuit et de la forêt. Ma main.
 (*Elle la lui donne.*) (SSI, p. 27)

Dans les deux œuvres gauvréennes, la prose poétique n'est pas non plus très exploitée. Les passages poétiques ne se confondent pas forcément avec des versets comme chez Claudel, mais plutôt avec des segments de diverses formes poétiques (attestées ou inventées), telles que le vers libre. Partant, les fragments ou les sections qui ne sont pas en poésie pure, automatiste ou exploréenne relèvent, elles-aussi, de la prose ordinaire et journalière (si nous faisons exclusion du contenu des paroles proférées, bien entendu) :

(*On entend crier la voix de Laura Pa derrière la porte B.*)
 Mycroft Mixeudeim (*saisi*) : Laura! C'est ta voix!
 Laura Pa : Tu m'entends t'appeler, Mycroft?
 Mycroft Mixeudeim : Oui, derrière cette porte. Là.
 Laura Pa : Je suis en danger, Mycroft?
 Mycroft Mixeudeim : C'est une voix qui a peur.
 Laura Pa : Vas-tu bondir à mon secours?
 Mycroft Mixeudeim : Tu es à côté de moi, Laura. (COÉ, p. 653)

(*Le téléphone sonne. Cochebienne va répondre.*)

Cochebienne : J'écoute. (*très suave*) Oh, c'est toi, ma chère Paprikouce?... Quoi?... Yvirnig?... Oui... oui... Hum!... Oui... Oui... Bien sûr!... Ça me semble tout à fait réalisable!... À l'heure qui te conviendra, voyons!... D'accord?... [...] (*Il raccroche*) c'est Paprikouce, celle qui a du pognon.

Ivulka : Alors?

Cochebienne : Elle...

Ivulka : Eh bien?

Cochebienne : Elle veut connaître Yvirnig.

Ivulka : Ouais.

Drouvoual : Elle a beaucoup de pognon, Paprikouce?

Cochebienne : Des tonnes.

Ivulka : Qu'est-ce que tu lui as dit?

Cochebienne : Vous n'avez pas entendu?

Drouvoual : Elle va venir ici.

Ivulka : Ouais. (*OV*, p. 1428-1429)

Il ne faut pas croire, pour autant, que ces exemples soient représentatifs de la totalité des expressions poétiques sillonnant l'ensemble des œuvres du corpus. Il est aussi possible d'observer des poèmes en prose chez Artaud (ex. : « Le Mauvais Rêveur », *O*, p. 130) et Claudel (ex. : la grande majorité des poèmes de *Connaissance de l'est*). De même, chez Gauvreau, il est loisible de rencontrer des vers libres (ex. : les poèmes de *Brochuges*) et de la prose poétique (telles que dans les répliques composant « L'Enfant nuage au sourire chatoyant » des *Entrailles*).

Tout bien considéré, les trois auteurs touchent à toutes sortes d'écrits poétiques – et cela, tant dans le versant poésie que dans le versant théâtre de leur production. Toutefois, ce n'est que lorsqu'ils recourent à et intègrent ces modèles ou bribes poétiques dans leurs partitions dramatiques qu'ils enclenchent un processus de poétisation – un processus qui se complexifie de manière exponentielle s'ils entreprennent de mélanger ou d'allier, dans une même œuvre, plusieurs de ces formes-poèmes.

II.1.2.2. Subversion des modèles poétiques récupérés

Néanmoins, un constat s'impose : les poètes-dramaturges n'empruntent et ne pratiquent point ces formes poétiques canoniques ou reconnues sans enfreindre les règles établies.

Ils trichent avec le système de versification en faisant passer une forme poétique novatrice pour un moule poétique classique. D'abord, c'est le verset qui fait l'objet de mutations. Artaud donne ainsi à une réplique de Béatrice, dans *Les Cenci*, l'allure de structures métriques traditionnelles. Toutefois, en la scrutant de plus près, il est aisé de constater qu'il s'agit, en fait, d'un long verset – forme plutôt inhabituelle et non systématique au début du XX^e siècle dans l'histoire du théâtre – découpé selon ses rimes internes, puisque le retour à la ligne ne s'accompagne nullement de l'emploi d'une majuscule en tête de vers. La disposition des fragments en rangs rimés leur confère un aspect de microvers métriques, mais cette tactique n'est qu'un leurre :

Béatrice :

Que ne puis-je croire que j'ai rêvé,
que mon rêve d'enfant m'a reprise,
et qu'une porte où l'on va frapper
en s'ouvrant viendra me redire
qu'il est temps de me réveiller. (C, p. 623)

L'auteur des *Cenci* dote également d'un caractère orthodoxe l'une des réponses que Bernardo fait à Béatrice dans la troisième scène du quatrième acte :

Bernardo : Ils viennent.

Laisse-moi baiser tes lèvres chaudes,
avant que le feu qui détruit tout
ne détruise leurs pétales lisses ;
avant que tout ce qui fut Béatrice
ne finisse
comme un grand vent. (C, p. 634-635)

Dans cet exemple, Artaud ménage un trio rimique interne placé en fin de microstructures, comme s'il s'agissait d'une triple rime suivie (lisses, Béatrice, finisse) en finale de vers mesuré – un procédé des plus traditionnels, il va sans dire. Pourtant, le lecteur assidu remarquera qu'il ne s'agit là que d'une ruse, car, en vérité, cette réplique est rédigée en vers libres ou est constituée d'un verset sectionné en morceaux syntaxiques assimilables à

des microvers libres – une pratique qui était fort peu usuelle, au début des années 1930 en France.

Artaud dissimule aussi le verset dans la structure (plus attendue) du paragraphe, tantôt en faisant se suivre deux versets, dont le second est précédé par un tiret (mis à la place du *souffle* initial perdu) :

Il s'agit d'en finir avec cette espèce d'ignorance hagarde au milieu de laquelle tout le théâtre contemporain avance, comme au milieu d'une ombre, où il ne cesse pas de trébucher. – L'acteur doué trouve dans son instinct de quoi capter et faire rayonner certaines forces ; mais ces forces qui ont leur trajet matériel d'organes et dans les organes, on l'étonnerait fort si on lui révélait qu'elles existent car il n'a jamais pensé qu'elles aient pu un jour exister (*TD*, p. 585)

Cenci : Le tiers de mes possessions! Et ce qu'il en reste pour dorloter les jours de ma progéniture. Ah Dieu! Salamaque n'est pas encore assez loin : il n'y a guère que la mort dont on sache par expérience que les âmes répugnent de se montrer après y être une fois allées. – J'espérais bien pourtant m'être débarrassé de ces deux-là. Les cierges des funérailles, c'est tout ce que je peux encore leur payer. (*C*, p. 604)

Tantôt, il prive le verset de son retrait inaugural au profit d'une justification normalisatrice de ses marges, puis en le gratifiant d'une ponctuation généreuse remplaçant sa segmentation caractéristique, comme dans la deuxième phrase de ce paragraphe-verset :

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes ; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées ; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles ; et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement ; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur scène alimente et surchauffe des symboles réalisés. (*TD*, p. 518)

Cette manière de procéder, consistant à meubler, sur la page, les blancs que le verset impose habituellement à la dimension graphique de l'écrit, n'abolit pas cet espace de vacance comme tel. Il le conserve, en fait, mais dans un état de latence, en offrant une version graphique du vide en négatif, c'est-à-dire comme un souffle comblé.

Cette tactique apparaît dans *Le Théâtre et son double*, mais elle est aussi souvent utilisée chez Gauvreau, dans la bouche de ses protagonistes, surtout, comme Mycroft

Mixeudeim (ex. : *COÉ*, p. 679-680) et Yvirnig (ex. : *OV*, p. 1367, 1397-1398), mais aussi de ses deutéragonistes et tritéragonistes comme Cégestelle (ex. : *OV*, p. 1368), Ivulka (ex. : *OV*, p. 1410) et Drouvoul (ex. : *OV*, p. 1445-1446). Cela débouche, dans le cas gauvréen, sur de longues répliques-monologues (trop longues pour être citées dans le cadre de cette thèse) sans subdivisions en paragraphes, des répliques qui *font bloc* – des blocs, qui, sur le plan psychanalytique, ne sont pas sans évoquer les « blocs de Kha-Kha⁵⁰ » que rejette l'orifice buccal artaudien, selon Kiyoshi Arai, ce que confirme Drouvoul, des *Oranges sont vertes*, lorsqu'il parle de Yvirnig en ces termes : « Drouvoul : J'exècre les dégénérés qui chient par la bouche. » (*OV*, p. 1430)

Par ailleurs, cette façon de présenter les versets sous forme de paragraphe(s) s'apparente symboliquement à la solution qu'Artaud et Gauvreau ont trouvée pour contrecarrer les défaillances de la mémoire et les manques de la pensée causés par la prise de médicaments et de drogues ainsi que par l'induction d'électrochocs : au lieu de tenter de compenser ou de nier le rien envahissant et aliénant, ils ont plutôt opté pour l'instrumentalisation de ce rien en en faisant le socle, la fondation, sur lequel (laquelle) repose leur travail et leur produit poétiques.

Le recours au verset se situe donc au cœur de la dynamique artaudienne de travestissement des moules poétiques inédits. Mais l'inverse est aussi vrai, car Artaud maquille le verset en prose poétique – un gabarit perçu comme plus convenu. Il y arrive en composant des répliques ou des paragraphes très courts – mais constitués de plusieurs phrases –, qui offrent l'illusion, avec leurs alinéas répétés, d'une succession de versets :

⁵⁰ Kiyoshi Arai, *loc. cit.*, p. 174.

Ce spectateur ce n'est pas assez que la magie du spectacle l'enchaîne, elle ne l'enchaînera pas si on ne sait pas *où le prendre*. C'est assez d'une magie hasardeuse, d'une poésie qui n'a pas la science pour l'étayer.

Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier.

Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.

Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des trances magiques. Et c'est de cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée. (*TD*, p. 589)

Bernardo : Béatrice, j'ai peur... Je ne sais que dire. Cenci, notre père, est assassiné.

Béatrice : Comment? Je l'ai vu, il y a à peine une heure. Il dormait. Le poids de ses crimes n'avait pas l'air de le troubler.

Bernardo : Non, Béatrice, non, assassiné. Avec un clou enfoncé dans la tête.

Béatrice hoche la tête.

Lucrétia : Assassiné! Mais j'ai sur moi les clefs de sa chambre. Nul autre que nous n'y a pénétré. (*C*, p. 632)

Soulignons que cette tactique scripturaire apparaît aussi chez Gauvreau :

Mycroft Mixeudeim (*regardant dans le miroir*) : Ba-ba-ba. Be-be-be. Bi-bi-bi. Bo-bo-bo.

Qui est là?

Bonjour, mon confisent.

J'entends parler de la fille d'Ebenezer Mopp. [...]

Que me veulent-ils? Qui me veut quelque chose?

Pourquoi l'incontestable prend-il toujours la fuite? Qui rend si fuyant le moindre définitif? Est-ce moi qui sors des choses? Les choses se déguisent-elles d'elles-mêmes? Quelqu'un met-il aux choses des costumes qui les métamorphosent? (*COÉ*, p. 651)

Toutefois, pour l'auteur des *Œuvres créatrices complètes*, cette voie de poétisation du dramatique se complique du fait qu'il l'emploie à des fins de monstration de sa poésie automatiste et exploréenne. Partant, le paragraphe *versetifié* compte moins pour son originalité formelle que pour l'inventivité du langage poétique qui lui assure sa substance :

Lontil-Déparey (*lisant*) :

« Amonéon. Krimonec. Abodéadoc tripav pluviol.

Les serres aux cheveux de lin brillent sur le périscope de la plaine endormie. Ananas cribla.

Des josephs au cœur de pierre ont sculpté l'offrande du nougat nigéré sur l'esthomas-thomas.

Iveûrlô. Toupla. Imbec brec tap-pala-pala.

Je veux tenir dans ma main le sacrifice de l'obole blême.

Je veux le réservoir de la prière siphon.

Eugh!

Agbonista. Un piastra cléffec abulec dénégra.

La génuflexion de l'enclave Apothéose rame sur le nerf de l'épithalame.

Bravo. » (*COÉ*, p. 654)

Et, pour Gauvreau, ce qui est vrai pour le paragraphe *versetifié* l'est d'autant plus pour le verset tout court, comme dans ce segment de « Orvelholtwewe », tiré de *Faisceau d'épingles de verre* :

Flomnuluu : irnicqponson suvualz giogli tibialt agazna mulneu
 étoible cupafba zéglotinnr cohil tafdurm wollé
 dnômarcrazeu zdaucholplèz nimialf gagazeu piol terl
 Cuqreuf : vegomm numaplavescide tréolgdô tapamaglassic chuhelglé dréglafc zozzir
 Numatapaferne églohelzdil idimacqtamointe vurelda exghi jogla faranonstre
 Duvavérolde tacaroutre ynrlmé botz digl azn chlégz
 Pabden : cajaglou pumururèrte agalzdécoglu fumuestre
 Polpledi varvaragone colconneu dugluz orz pacheyeu
 Drucclaceladad dordize folfonnex jonorcrej judladinox poppeldé zdrol
 Acanacouact drublabladd orcoz cucradouze inimazafieûvre (*FÉV*, p. 855).

Nonobstant ces dernières remarques, qu'elles soient rédigées à partir de vocables français ou en poésie faite de sonorités pures, les phrases brèves unies dans un paragraphe sommaire se révèlent, en réalité, un verset vu de dos (ou à l'envers). Car le propre du verset (artaudien et claudélien) est de déployer une entité syntaxique complète sur plusieurs lignes, pendant que le paragraphe-verset (artaudien et gauvréen) vise plutôt à regrouper plusieurs entités syntaxiques complètes en une seule ligne qui s'éternise et qui déborde de son cadre. En outre, le verset (artaudien et claudélien) possède plusieurs majuscules intraphrastiques, alors que le paragraphe-verset (artaudien et gauvréen), pour sa part, comporte une seule majuscule en tête de chacune des phrases et qui le composent.

Ensuite, c'est l'allure du vers libre et du poème en prose que les poètes – Gauvreau en tête – choisissent de prêter à leurs moules poétiques créatifs. De cette façon, l'auteur des *Oranges sont vertes* présente une forme peu orthodoxe (la poésie exploréenne, automatiste, voire automatique) comme un microgenre poétique plus connu (le vers libéré de son carcan métrique) :

Ivulka : Il faudrait quand même penser un peu à lui tout de suite. Ne pourrions-nous pas, tenez, en nous tenant tous les six par la main et en dansant autour de lui, lui improviser une couronne... en éjaculant, pour une dernière fois, le langage exploréen... [...] Tu commenceras, Cochebienne. Paprikouce et suivra, puis Musselgine, puis Drouvoual, puis Monsieur l'Abbé, et je parlerai la dernière. Ça vous va?

(*Les autres acquiescent.*)

(*Pendant cette espèce de service funèbre improvisé, Mougnan mime un infirme tout tordu qui essaie de se déplacer avec un effort absolument atroce.*)

Cochebenne : Les rubans... de la bée... garrée... limefta...

Paprikouce : Makkiman...

Musselgine : Déz... kioupth...

Drouvoual : Zalda...

Baribeau : Zonk ni ipt...

Ivulka : Navikouâpt...

Cochebenne : Zdoltmongz...

Paprikouce : Zaghinaft zér...

Muselgine : Chtédra kémeul...

Drouvoual... Raghaelft...

Baribeau : Céviogd ddd dukmarfth...

Ivulka : Lez leûze knormoif t t tharl. (*OV*, p. 1483-1484)

Mais l'audace gauvréenne repousse les limites de cette stratégie de dissimulation encore plus loin. Le vers libre ne sert pas que de présentoir au langage exploréen. Il est, ici, propre à fusionner plusieurs autres méthodes de poétisation, ce qui augmente la densité poétique du dialogue dramatique où il s'inscrit. En effet, on peut voir, dans l'extrait ci-haut, plus qu'un échange *banal* de répliques en poésie pure, un poème hybride relevant à la fois de plusieurs méthodes que Bernard Dupriez appelle le *poème-conversation*⁵¹, le *renga*⁵², et la pratique que les surréalistes avaient baptisée de *cadavre exquis*⁵³.

Gauvreau reprend aussi un moule attesté – le poème en prose –, pour y verser – sans versets, cette fois – le flot de sa parole exploréenne (ici, pseudo-exploréenne) :

Paprikouce : On m'a rapporté, Yvirnig, que tu avais consenti à soumettre au critère de ta rigueur un de mes écrits chenus. On m'a dit que tu lui reprochais quelque frivolité d'allure, quelque vétusté de forme. Il a même été question, je crois, d'« inauthenticité ». J'accepte avec humilité ces réserves propulsées par la compétence. Voici donc un poème tout neuf d'un autre genre. (*elle lit son poème*) « Les blés murs holà montent la garde chevaliers tudesques et envient l'ombre des fougères dodues holà la petite fille candide holà hume le parfum de la pulpe des fraises holà et le crépuscule harnaché de vert holà tourne la tête du paysan appuyé sur sa fourche grise holà la nature tend ses bras virginaux holà à l'appel discret aux langueurs crème holà chéri pends-moi sur ton cœur holi. » (*OV*, p. 1440)

⁵¹ « Poème-conversation : S'agit-il d'un écrit poétique sous forme de dialogue? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 157).

⁵² « Renga : Compose-t-on à tour de rôle les strophes d'un poème collectif? » (Bernard Dupriez, *La Clé. Répertoire de procédés littéraires*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1141.htm#125443>)

⁵³ « Cadavre exquis » : « La phrase a-t-elle été composée successivement par chacun des participants à un jeu? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 173 ; à ce sujet, voir aussi p. 15 et 378)

Ce qui se dégage de ces deux exemples, c'est que la dimension formelle est largement innovatrice chez Gauvreau. Toutefois, la grande extravagance du contenu poétique tend à l'occulter.

Bref, la première stratégie des poètes pour pervertir les gabarits poétiques reconnus consiste à leur donner partiellement l'apparence – *via* la reprise de certaines caractéristiques – de formes-poèmes plus conventionnelles. Puisque cette pratique s'inscrit dans le cadre d'une pièce de théâtre, elle concourt, par le fait même, aux processus de poétisation et de rénovation théâtrales.

Dans leur *drama-poema-poiêma*, les poètes tordent également le carcan de la norme poétique en se jouant des lois scripturaires admises dans les traités de versification. Ainsi, les poètes y font un usage irrégulier des formes canoniques. Par exemple, à l'encontre des dramaturges classiques qui privilégiaient le légendaire dodécasyllabe (parfois relayé par l'octosyllabe), ils revendiquent le droit de faire se côtoyer de multiples patrons poétiques dissemblables, et s'appliquent à le faire tant dans les œuvres de notre corpus premier que dans les autres écrits de leur production globale.

La chanson que fredonne Doña Isabel, dans *Le Soulier de satin*, est un bon exemple de cette cassure qu'impose le poète à la constance de la strophe séculaire :

La musique dans le mur à petit bruit cherchant un air qui se forme peu à peu.

Doña Isabel, *écoutant la musique* :

Oubliée,

Je me suis oubliée moi-même,

Mais qui prendra soin de ton âme... [...]

Mais qui prendra soin de ton âme

Maintenant que je n'y suis plus,

Maintenant que je ne suis plus avec toi!

Mais qui prendra soin de ton âme

Maintenant que je ne suis plus avec toi!

Parlé :

Pour toujours.

Elle chante :

Pour toujours! pour toujours! maintenant que je ne suis plus avec toi pour toujours!

Le Vice-Roi, *les yeux baissés* : Il n'y avait qu'un mot à dire pour que je reste avec toi.

Doña Isabel, *chantant* : Pour toujours avec toi! pour toujours avec toi! [...]
De la nuit où je repose solitaire
Jusqu'au lever du jour,
Combien le temps est long,
Combien les heures sont longues!
Le sais-tu? Le sais-tu, dis-moi? » (SSI, p. 204-205)

En un premier temps, sont présentés deux vers liminaires libres (ou blancs, si on les appréhende dans la logique de la strophe qu'ils initient) dont l'un suit une pause. En un deuxième temps, des octosyllabes alternent avec des hendécasyllabes rimés en finale (âme-âme-âme, toi-toi) et à l'interne (plus-plus-plus), avant d'être supplantés, en un troisième temps, par deux strophes (un monostiche et un quintil) de vers libres – plus que blancs, cette fois – qui font écho aux deux premières lignes de la chanson. La récurrence et l'homogénéité classiques n'auraient pu être davantage malmenées.

Par ailleurs, les trois poètes renoncent à se plier aux lois limitatives, comme l'illustre l'usage qu'ils font du verset. Car ce verset qu'ils affectionnent tous – et qui se veut l'une des marques de leur originalité poétique sur le plan microstructurel de leurs pièces de théâtre – n'est pas choisi et préféré à d'autres formes poétiques – ou, s'il l'est, ce n'est que ponctuellement et que par alternance avec d'autres modèles (comme le vers mesuré, le vers libre, le poème en prose et la prose poétique). Le verset serait ainsi choisi ; puis, seraient sélectionnés, à leur tour, le vers libre, la prose poétique, le vers mesuré, avant que ne soit rechoisi le verset, et ainsi de suite. Certes, la strophe et la pièce de théâtre anisométriques ne sont pas des inventions artaudiennes, claudéliennes ou gauvréennes. L'innovation réside en fait dans la manière dont ces trois auteurs visitent ces moules moins conventionnels – c'est-à-dire en leur faisant subir moult permutations et de considérables bouleversements, notamment en effectuant un brassage peu commun de microformes poétiques, et par le fait, aussi, qu'ils revoient ces formes poétiques dans le cadre de partitions dramatiques.

L'horizon d'attente poétique du lecteur est déplacé en pratiquant les mécanismes poétiques reconnus dans des endroits inhabituels. Artaud, lorsqu'il emploie des vers mesurés (ou des vers en apparence métriques), juxtapose à une triple rime embrassée en finale de vers (rêvé-frapper-réveiller), une autre rime moins attendue : une identité sonore embrassée en syllabe pré-pénultième de vers, soit sur « re » (reprise-redire) :

Béatrice :

Que ne puis-je croire que j'ai rêvé,
que mon rêve d'enfant m'a reprise,
et qu'une porte où l'on va frapper
en s'ouvrant viendra me redire
qu'il est temps de me réveiller.
(C, p. 623)

Artaud et Gauvreau relocalisent également le verset dans les didascalies :

Béatrice et Bernardo s'en vont.

Cenci, après avoir tourné un instant dans la place, s'allonge commodément sur le lit. (C, p. 615)

(Marie-Jeanne Commode sort, avec la poupée.)

(Laura Pa pousse un long cri d'angoisse et se retire vivement de la scène.)

(Mycroft Mixeudeim, perruque sur la tête, surgit dans la pièce ; il le fait avec moins d'ardeur qu'auparavant, mais il a encore de la vigueur.) (COÉ, p. 663)

Cette stratégie n'est évidemment pas nouvelle. Mais elle n'est pas, non plus, ignorée par les poètes, qui, en l'utilisant, prennent position en faveur de la *poétisation* de la partition dramatique, tout en mettant l'accent sur le fait que le théâtre poétique ne puisse faire l'économie d'un *poémisation* du scripturaire.

Puis, la corruption des parangons poétiques est aussi notable dans le fait que ce qui dicte le recours aux modèles-poèmes relève non plus d'un ordre structurel, mais bien de prescriptions sémantiques. Dans cette optique, si les poètes ont su mettre les matrices-poèmes dans des lieux innacoutumés (syllabe pré-pénultième, didascalie), ils ont aussi été en mesure – et de manière insolite – de transmuier ces modèles poétiques en *lieux poémiques*. Ce changement de cap radical est visible surtout dans *Les Cenci* où les personnages artaudiens ne commencent à s'exprimer en versets que lorsque la teneur de leurs propos glisse vers

l'interdit, l'inacceptable et l'intangible du rêve. Tels sont les moments où le père Cenci avoue le meurtre de ses deux fils, où Béatrice raconte le rêve qui la hantait durant les nuits de son enfance, où Bernardo (un ecclésiastique, et donc censé repousser ses tentations charnelles) promet un amour éternel à celle qu'il aime, etc. Le verset, de moule-poème, devient ainsi un indicateur symbolique axé sur le contenu de la pièce. Sa fonction et son emploi sont dénaturés : Artaud a réussi à subvertir un modèle poétique qui, déjà sous sa plume, était parfaitement novateur.

Les poètes déjouent la rigidité traditionnelle de la poésie en se servant d'elle pour en faire un contre-exemple dans leur dramaturgie. Par conséquent, ils la tournent en ridicule et la transmutent en sujet de sarcasme. Nous pouvons observer ce phénomène chez les deux poètes-dramaturges du corpus. Ici, Claudel met dans la bouche du personnage du *Soulier de satin* qui est le plus apte à le figurer – Don Rodrigue – une critique de la poésie métrique qui, selon lui, gagnerait à faire davantage de place aux *accidents* de langage :

Doña Isabel [au Secrétaire Don Rodilard] : Ah! que vous seriez gentil de nous donner connaissance de ces poésies de votre façon dont vous faites quelquefois, m'a-t-on-dit, lecture à vos amis!

Le Secrétaire, *modeste et résolu, continuant à écrire* : « ...six vingts fardes de quinquina, deux cents de bois de campêche ».

Doña Isabel, *à moitié chantant* : Les syllabes en sont comptées si juste, les rimes si exactement pesées, mesurées et ajustées, qu'un seul grain de tabac ferait chavirer la fragile merveille.

Le Vice-Roi : Pour moi un poème parfait est comme un vase bouché. (*SSI*, p. 199-200)

En outre, dans le but de contrebalancer son utilisation de vers mesurés dans la pièce, Claudel les fait *improviser* par les personnages. De plus, il leur retire l'identité sonore apparaissant en fin de vers et *convertit*, de manière peu orthodoxe, le vers mesuré rimé en vers métrique blanc. La chanson créée par le collectif formé par le Chinois, Don Balthazar et Jobarbara en est un parfait exemple :

Vers	Type
Don Balthazar, à l'Alfèrès : Il n'y a rien qui effraye plus les gens que les choses qu'ils ne comprennent pas. (<i>Au Chinois</i> :) Allons! <i>Un chant qui monte à la bouche</i> <i>Est comme une goutte de miel</i>	(heptasyllabe) (octosyllabe ou

<i>Qui déborde du cœur. [...]</i>	ennéasyllabe avec diérèse dans miel) (hexasyllabe)
Don Balthazar, <i>chantant</i> : Oh! oh! <i>J'ai rêvé que j'étais au ciel,</i> <i>Et en m'éveillant dans tes bras... [...]</i>	(octosyllabe avec synérèse dans ciel) (octosyllabe)
Le Chinois, <i>chantant</i> : <i>Celui qui m'entendrait chanter,</i> <i>Penserait que je suis joyeux!</i> <i>Je suis comme le petit oiseau</i> <i>Qui chante lorsqu'il se meurt. [...]</i> <i>J'ai monté dans une noisette</i> <i>Pour aller en Barbarie-i-i</i>	(octosyllabe) (octosyllabe) (ennéasyllabe) (heptasyllabe) (octosyllabe) (heptasyllabe ou ennéasyllabe avec bi-répétition du <i>i</i>) (heptasyllabe) (ennéasyllabe)
<i>Chercher du poil de grenouille</i> <i>Parce qu'il n'y en a pas en Espagne. [...]</i> <i>Je suis allé aux champs</i> <i>Demander à la violette</i>	(heptasyllabe) (ennéasyllabe)
<i>Si pour le mal d'amour</i> <i>Il y avait un remède</i> <i>Elle m'a répondu... [...]</i> <i>Elle m'a répondu...</i> <i>Elle m'a répondu... [...]</i>	(hexasyllabe) (hexasyllabe) (hexasyllabe) (hexasyllabe) (hexasyllabe)
La Nègresse, <i>chantant d'une voix aiguë</i> : <i>Que pour le mal d'amour</i> <i>N'y en a jamais eu! [...]</i>	(hexasyllabe) (pentasyllabe)
Don Balthazar, <i>chantant</i> : <i>Ne me regarde pas! On regarde</i> <i>Que nous nous regardons! (SSI, p. 80)</i>	(ennéasyllabe) (hexasyllabe)

Gauvreau, de son côté, se moque de la tradition en faisant rédiger et lire – deux procédés s’opposant à la spontanéité débridée inhérente au souffle exploréen – un huitain en alexandrins à rimes embrassées, et dont plusieurs vers comportent une césure à l’hémistiche, par un personnage qui promeut la foi catholique : Paprikouce. Et cette strophe de facture ultraconservatrice est d’autant plus persiflée que la poétesse elle-même souligne l’exactitude symétrique de son œuvre :

Yvirnig [à l’abbé Émile Baribeau, voulant lui administrer un sacrement] : Éloigne-toi de ma personne, purin des chevaux de corbillard! Je suis Yvirnig le moniste athée... [...]
(*Yvirnig meurt alors immédiatement. Personne ne semble s’en être rendu compte tout à fait.*)

Paprikouce : Ces tirades hostiles sont bien amères. Peut-être un peu de poésie apportera-t-il comme d'habitude de la détente bienfaisante pour tous. J'ai écrit récemment un petit poème où j'ai essayé d'allier une forme régulière très ferme à un contenu qui refléterait l'évolution qu'a suivie récemment à mon sens l'égrégoire. [...] Je vais te lire ce petit poème où j'ai mis tout mon cœur. [...] Je commence.
 « Les anges sont animés d'une douce flamme
 Et dans le bénitier où j'ai trempé mes doigts
 Je sens leur douceur bleue effleurer ma tendre âme
 Et j'évite Satan qui vide son carquois.
 L'athée est pris dans la lueur de l'oriflamme
 Que déverse sur lui le saint chaud et pantois
 Et c'est pour vous saisir que je narre ce drame
 Où s'épand ma santé extirpée des effrois. » (*OV*, p. 1481-1482)

Mais, le lecteur ne doit pas être dupe. Par cette tactique, Gauvreau répondait sans doute à la critique qui voyait dans sa poésie pure le résultat d'une incapacité individuelle et intellectuelle à s'astreindre aux règles de la versification classique. En inscrivant ainsi une strophe de dodécasyllables dans sa pièce, il faisait la preuve qu'il avait la faculté de produire des poèmes selon un moule préétabli et que, partant, la pratique de l'exploréen s'avérait, pour lui, un choix esthétique plutôt qu'un pis-aller scripturaire.

Toutefois, si cette opposition au régime classique semble constante et sans faille chez Gauvreau, elle apparaît un peu plus tardivement chez Claudel. En effet, dans ses *Premiers vers* et ses *Vers d'exil*, Claudel inclut des sonnets et des strophes régulières, avant que ceux-là ne cèdent la place au verset et à la prose dans *Connaissance de l'est*.

Ce parcours rappelle celui qui sera suivi par Artaud qui, dans ses poèmes datant du début des années 1920, tels « Musicien » et « Baraque », privilégie les quatrains d'octosyllabes le plus souvent rimés, avant d'opter pour un vers plus modernisant dans *L'Ombilic des limbes* et *Le Pèse-Nerfs*, et une poésie aux accents scatologiques à la fin de sa vie (comme dans *Artaud le Mômô* et *Ci-gît* précédé de *La Culture indienne*).

Mais, même s'il y a ironie et sarcasme à propos de la tradition poétique, chez Claudel et Gauvreau, il n'en reste pas moins que le fait de recourir à ces formes poétiques diverses montre bien que la poétisation chez ces poètes repose autant sur la dimension *poétique*

(contenu) que *poémique* (forme). De plus, la variété des *cerces poémiques* employées prouve que, pour les trois écrivains, le poétique ne se résume pas à une seule forme, et qui plus est à une forme poétique scripturaire unique. Pour eux comme pour les symbolistes, la dimension poétique d'une œuvre peut émaner d'un amalgame de formes dites poétiques, c'est-à-dire d'une alliance *poémique* variée. En outre, le jeu qu'ils opèrent avec les formes scripturaires prouve aussi l'arbitraire de la forme. Ils suggèrent, en cela, que le poétique relève également de la matière, elle-même mouvante et malléable.

II.1.2.3. Propriétés sémiotiques des poèmes-matrices

Au-delà de l'évidence, à savoir que le contenu de ces modèles-poèmes ajoute à la teneur poétique des œuvres théâtrales, il faut avancer que leur forme, également, concourt à imprimer un mouvement poétique à l'ensemble de la pièce. Car ces formes que sont le vers, le verset, le poème en prose et la prose poétique peuvent aussi être envisagées comme des *signes* qui parlent non seulement à travers leur présence, mais aussi au-delà ; en produisant un *effet de poéticité*, à l'instar des objets de la vie courante sur les scènes du théâtre réaliste qui, aux yeux de Barthes, semblaient dire « *nous sommes le réel*⁵⁴ » et engendraient, par le fait même, un « *effet de réel*⁵⁵ ». L'*effet de poéticité* serait, selon cette logique, l'égal de l'*effet d'étrangeté* en ce qu'il serait l'envers de l'« effet de réel » barthésien.

Mais il y a plus. Cet *effet de poéticité* ne s'explique pas qu'en termes poststructuralistes comme nous venons de le faire, mais aussi avec les concepts de la stylistique linguistique. Les *incursions poétiques* – et qui sont autant de *marques poémiques* – identifiées dans les canevas dramatiques, peuvent être envisagées, pour reprendre une terminologie

⁵⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », p. 88.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

riffaterrienne, comme des « écart[s]⁵⁶ », des « déviation[s]⁵⁷ », des « anomalie[s]⁵⁸ », des « élément[s] imprévisible[s]⁵⁹ » ou des « variant[s] aberrant[s]⁶⁰ » survenant dans le cadre d'un « contexte⁶¹ » ou d'une « norme⁶² » non (ou moins) poétique. De plus, le fait de varier les types d'incursions (vers mesurés, vers libres, versets, prose poétique) fait en sorte que les contextes normatifs non (ou moins) poétiques peuvent se former et accueillir à nouveau des « marque[s]⁶³ » de poéticité, créant ainsi des redoublement, des ruptures de contexte et, par le fait même, un *effet de poéticité*⁶⁴ plus fort et chaque fois renouvelé.

II.2. Par l'utilisation de tropes poétiques imagènes

Après avoir examiné les microconfigurations *poémiques* que sont les sentences, les adages, les vers (métriques, libres et blancs), les versets, les poèmes en prose et la prose poétique, arrêtons-nous, maintenant, à un deuxième moyen facilitant la production d'une mouvance poétique dans leurs écrits dramatiques : le trope stylistique, que certains dénomment aussi la figure de rhétorique.

Dans les textes du corpus premier, foisonne une nuée de tropes poétiques. Nous envisagerons, en un premier temps, les tropes *phoriques*⁶⁵ –, qui portent en eux – « *-phoros*

⁵⁶ Michaël Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions [sic] par Daniel Delas, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 53.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶² *Ibid.*, p. 53.

⁶³ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴ Michaël Riffaterre parle, quant à lui, d'« effet stylistique ». (*Ibid.*, p. 64.)

⁶⁵ Néologisme que nous créons à partir du terme « phore » proposé par Bernard Dupriez : « Le terme imagé est appelé *phore* » ; « Thème et phore. / # Les images littéraires sont dites quelques fois **abstraites** ou **concrètes** suivant que le *phore* est plus abstrait ou plus concret que le thème. » (*Gradus. Les Procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, UGE, « 10/18 », n° 1370, 1980, p. 242 et 243).

[en grec signifie] “qui porte” [et] *pherein* “porter”⁶⁶ » – le germe de l’imagerie, qui « [d]onn[ent] à voir⁶⁷ » comme dirait Paul Éluard, ou qui, pour parler autrement, permettent de regarder la poésie comme un produit pictural – *ut pictura poesis*.

Or, dans leurs tableaux poétiques et dramatiques, les poètes peuvent se positionner, à l’égard de l’image figurative, soit en sa faveur, soit en sa défaveur.

II.2.1. Pour l’image figurative

L’image figurative est celle qui, possédant un référent visuel identifiable, y renvoie de manière plus ou moins précise et tangible. Parmi les tropes favorisant l’incarnation ou la conservation de la corporéité des images que les poètes développent dans leurs pièces, nous comptons la comparaison qui, en assimilant un comparé à un comparant, propose non seulement une image, mais aussi un reflet poétique de cette image ou, si l’on veut, dans un miroitement spéculaire, le double lyrique de cette figure langagière neutre⁶⁸.

Les textes des poètes comptent une kyrielle de comparaisons. Dans son livre le plus célèbre, Artaud « propose d’en agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu’on charme » (*TD*, p. 554) et d’envisager « d[es] façons nouvelles de répandre les éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu » (*TD*, p. 562). Puis, dans *Les Cenci*, Giacomo se plaint que « ses fils bougent autour d[e sa femme] comme des reproches qu’elle [lui] ferait » (*C*, p. 619). L’extase amoureuse qui anime Doña Musique,

⁶⁶ Alain Rey (s. la dir. de), *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, « -phore », tome V (Orge-Roma), p. 605.

⁶⁷ Paul Éluard, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939, 213 p.

⁶⁸ Soulignons, toutefois, que la *comparaison*, à l’instar de la *catachrèse* et de la *parémie*, n’est pas toujours le gage d’une tonalité lyrique, et n’est pas toujours, non plus, le produit d’une imagination enthousiaste (au sens étymologique) ou même exaltée. Le démontrent à merveille ces passages du *Soulier de satin* où Bogotillos dépeint la collaboration artistique entre Don Rodrigue et Daibutsu – « On dirait que quelqu’un lui fournit des images et il jette ça aux Japonais qui est là, toujours près de lui, comme un cuisinier avec sa poêle sur le feu toute pleine de friture » (*SSI*, p. 245-246) – et où l’amant de Doña Prouhèze – qui, aux dires du secrétaire, « adore les comparaisons » (*SSI*, p. 200) – voit, dans l’apparence de Don Mendez Leal, un « Ambassadeur [...] tout tendu et gonflé, et réalisé de partout comme un petit cochon de baudruche » (*SSI*, p. 255).

dans *Le Soulier de satin*, la pousse à « v[ouloir s]e mêler à chacun de[s] sentiments [du Roi de Naples] comme un sel étincelant et délectable qui les transforme et les rince » (*SSI*, p. 62), tandis que Le Vice-Roi évoque une « blessure [qu'il a] à [s]on côté [et qui] comme la flamme peu à peu tire toute l'huile de la lampe » (*SSI*, p. 231-232). Doña Sept-Épées, elle, attire l'attention de sa complice sur le reflet de « la lune dans l'eau toute plate comme une assiette d'or » (*SSI*, p. 325), alors qu'un extrait de *La Charge de l'original épormyable* nous révèle que « [l]a hagarde méfiance de Mycroft [...] serait comme une brûlure » (*COÉ*, p. 705) pour la blonde ailée venue du ciel.

L'euphémisme est un deuxième trope participant à l'*ut pictura poesis* théâtrale. Ce procédé, en voulant atténuer la dureté de la réalité évoquée, met souvent de l'avant non pas une abstraction, mais bien une image plus douce ou une image qui fait écran avec la *cruauté* existentielle dénotée – un écran (*paranoïaque?*) où le lecteur et le spectateur peuvent soit y voir des images, soit y projeter un double de l'image (son envers, son reflet, son négatif, etc.)

La forme poétique de l'euphémisme participant de la réforme dramatique apparaît surtout dans les écrits claudéliens. Les images qu'elles proposent concernent surtout (mais pas uniquement) la mort⁶⁹ : Don Rodrigue parle ainsi du « sombre bord » (*SSI*, p. 116) qu'il a une fois approché, puis la Lune évoque le « dernier repos [de l'âme] » (*SSI*, p. 143) ainsi que « [l]e sommeil sans bords » (*SSI*, p. 146) dans la scène qui lui est entièrement consacrée.

Enfin, la personnification est aussi un trope poétique qui entraîne la formation d'images figuratives, et qui est à même de fonder un régime poétique au cœur des partitions dramatiques. Elles donnent souvent une morphologie ou un comportement humain(e) à des

⁶⁹ Dans la dramaturgie gauvréenne, les *euphémismes* touchent davantage la question de la folie, malgré que ce sujet donne aussi lieu à tout un déploiement d'*hyperboles* (qui sont leurs contraires). De cette manière, lorsque les comparses de Mycroft Mixeudeim et de Yvirnig relatent leur folie, ils usent parfois de détours et de termes plus nuancés tels que « déséquilibre » (*COÉ*, p. 665-666), « mal » (*OV*, p. 1420), « morbidité » (*OV*, p. 1432) et « éparpillements » (*OV*, p. 1432). Mais ces *euphémismes* ne produisent pas, à proprement parler, un registre poétique dans les textes du poètes.

idées ou à des entités abstraites ou inanimées, ce qui facilite la visualisation d'une image qui leur est associée. Pour l'auteur du *Théâtre et son double*, « l'oreille [peut ainsi être] émue » (*TD*, p. 522), à l'instar « des molécules de peau [qui] bâillent et soupirent » (*COÉ*, p. 716) et de « l'envie insolente [qui] frémit à fleur de peau » (*COÉ*, p. 732) dans *La Charge de l'original épormyable*⁷⁰. Claudel, pour sa part, choisit de donner vie à l'envers du jour et aux éléments naturels : « Cédons à ce conseil de la nuit et de toute la terre » (*SSI*, p. 129) ; « C'est l'eau infinie qui, de toutes parts, vient baiser les marches de notre château » (*SSI*, p. 293).

Dans la foulée de la personnification, s'inscrit son double renversé (la réification), qui concourt à la concrétisation picturale du langage poétique en contexte dramatique, mais de manière rarissime, comme lorsque L'Actrice considère les personnages qu'elle a jadis incarnés comme des piliers :

L'Actrice : [...] Il est bien juste qu'à leur tour toutes ces créatures sur la scène que je fus et qu'il ne dépend que de moi d'animer,
comme de grandes colonnes
M'entourent et prêtent appui! (*SSI*, p. 270)

En recourant à ces tropes, les poètes exploitent la puissance d'évocation graphique par les mots et parviennent, parfois, à poétiser leurs partitions dramatiques. Mais, étonnamment, l'usage de ces figures de style débouche le plus souvent sur des clichés antipoétiques et sur des tournures dénuées de lyrisme.

II.2.2. Pour l'image transfigurative

L'« image transfigurante » (*LJCD*, p. 293), pour reprendre l'expression de Gauvreau, est celle qui dépouille le langage non pas de sa picturalité au sens large, mais de sa capacité

⁷⁰ Comme pour les autres tropes, il existe des exemples de personnifications en contexte exploré, mais qui ne génèrent pas forcément de lyrisme poétique, comme ici : « Becket-Bobo : [...] Des gratouillades impersonnelles dansent à la corde » (*COÉ*, p. 716).

de renvoyer à une réalité optique reconnaissable sur le plan graphique. Il n'y a plus image au sens de peinture, de portrait ou d'iconographie réaliste, mais plutôt œuvre ou art abstrait, détaché(e) d'un modèle existant, davantage basé(e) sur l'allusion et le flou que sur l'illusion et l'imitation. Dans ce type de tableau langagier, la ligne et le trait précis cèdent le pas à la touche et à la tache approximatives ; le pinceau, à la spatule.

Parmi les figures stylistiques qui engagent une telle pratique de poétisation picturale du langage théâtral, se trouvent des procédés ayant un point commun : leurs bases sémiotiques respectives reposent toutes sur un rapport duel entre deux termes/thèmes antinomiques – preuve que la notion de *double*, chez les poètes-dramaturges, est repérable à tous les niveaux, et cela, jusqu'au langagier. Cette binarité sémantique n'étant pas fondatrice d'une image claire et définie, elle invite plutôt à concevoir les thèmes mis en opposition en termes de contrastes coloriés (un peu comme les discordances chromatiques dans certaines toiles issues de l'automatisme, du fauvisme ou de l'impressionnisme⁷¹), plutôt qu'en termes de représentation modélisante⁷².

Quelques analogies (« C'est là, dans ce spectacle d'une tentation où la vie a tout à perdre, et l'esprit tout à gagner, que le théâtre doit retrouver sa véritable signification », *TD*, p. 557) et syllepse grammaticales (« Le Vice-Roi : Dois-je vous livrer aux mains des Maures? [...] L'amour a achevé son œuvre sur toi, ma bien-aimée », *SSI*, p. 229-230) sont à répertorier dans cette catégorie de tropes transfigurants. Elles accompagnent deux autres techniques plus abondamment empruntées par les poètes de notre corpus, soit le chiasme, qu'on remarque à la fois chez Artaud (« Le bien est toujours sur la face externe mais la face

⁷¹ Nous pensons à quelques toiles de Georges Braque et de Joseph Mallord William Turner en l'occurrence.

⁷² Comme chez Jean Auguste Dominique Ingres ou encore Nicolas Poussin.

interne est un mal », *TD*, p. 568) et Claudel (« Don Pélage : [...] Elle a trouvé son destin et son destin l'a trouvée », *SSI*, p. 115) ; puis l'antithèse, visible dans les extraits suivants :

[I] est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. (*TD*, p. 566)

Lucretia : [...] Je connais l'injustice de vivre, mais je n'ose en appeler, hélas! à la justice de mourir. (*C*, p. 637)

La Lune : [...] ce paradis que Dieu ne m'a pas ouvert et que tes bras pour moi ont refait un court moment, ah! femme, tu ne me le donnes que pour me communiquer que j'en suis exclu.

Chacun de tes baisers me donne un paradis dont je sais qu'il m'est interdit. (*SSI*, p. 146)

Doña Musique : [...] Maintenant que le pouvoir en eux de faire le mal est restreint, c'est alors que le bien captif est délivré. (*SSI*, p. 152)

Cégestelle : Nous avons emmêlé nos chaleurs souvent. Peut-être le froid appelle-t-il avec une intensité égale le froid? (*OV*, p. 1434)

Comme les tactiques scriptives des poètes sont toujours très élaborées, il importe de ne pas considérer ces tropes de manière trop globale, parce qu'ils comportent des nuances fort importantes du point de vue de la poétisation picturale des pièces. Ainsi, il faut bien distinguer entre les antithèses (provoquant habituellement un tracé immatériel), les parallélismes antithétiques (non concluants en ce qui concerne la représentation figurative) – « Doña Prouhèze : En me livrant c'est vous que vous livreriez » (*SSI*, p. 121) – et les oxymores (plus aptes, généralement, à la création imagène figurative, bien qu'antiréaliste) : « *Une sombre lumière dorée vient d'en bas par la réflexion de la mer* » (*SSI*, p. 265) ; « *Le Beausoleil est laid* » (*AR*, p. 905).

L'oxymore, quant à lui, ne doit pas être confondu avec le chiasme oxymorique (« Doña Prouhèze : Où suis-je et où es-tu? / L'Ange Gardien : Ensemble et séparés. Loin de toi avec toi », *SSI*, p. 186) dont émanent à la fois ombres et mirages intangibles, tout comme effigies plus concrètes mêmes si elles ne répondent pas aux critères de la figuration traditionnelle.

À son tour, le chiasme oxymorique doit être séparé du chiasme dialogué qui fait penser, à certains égards, à la sentence dialoguée, puisqu'il engage le dialogue sur le terrain de la maïeutique philosophique, comme dans ces deux segments de la somme claudélienne :

« Doña Musique : Que peut le monde contre vous? / Doña Prouhèze : C'est moi sans doute qui peux beaucoup contre lui. » (*SSI*, p. 62) ; « Le Vice-Roi : Ce n'est pas parce que vous m'aimez que j'ai raison. / Premier Seigneur : C'est parce que vous dites la vérité que nous vous aimons. » (*SSI*, p. 109)

Au-delà de (ou à travers) toutes ces permutations tropiques donnant au poème dramatique des allures de peinture antiréaliste ou non figurative, se définit tout un nouveau rapport de réception du langage. L'image poétique transfigurante ne vise plus à représenter une réalité par l'emploi du dialogue qui la décrit, elle consiste à suggérer des contrastes et des mouvements qui déplacent le poème lyrique sur les terrains (encore intangibles, parce que non dramaturgiques) des poésies musicale et picturale qui supportent le corps textuel du drame. La poésie s'incarne, mais ni sous les yeux ni dans les oreilles du spectateur : elle prend forme dans l'imaginaire de l'auditoire.

En outre, en nous appuyant sur l'une des théories que Roland Barthes développe dans *Le Plaisir du texte*, nous pouvons poser l'hypothèse fort heuristique qu'à partir du moment où ces tropes transfigurants prennent des corps fantasmés dans l'imaginaire des spectateurs, s'opère un bouleversement dans la dynamique désir-plaisir. Avec ce corps, viennent les propriétés et les fonctions corporelles. Le spectateur voyeur du théâtre mimétique (consommateur actif en quête de jouissance spectaculaire) devient un objet passif de tentation pour le poème pictural « *q[ui l]e désire*⁷³ » à son tour, ou qui convoite la possibilité de stimuler sa sensibilité par la connotation lyrico-imagène. Selon cette logique, l'image abstraite ou transfigurante serait l'image qui n'est plus perceptible dans sa signifiante par le lecteur ou le spectateur, mais une image qui existe dans *le plaisir qu'elle cherche à tirer du spectateur*.

⁷³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1973, p. 13.

Cela s'accroît et se complexifie chez Artaud, parce qu'il aspirait à se défaire de sa membrane charnelle réelle, pour vivre le poème uniquement par le biais du corps langagier propre à lui procurer la joie et à lui faire émettre le cri (poétique et orgasmique) que plusieurs analystes ont vu dans ses glossolalies, ses vociférations et ses hurlements. Dans cette perspective, Artaud ne serait pas seulement l'auteur, le metteur en scène, le théoricien et l'acteur de son *Théâtre de la cruauté*, il en serait, également, le spectateur et le *texte désirant*. Or choisir d'être un *corps textuel désirant*, c'est assurément renoncer à devenir un *corps textuel jouissant* – Barthes le précise clairement : le « rival victorieux [du Plaisir], c'est le Désir⁷⁴ » –, ce qui s'inscrit totalement dans la foulée de l'abstinence sexuelle que pratiquait ce poète-dramaturge.

II.2.3. À la fois pour et contre l'image figurative

Il existe également, chez les trois écrivains, des tropes stylistiques poétisant leurs textes de théâtre, et qui sont utilisés des deux manières : ou bien successivement (dans deux extraits disjoints) ou bien simultanément (en proposant une image qui se dissout au fil de la progression du texte). Deux figures de rhétorique entrent dans ce groupe : la périphrase et la métaphore.

La périphrase permet ainsi au lecteur et au spectateur de croquer poétiquement les traits des quelques personnages, comme Mycroft Mixeudeim (« ce faix démesuré », *COÉ*, p. 750). Elle permet, également, de donner une contenance à des entités intangibles ou difficilement circonscriptibles, comme des souvenirs (que Mycroft Mixeudeim désigne par la tournure : « des réminiscences de fragments vécus tourbillonn[a]nt dans ma tête », *COÉ*,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

p. 678) ou une forme poétique totalement nouvelle, l'exploréen (« glapir [trionphant] », *COÉ*, p. 748).

La périphrase matérialise physiquement, aussi, une idée intangible parce que faite de papier ou de l'unique son de la voix. Dans *Le Soulier de satin*, la formulation « ce point de lumière dans le sable vivant de la nuit » (*SSI*, p. 47) sert à nommer une étoile ; « un inépuisable poumon soufflant sur ce petit bassin » (*SSI*, p. 83), le vent ; « Ce fumant réchaud de la Mer » (*SSI*, p. 84), un volcan sous-marin.

Mais, souvent, les portraits et les paysages induits par les périphrases ressemblent plutôt à des ébauches, à des canevas à peine façonnés, mettant ainsi l'image figurative en péril. Souhaitant peindre un mot ou une notion, la périphrase les brouille plutôt dans un mélange obscur et touffu de taches picturales. L'auteur du *Théâtre et son double* désigne ainsi l'état de Sattwa comme un « chemin de sang par lequel il pénètre dans tous les autres » (*TD*, p. 587). Gauvreau, pour sa part, par « Giclage fainéant de symboles superficiels... » (*COÉ*, p. 712) parle de désirs sexuels. Par « Pionniers de la pulvérisation », il renvoie aux acolytes de Yvirnig (*COÉ*, p. 750) ; et par « les éteignoirs rendus imbéciles par la carence sensible [...] les prophètes caducs de l'inertie » (*OV*, p. 1476), il signale certaines de ses créatures qu'il juge mauvais peintres.

En outre, chez Claudel, il est possible aussi de rencontrer des répliques progressant par périphrases successives, tactique qui, bien que fortement imagène et féconde du point de vue de la poétisation, mine le rôle communicatif normalement assuré par le dialogue théâtral – d'où la réforme de cette sphère esthétique :

Le Roi : Quel pouvoir m'empêche de lancer incontinent par la fenêtre ce caillou maudit, cet appareil à savoir que Rodrigue est allé déterrer pour moi au fond d'une tombe mexicaine, ce crâne translucide dont il m'a fait présent par moquerie?

Éponge spirituelle, entre ma pensée et ces chaos que la courbure de la terre m'empêche de voir, il est un intermédiaire inique. [...] ce caillou [...] ce crâne sculpté dans de l'esprit (*SSI*, p. 266).

La quantité des métaphores qui forgent une image figurative mais pas forcément réaliste est considérable. Au nombre des détails ayant marqué Artaud dans la toile de Lucas van den Leyden, l'on recense ainsi « le bombardement nocturne des étoiles » (*TD*, p. 523). Et, pendant qu'il parle, ailleurs, « [d]es limbes incandescents de l'avenir » (*TD*, p. 534), le Bernardo éprouvé des *Cenci*, lui, se demande comment il est possible de « [v]ivre, quand la flamme qui [l]'a fait vivre est sur le point de se consumer » (*C*, p. 637). Dans la pièce de Claudel, c'est Saint Nicholas qui, pour évoquer l'arrivée concomitante de l'hiver et d'un homme d'église dans la campagne de Bohême, se sert d'une expression métaphorique : « Les Anges pour le passage de l'Évêque violet ont déroulé une grande nappe de neige. » (*SSI*, p. 149) Don Rodrigue fait de même lorsqu'il pointe, dans la nuit, une « splendide étoile toute seule au bandeau du ciel transparent » (*SSI*, p. 47). *Le Soulier de satin* recèle d'autres formulations tout aussi évocatrices telles les « archives des volcans » (*SSI*, p. 106) et le « donjon à quatre pans de terre massive » (*SSI*, p. 110). Dans les deux partitions gauvréennes, les exemples de métaphores ne manquent pas non plus. Pendant que le protagoniste de *La Charge de l'original épormyable* se souvient de la fille d'Ebenezer Mopp, celle avec qui « [l]a vie était un drap duveteux » (*COÉ*, p. 686) et qui est responsable des « [v]ieilles douleurs éperdues accrochées à [s]a peau » (*COÉ*, p. 651), les comparses de Yvirnig, dans *Les Oranges sont vertes*, recourent à d'autres images. Ivulka, notamment, pour renvoyer à la plume de son acolyte, dit qu'« elle produit une éclaboussure d'étoile filante sur un mur d'onyx » (*OV*, p. 1371), alors que Drouvoul croit qu'il ne faut « pas [avoir] peur de marteler énergiquement l'enclume de la vérité » (*OV*, p. 1445).

La densité métaphorique dans les pièces des poètes est parfois telle que la figure de rhétorique interfère avec la faculté imagène du langage et joue le rôle inverse, soit de démolir

la dimension picturale recherchée ou de créer un tableau purement abstrait duquel aucune forme précise ne se dégage. Cette technique convoque ce qu'Artaud appelle « le magnétisme ardent des images » (*TD*, p. 555) et que Claudel désigne par l'expression cosmique d'« images dissymétriques » (*JPC*, p. 568) ayant le pouvoir d'offrir au regard une « explication du monde et de la vie⁷⁵ » (*JPC*, p. 568).

La concentration métaphorique rendant problématique non pas la poétisation, mais bien l'efficacité imagène de ce trope exacerbé est présente dans deux fragments spécifiques du *Théâtre et son double*. Dans l'essai « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre », elle se déploie dans cette phrase sibylline :

Mais qu'on n'oublie pas qu'un geste de théâtre est violent, mais qu'il est désintéressé ; et que le théâtre enseigne justement l'inutilité de l'action qui une fois faite n'est plus à faire, et l'utilité supérieure de l'état inutilisé par l'action mais qui, retourné, produit la sublimation. (*TD*, p. 554)

En outre, elle apparaît dans ce développement obscur du texte « Un athlétisme affectif » :

Une colère suraiguë et qui s'écartèle commence par un neutre claquant et se localise sur le plexus par un vide rapide et féminin, puis bloquée sur les deux omoplates se retourne comme un boomerang et jette sur place des flammèches mâles, mais qui se consomment sans avancer. Pour perdre leur accent mordant elles conservent la corrélation du souffle mâle : elles expriment avec acharnement. (*TD*, p. 589)

Chez Claudel, l'opacité métaphorique est parfois si grande qu'il est impossible de tout comprendre à une seule audition et à une seule lecture de son *testament dramatique*. Parmi les segments les plus représentatifs de cette caractéristique, l'on compte, sans nul doute, celui où la Lune reprend les propos désordonnés de Doña Prouhèze :

La Lune : [...] telles sont les choses dans son délire qu'elle dit et elle ne s'aperçoit pas qu'elles sont déjà passées et qu'elle-même pour toujours en un moment
 Passe en ce lieu où elles sont passées, –
 Il n'y a plus que la paix,
 L'heure est minuit, – et que cette coupe de délices est pleine jusqu'aux bords que Dieu présente à toutes ses créatures.
 Elle parle et je lui baise le cœur!

⁷⁵ Dans ces deux derniers passages, Claudel n'énonce pas une idée personnelle, mais cite plutôt une conviction de Louis Pasteur qu'il fait sienne. « L'univers est un ensemble dissymétrique, et je suis persuadé que la vie, telle qu'elle se manifeste à nous, est fonction de la dissymétrie de l'univers ou des conséquences qu'elle entraîne. » (*Dissymétrie moléculaire, Œuvres de Pasteur*, réunies par René Valléry-Radot, Paris, Masson et cie, vol. 1, 1922, p. 361.)

Et quant à ce navigateur dont tant de fois l'ouvrage confus de l'ouragan n'a pu retenir l'ardente navette
 empressée à mettre un fil entre les deux mondes,
 Il dort les voiles repliées, il roule au fond de mon gisement le plus perdu,
 Le sommeil sans bords d'Adam et de Noé.
 Car comme Adam dormait quand la femme lui fut enlevée du cœur, n'est-il pas juste que de nouveau il
 Dorme en ce jour de ses noces où elle lui est rendue et succombe à la plénitude?
 Pourquoi être ailleurs désormais?
 Non point sommeil, ce qu'il dort est la prélibération d'un autre système.
 Lorsque sa coupe est pleine, – et ne l'ai-je point remplie? – ne serait-il pas ivre? Il n'en faut pas une
 seconde, elle a suffi!
 On ne peut mourir sans toucher au delà de la vie.
 Et lorsque son âme s'est séparée de lui dans ce baiser, lorsque sans corps elle en rejoignait une autre, qui
 pouvait dire qu'il resterait vivant?
 À quelle époque et comment la chose s'est-elle passée?, il ne sait plus ; en avant et derrière, le passé et
 l'avenir ont été également détruits. Tout ce qui pouvait être donné, c'est fait. Un des côtés par où l'être
 est limité a disparu. En un lieu où il n'y a plus de retour. (*SSI*, p. 145-146)

Face à cette opulence métaphorique interférant avec la visée de communication des dialogues écrits par les deux poètes français de notre corpus, nous pouvons sans doute voir un objet aux allures de *phébus*⁷⁶ ou de *gongorisme*⁷⁷ – moyens peu enclins à libérer des images claires à partir du langage, certes, mais induisant un lyrisme indéniable et innovateur aux dialogues théâtraux.

Chez Gauvreau, la compacité de l'imagerie – faisant écho à la complexité gestuelle de l'un des protagonistes, Mycroft Mixeudeim : « (*Mycroft Mixeudeim mime un ange remplissant le tonneau des Danaïdes, puis le tonneau de Danaïdes devenant une forêt luxuriante.*) » (*COÉ*, p. 684) – n'est pas moindre que chez les deux autres poètes. À ce sujet, Michel van Schendel allait jusqu'à dire que l'auteur des *Œuvres créatrices complètes* « organis[ait] le langage comme une contre-épreuve métaphorique⁷⁸ ». Cette complexité se laisse néanmoins analyser différemment dans *La Charge de l'original épormyable* et *Les*

⁷⁶ « Phébus : La phrase est-elle incompréhensible à cause d'une forme trop travaillée? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 225 ; à ce sujet, voir aussi p. 268)

⁷⁷ « Gongorisme : A-t-on des métaphores et des antithèses excessivement recherchées? » (*Ibid.*, p. 231)

⁷⁸ Michel van Schendel, « IV. Claude Gauvreau », Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome III (1945 à nos jours – La poésie), Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1969, vol. 3, p. 237. Par opposition à une œuvre *antimétaphorique*, comme dans cet extrait des *Automatismes pour la radio* : « Masculine : Les noix sont des serpents dont la ressemblance avec les serpents est nulle » (*AP*, p. 949).

Oranges sont vertes, compte tenu du fait qu'un large pan de leur picturalité constitutive prend sa source dans le langage exploréen :

Mycroft Mixeudeim : Des guirlandes d'hosties jettent une note bleuâtre dans le ciel tranquille (*COÉ*, p. 680)

Yvirnig : [...] Les joies des frères sont les raisins d'une grappe épinglée à une cordialité moelleuse. (*OV*, p. 1369)

Ivulka : Les miroirs-mémoires du rutabaga apostrophent le symptôme de mégalomanie sur la tombe décapée de l'ivresse à homards. [...]

Cochebenne : Verdâtres supuleppes, vous hoquetez sur les diamants dont la tonsure orange calamistre l'importance du vœu-duvet.

Ivulka : Le jour se drape dans un pubis de géante et le nuage pourpre la gamahuche en ne sciant pas ses fils télégraphiques.

Cochebenne : Le promontoire superbe agonise sur la tragédie et un griffon de perle naît des cendres du passé dont nul n'a besoin. (*OV*, p. 1372)

Mais voilà : doit-on ou peut-on analyser l'exploréen comme le français et y voir des tropes comme la métaphore? Une métaphore résulte d'un amalgame raisonné de termes pour créer une image, alors que l'exploréen est supposé provoquer une association inattendue d'images et donc un agencement verbal irraisonné. En ce sens, les métaphores apparentes n'en seraient pas, sauf si nous envisageons l'exploréen comme un langage formé à partir du français, alors qu'il pourrait être vu, aussi, comme le résidu de sa déconstruction. S'il y a une image dans cet idiome inventé, elle doit être transfigurante et non pas symbolique ou métaphorique, encore que le terme image nous semble poser grandement problème puisqu'il possède le sème de reproduction qui se situait aux antipodes des prémisses créatrices gauvréennes. Quoi qu'il en soit, la métaphore et la périphrase, même si elles sapent parfois le processus figuratif de la picturalité poétique n'en sont pas moins des tropes importants en ce qui concerne la poétisation du théâtral chez Artaud, Claudel et Gauthier.

II.3. Par une déconstruction de la langue française normative et par la création de nouvelles langues

Les troisième et quatrième moyens de favoriser – ou même de provoquer – une poétisation du théâtre consistent à faire table rase du connu et à faire *(pr)œuvre* d'imagination, en déconstruisant la langue – ce qui coïncide le plus souvent avec la naissance d'un idiome déterminé, articulé et usuel avec laquelle l'œuvre dramatique est rédigée. Avant d'examiner en détail ces deux stratégies se rapportant à l'architecture langagière, disons quelques mots au sujet du phénomène de l'érosion (ou de la corrosion) esthétique que les poètes lui font subir.

II.3.1. Une entreprise qui n'est pas sortie *ex nihilo*

Cette pratique de déconstruction du langage, engagée par Artaud, Claudel et Gauvreau, n'est pas sortie *ex nihilo* de leur imagination débordante. Plusieurs courants artistiques ou modes de pensée s'en sont réclamés, sous diverses étiquettes. En philosophie, cette entreprise – représentée essentiellement par Martin Heidegger et Jacques Derrida – a été baptisée ici « destruction⁷⁹ », là « déconstruction⁸⁰ », et se centrait sur les aspects laissés-pour-compte par les analystes (tels les sous-catégories de l'ontologie et le signifiant sous toutes ses formes). En architecture, ce mouvement a pris les noms de *déconstructivisme* – inspiré du constructivisme russe – et de *futurisme* qui ont tous deux mis l'accent sur le déséquilibre des lignes, les inégalités de mesure et l'impression de mouvement qui pouvait se dégager des bâtiments construits ou des plans qui servaient à les concevoir. Le concept de fragmentation a aussi eu un impact sur la pensée théorique reliée aux arts plastiques (c'est le courant de

⁷⁹ Martin Heidegger, « La destruction de l'histoire de l'ontologie : une tâche à accomplir », *L'Être et le temps*, traduit de l'allemand et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1964, p. 36-43. *Destruction* est la traduction française du syntagme allemand « *Destruktion* ». (*Id.*, *Sein und Zeit*, Tübingen, M. Niemeyer, 1953, p. 19.)

⁸⁰ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 39.

l'*art abstrait*), à la danse (d'où est née la *danse moderne* – qu'il ne faut pas confondre avec le *modern jazz*), à la littérature (il a signé les prémices du *Nouveau Roman*) et à la musique (Arnold Schoenberg a créé le mouvement du *dodécaphonisme*, un système de base atonal fondé sur la musique sérielle et le renversement des intervalles ; en France, également, est apparue une autre forme de déconstruction musicale à travers la *musique bruitiste*).

Le concept de déconstruction ne s'applique pas seulement aux œuvres des poètes : certains commentaires au sujet de la fragmentation et de la friabilité langagières apparaissent aussi, parfois, dans les lettres ou les essais théoriques des trois auteurs. Artaud est sans aucun doute l'exemple le plus frappant de ce phénomène, car il recourt à un champ lexical de pourriture pour évoquer le langage. Il voyait dans le texte littéraire une véritable « cochonnerie » (*O*, p. 14) et, si l'on en croit Évelyne Grossman, il incitait les lecteurs à « ne pas avoir peur d'entendre et [de] voir les mots entrer en décomposition (ce qu'il appelle l'humus du Verbe) » ([*O*], p. 11) – terreau humique et verbal qui peut probablement être mis en parallèle avec ce qu'il appelle, ailleurs, l'« humus caca » (*O*, p. 1326), et qui n'est autre que l'état-charogne de la parole articulée.

En outre, ce qui peut être dit du rapport liant les poètes de notre étude au mouvement d'effritement langagier, c'est qu'ils ne perçoivent pas le mouvement de déconstruction-reconstruction comme l'équivalent d'une transposition ou d'une traduction en général et surtout pas d'une traduction de l'écriture poétique dans un cadre dramatique.

Un peu comme l'ont fait après lui d'autres écrivains-traducteurs, comme Jacques Brault – avec son *anticoncept* de « nontraduction⁸¹ » – et Marco Micone – avec sa notion de

⁸¹ Nous employons le terme *anticoncept*, en raison de la supplique du poète : « La nontraduction, de grâce, qu'on ne la regarde pas comme une théorie ou un système. Elle n'est qu'une pratique ouverte à son autocritique. » (Jacques Brault, *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Noroît, 1975, p. 95.)

« “tra-dire : dire entre” (*tra = entre* en italien)⁸² » –, Claudel a souligné dans ses cahiers personnels combien la traduction, en matière de poésie, ne peut se limiter à trouver des équivalences lexicologiques et sémantiques. Pour lui – comme pour Artaud qui ne percevait qu’« inutile[ité dans] toute traduction [d’une idée] dans un langage logique et discursif » (*TD*, p. 536) – cette activité a l’obligation, pour être digne de ce nom, de relever d’un acte de création et d’écriture (et non de réécriture, voire de réécriture) : « Pour bien traduire, non seulement les mots, mais les valeurs. Un mot qui a le même poids et la même intensité » (*JPC*, p. 118) ; « Il ne s’agit pas de traduire, il s’agit de transsubstancier » (*JPC*, p. 177), précisait-il dans son *Journal* en 1910. En ce sens, il n’est pas surprenant de constater que – contrairement à Ray Ellenwood qui a tenu le pari, en 1975, de traduire, dans une version anglaise de l’exploréen⁸³, quatre poèmes des *Boucliers mégalomanes*⁸⁴ – Sonia Zausa a fait le choix, en traduisant en italien *La Charge de l’original épormyable* (*La Carica dell’alce formentoso. Opera drammatica in quattro atti*), de laisser intacts tous les noms des personnages ainsi que les passages en exploréen⁸⁵.

Artaud, Claudel et Gauvreau ne tentent donc pas de rendre poétiques leurs dramaturgies respectives : ils souhaitent opérer une poétisation de la sphère théâtrale. Cette poétisation n’a rien d’une manipulation intergénérique. Ils ne distinguent pas – on l’a vu – entre poésie, théâtre et vie. Et plusieurs aspects montrent qu’ils voient le théâtre comme une extension de leur écriture poétique. Or cette écriture, ce langage poétique et théâtral, dans

⁸² Marco Micone, « Mon carnet noir », Gerardo Acerenza (s. la dir. de), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Ottawa, David, « Voix savantes », n° 25, 2005, p. 227.

⁸³ Version anglaise de l’exploréen qui, du point de vue strictement dramaturgique est absolument intéressant, car il engage toute une réflexion sur la profération de l’exploréen original : faut-il le déclamer avec l’accent français ?

⁸⁴ Claude Gauvreau, *Les Boucliers mégalomanes* (extraits 29, 36, 56 et 78), traduction en anglais par Ray Ellenwood, *Ellipse*, n° 17, 1975, p. 8-11. Ray Ellenwood a également publié des traductions anglaises des *Entrailles* (*Entrails*) et de *La Charge de l’original épormyable* (*The Charge of the Expormidable Moose*).

⁸⁵ Il y aurait, d’ailleurs, toute une étude à faire sur ces tentatives de traductions, puisqu’à ce jour, ces textes semblent avoir été ignorés par la critique universitaire.

leurs œuvres, ne sera créé(e) qu'au prix d'un anéantissement de l'idiome français courant et traditionnel.

En somme, pour les poètes, la déconstruction-reconstruction relève de la création. Détruire pour mieux inventer au lieu de créer une variante à partir d'un donné déjà en place : telle pourrait être la devise commune de la réforme du dramatique dans laquelle ils s'engagent.

II.3.2. Procédés déconstructeurs-reconstructeurs

La marche suivie par les poètes pour opérer cette déconstruction langagière recoupe largement les techniques qu'ils empruntent pour reconstruire une langue novatrice, car il est généralement laborieux de tracer une frontière nette entre les outils de démantèlement linguistique et les instruments d'édification idiomatique avec lesquels ils travaillent. En effet, certains principes de démolition et de dislocation ne sont autres que des agents de montage (aux sens concret et figuré), puisque les langues poétiques nouvelles sont celles que l'on assemble et qui nous hissent vers l'absolu.

Ainsi, le morcellement, chez les trois auteurs, ne laisse jamais place au vide. Par exemple, dans la pensée et la pratique claudéliennes, faire un poème ne se résume pas à dynamiter la langue. Rédiger un poème, c'est mettre des vers autour d'un trou et donc utiliser ce trou-déconstruction comme élément de rebâtissement : « [l]es poèmes se font à peu près comme les canons. On prend un trou et on met quelque chose autour. » (*ONDSL*, p. 307)

II.3.2.1. La refonte syntagmatique

L'une des manières les plus évidentes que les trois poètes mettent en œuvre pour abolir le français d'usage et concevoir leur langue poétique personnelle se fonde sur *une création néologique à large spectre* et qui n'a d'égal qu'une refonte majeure sur le plan

syntagmatique. Ces modifications, qui résultent d'une décomposition de l'assise basique de la langue – et que l'on peut observer tant dans la prose épistolaire ou les essais (« *homme-charogne* », *TD*, p. 528 ; « platitudineux », *JPC*, p. 39 ; « le pôvre », *LPÉB*, p. 92), que dans les didascalies (« volubilité-rictus », *COÉ*, p. 639) ou les répliques des partitions scéniques (ex. : « passakenouti », *O*, p. 1004 ; « névé-dentelures [...] Liberté-rides », *COÉ*, p. 748-749) – divergent fortement les unes des autres. Cependant, elles se rejoignent dans le fait qu'elles composent toutes des néologismes à base de français et qu'elles s'opposent aux néologismes purs.

Artaud et Gauvreau l'ont très bien montré en gauchissant le sens littéral de certains vocables ou en faisant une interprétation biaisée du niveau sémique de certaines locutions telles que *cruauté* et *conserver pure* pour ne nommer que celles-là :

J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnosiologique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer [...]. Cette cruauté [...] se confond donc avec la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer. (*TD*, p. 567 et 580)

« Conserver pure » : ce veut dire que je ne prononcerai jamais une parole, que je ne poserai jamais un geste, qui soit de nature à empoisonner une joie de cet ordre. Le pouvoir de la négativité est à peu près illimité. [...] « Conserver pure » : je veux dire par là, m'abstenir, moi, de commettre le moindre acte porteur d'ombre. (*LPÉB*, p. 159)

Leur travail très exigeant de démolition des mots et d'élaboration de nouvelles lexies s'inscrit toujours dans un rapport plus ou moins étroit à la langue française.

Des mots nouveaux sont ainsi créés à partir de la permutation de syllabes bien précises : les préfixes et les suffixes. Cette catégorie regroupe d'abord les termes engendrés par affixation, c'est-à-dire qu'on leur ajoute un suffixe ou un préfixe existant, mais qui ne leur avait jamais été accolé auparavant : « edire » (*PEFJD*, p. 1645⁸⁶), « adultérieurement » (*SSI*, p. 66), « Hypocritards » (*COÉ*, p. 725), « poubellique » (*OV*, p. 1367). L'on compte

⁸⁶ Procédé très rare chez Artaud, car les mots reconnaissables sont plutôt employés nus, c'est-à-dire sans ajout de préfixe ou de suffixe.

aussi les mots formés par transsuffixation ou par transpréfixation (c'est-à-dire qu'on modifie leur préfixe ou leur suffixe habituel, ou encore qu'on leur ajoute un préfixe ou un suffixe inventé) : « talpiquante » (*SUSU*, p. 1368), « atramenteuses » (*SSI*, p. 184⁸⁷), « sardonienues » (*COÉ*, p. 717), « porale » (*OV*, p. 1410), « diamanteux » (*OV*, p. 1433). Il y a aussi, enfin, les mots nouveaux ayant pour base la *paragoge*⁸⁸, consistant en l'ajout d'un suffixe inexistant ou impossible en français à la lexie de base : « théosmune » (*COÉ*, p. 748). Notons, au passage, un fait rarissime et unique à Gauvreau : il y a même une postpréfixation couplée à un néologisme pur dans *Les Oranges sont vertes* : « masticougluche-anti » (*OV*, p. 1378).

Au nombre des inventions néologiques à base de français, on compte aussi des vocables nouveaux créés par un changement de nature grammaticale. Toutefois, ce procédé, que nous retrouvons également chez d'autres écrivains (tel Rabelais pour ne nommer que lui), ne se trouve guère chez Artaud, car ce poète glisse très peu de mots français dans ses glossolalies. Et, lorsqu'il s'y adonne, il n'altère généralement pas la lexie conservée.

Les échanges de nature grammaticale (qui poétisent les partitions dramatiques) les plus fréquents se retrouvent chez Gauvreau, et touchent la substantivation – « les écarlates » (*OV*, p. 1406), « le ressortir de ton fougueux tempérament » (*OV*, p. 1401), « l'immarcescibilité de la tendresse » (*OV*, p. 1383) – ; l'adjectivation – « [le] préjugé le plus mélasseux » (*OV*, p. 1456) – et la dérivation verbale – « cymbalent » (*E*, p. 65).

On trouve également une grande multiplicité de vocables créés à partir d'un bouleversement de l'ordre syllabique dans les trois productions globales des auteurs. Les

⁸⁷ Au lieu de « atramenteuses », créant aussi un jeu de mots avec le mot *menteuses*. Ce néologisme apparaît également dans le recueil *Cent phrases pour éventails* : « la ligne / atramenteuse des / montagnes » (*CPÉ*, p. 703).

⁸⁸ « Paragoge : A-t-on ajouté q[uel]q[ue] ch[ose] à la fin d'un mot? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 446 ; à ce sujet, voir aussi p. 394)

termes qui appartiennent au registre poétique participant de la réforme théâtrale sont néanmoins plus rares, du moins dans la dramaturgie pour la scène des poètes. Cette série de procédés renferme les mots contraires aux *mots-valises*⁸⁹, soit des mots *dévalisés*, consistant en des mots créés à partir de la troncation d'une syllabe ou d'une lettre, pour donner une *syncope*⁹⁰ ou encore d'une *décimation*⁹¹ : « idol » (*O*, p. 1496), « codile [...] potame » (*SSI*, p. 65), Ces inventions lexicales partagent des airs de famille avec les mots nouveaux créés par *élision*⁹² (si le *e* est muet) ou par *apocope*⁹³ dans les autres cas (soustraction d'une lettre ou d'une syllabe-phonème à la fin d'un mot) : « Tomb » (*CO*, p. 376).

Parallèlement à ces inventions terminologiques, se trouvent des mots nouveaux créés par différents processus parmi lesquels l'on compte le *saupoudrage*⁹⁴ (ajout de lettres) – « pesti » (*O*, p. 1016⁹⁵), « Onckle » (*B*, p. 636), « ahurle » (*COÉ*, p. 753⁹⁶) – ; les vocables forgés par le biais d'une substitution de lettre – « sundi » (*O*, p. 1542), « braquettes » (*COÉ*, p. 713), « diavolo » (*OV*, p. 1390), « Noésie » (*BM*, p. 1240) – ; ainsi que les mots nouveaux découlant d'une *métathèse*, soit le « chang[ement de] place d'un phonème dans [un] mot⁹⁷ » – « redemeri » (*O*, p. 1042⁹⁸), « casmue » (*BM*, p. 1245⁹⁹), « les sirsoues » (*BM*, p. 1260)¹⁰⁰.

⁸⁹ Par *mot-valise*, nous entendons un mot complet mis au centre d'un autre (ex. : mange + *tour* = *mantourge*), et non pas deux mots imbriqués l'un dans l'autre, commun par leur centre (ex. : *bâtiment* + *mental* = *bâtimental*). Notre définition diffère ainsi de celle-ci : « Mot-valise : Deux mots qui ont des parties communes ont-ils amalgamés? » (*Ibid.*, p. 399 ; à ce sujet, voir aussi p. 389 et 391.)

⁹⁰ « Syncope : A-t-on supprimé q[uel]q[ue] ch[ose] au milieu d'un mot? » (*Ibid.*, p. 447 ; à ce sujet, voir aussi p. 393.)

⁹¹ « Décimation : Retranche-t-on quelques lettres çà et là dans le mot? » (*Ibid.*, p. 392.)

⁹² « Élision : A-t-on supprimé une lettre qui ne se prononce pas? » (*Ibid.*, p. 515.)

⁹³ « Apocope : Q[uel]q[ue] ch[ose] a-t-il été ôté à la fin d'un mot? » (*Ibid.*, p. 393 ; à ce sujet, voir aussi p. 448.)

⁹⁴ « Saupoudrage : Ajoute-t-on quelques lettres, çà et là dans un mot? » (*Ibid.*, p. 393.)

⁹⁵ Ici, nous retrouvons l'ajout d'un *i* et la soustraction d'un *e*. Il s'agit de procédés très rares chez Artaud, car les lexies françaises repérables dans le tissu glossolalique sont des exceptions, et, lorsqu'il y en a, elles ne font pas souvent l'objet d'une mutation.

⁹⁶ Ce pourrait être, aussi, un néologisme par préfixation d'un préfixe existant, mais qui est accolé de manière inattendue au verbe *hurler*.

⁹⁷ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 392 ; à ce sujet, voir aussi p. 444.

⁹⁸ Ce néologisme est constitué à partir d'une *métathèse* et d'un ajout de syllabe en fin de lexie : *remède* + *ri*.

⁹⁹ Dans cet exemple précis, le changement phonémique porte sur une seule lettre et non pas sur une syllabe complète.

Certains mots sont semi-détruits, semi-construits à partir de plusieurs lexies. Cette classe de vocables rassemble les *mots-valises* ou des mots formés par *emboîtement lexical*¹⁰¹. On peut en découvrir quelques-uns, lorsqu'il y a insertion d'un mot français dans un vocable semblant appartenir à la sous-division des néologismes purs : en fait, et pour être plus précise, il s'agirait d'un d'un *mot-valise transidiomique* : « klazrimangetourpatulle » (*BM*, p. 1236).

Cette approche du néologisme est très peu pratiquée par les trois poètes. Cette rareté est peut-être due au fait qu'au lieu de vouloir insérer les mots dans les autres, ils souhaitaient plutôt sortir des mots habituels et, par extension, de la langue et du code figés. Quoi qu'il en soit, chez Artaud, elle est quasi inexistante, car les mots français insérés dans les glossolalies sont très rares, et, lorsqu'ils le sont, ils ne font pour ainsi dire pas l'objet d'altération notable.

En réalité, les trois poètes semblent plutôt avoir une inclination pour l'exercice du *bloconyme*¹⁰², procédé qui se rapproche le plus de la tactique du *mot-valise*. Les *bloconymes* consistent en l'assemblage de deux mots par leurs parties communes, au centre : « germinettes » (*OV*, p. 1473), « illicoche » (*ÉM*, p. 229), « Momentalement » (*BM*, p. 1248).

D'autres productions néologiques dérivent de l'agencement de plusieurs lexies. C'est le cas, notamment, des *juxtapositions lexicales*¹⁰³ (autrement dit, des *amalgames syntagmatiques*) : « Vousnemémépaz » (*SSI*, p. 201), « cottepaille » (*ÉM*, p. 248), « Oeilné »

¹⁰⁰ Chez Gauvreau, on ne peut passer sous silence un exemple qui, sur le plan analytique, n'est pas une *métathèse* traditionnelle à proprement parler, mais une *anagramme* qui appelle symboliquement une *métathèse* : « Lontil-Déparey (à Becket-Bobo) : Donne leur les fioles. » (*COÉ*, p. 666). Peu de temps après la verbalisation de cette réplique par Lontil-Déparey, Mycroft Mixeudeim ingèrera le contenu de ces *fioles* qui mettront au jour sa présumée supposée *folie*. Or, entre *fiolle* et *folie*, on peut voir une anagramme scripturaire (car le phonème *i* a changé de place) ayant pour corollaire une *métathèse* au niveau symbolique.

¹⁰¹ « Mot-valise ou Emboîtement lexical : Fusionne-t-on des homophones partiels de sorte que chacun conserve de sa physionomie lexicale de quoi être encore reconnu? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1326.htm#120166>)

¹⁰² « Bloconyme : Assemblés par leurs parties communes, deux mots présentent-ils un nouveau sens? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 399)

¹⁰³ « Juxtaposition lexicale : Un mot est-il formé de l'amalgame de plusieurs mots lexicaux? » (*Ibid.*, p. 395)

(*B*, p. 620). Elles sont très rares chez Artaud, et on n'en compte que quelques-unes chez Gauvreau. Si elles sont si peu courantes dans son œuvre, c'est que les juxtapositions lexicales semblent pratiquées surtout avec les vocables en exploréen, lorsque les termes sont très longs (comme dans les *Jappements à la lune*). Mais il est impossible de vérifier cette hypothèse, car il n'existe pas de dictionnaire des termes en exploréen. Nous pouvons toutefois affirmer que les *Œuvres créatrices complètes* comptent des *juxtapositions lexicales* formées à partir d'un vocable exploréen et d'un vocable français ou *vice versa* : « difafaugrelots » (*BM*, p. 1234), « uxméandres » (*BM*, p. 1237) ou « pépèrepradors » (*BM*, p. 1255).

Artaud et Gauvreau privilégient encore plus les *croisements lexicaux*¹⁰⁴ – : « salapice » (*SUSU*, p. 1368), « mistifrisés » (*SSI*, p. 244), « enlasse » (*COÉ*, p. 649), « spiridonique » (*OV*, p. 1455) – et les *composés composites*¹⁰⁵ (amalgame de mots avec tiret, mais sans qu'il y ait de sens plausible entre eux) lorsqu'il s'agit de relier deux mots issus de l'idiome du français : « hommes-serpents » (*TD*, p. 530), « lac-bolide » (*COÉ*, p. 680), « piments-râteaux » (*COÉ*, p. 716). Mais ils forment aussi des *contre-composés composites*, c'est-à-dire un agencement (avec tiret) entre deux lexies sémantiquement liées : « manifestation-illusion » (*TD*, p. 547), « cheval-centaure » (*TD*, p. 592), « pouilleux-purulent » (*COÉ*, p. 679), « mécréants-blasphémateurs » (*OV*, p. 1418-1419).

Des mots nouveaux sont créés à partir d'un jeu opéré sur les plans phonémique ou phonétique. Cette espèce de rénovation langagière englobe les mots nouveaux par homophonisation – « kekette » (*SUSU*, p. 1399), « théthé » (*VGSS*, p. 1451), « Orian » (*LPH*,

¹⁰⁴ « Croisement lexical : Un nouveau mot entré dans la langue est-il créé par amalgame lexical? » (*Ibid.*, p. 399)

¹⁰⁵ « Composé composite : Un mot a-t-il des parties qui ne se conviennent pas? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1326.htm#123864>)

p. 399), « scieux » (*OV*, p. 1368), « Polhête » (*ÉM*, p. 258) – ; les mots nouveaux par imitation ou par approximation sonore (à distinguer du *pseudolangage*, qui est l'« imitation des sons d'une langue¹⁰⁶ ») – « *Jizi-cri* » (*CGCI*, p. 1160), « sirrure » (*OV*, p. 1450), « J'igrie » (*BM*, p. 1253) – ; les mots nouveaux par *contre-kakemphaton* (le *kakemphaton*¹⁰⁷ étant une chaîne lexicale pouvant être lue différemment, mais ayant un sens dérisoire) : « il descend dans monde haut » (*ÉM*, p. 230), « Les didois » (*ÉM*, p. 259) ; et les mots nouveaux créés par *métanalyse*¹⁰⁸, *via* un redécoupage de la chaîne sonore. Ce redécoupage peut s'articuler autour d'une agglutination (ce qui crée, dans la plupart des cas, des *monorèmes*¹⁰⁹) : « sinquiéter » (*OV*, p. 1457), « Les brazenlassés » (*CO*, p. 369), « dèpubiss » (*CO*, p. 372)¹¹⁰. Il peut également provenir d'une *désarticulation*¹¹¹ (qui, elle, peut prendre plusieurs formes telles que le *mot scindé*¹¹² et la « diacope¹¹³ ») : « che tif » (*O*, p. 1556, chétif), « f / umé e » (*CPÉ*, p. 703¹¹⁴), « A beille » (*ÉM*, p. 217), « Limpe / ossible / Vers ité / Item / Miss // Ahès » (*B*, p. 630¹¹⁵).

Finalement, le groupe des créations néologiques impures englobe aussi les termes issus d'une modification de l'orthographe attestée (ce qui, sans conteste, relève à la fois de la démolition et de la génération langagière) : « bigod » (*O*, p. 1496), « Bézé Bézé Bézé » (*CO*, p. 376), « cowboys » (*OV*, p. 1394).

¹⁰⁶ (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 381 ; à ce sujet, voir aussi p. 453.)

¹⁰⁷ « Kakemphaton : Une partie de la phrase pourrait-elle être décodée en d'autres mots ridicules? » (*Ibid.*, p. 256 ; à ce sujet, voir aussi p. 73, 258 et 453.) Nous disons *contre-kakemphaton*, car, dans les cas révélés, le produit du *kakemphaton* serait non grotesque.

¹⁰⁸ « Métanalyse : A-t-on refait autrement le découpage de la même chaîne sonore? » (*Ibid.*, p. 73 ; à ce sujet, voir aussi p. 258 et 453.)

¹⁰⁹ « Monorème : Écrit-on en un mot un groupe syntaxique qui constitue une assertion? » (*Ibid.*, p. 81.)

¹¹⁰ Dans les deux derniers exemples, il y a redécoupage par agglutination et modification de la graphie.

¹¹¹ « Désarticulation : Un mot est-il coupé en morceaux? » (*Ibid.*, p. 397 ; à ce sujet, voir aussi p. 391.)

¹¹² « Mot scindé : S'agit-il d'un mot obtenu par séparation typographique d'un même mot? » (*Ibid.*, p. 391.)

¹¹³ « Diacope : A-t-on reséparé les éléments d'un mot composé? » (*Ibid.*, p. 399.)

¹¹⁴ Chez Claudel, ce type de découpage est davantage un procédé rythmique qu'une manière d'inventer un nouveau langage.

¹¹⁵ Dans cet extrait, Gauvreau cumule plus d'un procédé : la désarticulation et la modification de l'orthographe attestée des lexies.

Certes, les poètes s’amusent souvent à combiner les techniques. Tirée de *Ci-Gît*, la formation néologique « DIZJE » (*CGCI*, p. 1153) résulte d’une *agglutination-monorème* et d’une modification de la graphie attestée des mots. Du *Soulier de satin*, le terme « ramoitis » (*SSI*, p. 85) découle d’une préfixation inattendue et de la substitution de la lettre *e* par la lettre *a*. Le néologisme « peutétroptère » (*SSI*, p. 281) semble, lui, forgé grâce à une *agglutination*, à une *syncope* et à un *croisement lexical*. « Réceptacle-dépuratoire » (*COÉ*, p. 751) a été créé à l’aide d’un *composé composite* et d’une *élision* du *e* muet final. Enfin, lorsque Cochebenne emploie le mot « occlombes » (*OV*, p. 1374), dans *Les Oranges sont vertes*, il transforme une entité plurilexicale et un néologisme unique grâce aux moyens que sont la *métathèse* et le *saupoudrage* (en plus de faire écho au terme « occlombres », *ÉM*, p. 247, tiré du recueil *Étal mixte*).

Parfois, même, les permutations multiples donnant naissance aux mots nouveaux sont si complexes qu’elles peuvent être interprétées différemment (ce qui enrichit la polysémie poétique de cette stratégie de poétisation de la partition dramatique). Ainsi, l’invention néologique « taumé » (p. 1450) peut-elle être analysée comme un néologisme pur à racine lexicale française reconnaissable, ou comme un mot nouveau forgé par la substitution de la première lettre.

À ces néologismes à base de français – impurs – se joignent des néologismes – purs – non dilués par des emprunts à une langue basique¹¹⁶.

Ces néologismes purs, en théorie, devraient exclure toute forme de ce que Dupriez appelle le *brouillage lexical*¹¹⁷, recoupant un mot qui, à force d’être modifié, a perdu son sens. Pourtant, dans les faits, ils y ressemblent fortement.

¹¹⁶ Il faut toutefois préciser que cette pureté est, d’un certain point de vue, toute relative, car les mots inventés demeurent tout de même écrits avec un alphabet français, et donc, en ce sens, ne sont pas des créations absolues, sorties *ex nihilo*.

La pratique du néologisme pur est très différente d'un poète à l'autre. Claudel utilise des mots relativement nouveaux – et qui sont d'origine espagnole – à l'époque où il a écrit *Le Soulier de satin*, comme « patio » (*SSI*, p. 287), inventé en 1840. De plus, il note régulièrement, dans son *Journal*, des réflexions sur les mots récemment entrés dans la langue, par exemple, celle, datant de 1920, sur « le néologisme romantique [qui ne serait] pas de la poésie [selon] Dupaty » (*JPC*, p. 472) ; ou celle, transcrite trois années plus tard, sur « [é]nergie[,] un mot tout récent [servant à] exprimer un fait purement scientifique, une certaine capacité de travail[, d'après] Lord Kelvin [et] B. Brunhes » (*JPC*, p. 613). Mais Claudel ne tente pas de créer de nouvelle langue comme l'ont fait les deux autres poètes.

Il ne faut pas en déduire, pour autant, que les postulats esthéticolinguistiques à l'origine des nouvelles langues artaudienne et gauvréenne concordent en tous points. Alors que ce qui dictait le souffle poétique à Artaud prenait sa source dans la pulsion *cruelle* des organes sublimés (la pensée artaudienne souhaitait retrouver le corps dans l'absolu immatériel d'une langue non pas dépassée, mais incitant au dépassement), la principale motivation poétique chez Gauvreau rencontrait l'esthétique picturale (où chaque mot devait être envisagé comme une touche de peinture, un trait, une ligne tirés d'une composition abstraite et transfigurante).

Leurs langages poétiques novateurs ne se laissent pas facilement démystifier – André G. Bourassa a dit justement, au sujet de l'œuvre gauvréenne, qu'« on n'en finit jamais de déchiffrer ces textes¹¹⁷ » –, et on peut certainement y voir, avec Michel van Schendel, plus une « [p]oésie [...] détraqué[e qu'une] poésie [de] détraqué¹¹⁹ ». Heureusement, en dépit de

¹¹⁷ « Brouillage lexical : Un mot a-t-il perdu son sens à force d'être modifié? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 267 ; à ce sujet, voir aussi p. 397 et 515)

¹¹⁸ André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 137.

¹¹⁹ Michel van Schendel, *loc. cit.*, p. 240.

Becket-Bobo : Le pauvre original épormyable!

Dydrame Daduve : Original épormyable?

Lontil-Déparey : Quand la fantaisie lui prend de foncer dans une porte avec sa tête, Mixeudeim ressemble étrangement à un original. Et il est certes épormyable ; c'est-à-dire qu'il a des côtés formidables et fantastiques. (*COÉ*, p. 699)

Letasse-Cromagnon : Vous êtes des sadiquets, des avortons de sadiques. (*COÉ*, p. 723)

Parfois, cette définition est plutôt décalée, c'est-à-dire qu'on la retrouve dans les essais théoriques ou dans les commentaires des poètes, comme dans cet article, où Gauvreau revient sur le sens de l'une de ses créations langagières :

[L]a réalité de Mycroft Mixeudeim est tellement singulière que, pour moi, il n'existait pas dans le dictionnaire de mot pour décrire cette réalité. Pour souligner cette réalité, il m'a fallu inventer un mot. Le sens de ce mot est expliqué dans la pièce par un des personnages. « Épormyable », cela veut dire quelque chose comme pharamineux, ou formidable, mais en plus singulier, en plus étrange. (*MYRE*, p. 6 ; p. 312)

Par ailleurs, même si, par moment, les néologismes impurs sont intelligibles selon le contexte dans lequel ils sont placés (ex. : « Cégestelle : [...] caress[ait] de l'index le bouton-doigt de la caverne qui se gonflait comme un ballon prospère », *OV*, p. 1433 ; « Paprikouce : [...] le recteur est un homme subtil et libéral qui “connaît le tabac”, si j'ose dire ainsi populacièrement... », *OV*, p. 1455), très souvent, il reste difficile, voire impossible, de comprendre le sens des néologismes purs créés : « Ivulka : Le taraud de mougé a des os à cédilles. » (*OV*, p. 1439)

Terminons en précisant que, si chacune des créations néologiques peut être perçue comme un microrejet ou une microdéconstruction de la langue française attestée pour mieux faire place à une microlangue inventée (qu'est le néologisme ou ses corrolaires), les glossolalies d'Artaud et l'exploréen de Gauvreau sont, quant à eux, à considérer en termes de macrodécompositions idiomatices – l'invention langagière procédant, chez eux, d'une attentive et minutieuse *mise en pièces* du glossaire attesté – au profit d'une nouvelle (et très imaginative) macroconception linguistique. Ces micro et macroactualisations de nouvelles langues (ou, autrement dit, ces nouveaux langages partiel et complet) se rejoignent cependant

dans leur visée, commune, qui est de transmuier le théâtre en poème – mais en un poème qui n'est pas toujours lyrique.

II.3.2.2. La torsion syntaxique

Une autre façon qu'Artaud, Claudel et Gauvreau empruntent pour se défaire du carcan de la langue traditionnelle et réaliser une mutation poétique du dialogue théâtral se situe à l'échelle de la phrase. La structure syntaxique de base en français (faisant s'enchaîner, dans l'ordre : le sujet, le verbe, le complément d'objet direct, le complément d'objet indirect et les compléments circonstanciels) est rarement respectée dans leurs œuvres. Les inversions qu'ils font subir à la phrase relèvent, en fait, du principe de la torsion. Or – on l'a vu – Claudel lui-même met en exergue au *Soulier de satin* un proverbe portugais témoignant du serpentement des lignes de l'écriture divine : « *Deus escreve direito por linhas tortas.* » (SSI, p. 8)

Les tactiques de déformation poétique de la phrase sont à classer en deux groupes généraux : les méthodes relevant de la morphosémantique et les techniques renvoyant à la morphosyntaxe¹²³.

Il existe, dans le corpus, deux techniques morphosémantiques de poétisation de la phrase. Dans un premier temps, la forme et le sens de la structure syntaxique sont ébranlés

¹²³ De ces manquements, on en trouve toutefois dans les œuvres du corpus premier. Ils apparaissent parfois dans les répliques :

Deuxième Équipe, *en même temps* : Des poissonnes comme ça je peux pas dire que j'en ayons jamais vu. Rien qu'un moment que j'avons pu l'apercevoir. Ça a suffi pour lui passer l'haussière, a ne s'échappera pas. Mais elle a été trop forte pour nous dans un trou qu'elle a allé été se réfugier. (SSI, p. 279)

Yvirnig : [...] La censure, c'est le broiement du la [*sic*] plus bénigne du monde, il n'y a plus qu'avortement généralisé. (OV, p. 1380)

Musselgine (*tandis que Yvirnig lit*) : Je m'appelle Musselgine. C'est moi que suis la gardienne des mioches de madame Hépektor (OV, p. 1390)

À d'autres moments, elles surviennent dans les didascalies, comme ici : « L'Actrice [...] *est censée dans sa loge. [...] Sur sa table, parmi les instruments de toiles quelques feuilles de papier froissé.* » (SSI, p. 283)

Mais ces éruptions (ou irruptions) fautives – assimilables à des solécismes chez Claudel et à des coquilles typographiques, chez Gauvreau – ne fournissent aucunement matière à la poétisation du théâtral. Pour que cette poétisation soit possible, un accord avec les règles demeure nécessaire : non pas un accord ignoré, mais un accord bouleversé.

par une imprécision des référents, comme dans ces extraits du *Soulier de satin* : « Don Rodrigue : [...] Quand est-ce que je cesserai d'être cela sans quoi elle n'aurait pu être elle-même? » (*SSI*, p. 49) ; « La Lune : Comment serais-je avec tout quand tu me refuses d'être autre part qu'avec toi? » (*SSI*, p. 147)

Cette indétermination des référents a pour corollaire, dans un deuxième temps, la nature ambiguë des antécédents syntaxiques tout comme des sujets des propositions indépendantes : « Don Rodrigue : Déjà elle contenait cette joie qui m'appartient et que je suis en route pour lui redemander! » (*SSI*, p. 48) ; « Doña Prouhèze : Ne me demande pas à quoi il sert, je ne sais, heureuse créature, c'est assez pour moi que je lui serve! » (*SSI*, p. 233¹²⁴) La dénotation cédant à la connotation, un régime poétique est ainsi institué.

Les procédés relevant de la morphosyntaxique (combinaison des mots, liens entre les segments de la phrase) et servant à moduler la phrase recourent trois types d'opération : la soustraction, l'addition et l'inversion.

Déduire ou enlever un élément de l'économie phrastique fondamentale engendre des cas très ponctuels d'*aggramatisme*¹²⁵, mais qui doivent être vus comme une actualisation moins *lacunaire* que *lacuneuse* augmentant – plutôt que diminuant – le coefficient de poéticité dans la phrase :

[I] ne s'agit pas du tout de la cruauté vice, de la cruauté bourgeonnement d'appétits pervers et qui s'exprime par des gestes sanglants (*TD*, p. 574)

La Logeuse : [...] J'aime mieux qu'il s'en défasse naturellement et de lui-même, comme prunier de sa prune. (*SSI*, p. 176)

Yvimig : [...] La censure, c'est l'enfoncement du cerveau dans un moulin à viande dont il surgit effilochement! (*OV*, p. 1380)

¹²⁴ La question se posant étant : *Qui est cette heureuse créature : Doña Prouhèze elle-même qui renvoie à sa propre figure ou son interlocuteur, le Vice-Roi?*

¹²⁵ « Aggramatisme : L'actualisation est-elle lacunaire? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 411.)

En effet, l'omission des tirets dans des termes qui, autrement, auraient été présentés comme des *composés composites* (cruauté-vice, cruauté-bourgeoisement-d'appétits-pervers), et le retrait des déterminants (comme un prunier de sa prune, surgit un effilochement) ont ici l'effet poétique de créer un registre soutenu.

Tantôt, la règle de soustraction donne lieu à une ellipse débouchant sur une proposition dépendante (ou subordonnée) tronquée, parce qu'elle ne contient pas de verbe conjugué : « Mycroft Mixeudem : [...] Les décors étaient superbes, et l'amitié professionnelle de Lorrenzzo [*sic*] de Medici. » (COÉ, p. 686) Il va sans dire que cette forme verbale fort peu conventionnelle ou commune place le langage théâtral du côté du poème.

L'*addition*, qui, bien que très différente de l'*embololalie*¹²⁶ (où l'organe syntaxique ajouté prend l'apparence d'un véritable corps étranger dans l'organisme phrastique), participe elle aussi de la poétisation du langage dramatique. D'abord, l'adjonction peut servir à intégrer des appositions et/ou des incisives au cœur des phrases¹²⁷ :

Don Camille : Quand votre ombre gentille aura passé, fantôme désormais d'une autre rive, celle du Maure habitera encore ce château (SSI, p. 130)

Don Rodrigue : [...] La mer que je sens depuis si longtemps vivre sous mon cœur et qui est depuis si longtemps ma compagne de lit, la couche impériale sous mon corps, il faudra m'y arracher? (SSI, p. 292)

Becket-Bobo : Le martyr, cet étirement las d'un sentiment prohibé... (COÉ, p. 713)

Paprikouce : Glorieux Cochebenne, exemplaire descendant spirituel de Raphaël, qu'il est doux de partager l'intimité de ceux qui moulent de leurs mains magistrales la mappemonde docile et toute heureuse de servir à quelque chose! (OV, p. 1436)

Ensuite, l'ajout concerne aussi les incisives et les *adjectifs homériques* (épithètes collées au prénom) :

¹²⁶ « Embololalie : Ajoute-t-on des lettres dans le corps des mots ou des mots, dans le corps des phrases? » (*Ibid.*, p. 168.)

¹²⁷ Cela, bien que l'inverse se vérifie également dans la mesure où l'*apposition* en ouverture de phrase installe d'entrée de jeu une dynamique lyrique qui conditionnera la lecture du reste de la réplique comme dans cet extrait de la somme claudélienne : « Don Rodrigue : Plus audacieux que Colomb pour arriver jusqu'à elle / Suis-je puissant à franchir le seuil entre ce monde et l'autre? » (SSI, p. 302)

Don Pélage : Ni elle ni vous, noble ami, j'en suis sûr, n'avez à redouter ces quelques jours de compagnie (*SSI*, p. 18)

Le Vice-Roi : [...] Si je fais Charlemagne, le féal Ramire fera Roland et gare aux Sarrasins qui le viendront chatouiller! (*SSI*, p. 221)

Paprikouce (à Yvirnig. Sur un ton de bas en haut) : Yvirnig, fallacieux gamin, je soupçonne qu'il y a une humoresque coquetterie dans les absences de tes regards aux trilles d'orgue... (*OV*, p. 1438)

Paprikouce : Que manque-t-il à ta sécurité, frémissant Cochebenne? (*OV*, p. 1461)

Mais qu'il s'agisse d'une apposition ou d'une incise, le résultat demeure identique : l'addition contribue au développement syntaxique, ouvrant du même coup la porte à l'emphatisation du verbe ou au déploiement du souffle lyrique.

Or cette tactique d'écriture devient d'autant plus poétique qu'elle consiste à ajouter l'apposition en fin de phrase : « Sept-Épées : Allons tout doucement à notre aise. C'est délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus, [*Pensé* :] des corps glorieux. » (*SSI*, p. 328)

Parfois, les appositions s'étirent jusqu'à former l'essentiel des répliques :

Don Camille : [...] Et il a fallu que ce soit ici où vous aboutissiez, précisément où je voulais vous conduire, ce petit cabinet de torture, ce boudoir réservé à de pressants tête-à-tête, ce qu'on appelle une conversation serrée.

Derrière ce rideau que vous regardez, se tenait le Juge, le spectateur inconnu curieux de surveiller à la fois la victime et le bon fonctionnaire chargé de travailler icelle... (*SSI*, p. 130)

Saint Denys d'Athènes : [...] Et c'est pourquoi existe pour tout savoir la mer des Slaves, cet abîme sans aucun plan où l'Europe a ses racines et qui toujours lui fournira son approvisionnement de douleurs si elle en venait à manquer, C'est là, loin de l'Océan qui ne parvient jusqu'à elle que par de minces ondes, que [etc.] (*SSI*, p. 155)

Cochebenne : D'après toi, Paprikouce, qui es si magnifiquement au courant des tendances intellectuelles décisives, d'après toi, qui auscultes avec pénétration le pouls des vrais collectionneurs qui ont du poids, que faudrait-il faire? (*OV*, p. 1442)

Enfin, l'inversion syntaxique est assurément l'outil de déformation de la phrase le plus fécond et le plus utilisé par les auteurs du corpus. Qu'elle jaillisse des répliques ou des didascalies, elle se situe à de multiples niveaux.

Dans les propositions, ces inflexions procèdent soit par migration des constituants dans la phrase ; soit par un enchâssement, dans un segment de phrase, d'un élément appartenant à une autre section phrastique.

Tantôt, les compléments (d'objet direct, d'objet indirect ou circonstanciels) ou les épithètes sont déplacés en tête de phrase, soit avant le sujet et le verbe :

Comme le fer rougi à blanc on peut dire que tout ce qui est excessif est blanc (*TD*, p. 507)

Tous ces bruits de peste qui courent et ces miasmes d'un virus venu d'Orient, il saura se montrer capable de les éloigner. (*TD*, p. 510)

Et quand nous nous croyons arrivés au paroxysme de l'horreur, du sang, des lois bafouées, de la poésie enfin que sacre la révolte, nous sommes obligés d'aller encore plus loin dans un vertige que rien ne peut arrêter. (*TD*, p. 519)

L'Ange Gardien, *comme s'il tirait sur le fil* : D'une pareille sottise tu seras punie à l'instant. (*SSI*, p. 193)

Tantôt, c'est le verbe qui est antéposé par rapport au sujet :

Sur la gauche du tableau, et un peu en arrière-plan, s'élève à de prodigieuses hauteurs une tour noire, étayée à sa base par tout un système de rocs, de plantes, de chemins en lacets marqués de bornes, ponctués çà et là de maisons. (*TD*, p. 522)

Saint Denys d'Athènes : [...] Entrechoque ses flots une humanité qui n'a pas plus de rivages que le purgatoire (*SSI*, p. 155)

Sur la table est un hochet auquel personne ne touchera. (*OV*, p. 1412)

Tantôt, le complément d'objet direct ou l'épithète sont éloignés du verbe par un segment-écran :

Il arrive que dans le grésillement d'un feu d'artifice, à travers le bombardement nocturne des étoiles, des fusées, des bombes solaires, nous voyions tout à coup se révéler à nos yeux dans une lumière d'hallucination, venus en relief sur la nuit, certains détails du paysage : arbres, tour, montagnes, maisons (*TD*, p. 523)

Don Fernand : [...] Nul n'ignore qu'en effet il fit jadis au fiancé de ma sœur, cavalier plein de promesses, Don Luis, un trou,
Je veux dire l'honneur d'un excellent coup de pointe, au cours d'une bagarre obscure qui lui-même au Styx faillit le faire boire beaucoup. (*SSI*, p. 165)

Lontil-Déparey : On dirait que ça te tarabiscote... Tu ne serais pas par hasard jalouse? (*COÉ*, p. 696)

Cégestelle : Nous avons emmêlé nos chaleurs souvent. Peut-être le froid appelle-t-il avec une intensité égale le froid? (*OV*, p. 1434)

Ici, on recense une insertion du complément entre l'auxiliaire et le participe passé d'un verbe conjugué à un temps composé : « Don Rodrigue : [...] Que de saintes peintures nous avons *ensemble* déroulées! » (*SSI*, p. 249)

Là, les poètes glissent un complément circonstanciel, une proposition dépendante ou une incise entre le sujet et le verbe :

Et comme l'efficacité des masques, qui servent aux opérations de magie de certaines peuplades, s'épuise – et ces masques ne sont plus bons qu'à rejeter dans les musées –, de même s'épuise l'efficacité poétique d'un texte, et la poésie et l'efficacité du théâtre est celle qui s'épuise le moins vite, puisqu'elle admet l'action de ce qui se gesticule et se prononce, et qui ne se reproduit jamais deux fois. (*TD*, p. 552)

Le Vice-Roi : Pourquoi n'aurais-je pas fait rentrer le Maroc dans cette nouvelle figure des événements que votre appel, Achevant l'aspect et moment général de l'univers comme une figure horoscopique, M'invitait par mon départ à déterminer? (*SSI*, p. 226)

Pour continuer, les interversions syntaxiques sont aussi visibles à l'intérieur des groupes nominaux. Essentiellement, elles renversent le schéma de base (*déterminant + substantif + complément du nom, pouvant être constitué d'un groupe nominal, adjectival, prépositionnel ou d'une subordonnée relative*), pour lui préférer une réorganisation différente (*déterminant + complément du nom, le plus souvent un groupe adjectival + substantif*). Voyons quelques exemples concrets de cette mutation syntaxique telles qu'ils apparaissent dans les didascalies – « *le funèbre esquif* » (*SSI*, p. 237), « *pudique déchirement* » (*OV*, p. 1383) – ; et les répliques – « fragile et remuant foyer » (*TD*, p. 509), « l'immonde complot » (*C*, p. 616), « ces secourables cavaliers » (*SSI*, p. 97), « l'imperceptible dent » (*SSI*, p. 209-210)¹²⁸, « Cette mélancolique profession »

¹²⁸ Certaines variantes claudéliennes de ce procédé tendent à décupler le coefficient lyrique en proposant, à titre de complément du nom antéposé, non pas un simple adjectif qualificatif, mais bien un nom adjectivé : « ce renégat pacte » (*SSI*, p. 229).

(*COÉ*, p. 713), « un peu de gratuite hardiesse » (*COÉ*, p. 738), « ces décadents hagards » (*OV*, p. 1419), « mon incassable jeunesse » (*OV*, p. 1433)¹²⁹.

Toutes ces formes de mouvements phrastiques ont pour effet d'élever le niveau de la langue parlée par les personnages ou employée dans les essais et les didascalies. Il en résulte une densité sémantique accrue et une polysémie fermement poétique, *poémique* et poétisante.

Néanmoins, il convient de nous arrêter sur le fait claudélien, qui, à ce sujet, est à part des œuvres artaudiennes et gauvréennes. Il est certainement celui des trois auteurs qui recourt le plus à la mutation syntaxique pour poétiser ses œuvres dramatiques. Toutefois, en ce qui le concerne, le terme d'inversion syntaxique se révèle souvent euphémique. Chez lui, nous avons inventorié, plutôt que des torsions, des contorsions, des démembrements – voire des cas de confusions syntaxiques.

Sur le plan de la dispersion syntaxique, certaines techniques lui sont éminemment personnelles¹³⁰, sans toutefois cesser d'être très complexes à comprendre pour le lecteur et à plus forte raison pour le spectateur. Parfois, la dislocation est si grande que ses personnages semblent s'exprimer par des équations absconses ou des énigmes poétiques, ce que Tête d'Or appelait « des choses cachées qu'il dégoûte la langue épaisse de dire » (*TO*, p. 84) :

L'Ange Gardien : Le désir est de ce qui est, l'illusion est ce qui n'est pas. Le désir au travers de l'illusion

Est de ce qui est au travers de ce qui n'est pas. (*SSI*, p. 190-191)

Doña Prouhèze : [...] Pourquoi ne pas croire cette parole de joie et demander autre chose que cette parole de joie tout de suite que mon existence est de te faire entendre et non pas aucune promesse mais moi! (*SSI*, p. 234)

¹²⁹ Chez Gauvreau, on dénombre plusieurs exemples de cette stratégie de poétisation en contexte exploréen, comme celles-ci : « de brunâtres filaments » (*COÉ*, p. 716), « des impondérables délassements » (*COÉ*, p. 716), « un prophétique fumet » (*COÉ*, p. 748).

¹³⁰ Ce style est singulier à Claudel, mais il a laissé sa marque sur Gauvreau, puisque les *Œuvres créatrices complètes* contiennent certaines phrases aux mouvances similaires, comme ici, où un énoncé est repris dans la même réplique, mais de manière resyntaxicalisée : « Le monde est une outre où les aveugles s'ennuient au centre de l'embrasement. Le monde est une outre où les voyants embrasent au centre de l'aveuglement. » (*CO*, p. 344)

Don Rodrigue : [...] quand est-ce qu'elle a pu se passer de moi? Quand est-ce que je cesserai d'être cela sans quoi elle n'aurait pu être elle-même? (*SSI*, p. 49)

Un second trait de l'écriture claudélienne en ce qui concerne les contorsions syntaxiques est visible dans l'affection qui semble l'animer pour les repositionnements excentriques – pour ne pas dire périphériques – des verbes demeurés à l'infinitif :

Sept-Épées : [...] Ce n'est pas le soleil visible que je veux, c'est cette espèce d'esprit exhilarant, cette odeur délicieuse qui fait mon cœur défaillir. (*SSI*, p. 261)

Doña Honoria : Je ne sais. C'est son nom, non pas le mien, qu'il ne cesse de grommeler dans son rêve. C'est elle qu'il était en route pour rejoindre. (*SSI*, p. 92)

Don Rodrigue : C'est la Mère Thérèse de Jésus qui vous envoie ainsi la mer glaner? (*SSI*, p. 337)

Le Vice-Roi : Mais alors où est-il, ce chemin entre nous deux?

Doña Prouhèze : O Rodrigue, pourquoi le chercher quand c'est lui qui nous est venu rechercher? (*SSI*, p. 235)

Parfois aussi, ce sont les adjectifs constitués à partir d'un participe passé sans auxiliaire qui sont repoussés en fin de phrase :

L'Ange Gardien : C'était mon hameçon au fond de tes entrailles et moi je réglais le fil comme un pêcheur longanime.
Vois-le autour de mon poignet enroulé. (*SSI*, p. 185-186)

L'Ange Gardien : N'as-tu point appris que c'est le cœur qui doit obéir et non pas matériellement la volonté par un obstacle astreinte? (*SSI*, p. 188)

Un troisième aspect de la complexité syntaxique chez Claudel est repérable dans l'exploitation particulière qu'il fait du processus d'addition-insertion. Claudel a la faculté de créer des alliances de mots inattendues (en contexte non glossolalique et non exploréen). Dans la phrase suivante, il place un complément circonstanciel de lieu au centre d'un groupe nominal composé d'un déterminant, d'un nom et d'un complément du nom introduit par la préposition *de* : « L'Actrice : [...] Ah! vous êtes boiteux, mais je vais mettre les reins sous vous d'un superbe animal! » (*SSI*, p. 291)

Une quatrième manifestation de l'obscurcissement phrastique dans *Le Soulier de satin* apparaît dans ce que nous pouvons dénommer un phénomène de saturation. Cette saturation découle parfois de l'emploi de doubles négations :

Don Pélage : Vive Dieu! L'âme de Doña Prouhèze ne sera pas perdue! Elle est en sûreté. À jamais l'âme de Doña Prouhèze ne sera pas perdue! (*SSI*, p. 113)

Le Vice-Roi : [...] Mais cela en toi qui autrefois m'a fait cette promesse, sous cette forme maintenant rapprochée de la disparition,
N'a pas cessé un moment de ne pas être ailleurs. [...]
Cette promesse que tu m'as faite, cet arrangement que tu as pris, ce devoir envers moi que tu as assumé, Elle est telle que la mort aucunement
Envers moi n'est pas propre à t'en libérer. (*SSI*, p. 230)

Remarquons que ces doubles négations, chez Claudel, génèrent une improductivité communicationnelle du langage dramatique, qui n'a d'égal qu'une grande productivité poétique. Cette improductivité du langage s'effectue par une *épanalepse*¹³¹ (mais sans motivation du sens) qui ne doit pas être confondue avec une pathologie du langage aux allures analogues, c'est-à-dire la *battologie*¹³² (qui serait ici, reprise de l'idée mais renversée).

Il y a saturation, également, chez Claudel, lorsqu'une forte concentration de pronoms relatifs surgit dans un extrait restreint – « Doña Prouhèze : N'est-ce pas Rodrigue par qui je suis ici avec vous et qui m'a appris à sacrifier le monde entier? [...] / Don Camille : Afin de mieux dans l'autre le posséder. » (*SSI*, p. 212) – ; ou qu'est mis en place un redoublement notoire des conjonctions de concession – « Don Mendez Leal, *parlant légèrement du nez* : Don Rodrigue, malgré vos égarements et votre pauvreté et le dégoût que vous inspirez à tout le monde, cependant je m'intéresse à vous » (*SSI*, p. 255).

¹³¹ « Épanalepse : Y a-t-il deux assertions entièrement identiques ou presque? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 74 ; à ce sujet, voir aussi p. 64.)

¹³² « Battologie : S'agit-il du sens, qui revient mais avec une autre phrase superflue? » (*Ibid.*, p. 69 ; à ce sujet, voir aussi p. 276.)

En résumé, la désarticulation syntaxique permet de poétiser le dramatique et surtout chez Claudel, ce qui n'exclut pas qu'on retrouve des cas de complexité phrastique chez Gauvreau (en contexte non exploré, bien entendu) :

Ivulka : L'énergie apparence de Yvirnig intimidera l'ennemi qui ne comprendra pas tout de suite que c'est comme si nous avions rempli les meurtrières vides de notre fort assiégé par des mannequins armés et d'aspect redoutable quand on ne s'en approche pas trop. (*OV*, p. 1399)

Cochebenne : [...] Ne vois-tu pas que, le justicier que tu voudrais être, tes adversaires un tant soit peu malpropres n'ont qu'à le traiter de fou, sans besoin d'aucune sorte d'argument probant pour mettre un terme en leur faveur dans la plus grande facilité à toute discussion. (*OV*, p. 1477)

Cette licence syntaxique semble aussi en accord avec la pensée artaudienne, du moins, si nous nous fions à ce conseil qu'il formule à l'attention de Génica Athanasiou durant les années 1920 : « N'aie pas peur d'employer des mots qui n'aillent pas ensemble, ce sont ceux-là en général qui expriment le plus de choses. » (*LGA*, p. 37-38)

II.3.2.3. La génération linguistique : une *langue dédoublée dans la langue*

Outre la refonte syntagmatique et la torsion syntaxique, les poètes emploient un troisième moyen pour déconstruire la langue : la génération linguistique. Nous empruntons le terme *génération* à dessein, pour rendre compte de la création d'un nouvel idiome qui comporte deux faces irréductibles, cohabitant de manière parallèle, simultanée et complémentaire : l'enchevêtrement et l'évasement. Ce nouvel idiome est, en effet, non pas la traduction d'une *langue dans une autre*, mais bien, et à la fois, un produit et un état – fondus – de la langue, soit *une langue dans la langue*, pour paraphraser Paul Valéry¹³³.

S'il y a combinaison – plutôt qu'amalgame – de langages différents dans leurs œuvres, c'est que, de manière générale, les poètes ne sont pas unilingues avec quelques écarts, mais

¹³³ Paul Valéry affirme plus particulièrement que « [l]e poète se consacre et se consume [...] à définir et à construire un langage dans le langage ». (*Œuvres*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 127, 1957-1960 [impression 1968-1970], vol. 1, p. 611.)

plutôt, et pour reprendre les termes de Gérard Leblanc, des auteurs « plurilingues, dans la même langue¹³⁴ » – cette langue étant le langage universel de l’absolu poétique.

La langue française (F) structure leurs écrits (É). Ce français n’est pas exclusif, mais inclusif, car, dans ce *code* structural (C), il y a imbrication, enchevêtrement ou *encodage* d’autres codes, – des *codes primes* (C'), pour employer un symbole mathématiques – qui n’ont rien de *sous-codes*. Le tout pourrait être traduit par l’équation algébrique suivante :

$$\text{É} = \text{F} [\text{C} + \text{C}'_1 + \text{C} + \text{C}'_2 + \text{C} + \text{C}'_3].$$

Les poètes, en effet, entent ou greffent, dans ce français basique, d’autres objets linguistiques, et leurs œuvres paraissent ainsi être taillées dans une espèce de sabir, dans un genre de *code-alliage* qui répond à leur visée cosmopoétique de l’art totalisant. Voyons maintenant la diversité de ces actualisations linguistiques.

La génération linguistique se manifeste d’abord par un entrelacement des registres et des niveaux de langue du français. Parmi eux, il y a le babil enfantin : « pour ne pas faire caca [...] LE CACA » (*PEFJD*, p. 1644) ; « faisait de la fausse monnaie qu’était vraie » (*SSI*, p. 240) ; « Mycroft Mixeudeim (*regardant dans le miroir*) : Ba-ba-ba. Be-be-be. Bi-bi-bi. Bo-bo-bo » (*COÉ*, p. 651) ; « Drouvoul : [...] Je vais faire pipi! » (*OV*, p. 1389). Il y a aussi le langage ampoulé et précieux (réunissant les perles, les lapsus et les passages où les personnages se reprennent) ainsi que l’enflure verbale (qui donne lieu, quelquefois, à ce que Dupriez désigne par le terme *barbarisme*¹³⁵) :

Cochebenne : Oh! Quelle ambassadrice incomparable tu fais!... je suis sûr que sans ta petite propagande subtile une pareille perspective réjouissante ne se serait jamais ouverte devant mes pieds... [enflure verbale]

Paprikouce : Bah! C’est un devoir in-dis-pen-sa-ble de travailler humblement à l’allègement des soucis terrestres de ceux qui enrichissent la terre de leurs trouvailles transcendantielles [perle ou barbarisme et enflure verbale]!...

¹³⁴ Gérard Leblanc, *Éloge du chiac*, Moncton, Perce-neige, 1995, p. 7.

¹³⁵ « Barbarisme : A-t-on altéré le mot par maladresse? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 373 ; à ce sujet, voir aussi p. 377.)

Cochebenne : Oh! que d'artistes au mérite laborieux seraient morts de faim sans le dévouement à clartosité de femmes d'élite à la sensibilité redondante [lapsus]... je veux dire, rebondie [personnage qui se reprend]... c'est-à-dire... (*OV*, p. 1437)

Il est à noter, toutefois, que, si la correction d'une expression par un personnage tient au langage précieux et ampoulé chez Gauvreau, elle vise plutôt à accentuer la tension dramatique chez Artaud, comme lorsque le père Cenci profère cette réplique : « Cenci : [...] qu'on vienne accuser mon cabotinage et mon goût du théâtre si on le peut. Je veux dire, si on l'ose » (*C*, p. 604).

Dans *Les Oranges sont vertes*, quelques passages sont écrits dans la *langue de bois* : il s'agit essentiellement des répliques de Paprikouce et de l'abbé Émile Baribeau qui reprennent un discours religieux très conservateur (celui de la *doxa* théologique réductrice tenue par les « soutanard[s] », *OV*, p. 1465), sans le nuancer d'aucune manière, et sans tenter de se le réapproprier personnellement : « À tout péché, miséricorde » (*OV*, p. 1472) ; « La vindicte n'est pas chrétienne... » (*OV*, p. 1480) ; etc.

Les poètes ménagent aussi une place au langage savant, comme le prouve cet extrait du *Théâtre et son double* :

Étant donné le théâtre tel que nous le voyons ici on dirait qu'il ne s'agit plus dans la vie que de savoir si nous baisérons bien, si nous ferons la guerre ou si nous serons assez lâches pour faire la paix, comment nous nous accommodons de nos petites angoisses morales, et si nous prendrons conscience de nos "complexes" (ceci dit en *langage savant*) ou bien si nos "complexes" nous étoufferont. (*TD*, p. 527)

Il faut aussi mentionner la reproduction du registre populaire grâce au dialecte (« Sept-Épées : [...] je te renforcerai dans la mé avec un bon coup de rame sur la tête », *SSI*, p. 260).

L'invention langagière se dévoile aussi dans l'entrecroisement de deux états qualitatifs de la langue française : la parole dite *saine* et les pathologies langagières (qu'elles soient patentes ou latentes). Par *pathologies langagières*, nous n'entendons absolument pas ce que Joseph Danan appelle les *maladies du dialogue de théâtre*, soit l'« [a]némie et la

surénergie¹³⁶ », le « somnambulisme¹³⁷ », l'[a]jutism[e]¹³⁸ » et « la tremblante¹³⁹ », mais bien de véritables affections de la parole au sens clinique du terme, que l'on diagnostique chez des sujets réels, c'est-à-dire des patients dont l'existence ne peut être remise en cause comme peut l'être celle des personnages.

En effet, chez les trois poètes, il importe de distinguer entre le trouble de la parole et l'improductivité du langage, car ce sont deux résultats différents obtenus par des procédés dissemblables. Tandis que les troubles du langage sont réalisés par un jeu stylistique et linguistique, les obstacles au bon fonctionnement de la communication théâtrale découlent surtout de procédés dramatiques – et, le plus souvent, totalement antipoétiques – tels que les quiproquos, les malentendus, les méprises, les équivoques, etc.

Les auteurs du corpus jouent avec les défaillances du langage et mettent à profit les ressources – insoupçonnées – de la maladie, qui influe, malgré elle, sur l'état et l'usage de la langue-poème. Les troubles du langage sont multiples. D'une part, on peut voir une *dysphasie*¹⁴⁰ dans la parlure des deux antihéros gavréens. Becket-Bobo signale à Mycroft Mixeudeim qu'il « parl[e] à peine » (*COÉ*, p. 674), tout comme Musselgine fait remarquer à Yvirnig qu'il « ne parle pas beaucoup » (*OV*, p. 1407)¹⁴¹.

¹³⁶ Joseph Danan, « Les maladies du dialogue de théâtre », Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (s. la dir. de), *Dialoguer. Un Nouveau Partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Études théâtrales », n^{os} 31-32-33, 2005, vol. 2, p. 47.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁰ « dysphasie [...] Difficulté de langage (parole ou fonction du langage) due à des lésions des centres cérébraux. » (Rey, Alain (s. la dir. de), *Le Grand Robert*, version papier, tome II (Chas-Enth), 2001, p. 1751.) Parfois aussi appelée *adimutité* en langage médical.

¹⁴¹ Différentes formes d'*aphasie* ou de *mutisme* existent dans la vie personnelle des trois poètes. Artaud s'est tu pendant 6 ans – soit de 1937 à 1943 –, avant de reprendre la plume par le biais de la traduction (de l'anglais vers le français) des textes poétiques de Lewis Carroll et d'Edgar Allan Poe. Gavrreau, qui, d'après Jean-Claude Dussault, ne parlait pas beaucoup lorsqu'il était en contexte de socialisation, a lui-même confié à Borduas qu'il avait, comme fardeau, une « misère persistante à [s']exprimer oralement » (*LPÉB*, p. 182) – bien que cette dernière cédait occasionnellement sa place à une « puissance oratoire » (*LPÉB*, p. 186) fugace. À cet

Mis à part ce détail, il est intéressant de souligner que si, chez Gauvreau, de la démence découle le mutisme – car, pour ce poète, comme pour Michel Foucault, « [1]à où il y a œuvre [et donc excès de langage], il n'y a pas folie¹⁴² » (*LPÉB*, p. 26) –, chez Claudel, la perte de la raison débouche non pas sur l'*aphasie*, mais sur un délire très loquace, comme dans la quatorzième scène de la seconde journée du *Soulier de satin* où la Lune rapporte les divagations de Doña Prouhèze formant un interminable soliloque, ou encore dans cet autre extrait – la scène finale de la pièce – où l'enflure lyrique et exaltée du langage de Don Rodrigue est envisagée, par le Deuxième Soldat, comme une preuve de sa folie :

Deuxième Soldat : C'est une belle nuit pour vous que celle où l'on vous emmène pour vous mettre en prison ou pour vous vendre comme esclave?

Don Rodrigue : Je n'ai jamais vu quelque chose de si magnifique! On dirait que le ciel m'apparaît pour la première fois. Oui, c'est une belle nuit pour moi que celle-ci où je célèbre enfin mes fiançailles avec la liberté!

Deuxième Soldat : Tu as entendu ce qu'il dit? Il est fou. (*SSI*, p. 333)

égard, il ressemblait à Mycroft Mixeudeim qui ne profère aucune parole à la suite de l'ingestion du liquide gris que Becket-Bobo a versé dans son verre au cours du repas collectif de la pièce :

Laura Pa : Avant de venir ici, comment t'en tirais-tu avec la question du gagne-pain?
(*Mycroft Mixeudeim mime un chameau qui, peu à peu, se métamorphose en éléphant.*)

Laura Pa : Que fait-il?

Becket-Bobo : Il répond par gestes, apparemment.

Laura Pa : Pourquoi?

Lontil-Déparey : N'est-il pas normal qu'à ce moment-ci du repas il en vienne à l'expression symbolique?

M.J. Commode : Il ne peut plus parler? (*COÉ*, p. 681-682)

Quant à Claudel, les seuls mutismes caractérisant son existence coïncident avec la conservation du secret de sa relation adultérine avec Rosalie Vetch, ainsi que l'« aphasie extatique » (*JPC*, p. 67) dont il parle dans ses cahiers.

(« aphasie [...] / Trouble ou perte de la capacité de parler, qu'elle qu'en soit la cause. » (*Le Grand Robert*, version papier, tome I (A-Char), p. 620.) ;

(« mutisme [...] / 2 (Av. 1841.) Cour. Attitude, état d'une personne qui refuse de parler [...], qui a l'habitude de garder le silence [...] ou qui est réduite au silence. / 3 Fig. État d'une personne, d'un groupe qui ne s'exprime pas, ne peut s'exprimer librement. [...] **Silence.** » (*Ibid.*, tome IV (Ino-Orga), p. 1773.)

¹⁴² Le poète se réapproprie, ici, une idée très connue de Michel Foucault, tirée d'un appendice à sa thèse *Histoire de la folie à l'âge classique* : « La folie, l'absence d'œuvre[.] / # De là aussi cet étrange voisinage de la folie et de la littérature, auquel il ne faut pas prêter le sens d'une parenté psychologique enfin mise à nu. Découverte comme un langage se taisant dans sa superposition à lui-même, la folie ne manifeste ni ne raconte la naissance d'une œuvre (ou de quelque chose qui, avec du génie ou de la chance, aurait pu devenir une œuvre) ; elle désigne la forme vide d'où vient cette œuvre, c'est-à-dire le lieu d'où elle ne cesse d'être absente, où jamais on ne la trouvera parce qu'elle ne s'y est jamais trouvée. Là en cette région pâle, sous cette cache essentielle, se dévoile l'incompatibilité gémellaire de l'œuvre et de la folie ; c'est le point aveugle de leur possibilité à chacune et de leur exclusion mutuelle. » (« La folie, l'absence d'œuvre », *Table ronde*, n° 196, mai 1964, p. 11 et 19.)

Par ailleurs, il apparaît incontestable que le *bégaiement*¹⁴³ et la *battologie*¹⁴⁴ qui lui est caractéristique – et qui n’ont rien à voir avec le « bredouillement¹⁴⁵ » barthésien – surgit de la bouche du « néo-bègue » (*OV*, p. 1399) – ou du « bèg[ue] solenn[el] » (*PD*, p. 878) pour reprendre une formule poétique des *Poèmes de détention* – qu’est l’Yvirnig des *Oranges sont vertes* : « Yvirnig : Mon... mon... impuiss... mon impuissance... est g... est grande... » (*OV*, p. 1393) ; « Yvirnig : Jjjjjjjj... Je... Je... Je... Je... Je... Je » (*OV*, p. 1413¹⁴⁶). Certains de ces passages bégayés ne sont pas sans faire écho au corpus artaudien. Ainsi, le « La... la... la... langue... » (*OV*, p. 1389) émis difficilement par Yvirnig, puis les vers « Ta ta / Ta langue » (*B*, p. 632) de *Brochuges* renvoient-ils au « ta langue, ma langue, ma langue » (*POPA2*, p. 107) du poète-théoricien du théâtre. En outre, Claudel nourrissait aussi, en 1912, un projet de pièce mettant en scène un personnage atteint de bégayage ou de balbisme : « Vocalises de bègues et pirouettes d’unijambistes. / Quand papa lapin mourra / J’aurai sa belle culotte / J’aurai sa culotte de drap. » (*JPC*, p. 243)

¹⁴³ « bégaiement [...] / Trouble de la parole, d’origine motrice ou psychomotrice, qui se manifeste par des défauts de prononciation, répétition saccadée d’une syllabe ou arrêt involontaire du débit des mots. » (*Le Grand Robert*, version papier, tome I (A-Char), p. 1322.) Artaud en aurait souffert durant sa jeune enfance (À ce sujet, voir : [O], p. 1707). Selon nos recherches, les deux autres poètes de notre corpus n’auraient pas été affligés par ce handicap.

¹⁴⁴ « battologie [...] Répétition d’un élément d’énoncé, dans le bégaiement. » (*Le Grand Robert*, version papier, tome I (A-Char), p. 1283.)

¹⁴⁵ « La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s’augmenter* : corriger, c’est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler ; tout ce que je puis faire, c’est de dire “j’annule, j’efface, je rectifie”, bref de parler encore. Cette très singulière annulation par ajout, je l’appellerai “bredouillement”. Le bredouillement est un message deux fois manqué : d’une part on le comprend mal, mais d’autre part, avec effort, on le comprend tout de même ; il n’est vraiment ni dans la langue ni hors d’elle : c’est un bruit de langage comparable à la suite des coups par lesquels un moteur fait entendre qu’il est mal en point ; tel est précisément le sens de la *ratée*, signe sonore d’un échec qui se profile dans le fonctionnement de l’objet. Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c’est en somme une peur : j’ai peur que la marche vienne à s’arrêter. » (Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 93.)

¹⁴⁶ Cependant, le bégaiement ne se limite pas au théâtre de Gauvreau, car il semble y en avoir aussi des exemples dans ses recueil de poésie : « Le louch—heur—heure!! hhh / # ne peut peup ppp plus loucher / ?? / le loucher ne peut plus loucher? / Non / Il ne ppppeut! ppp eu peu / !! / Il peut » (*ÉM*, p. 220).

Or ces bégaiements gagnent à être envisagés dans leur acception symbolique plutôt que comme des « accidents et [des] déformations [ponctuelles, circonscrites] du langage¹⁴⁷ », ou encore comme le produit d'un « déf[aut] d'élocution[, et, en cela, comparable aux] bâillements [et aux] éternuements¹⁴⁸ », pour emprunter les mots de Larthomas. Car, au-delà de leur incapacité à *se débrouiller* dans le langage, à *débrouiller* leur parole ou à *debredouiller* tout simplement, les personnages gauvréens et claudéliens, par leur balbutiement et leur bafouillement, indiquent (peut-être) que la création poétique ne s'effectue qu'au prix d'une recherche langagière comportant des écueils, des échecs. Gilles Deleuze et Claire Parnet ne disaient-ils pas eux-mêmes que le bégaiement était fructueux en littérature : « Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue¹⁴⁹ »?

Les textes à l'étude incluent aussi la maladie du langage appelée la *coprolalie*. Ainsi, le langage ordurier marque la poésie de la fin de la vie d'Artaud, comme dans un passage de « La recherche de la fécalité » :

La où ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort. (*PEFJD*, p. 1644)

Les propos scatologiques ponctuent aussi certaines répliques de Yvirnig dans *Les*

Oranges sont vertes de Gauvreau :

Yvirnig (*à personne en particulier. Avec agitation et véhémence*) : Boudin... Boudin... Boudin... issu des membres grassouillets... de la bourgeoisie... qui défèque... dans les bonbonnières... dont se nourrissent... les ulcères des chiens... à hémorroïdes étalées... Ton cul... Ton cul... est le reposoir... de

¹⁴⁷ Pierre Henri Larthomas, *op. cit.*, p. 223.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Dialogues », 1977, p. 10.

l'hostie merdeuse... dont ne veulent plus... les gérants autoritaires... de la coprolalie... Guerre... Guerre... Entre tes fesses... l'étron jumeau... baptise la pleutrierie... des scatologues... qui ne savent choisir... entre le rouge liquide divin de la femme... et l'issu du caca de l'homme... Vagin tropical... je me prosterne à tes genoux... Merde à la merde... (*OV*, p. 1429)

Ensuite, les pièces gauvréennes recèlent des exemples d'*écholalie*¹⁵⁰ ou de *palimphrasie*¹⁵¹ (par opposition à *psittacisme*¹⁵²) : « Mycroft Mixeudeim (*par terre, la poupée dans les bras, complètement ahuri*) : Je suis Mycroft Mixeudeim. Je suis Mycroft Mixeudeim. Je suis Mycroft Mixeudeim. » (*COÉ*, p. 691) ; « Yvirnig : Croix-bigre... Croix-bigre de croix-bigre! » (*OV*, p. 1392)

Ces mêmes pièces comportent aussi des traits pathogènes du langage propres à la *logorrhée*¹⁵³ ou à la *garrulité*¹⁵⁴. Cette volubilité extrême prend place dans les longs monologues que Mycroft Mixeudeim profère après avoir consommé le liquide mauve que Laura Pa a versé dans sa nourriture (« *En quelques secondes, le comportement de Mycroft Mixeudeim change : il va devenir très animé, très loquace, parler vite, il va monologuer avec un enthousiasme et un dérèglement qui vont sembler intarissables* », *COÉ*, p. 678), et qui vaudra au personnage le diagnostic suivant : « Laura Pa : C'est un hystérique. / Lontil-Déparey : Hystérie conversante » (*COÉ*, p. 680). Une extraordinaire verbosité se trouve aussi à la source de la rédaction prolifique de Yvirnig, qui, semblant immunisé contre les maux relié à (l'apprentissage de ou l'exécution motrice de) l'écriture (tels la *dysgraphie*¹⁵⁵ et

¹⁵⁰ « écholalie : répétition automatique des paroles (ou chutes de phrases) de l'interlocuteur, observée dans certaines aphasies » (*Le Nouveau Petit Robert 2010*, version papier, p. 809.)

¹⁵¹ « Palimphrasie : S'agit-il d'une déficience du sujet qui répète indéfiniment la même phrase? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 168.)

¹⁵² « psittacisme / 2 (XX^e) Psychol. Répétition mécanique de mots, de phrases entendues, sans que le sujet les comprenne (phénomène normal chez l'enfant, fréquent chez les débiles mentaux). (*Le Grand Robert*, version papier, tome V (Orge-Roma), p. 1356.) Cette pathologie ne doit pas être confondue avec les répétitions survenant dans le langage exploréen, dont voici un exemple notable : « Mycroft Mixeudeim : [...] Ce sont les cerceaux les cerceaux les cerceaux. » (*COÉ*, p. 679)

¹⁵³ « logorrhée [...] / 1 Flux de paroles ; besoin irrépressible, morbide, de parler. / 2 Discours trop abondant ; tendance à parler à l'excès. » (*Le Grand Robert*, version papier, tome IV (Inco-Orge), p. 899.)

¹⁵⁴ « Garrulité : Parle-t-on beaucoup pour dire très peu de chose? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 168.)

¹⁵⁵ « Dysgraphie : Éprouve-t-on des difficultés à former des lettres? » (*Ibid.*, p. 168 ; à ce sujet, voir aussi p. 527)

l'*agraphie*¹⁵⁶), parvient tout de même à rédiger des articles critiques malgré sa perte de langage.

Signalons un autre cas de pathologie langagière, la *paraphasie*¹⁵⁷ (phonémique ou verbale) que dénotent des poèmes glossolaliques du *Ci-gît* d'Artaud :

nuyon kidi
 nuyon kadan
 nuyon kada
 tara dada i i
 ota papa
 ota strakman
 tarma strapido
 ota rapido
 ota brutan
 otargugido
 ote krutan (CGCI, p. 1154)

et qui se dégagent de certaines répliques du protagoniste des *Oranges sont vertes* : « Yvirnig : Lombe... Yombe... Tombe... [...] / Gluche... Gluche... Ghutuche... » (*OV*, p. 1416).

Toutes ces actualisations des troubles du langage compensent pour le fait – notoire – que, dans leurs lettres et essais divers, ils n'énoncent pas de réflexions concrètes ou poussées sur les possibles défaillances de la parole. Certes, Artaud signale bien, ici, que ce sont « tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifestent ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole » (*TD*, p. 562). Et Gauvreau écrit à Borduas qu'à la suite de traitements reçus, il « pouvai[t] à peine parler » (*LPÉB*, p. 22). Mais il ne s'agit là que d'exceptions.

Lorsque ces auteurs abordent la question de la maladie, dans leurs écrits en prose ou théoriques, ils se concentrent sur la folie en général plutôt que sur les manquements de la

¹⁵⁶ « Agraphie : Devient-on inapte à écrire à cause de troubles nerveux? » (*Ibid.*, p. 168.)

¹⁵⁷ « paraphasie [...] / Trouble du langage, dans lequel le malade altère les mots (par substitution de phonèmes ou de syllabes) ou substitue des mots paronymiques. » (*Le Grand Robert*, version papier, tome Y (Orge-Roma), p. 206.)

« *disure*¹⁵⁸ » ou sur les irrégularités du parler humain. Ainsi, Artaud fait souvent allusion – et notamment dans sa « Lettre sur Lautréamont » (*O*, p. 1250-1253) et dans *Van Gogh, le suicidé de la société* – à la folie de certains poètes ou artistes reconnus (Lautréamont, Gérard de Nerval, Van Gogh, etc.) qui ont été déclarés déséquilibrés mentaux par la médecine. Il évoque également « un aliéné [anonyme] dans un asile » (*TD*, p. 517) qui l'est tout autant.

Pour sa part, Claudel analyse, en 1912 – soit quelque temps avant l'internement psychiatrique de sa sœur, datant du 10 mars 1913 –, les types de folie dans son *Journal* :

Si la théorie matérialiste était vraie et si la folie consistait dans une décoordination de nos cellules nerveuses, elle serait caractérisée par l'irruption du hasard : une série de gestes et de mots sans aucune suite, comme un gramophone qu'on tourne à l'envers. Or ce n'est pas le cas. La folie est une espèce de séparation du monde, d'autonomie monstrueuse donnée à l'imagination qui impose ses rêves au possédé : celui-ci n'est plus le maître chez lui. Les deux principales formes de la folie suggèrent une intervention diabolique, le délire de la persécution et celui des grandeurs, la terreur et l'orgueil. D'où vient qu'elle présente un nombre de formes si limité? Quant aux lésions physiques qu'on a cru observer, toujours la même question : effet ou cause? (*JPC*, p. 227-228)

Et Gauvreau, quant à lui, livre à son mentor et correspondant, ses pensées au sujet de l'aliénation mentale, dans la lettre du 11 septembre 1954 :

Voici quelques réflexions sur la « folie », qui auront part aux conclusions de mon livre [...]. La pensée m'apparaît – très concrètement – comme un édifice à plusieurs paliers. Le palier supérieur – le toit, si vous voulez – est le conscient ordinaire. [...] L'état de la « folie » n'est pas l'État incohérent, incompréhensible, informe, que l'homme de la rue conçoit. L'état de la folie me semble, tout simplement, la disparition (temporaire ou permanente) d'un étage de l'édifice, l'étage du dessus. Ainsi, un autre palier de l'édifice devient le toit de l'édifice ; il détermine un conscient non ordinaire, extraordinaire. Le palier n'est pas nouveau, il existait depuis le commencement de l'édifice. Les lois de ce palier sont aussi rigoureuses et fermes que celles du conscient ordinaire. Ce qui étonne, c'est que le conscient se trouve à agir à un niveau auquel la multitude n'est pas habituée ; rien de plus. [...] La « folie » n'est pas un absurde fortuit. La « folie » est tout simplement l'utilisation inhabituelle d'éléments constitutifs et normaux de la pensée. (*LPÉB*, p. 139-140)

Mais, chez l'auteur des *Œuvres créatrices complètes*, les considérations sur la démence se font également dans ses dialogues théâtraux :

Cochebenne : La folie est en effet le tort criminel inexpiable par excellence! La folie suffit en soi comme preuve imperfectible de culpabilité.

¹⁵⁸ Bernard Dupriez, « Disures. Le passé et l'avenir du vers français », *Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, p. 59.

Ivulka : Personne ne peut expliquer d'une façon défendable ce qu'est la folie, personne ne sait incontestablement ce qu'est la folie, mais il suffit de constater ou de dire qu'un être humain est fou pour qu'il ne puisse plus jamais avoir raison en rien. [...]
 Drouvoul : [...] Un fou, c'est une espèce de mort. (*OV*, p. 1419-1421)

Dans un autre ordre d'idées, les trois poètes n'hésitent pas à donner vie à des créatures amoindries par une fêlure de l'âme. Dans *Les Cenci*, c'est le cas de Béatrice qui « sai[t] ce que souffrent les aliénés[, car s]on âme, qui s'acharne à vivre, n'arrive pas à se délivrer » (*C*, p. 622). Les personnages du *Soulier de satin* semblent tous connaître un moment de déraison, de Don Rodrigue que le Chinois tente de « détourner de [sa] folie » (*SSI*, p. 46) à Doña Prouhèze dont le « regard dans [s]es yeux [est empreint] de résolution et de folie » (*SSI*, p. 69) en passant par Don Ramire, qui est, aux dires de son épouse, une faible créature affligée par une personnalité « tourmentée » (*SSI*, p. 177) et une « anxiété malade » (*SSI*, p. 178). C'est aussi le cas de Mycroft Mixeudeim dans *La Charge de l'original épormyable* (« Lontil-Déparey [...] ne trouvez-vous pas qu'il est paranoïaque? [...] Mégalomanie. Délire de persécution. [...] folie des grandeurs. », *COÉ*, p. 665-666) et de Yvirnig dans *Les Oranges sont vertes* (« Ivulka : Un fou! Un fou! [...] Yvirnig, notre défenseur, est fou! / Cochebienne : Tu es fou, Yvirnig », *OV*, p. 1420).

Ce qui distingue ces approches de la folie, chez les trois poètes, c'est qu'Artaud et Gauvreau cogitent sur leur propre vésanie, leur psychose personnelle – « - Vous délirez, monsieur Artaud. / Vous êtes fou. / - Je ne délire pas. / Je ne suis pas fou. » (*PEFJD*, p. 1653) ; « Ce serait très simple, si ma présence n'était une sorte de scandale partout où je vais. "C'est un fou"... "Attention" "St-Jean-de-Dieu..." "Vlà le fou..." » (*LPÉB*, p. 165-166).

On serait tenté de croire que Claudel, quant à lui, examine seulement l'aliénation mentale des inconnus – « Un fou, un *aliéné* » (*JPC*, p. 259) ; « La Reine Élisabeth à la fin de

sa vie à moitié folle » (*JPC*, p. 920) ; « Un Russe fou nommé Gorguloff » (*JPC*, p. 1001) – ou de sa sœur, internée à Ville-Évrard, avant qu'Artaud n'y soit admis plus tard à son tour : « À Paris, Camille folle » (*JPC*, p. 104), « Camille dans sa maison de fous d'Avignon » (*JPC*, p. 494).

Toutefois, il ne faut pas se tromper : la névrose-psychose des étrangers et la démence de Camille – son double sororal –, le ramènent constamment à la virtualité (latente) de son propre déséquilibre psychique. Racontant, dans son *Journal*, les problèmes de santé de l'une de ses filles, il commentera : « Louise fiévreuse, nerveuse, malade. L'excitation et l'agitation des Claudel, leur grain de folie. » (*JPC*, p. 785). Se décrivant lui-même, il se peindra même tel « [u]n vieux fou » (*JPC*, p. 907).

À la lumière de cet examen, nous pouvons formuler les quelques observations suivantes. Il semble que les poètes ne font pas que *réfléchir sur* la folie et plus rarement sur les problèmes liés à la parole. Au contraire, ils *réfléchissent* également les troubles du langage qui leur incombent, ou plutôt, ils les *réfractent* en retournant leur handicap langagier comme une veste et en s'en servant comme élément d'inspiration dans leurs partitions dramatiques. Nombreux, en effet, sont les textes discutant des électrochocs, de la perte de la pensée et des clignotements de la parole chez Artaud et Gauvreau. Tout se passe comme s'ils abordaient la question des troubles de la parole comme pour éviter d'en être dépossédés (davantage).

La création d'un nouvel idiome poétique apparaît enfin à travers un lacs de langues variées.

Claudiel n'a pas inventé, comme les deux autres écrivains, une langue imaginaire pouvant générer une poéticité réformatrice de sa dramaturgie personnelle en particulier et de la sphère théâtrale en général. Il n'en portait pas moins un intérêt esthétique certain pour les

langues dites nouvelles – nouvelles au sens de différentes de sa langue maternelle, le français¹⁵⁹. Si sa carrière de diplomate a pu nourrir sa passion pour la variété langagière en l’amenant à apprendre différents idiomes pour son travail ; et si sa vocation d’écrivain lui a permis d’explorer la poétique interlangagière sous-tendant l’exercice artisticolittéraire qu’est la traduction¹⁶⁰, il n’a pas transposé à grande échelle cette dynamique interlinguistique dans son théâtre. Quelques mots en langues étrangères sont parsemés, ici et là, comme l’anglais (« *tug-of-war*¹⁶¹ », *SSI*, p. 280), l’espagnol (« *Muy mas clara que la luna... [...] Desde aquel doloroso momento...*¹⁶² », *SSI*, p. 203), le latin (« *Amor nescit reverentiam*¹⁶³ », *SSI*, p. 257), le japonais (« *kammori [...] Wakarimaska [...] Wakarimass*¹⁶⁴ », *SSI*, p. 247), ainsi que le mandarin ou communément le chinois (« *Tse gue! Tse gue! Tse gue*¹⁶⁵! », *SSI*, p. 51). En règle générale, le tout est effectué avec une grande économie et une approche très

¹⁵⁹ Claudel affectionnait aussi les divers états de la langue française elle-même, ou ses différents registres, pour parler autrement. Les carnets constitutifs de son journal intime en sont la preuve garante, puisqu’ils contiennent des observations tant sur le vieux français – « “paves” pour coqueliquots : c’est plein de paves » (*JPC*, p. 228) – que sur les dialectes régionaux. Le poète écrit ainsi que « “Bégu” en picard s’applique aux personnes qui ont la mâchoire inférieure avançante » (*JPC*, p. 387) ; et que la version bourguignonne du mot « [t]reuil [est] treu » (*JPC*, p. 234).

¹⁶⁰ En plus d’avoir traduit certaines de ses propres œuvres, comme *Le Livre de Christophe Colomb* en anglais ; il a aussi fait des adaptations françaises des textes issus d’autres plumes tels ceux d’Eschyle et de Coventry Patmore, pour ne donner que ces exemples.

¹⁶¹ « lutte [...] de traction à la corde ». Traduction du dictionnaire suivant : Georges Pilard (*project editor*), « tug [...] t. of war », *Harrap’s Shorter Dictionary. English-French/French-English. Harrap’s Shorter Dictionary. Anglais-français / français-anglais*, Edinburgh, Chambers Harrap, 6th édition, 2000, p. 1022.

¹⁶² « Beaucoup plus clair que la lune... Depuis ce moment douloureux... » Notre traduction (faite à l’aide du *Grand Dictionnaire français-espagnol/espagnol-français*).

¹⁶³ « L’amour passe par-dessus tous les respects que nous devons à Dieu ». Traduction de : Collectif, *Élévation spirituelle*, page consultée au cours de l’année 2011, <http://efforts.e-monsite.com/rubrique,noces-avec-la-sagesse-divine,1232392.html>

Notons que Claudel attribue cette citation à *saint Bernard*, c’est-à-dire à Bernard de Clairvaux. Curieusement, nous n’avons pas réussi à trouver la source originale de cet extrait :

Don Rodrigue : Et moi, j’ai horreur de ces gueules de morues salées, de ces figures qui ne sont pas des figures humaines mais une petite exposition de vertus!

Les Saints n’étaient que flamme et rien ne leur ressemble qui n’échauffe et qui n’embrase!

Le respect! Toujours le respect! Le respect n’est dû qu’aux morts, et à ces choses non pas dont nous avons usage et besoin!

Amor nescit reverentiam, dit saint Bernard (*SSI*, 4^{ème} journée, scène 2, page)

¹⁶⁴ Francisations de termes japonais proposées par Claudel. « Je comprends ». Traduction de : Yumeric, « Un mot de japonais par jour », page consultée au cours de l’été 2011, http://umjppj.blogspot.com/2008_02_01_archive.html

¹⁶⁵ Francisation, proposée par Claudel, de l’expression en chinois (ou en mandarin) suivante : « nous savons ce qui se cache sous ces belles paroles » (*SSI*, p. 51).

traditionnelle. Il est vrai, cependant, qu'il donne à Don Camille la faculté de « parl[er] toutes les langues » (*SSI*, p. 20). Toutefois, ce personnage, qui a su mêler sa langue à celle des autres hommes – et qui apparaît, de cette façon, comme le parfait antagoniste du peuple dont parle Saint Boniface, un peuple « habitué à ne pas voir autour de lui [...] ces langues qui ne se mêlent pas à la sienne » (*SSI*, p. 151) – n'a pas l'occasion, au cours du *Soulier de satin*, de faire montre de ses compétences, et encore moins d'induire un lyrisme à la pièce en jouant poétiquement de ces divers moyens d'expression.

Dans ses carnets, cependant, Claudel juxtapose et entortille plus abondamment le français à une multiplicité de langues, telles l'italien (*JPC*, p. 961), l'anglais (*JPC*, 627), le latin (*JPC*, p. 158), le grec (*JPC*, p. 421), l'allemand (*JPC*, 292), le japonais (*JPC*, p. 645), etc. Ce faisant, il essayait et espérait sans doute atteindre l'acmé poétique par excellence à travers une parole universelle constituée de (presque) toutes les langues humaines. Car la poésie ne se limite pas au lyrisme : elle est d'abord un jeu avec la langue – voire avec les langues – pour pouvoir transcender la simple signification des mots. Mais il n'a pas poursuivi ses recherches textolangagières dans le cadre de ses œuvres théâtrales.

Chez Artaud et Gauvreau, la quête cosmique d'une poéticité transcendant le langage est aussi présente, mais elle est poursuivie différemment. Ils mélangent bien quelques langues existantes au français, mais ils composent aussi un lacinis tout à fait original en liant à cet idiome des langages inventés : les glossolalies dans le cas d'Artaud¹⁶⁶ et la parole exploréenne automatiste dans le cas de Gauvreau.

¹⁶⁶ Artaud va encore plus loin sur cette voie : il additionne à la langue française un langage poétique et dramaturgique qui n'est ni verbal ni articulé. Il s'agit du langage physique du geste, des mimiques, de la scénarisation, etc. : bref, du « langage théâtral pur » (*TD*, p. 546), du « langage type du théâtre » (*TD*, p. 561), du langage de la mise en scène qui, au lieu de se baser sur l'alphabet littéral romain, se fonde sur des signes hiéroglyphiques. Chez Artaud, le langage quitte le domaine de l'abstrait impalpable et se dote d'une corporéité autant physique que psychique. Autrement dit, chez Artaud, le langage du « bel animal » passe du dramatique à la gestuelle ; la parole devient « un objet solide [...] qui ébranle les choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un

Il est vrai que nous aurions pu aborder les glossolalies et l'exploréen dans la section traitant du tressage du français avec les idiopathies langagières. Plusieurs commentaires critiques nous y auraient autorisée. Certains médecins traitants de ces poètes voyaient dans ces langages non pas une création poétique à forte valeur esthétique, mais bien l'expression incontrôlée de leur psychose¹⁶⁷. Dans une entrevue accordée à Pierre Chaleix, Gaston Ferdière qualifiait ainsi les élucubrations glossolaliques de son patient – Antonin Artaud – de délires (parfois très beaux) qui auraient pu être soignés (contrôlés et résorbés, voire évités complètement) avec des neuroleptiques antidélirants (*NÉR*, disque compact). En outre, Gilles Lapointe – qui pose la question du « rôle [qu'ont] tenu, dans le développement de [l]a maladie les expériences [...] qui [ont] pouss[é] à son extrême limite, l'éclatement de la matière verbale » ([*LPÉB*], p. 25) – remarque, à juste titre, dans l'« Introduction » aux *Lettres à Paul-Émile Borduas*, que

les aliénistes d'autrefois ont eu recours à la notion d'automatisme pour classer les écrits des malades et qu'ils l'ont utilisée comme grille de lecture pour interpréter diverses pathologies, les déviations, excentricités ou perversions du malade se révélant sur le papier par « automatisme », à travers les ellipses, les associations d'idées par assonance, les calembours et autres « stéréotypies » ([*LPÉB*], p. 25).

À ces propositions, il importe d'ajouter ceci : la grande majorité des critiques littéraires associent les développements langagiers artaudiens et gauvréens à des glossolalies, sans que – sauf erreur – cette classification n'ait été suggérée par les poètes eux-mêmes. Or cette appellation confine – et réduit d'entrée de jeu – ces créations poétiques au champ de la psychiatrie en faisant de ces paroles-poèmes des déviations linguistiques plutôt qu'un moyen de délivrance par rapport au carcan de la parole quotidienne. De plus, elle invalide

domaine infiniment plus mystérieux et plus secret mais qui lui-même admet l'étendue » (*TD*, p. 548). Car, pour Artaud, le théâtre n'existe qu'à partir du moment où il est incarné – « *Il faut d'abord que ce théâtre soit* » (*TD*, p. 565) –, où il se déploie et où il s'approprie les lieux qui le voient naître. L'œuvre théâtrale, pour lui, est ainsi une œuvre à la fois scénique et poétique ou, en d'autres termes, « une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie » (*TD*, p. 548). La citation « bel animal » est tirée de : (Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1969, p. 40, §1450b.)

¹⁶⁷ D'ailleurs, Artaud lui-même avouait que « la Mythomanie est à la base de tout langage » (*O*, p. 1055).

totale­ment le postulat selon lequel ces processus créatifs auraient servi aux poètes non pas à vivre leur désé­quilibre psychique, mais à s'en guérir. Car on peut penser que ces inventions langagières – ces « discours-à-côté¹⁶⁸ », ces langages plus *luxés* que *de luxe* – avaient des vertus curatives, et que les poètes y ont eu recours pour s'autotraiter. C'est, du moins, ce que laisse entendre Gilles Lapointe :

[Gauvreau] envisage, à cette époque [en 1956], la pratique de l'auto-guérison, ayant foi davantage dans la vertu de la libre association préconisée par Freud que dans la thérapie comportementale à laquelle a recours son psychiatre, d'abord préoccupé par l'étude des processus mentaux. [...]

Parmi les hypothèses de lecture les moins aléatoires, on peut penser que Claude Gauvreau a fait de son écriture et de la reconnaissance de son statut d'écrivain (même méconnu et incompris) un dispositif de défense contre la folie. ([*LPÉB*], p. 24 et 26)

Et, ce qui est vrai pour Gauvreau semble l'être également pour Artaud. Tout au long de sa vie, il cherche lui aussi – et par ses propres moyens – à se soigner lui-même ; à trouver des solutions à ces maux physiques et psychiques. Ses nombreuses lettres aux médecins et psychiatres, ses rencontres avec les voyantes, sa consommation de produits multiples (opium, héroïne, guinby, bioxine, biozol, bismuth, etc.) en témoignent largement. Dans cette perspective, pour référer aux langues inventées de ces deux poètes, l'expression de *créations glossiennes* ou de *productions glossiques* semblent nettement préférables au terme de *glossolalies*.

Malgré tous ces arguments, nous avons plutôt choisi de traiter des glossolalies et de l'exploré­en dans la section explorant le nattage du français aux autres langues. Car, en dépit des liens apparents entre la fragilité psychique des poètes et leurs univers poétiques, nous croyons plus fécond de visiter ces productions langagières comme des œuvres résultant de choix esthétiques.

Cette prise de position a moult avantages, et des plus fructueux. Elle permet, entre autres découvertes, de saisir d'autres mécanismes sémiotiques inhérents à l'exploré­en et aux

¹⁶⁸ André G. Bourassa, *op. cit.*, p. 62.

glossolalies. Car ces deux productions poétiques, lorsqu'elles sont considérées sous un angle comparatif avec les différents porismes de l'actualisation langagière (dont la *glossomanie*¹⁶⁹ et l'*idioglossie*¹⁷⁰), montrent à quel point leur insignifiance est illusoire. Plutôt que de proposer des imitations de systèmes de communication inintelligibles, elles les dépassent pour constituer des formes hautement littéraires, esthétiques (et innovatrices pour l'art dramatique), soit des poèmes totaux portés par le sens cosmique de l'absolu qui, pour être autrement signifiants, n'en sont pas moins ce que Henri Bosco appelait « un moyen de haute connaissance¹⁷¹ ». C'est, du moins, ce que sous-entend Claudel, dans l'un de ses cahiers, en octobre 1922 :

[T]ant de mystiques dont la glossolalie, q[ui] apparaît au vulgaire comme l'émission dérégulée de sons inarticulés, prodrome de la folie, constitue pour les initiés un langage substantiel et enivrant, où l'épel [*sic*] d'initiales isolées, une à une, évoque des réalités spirituelles, simples et éternelles, dont les mots ordinaires ne sont que l'image complexe, kaléidoscopique, brouillée, ternie. (*JPC*, p. 560)

À l'emmêlement des langages, se joint le procédé de l'*évasement*. Par *évasement*, nous entendons un élargissement du matériau langagier auquel (presque) tous ont accès. Cette extension donne lieu aux glossolalies et au langage exploréen qui ne doivent pas être appréhendés seulement comme des langues étrangères – ou des « langu[es] d'étranger¹⁷² » comme le suggère Jean-Louis Joubert – mêlées au français, mais aussi comme des idiomes qui le dépassent. Pour Artaud et Gauvreau, ces formes langagières novatrices ne possèdent pas une valeur équivalente à celle du français, sur le plan artistique s'entend. Dans une optique esthétique, le français, par rapport à l'exploréen et aux glossolalies, est relégué au

¹⁶⁹ « glossomanie [...] / Psychiatrie. Glossolalie. Langue fictive imaginée par les maniaques au cours d'une période d'excitation. » (*Le Grand Robert*, version papier, tome III (Enti-Incl), p. 1378.)

¹⁷⁰ « idioglossie [...] / Langage incohérent, incompréhensible, en général réduit à l'articulation de sons sans signification verbale. » (*Ibid.*, p. 2042.)

¹⁷¹ Henri Bosco, « L'exaltation et l'amplitude. De la poésie comme exercice spirituel », *Fontaine*, n^{os} 19-20, 1942, p. 273.

¹⁷² Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Paris, Armand Colin/Gallimard, « Folio Forme », 1977, p. 30.

rang inférieur de *substrat*, ou de « discours endophasique¹⁷³ », pour employer une terminologie linguistique. Il faut donc comprendre la situation discursive en ces termes : les glossolalies et l'exploréen ne sont pas des *langues dans la langue* que serait le français. C'est plutôt le français qui, qualitativement parlant, est à voir comme une *langue sous la langue*, un *infralangage* en quelque sorte, par rapport aux idiomes inventés qui, eux, sortes de *supralangages*, haussent le niveau de communication à la polysémie, et, par conséquent, magnifient le concept de langage poétique à l'intérieur même de leur production théâtrale.

Les poètes partent ainsi du français, mais ils le transcendent pour atteindre les « formes nouvelles¹⁷⁴ » dont parlait Rimbaud, qui n'ont d'égal que le « magique butin¹⁷⁵ » évoqué par Borduas dans *Refus global*. Pour emprunter les mots d'Yves Bonnefoy : ils « f[ont] de la parole avec ce qui n'aura été, au commencement, que des mots, avec ce qui ne fut même, plus bas ou plus tôt encore, que des lettres, des sons, du bruit¹⁷⁶ ». Or cette « parole [poétique] ne [pouvait] naît[re] que dans l'écriture¹⁷⁷ » – l'écriture scénique dans le cas d'Artaud –, et par ce que Cochebenne appelait, dans *Les Oranges sont vertes*, « [l]a littérature ingénieuse » (*OV*, p. 1438). Bref, ils « bât[issent] des langues substitutives, qu'[ils] oppose[nt au] monde¹⁷⁸ » terrestre pour qu'advienne un nouveau cosmos poétique et la langue idéale, « authentiquement supérieure » (*RDD*, p. 254) et « révolutionnaire » (*RDD*, p. 254), qui lui est rattachée.

¹⁷³ Marie-Paule Berranger, « Le surréalisme fait-il du genre? », Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (s. la dir. de), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 156.

¹⁷⁴ Arthur Rimbaud, « Lettre du lundi 15 mai 1871, Charleville. Rimbaud à Paul Demeny », *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007, p. 71.

¹⁷⁵ Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁶ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1981, p. 106.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

III. Conclusion partielle : Nouveaux idiomes et sens

III.1. Origines et règles de fonctionnements des « langues substitutives¹⁷⁹ »

Il serait vain – voire oiseux –, de tenter de cerner les lois régissant le fonctionnement des créations glossiques artaudienne et gauvréenne, car aucun mode d'emploi ne semble avoir présidé à leur élaboration.

Artaud n'a pas laissé d'écrits enseignant comment reproduire les cris et les sons rythmés de ce « langage inné » (*OCAA*, vol. 23, p. 134). De plus, comme l'a fait remarquer Francine Vidieu-Larrère : « la glossolalie [artaudienne] ne se présente pas comme un énoncé structuré¹⁸⁰ » ou prévu. Artaud les inventait au gré de ses pulsions, de son inspiration et du maillet qu'il heurtait et percutait contre un billot. Peut-être aurait-il pu déclarer à leur sujet ce qu'il disait du langage physique de la mise en scène dont il proposait la théorie, dans *Le Théâtre et son double* : « De ce langage la grammaire est encore à trouver » (*TD*, p. 572) – si tant est que cette production glossienne puisse être codifiable grammaticalement.

Gauvreau non plus n'a pas légué de modèle ou de marche à suivre pour que nous puissions construire, à notre tour, des poèmes faits du langage « épormyable » (*COÉ*, p. 637) qu'il a imaginé. Cela aurait été à l'encontre de son dégoût pour tout processus imitatif – qu'il jugeait peu fécond et non convaincant du point de vue artistique –, et de « l'esthétique de la spontanéité créatrice » (*LPÉB*, p. 25) qu'il prônait, à l'instar des surréalistes. De plus, si l'on en croit les propos tenus par Cochebenne, dans *Les Oranges sont vertes*, qui énumère les ingrédients permettant de concocter l'exploréen, pour créer ce langage, « [i]l faut de la fantaisie! De l'inattendu! De l'illogique au besoin! [De la] spontané[ité]! [De la] verdure[, de

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Francine Vidieu-Larrère, *Lecture de l'imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La Fabrique du corps-écriture*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », n° 43, 2001, p. 176..

l]'inédit! » (*OV*, p. 1483) – ce qui, de toute évidence, contraste en tout point avec les lois fixes et les conventions rigides de la syntaxe traditionnelle. En outre, Gauvreau déclarait haut et fort ses réticences face à ce qu'il appelait « la manie analytique » (*LJCD*, p. 304), la « logique[-]parasite [...] retardataire » (*LJCD*, p. 291) ainsi que les « prétentions dictatoriales » (*RDD*, p. 248) de ceux qui se disent académiciens ou spécialistes du langage : « Les artistes créateurs en art verbal n'ont pas plus à se plier aux dogmes des linguistes et des grammairiens que les artistes en art plastique n'ont à tenir compte de la règle d'or. » (*RDD*, p. 248)

Aussi, tenter de faire entrer le « langage surrationnel¹⁸¹ » dans un moule – ou souhaiter, en l'examinant, en déduire les éléments d'une glossologie –, c'est, à coup sûr, trahir la volonté des poètes.

Faut-il, pour autant, affirmer, avec Roger Chamberland, que « [c]e qui caractérise le discours gauvréen, ce n'est pas l'absence de règles, mais la substitution d'un nouveau jeu de règles (jeu de langages) au jeu de règles considéré comme normal, c'est-à-dire celui qui compte le plus d'adhérents parmi les utilisateurs de la langue¹⁸² »? Cette attitude est défendable, certes, puisque, comme le spécifie Oswald Ducrot, aux yeux du logicien contemporain, il n'existe pas une seule logique, mais plusieurs : « [L']express[ion] “la logique” [est], en toute rigueur, dénu[ée] de sens. Car il y a une multitude de logiques¹⁸³ ». Dans ce contexte, il devient absurde de soutenir que l'exploréen puisse se soustraire à la *nouvelle logique* qui serait la sienne propre – une logique novatrice, révolutionnaire qui se confondrait avec une *alogique*.

¹⁸¹ André G. Bourassa, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸² Roger Chamberland, *Claude Gauvreau : la libération du regard*, Québec, CRILQC, « Essais », n° 5, 1986, p. 88.

¹⁸³ Oswald Ducrot, « Langue et pensée formelle », *Langue française*, n° 12, décembre 1971, p. 6.

Cependant, et quoi qu'il en soit, ce que nous pouvons retenir, c'est que – malgré qu'une glossographie puisse être tirée de ces inventions glossiques artaudienne et gauvréenne – il paraît difficile, voire impossible, d'en dégager ou d'en établir une grammaire cohérente et fonctionnelle, étant donné leur « déni excessif de la syntaxe¹⁸⁴ », pour reprendre une formulation du linguiste Henri Meschonnic.

Et, en ce qui touche à la fois les glossolalies et l'exploréen, nous pouvons, tout au plus, remarquer une constante : les deux langages proviennent d'une source émotive, instinctuelle, organique même – dans la mesure où elle est tirée des organes corporels, tant buccal que cérébral. Or les poètes jettent et projettent sans préméditation ces origines organiques et émotives sur le papier en usant des symboles scriptifs comme ils le feraient avec des pigments picturaux, c'est-à-dire pour faire image : « Les syllabes inventées par Artaud ont en commun avec l'image exploréenne un caractère éruptif, “jailli d'un coup”¹⁸⁵ ».

Ce principe capital en appelle d'autres. D'abord, pour les deux poètes, ces langages entrent en opposition avec d'autres actualisations langagières, qui sont : chez Artaud, la parlure réaliste et psychologisante ; chez Gauvreau, la prose alimentaire – les « textes payants » (*OV*, p. 1415) – et les « solutions [langagières] banales » (*OV*, p. 1471).

Ensuite, et toujours pour les deux auteurs, ces inventions glossiques ne sont pas issues du lettrisme – et ce, même si Gauvreau, dans ses *Œuvres créatrices complètes*, fait un clin d'œil à Isidore Isou – créateur du lettrisme, et, qui plus est, du « lettrisme infinitésimal¹⁸⁶ » opposé au lettrisme dit « finiste¹⁸⁷ » – : « Le décès gris d'Isidore Isou ouvre la porte au postier qui a fait cleff cloffi cloxi crudel » (*BM*, p. 1246). Voyons pourquoi.

¹⁸⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1970, vol. I, p. 112.

¹⁸⁵ Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 367.

¹⁸⁶ C'est-à-dire en se basant sur l'infini des possibilités lettriques qui se trouvent dans l'« univers imaginaire » (p. 11). Pour ce faire, Isou n'hésite pas à transposer le régime lettrique dans un régime numérique, et plus

Pour les lettristes, « [l]e mot [...] est la première stéréotypie¹⁸⁸ », « le grand niveleur¹⁸⁹ » : en plus d'« [a]ssassin[er l]es sensibilités¹⁹⁰ », il « [e]mpêche les effluves de se mouler sur le Cosmos¹⁹¹ ». Dans cette perspective, les membres de ce groupe entament une « d[estruction] des mots pour [...] TOUTES LES LETTRES¹⁹² » – et non pas « pour d'autres mots¹⁹³ » –, car leur projet s'appuie sur une passion et des prétentions exclusivement « lettriques¹⁹⁴ ».

Bien que pratiquant souvent un émiettement des vocables au point de n'en conserver ou que d'en isoler quelques graphèmes – « o » (*O*, p. 11503), « h » (*ÉM*, p. 259) –, les productions glossoïdes d'Artaud et de Gauvreau ne revendiquent nullement l'étiquette lettriste. Car les deux auteurs s'intéressent à la forme du mot et à ses embranchements internes (les syllabes, par exemple) : ils forgent des mots reconstitués à partir des lettres éparpillées et des syllabes disloquées de ces termes pulvérisés. Leurs constructions glossiennes – dont la plus petite unité est un glossème et non pas la lettre, ou, autrement dit un glossème supralettrique – se présentent ainsi comme des *antiliponomies*¹⁹⁵, des *antilipogrammes*¹⁹⁶ – et même des *antilipophones*¹⁹⁷ –, dans la mesure où, découlant de l'objectif globalisant de l'art total et cosmique, elles ne bannissent ou n'écartent pas les

particulièrement dans le champ mathématiques des fractions. Car, à ses yeux, une lettre, tout comme un chiffre, comporte une dimension fractale et fractionnelle, et donc peut être divisée, fragmentée, fractionnée. (Isidore Isou, *Introduction à l'esthétique imaginaire*, Paris, Centre de créativité, 1977, p. 9.)

¹⁸⁷ C'est-à-dire un lettrisme se basant uniquement sur les lettres de l'alphabet existantes. (*Ibid.*, p. 11.)

¹⁸⁸ *Id.*, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, [Paris], Gallimard, 1947, p. 11.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹² *Ibid.*, p. 16.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁵ « Liponomie : S'agit-il d'écrire un texte en évitant l'emploi de certains mots? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 378)

¹⁹⁶ « Lipogramme : Supprime-t-on tout [*sic*] les mots contenant une certaine lettre? » (*Ibid.*, p. 391)

¹⁹⁷ « Lipophone : N'utilise-t-on que des mots qui ne contiennent pas tel ou tel phonème? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1847.htm#120886>)

regroupements de glossèmes, de morphèmes ou de syntagmes se situant à un échelon supérieur en regard des unités ou des isolats lettriques. D'ailleurs, plusieurs critiques ont signalé la non-appartenance de ces deux auteurs au lettrisme ou la non-pertinence de les rattacher à ce courant littéraire. Parmi ceux-ci, citons André G. Bourassa – « Faut-il parler de lettrisme, comme l'ont fait certains critiques? Absolument pas ; Gauvreau est catégorique là-dessus et il a raison. [...] Il faut plutôt parler d'abstraction lyrique comme on l'a fait à propos de Jean-Paul Riopelle¹⁹⁸ » – et Janou Saint-Denis – « l'exploréen est une étape ultérieure au lettrisme¹⁹⁹ ».

D'autres, comme Jacques Marchand, évoquent les glossolalies et l'exploréen comme un produit glossique fait à partir du « mélange[e] de mots français et de syllabes inventées²⁰⁰ », faisant ainsi référence à Gauvreau lui-même qui réfléchissait sur son art et le décrivait en employant les substantifs « phrases[,] mots courants[,] autres mots[,] mot » (*LPÉB*, p. 205) et « monosyllabisme » (*E*, p. 199) pour ne citer que ceux-là.

Toutefois, la poétisation du théâtral par l'intégration de cette conception glossoïde au cadre français se complexifie chez Gauvreau. À la différence du théoricien du *Théâtre de la cruauté*, le poète automatiste a poussé plus loin l'exploration des possibilités exploréennes, en quelque sorte. Si, dans les textes d'Artaud, la production non verbale se détache généralement des agglomérations glossolaliques²⁰¹, et qu'elle prend une forme plutôt homogène, Gauvreau, lui, varie les actualisations de sa langue surrationnelle. D'un côté, il y

¹⁹⁸ André G. Bourassa, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹⁹ Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau le cygne*, Montréal, PUQ, 1978, p. 137.

²⁰⁰ Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 367.

²⁰¹ Comme le fait remarquer Jacques Marchand : « Plus gratuites que celles de Gauvreau cependant, elles [les syllabes inventées par Artaud] ne sont pas (ou plutôt, ne prétendent pas être) des morceaux de mots français. Les syllabes d'Artaud ne viennent pas déchirer le tissu du texte "normal" mais lui sont ajoutées, comme en surimpression (il n'y a pas de mélanges de mots français et de syllabes inventées : celles-ci sont coupées du corps du texte, comme des citations, et toujours imprimées en caractères gras dans l'édition des *Œuvres complètes*). » (*Ibid.*)

a plusieurs degrés d'exploréen : l'*exploréen-envolée-lyrique* (soit les passages qui sont assimilables à des envolées lyriques, car ils obéissent à la syntaxe du français, mais sont dépourvus de sens immédiatement accessible) ; l'*exploréen-pur* (constitué de poésie sonore dénuée de signification en français) ; l'*exploréen-composite* (formé à partir d'un amalgame des deux formes précédentes). De l'autre côté, il y a un *exploréen-original* (celui que parle Yvirnig, par exemple), qui s'oppose à l'*exploréen-imitatif* (de Lontil-Déparey, de Paprikouce, de l'abbé Émile Baribeau) – « Paprikouce : Yvirnig, comment dirais-je?... Le trot de la jument sénile grimpe horizontalement sur le mur vertical de la cabane du pêcheur au graboulou tloutloutlou » (*OV*, p. 1437) – et à l'*exploréen-défectueux* :

Paprikouce : Que te dire encore, simple et intimidant Yvirnig?... (*elle essaie d'improviser*) : Les pompres du frimas... accueille en prose... hirsute... cheminant... cheminant... sur les rocailles... tristes... tristes... (*elle s'embrouille*) du pénitent... valeureux... et... et... et...

Yvirnig (*le regard tout à fait absent. Sans hésitation*) : L'œil loucheur du muguet succombe en fléchissant comme une tige de soie sous le scalpel de déviation de la cruauté.

Paprikouce : Hum! (*OV*, p. 1438)

Il est évident que Gauvreau tente de faire miroiter toutes les facettes de sa création, un peu à la manière cubiste de Pablo Picasso. Artaud, lui, ne place jamais ses musiques glottiques dans des contextes semblables : les principes picturaux informent moins son esthétique littéraire qu'ils n'accompagnent ses textes conjointement ou séparément sur le papier (car il dessine dans ses cahiers, ses lettres ou sur des feuillets libres). Le rapport que leurs écritures respectives entretiennent avec le médium graphique est donc *divergent*, mais il est *convergent* dans leur visée de poétisation. Faire d'un poème de sonorités pures le pendant d'une toile ou d'un dessin, c'est à coup sûr tirer profit de l'aspect polysémique de la poésie en la *mettant en toile* comme on met en scène un poème en le théâtralisant.

III.2. Reconfiguration sémiopoétique imposée par les créations glossiennes

Inévitablement, l'apparition de ces nouveaux langages poétiques et leur incorporation dans la partition théâtrale génèrent un brassage sur le plan sémiotique. Plus spécifiquement, deux notions essentielles doivent être repensées à la lumière de ces *langues* dédoublées *dans la langue*, de ces langues produites par un évasement du français : le sens et la *mimesis*.

III.2.1. Réorienter le sens

Lorsqu'il est question des élaborations glossoïdes artaudienne et gauvréenne, doit être automatiquement envisagé un repositionnement en regard du sens en général, mais aussi de la *signification* portée par le langage en particulier.

D'aucuns soutiendront que l'imbrication des langages inventés dans une partition théâtrale structurée par le (ou en) français semble faire dévoyer le sens ou déposséder l'œuvre de sa capacité de mener le lecteur et le spectateur vers une signification, vers un signifiant saisissables. Il s'agit là d'un constat honnête, mais réducteur. Car il omet de tenir en compte que la création glossique n'est pas une *sous-langue*, mais une *sur-langue*. Partant, elle ne *soustrait* pas le sens : elle le *sursoit*.

Les poètes, en élaborant des produits glossiens novateurs, désiraient – le terme est bien choisi, car leurs *créoglossies* résultent du désir – fonder ce que Rimbaud nommait le « langage universel²⁰² ». Leur *poésie pure*, pour reprendre l'appellation d'Henri Bremond²⁰³, ne devait donc pas demeurer hermétique, mais, au contraire, être comprise par toutes et tous. Or le seul sens pouvant être compris de tous et de toutes est le sens commun, le sens primitif. Ce dernier n'est atteignable et attingible qu'au prix d'une asémantisation fonctionnelle de la

²⁰² Arthur Rimbaud, *loc. cit.*, p. 70.

²⁰³ Henri Bremond, *La Poésie pure. Lecture faite à la séance publique des cinq Académies le 24 octobre 1925*, Paris, [s.n.], « Les amis d'Édouard », n° 90, 1925, 26 p.

langue, conduite parallèlement à un ébranlement des assises lexicales du langage, car « [a]ucun son isolé n'est en soi, porteur de sens [...] il ne devient "signifiant" que grâce à sa combinaison avec les autres sons qui l'environnent dans un "message"²⁰⁴ ». Le contexte nécessaire à la construction du sens passe ainsi du stade linguistique et syntaxique de la création scripturaire au stade sensoriel et social de la réception spectaculaire dans une salle de théâtre : c'est la « "dialectique" de la création et de la réception²⁰⁵ » dont parle Daniel Briolet dans son ouvrage, mais appliquée au phénomène de poétisation du dramatique.

En somme, cette asémantisation (ou cette désémantisation) langagière ne répudie pas le sens totalement, mais elle en modifie radicalement le statut. Cela, puisqu'elle transmue ses compétences vectorielles en rôle esthétique, tout comme en outil hédoniste et épicurien. Elle y arrive en empêchant le sens superficiel de capter l'attention du lecteur et du spectateur pour que ces derniers puissent se concentrer sur le sens foncier, élémentaire du langage – et en jouir, bien entendu. À ce titre, les poètes n'œuvrent pas comme des conteurs, mais comme des sourciers glossiques et réunificateurs tribaux. Artaud voyait justement « une sorte d'ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées » (*TD*, p. 540) dans le metteur en scène moderne.

Le sens n'est plus compris, mais il entreprend de *comprendre* le public à travers les sons qu'il exhale et qui nimbent les auditeurs-spectateurs. Autrement dit, le public, en écoutant ce langage, est plongé dans le sens qui n'a pas à être déchiffré mais senti, palpé de l'oreille, comme l'enfant comprend – et *est compris-nimbé* par – le chant de sa mère – la source du langage par excellence – qu'il ne sait pas encore déchiffrer rationnellement. Bref, le processus de poétisation théâtrale fait en sorte que le sens trouve plus qu'il n'est trouvé.

²⁰⁴ Daniel Briolet, *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, « Littérature française », 1984, p. 99.

²⁰⁵ *Ibid.*

Pour paraphraser Claudel, il ne sert à rien de le « chercher[, puisque] c'est lui qui nous est venu rechercher » (*SSI*, p. 235).

III.2.2. Récupérer la *mimesis*

L'insertion des idiomes explorés et glossolaliques dans les pièces des poètes ou dans leurs écrits sur le théâtre contrevient avec toutes les conventions mimétiques visant à reproduire, au théâtre et dans la théorie dramatique, la langue quotidienne et usuelle.

Toutefois, il serait faux de croire que ces créations langagières soient totalement détachées du concept de la *mimesis*. Car, si elles ne proposent pas un reflet identique du parler courant et ordinaire – une *mimesis* au sens où l'entendaient les réalistes et les naturalistes du XIX^e siècle français –, elles supposent une transposition de la *mimesis* – au sens antique – à un autre niveau du langage : ses rendus graphique et acoustique.

Par le biais de la poétisation du théâtral, le langage n'imité plus le parler commun ou populaire. Ce sont plutôt la scripture glossique, le dessin de la lettre, le tracé sur le papier et le son produit par la prononciation des mots qui miment, dans le livre et dans l'espace auditif, les réalités auxquelles ils réfèrent.

Il s'agit là d'une vision poétique du langage que partagent les trois poètes, et à propos de laquelle deux réflexions peuvent être énoncées.

III.2.2.1. Importance de la matérialité du langage

D'une part, elle est tributaire d'un net penchant des trois auteurs pour tout ce qui se rapporte à la matérialité du langage. Ce goût est dénoté par plusieurs de leurs attitudes et comportements.

D'abord, ils sont attentifs aux traits singuliers de leur graphie personnelle. Dans sa correspondance avec Génica Athanasiou, Artaud attire ainsi l'attention de sa compagne sur

l'hésitation et le tremblement du tracé de sa plume. Claudel, lui, n'est pas insensible aux commentaires qu'un graphologue formule à l'égard de son écriture :

Un marchand d'autographes a eu l'idée de faire analyser par un graphologue les lettres qu'il met en vente. Et dans son catalogue, il publie quelques-uns de ces portraits graphologiques. Ainsi : Claudel (Paul). Écriture anguleuse, surélevée, nuancée, claire, simplifiée, inharmonieuse. C'est un esprit dont les éléments ne sont pas harmonieusement coordonnés, il a quelque chose de déconcertant : des lettres communes et des tracés glorieux. C'est un signe de goût discordant. Le caractère se ressent de ce défaut d'harmonie, il est heurté, difficile, grincheux et même peu amène. C'est un homme à principes rigides qui, sous des dehors frustes, cache un esprit habile. Il est intelligent, avec de graves lacunes et des subtilités précieuses. Ce n'est pas si bête. Ce qu'on peut dire aussi, c'est que je n'ai pas encore achevé l'harmonisation de tous les éléments disparates dont je suis composé. (*JPC*, p. 784)

Gauvreau, de son côté, a pris soin d'inclure de la « calligraphie japonaise » (*OV*, p. 1404) dans *Les Oranges sont vertes*, faisant écho, de cette manière, aux signes chinois tracés dans les airs par De Ciz, personnage de *Partage de midi*.

Ensuite, tout au long de leur carrière, les trois auteurs apportent une attention minutieuse – quasi maniaque dans certains cas – au support technique et physique de l'écriture, c'est-à-dire à l'armature qui permet à leurs œuvres de langage poétique de se rendre jusqu'aux *interprètes* de leurs textes (soit le metteur en scène et les acteurs).

Tout poètes qu'ils sont, Artaud, Claudel et Gauvreau ne laissent pas moins au hasard la production matérielle de l'objet livresque. Au contraire : en plus de vouloir intensément être publiés (et de fournir les efforts²⁰⁶ pour le devenir²⁰⁷), ils ressentent une grande fierté devant leurs publications²⁰⁸. De plus, ils sont très préoccupés par les composantes organiques du livre consignnant le langage scripturaire.

En somme, ils souhaitent contrôler soigneusement la dimension palpable de l'écrit publié, qu'ils voient comme un produit dont la qualité ne doit pas être négligée. Nous

²⁰⁶ Immenses et réitérés dans le cas de Gauvreau .

²⁰⁷ Comme le prouvent les contacts et les liens que ces poètes ont tissés avec les éditeurs : Jacques Rivière, dans le cas d'Artaud²⁰⁷ ; les gens de la NRF, dans le cas de Claudel ; Michel Lortie et Gérard Godin, dans le cas de Gauvreau.

²⁰⁸ Pensons à Gauvreau énumérant toutes ses publications concrètes, dans son « Autobiographie » (*A*, p. 11-16) ; et à venir, dans une missive adressée à Michel Lortie (*LPÉB*, p. 269-272).

pouvons le constater par la précision technique avec laquelle Artaud se remémore un livre (*Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*), égaré par inadvertance, mais qu'il aurait écrit, en 1935, dans une langue universelle :

[Il a] été si magnifiquement imprimé, en des caractères repris aux anciens incunables, non, en des caractères dont les très anciens incunables ne furent qu'une imitation, un décalque en double, une transposition châtrée de sa propre tête, et, excusez-moi d'employer des mots bizarres, et un peu pédants, mais je dirai une transposition (*O*, p. 1099).

Évelyne Grossman met également en lumière l'obsession artaudienne pour l'objet-livre contenant ses propres œuvres :

On sait en effet à quel point Artaud [...] suiv[i]t avec soin les étapes de la fabrication de ses livres, les corrigeant encore sur épreuves chaque fois qu'il le pouvait. En témoigne par exemple la correspondance échangée de mai à décembre 1947 avec Pierre Bordas à propos de la publication d'Artaud le Mómo. On y voit Artaud discuter pied à pied le choix du format de la plaquette, celui des caractères typographiques, leur taille, grosseur et espacement, le type de papier (mat et non couché). Il écrit ainsi vers le 6 juin 1947 : « [...] en tout cas moi je n'accepte absolument pas que mes poèmes soient imprimés dans ces caractères-là qui ne sont pas des caractères possibles pour un livre de luxe / ni pour un livre de poèmes DE MERDE, mais de la merde VRAIE » ([*O*], p. 14)

L'importance du scripturaire est perceptible, également, dans l'insistance avec laquelle Gauvreau répétait sa volonté de réunir ses œuvres dans un seul « volume gigantesque » (*LPÉB*, p. 268) imprimé sur du « papier bible²⁰⁹ ».

Puis, dans leurs objets-livres, les trois poètes-dramaturges exploitent et jouent avec une grande variété de ressources typographiques, trahissant par là même leur inclination pour l'aspect tangible de la scripture. Cette prédilection pour la matérialité du langage se dégage ainsi de l'emploi de l'italique (excluant les didascalies, les passages en langues étrangères au français, les différents types de citation) :

une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame, déjà *orientés* eux-mêmes et *divisés* [...] et *sans conflit*. (*TD*, p. 533-534)

Doña Honoria : C'est de votre *bien* que j'ai peur. (*SSI*, p. 96)

²⁰⁹ Lucie Robert, « Le retour de Gauvreau », *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, (53), 1993, p. 418.

Je suis à peu près sûr que cette « femme-enfant » ne sait désigner qu'une *structure de la sensibilité*.
(*LPÉB*, p. 162)

du soulignement (présent dans les lettres manuscrites artaudiennes, mais remplacé par l'italique dans les imprimés) :

cou Le même coupé, avec notre double tuyau.
Quelqu'un m'objecte : locomotive. Locomotive?
Locomotive (*ACC*, p. 305)

Je vois les caveaux les caveaux caveaux
les caveaux caveaux (*E*, p. 46)

de l'encadrement :

Un cercle de policiers les entoure. L'un d'eux rit et pousse le boucher du coude, de l'air de lui dire :

Parlant comme un chuchotement.

Voilà ton affaire de nouveau.

(*RB*, p. 312)

des capitales en contexte non grammaticalement ou non syntaxiquement obligatoire (excluant les *appels de voix*) :

Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ne serve pas des faits ordinaires, des passions ordinaires, mais comme d'un tremplin, de même que L'HUMOUR-DESTRUCTION, par le rire, peut servir à lui concilier les habitudes de la raison. (*TD*, p. 559)

Orsino : RATÉ! (*C*, p. 626)

Don Pélage : [...] C'est ici où je cherchais refuge en silence, du temps où j'étais le Terrible Juge de Sa Majesté, extirpateur des brigands et de la rébellion. (*SSI*, p. 17)

De la nuit où je repose solitaire
Jusqu'au lever du jour
Combien le temps est LONG
Combien les heures SONT LONGUES
Le SAIS-TU? Le sais-tu, dis-moi? (*SS2*, p. 346)

Le sang surgit donc au dos de Cégestelle et se met à dessiner de la calligraphie japonaise pour finir par écrire le mot RUT. (*OV*, p. 1404)

des petites capitales (excluant les *appels de voix*) :

Tout cela semble un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons. (*TD*, p. 540)

Apparaît sur le proscenium devant le rideau baissé L'ANNONCIER. (*SSI*, p. 10)

Simultanément { *Le Soldat disparaît par la porte gauche, l'Alfèrès par la porte droite et Balthazar par le milieu du Rideau. (SS2, p. 401)*

Flic des Troismaison
je renais sur la poitrine des piduchublagzes
Les ornes
 ont massacré
 les tiels des pujes ronnés
Il est un mois
où les dents de la tombr
ont acroché sur leur zigtle
les dreux aux charbuses précanines
Doz doc (*BM*, p. 1227)

de la variation de la grosseur de la police des caractères :

« JE VIENS POUR FAIRE TIRER DE
MOI LA PIERRE PHILOSOPHALE. »

En augmentant les silences après chaque tronçon de phrase, d'une voix chevrotante et scandée.

Un temps bref après : je viens, -long après : de moi, -encore plus long et indiqué par une suspension des gestes sur : *phale*.

Le ton d'une voix enrouée, rentrée dans l'arrière-gorge et en même temps haut placée : voix d'eunuque enroué. (*PIPH*, p. 359)

de l'amalgame de plusieurs de ces procédés :

ANDROGYNE
ÉQUILIBRÉ
NEUTRE

MÂLE
EXPANSIF
POSITIF

FEMELLE
ATTRACTIF
NÉGATIF
(*TD*, p. 586)

PROJECTION DU FILM MUET (OV, p. 1404)

ou encore de la division étrange des sections du texte – par exemple, Artaud et Claudel séparent parfois les segments de leurs essais (comme « Sur le théâtre balinais ») ou de leurs partitions dramatiques (comme l'incipit de la traduction des *Choéphores* d'Eschyle) par des lignes pointillées.

Le souci qu'ont les poètes de la présentation matérielle de l'écriture se manifeste aussi non seulement dans leur volonté de matérialiser le livre (ou ses corollaires comme les feuilles, le papier, etc.) sur scène – toutes les œuvres théâtrales du corpus premier possèdent

des didascalies indiquant la nécessité de ces objets : les lettres de Cenci, la *lettre à Rodrigue*, les poèmes de Mycroft Mixeudeim et le papier sur lequel Yvirnig rédige ses critiques en sont les exemples les plus frappants –, mais également dans le travail qu'ils effectuent au niveau de l'orthographe de certains vocables. Ce travail n'est pas susceptible d'être repéré par l'auditeur-spectateur : par conséquent, il se place davantage du côté de la fantaisie scripturaire (du poème dramatique) que sur celui de la transposition graphique des sonorités concrètes (du dramaturgique).

Dans cette catégorie, nous retrouvons, chez Gauvreau, l'emploi d'homophones perceptibles seulement à la lecture – tels « sous-frire » (*COÉ*, p. 686) pour *souffrir* ; « scieux » (*COÉ*, p. 1368) pour *cieux* ; et « ris » (*OV*, p. 1373) pour *riz* – et le recours à des accents superflus du point de vue de la prononciation des mots (si l'on considère que la mélodie française est privilégiée lors de la profération des répliques) : « Yvirnig : Loûze... Loûze... » (*OV*, p. 1390) Dans ce terme exploréen, qu'il y ait un accent circonflexe ou non ne devrait pas concourir à modifier l'actualisation verbale de l'acteur.

Chez Claudel, il est possible de découvrir des graphies latinisantes ou anciennes telles que « poète » (*SSI*, p. 258) et « harpye » (*SSI*, p. 267), inaudibles pour le public, mais qui valent pour leur valeur picturale et figurative – et, en ce sens, pour la qualité physique qu'ils concèdent au scripturaire.

Enfin, nous pouvons constater le goût des poètes pour la matérialité physique du texte dans l'utilisation d'encre de différentes couleurs dans leurs manuscrits. Artaud variait de plumes dans ses *Cahiers de Rodez* (encre noire ou verte, crayon à la mine, etc.) ; Claudel le faisait aussi, mais dans son *Journal* (encre noire et marine) ; Gauvreau écrivait les missives destinées à Jean-Claude Dussault à l'encre verte.

Cette prédilection chromatique a pour corollaire le dessin, que les trois poètes pratiquaient parallèlement ou conjointement à leur entreprise poétique. On ne compte pas – ou plus – les croquis et les esquisses qu’Artaud traçait indépendamment de ses textes (ou dans leurs marges). Claudel faisait aussi, parfois, des canevas ou des schémas dans ses notes diverses et son *Journal*. Gauvreau s’adonnait également à l’art graphique et pictural, mais surtout en dehors du cadre de ses papiers réservés à l’écrit : « Je composai aussi cet été-là un grand nombre de dessins et des textes capitaux. » (*A*, p. 13-14) Il y aurait, d’ailleurs, toute une étude à faire sur le rapport intime du dessin à la poésie théâtrale (ou au théâtre poétique), car Artaud, Claudel et Gauvreau ne sont pas les seuls à marier ces deux passions que sont la poésie et l’art pictural. Johan August Strindberg, à la faveur de son intérêt pour le dessin, est aussi passé de dramaturge réaliste à dramaturge symboliste (et, partant, poétique). Cet exemple parmi d’autres donne à penser qu’il y aurait un lien de cause à effet – voire un effet d’entraînement – entre la pratique du pictural et les mots qui font image ; entre le tracé du pinceau et celui de la plume, qui interchangent allègrement leurs rôles pour donner lieu au poème pictural et au tableau poétique. Car, là où le crayon échoue, les outils du peintre semblent réussir à prendre le relais. C’est, du moins, une idée qui traverse *Le Soulier de satin*. Il y est en effet suggéré que le papier peut quelquefois devenir un lieu d’enfermement, mais que l’art pictural qu’on y trace, en revanche, parvient toujours à libérer l’artiste :

Don Rodrigue : Et crois-tu que je n’aie rien entendu, toutes ces longues journées d’hiver[, p]risonnier non pas de murs et de barreaux de fer mais de la montagne et de la mer et des champs et des fleuves et des forêt,

Éternellement autour de moi développés sur le papier inconsistant. [...]

Mais moi j’ai construit avec mes dessins quelque chose qui passe à travers toutes les prisons!

J’ai établi le dessin de quelque chose [d’]incompatible avec toutes les murailles! (*SSI*, p. 250 et 252)

Mais, avant tout, le tracé des mots se situe dans le prolongement du trait des figures, car les lettres, chez les poètes, sont envisagées non plus comme un formant, un linéament, un élément rudimentaire de la langue, mais plutôt comme une forme possédant une « harmonie

linéaire » (*TD*, p. 523), avec des contours, un galbe, un volume, des proportions pouvant créer des dessins.

Compte tenu de cette façon poétique d'envisager l'écriture, à cause de cette passion qu'ils cultivent pour la corporéité du langage, puis en raison de cette croyance qu'ils entretiennent à l'égard de ses potentialités néomimétiques, il n'est pas surprenant, d'autre part, que les trois poètes se soient vivement intéressés aux concepts que sont les « [i]déogrammes occidentaux²¹⁰ » (*ACC*, p. 303), l'harmonie imitative et les signes-hiéroglyphes.

III.2.2.2. Les *idéogrammes occidentaux*

En prenant le dessin et l'art pictural comme des prismes à travers lesquels il était possible d'observer la dimension graphique du langage, les écrivains du corpus se sont autorisés à voir le poème comme un objet d'art visuel.

Cette réceptivité et cette ouverture face au caractère esthétique des unités lettriques ou des mots est sans aucun doute à l'origine de l'invention de la notion – non pas d'« [i]déogrammes blancs²¹¹ », pour reprendre le titre d'une œuvre d'Alexis Lefrançois –, mais bien d'« idéogramme » (*TD*, p. 572), chez Artaud ; et d'*idéogrammes occidentaux*, chez Claudel. Très marquants dans la pensée claudélienne, les *idéogrammes occidentaux* ont permis au poète de s'attarder aux images qui ressortent des écritures étrangères :

[E]n Extrême-Orient, [...] la notion *homme* est donnée par un dessin sommaire qui représente deux jambes [;] la notion *enfant* est fournie par une espèce de *poupée* stylisée [...]. (*ACC*, p. 291)

Le caractère Wang en chinois Empereur 王 est une verticale qui réunit les trois horizontales parallèles, le ciel, l'humanité et la terre. – Le caractère père est une main avec un bâton. (*JPC*, p. 723)

²¹⁰ Désormais, nous mettrons l'expression *idéogrammes occidentaux* en italique lorsqu'elle renverra à la notion claudélienne.

²¹¹ Alexis Lefrançois, *Idéogrammes blancs*, accompagnés de dessins de Marcel Jean, Lachine, Pleine Lune, 2009, p. 1.

Cette réflexion l'a poussé, par la suite, à comparer les alphabets orientaux et occidentaux : « La lettre Chinoise est vue de face, la lettre latine est vue de profil » (*JPC*, 1926, p. 742).

Cela a été le prélude à sa tentative de discerner et de déterminer quelles sont les facultés mimétiques propres au français. En effet, Claudel s'est demandé « si dans notre écriture occidentale il n'y aurait pas moyen de retrouver également une certaine représentation des objets qu'elle signifie » (*ACC*, p. 303-304). Cette interrogation a débouché, dans ses textes théoriques, à de nombreux développements où il explique les « secrèt[es] adéquat[ions] entre les mots et les choses²¹² ». Or ces vocables, ce sont les mots employés dans les langues occidentales, comme le français :

Locomotive.

Nous avons le portrait de l'engin avec sa cheminée, ses roues, ses pistons au travail, l'abri du chauffeur, le sifflet, le levier de commande et enfin l'attache avec le train. Sans parler du rail en-dessous. (*ACC*, p. 294)

La lettre M est d'ailleurs féconde en images de toutes sortes. C'est la mer qui ondule, c'est la montagne avec ses horizons, ses relèvements et ses coupures, dont le chameau et le dromadaire sont pour nous l'image zoologique, c'est le messenger avec ses deux ailes, c'est le *Mur*, c'est *Midi*, c'est la Moitié, et c'est surtout la *main*, composée d'un M et d'un N, c'est-à-dire de cinq doigts. (*ACC*, p. 293) ;

l'anglais :

Weep²¹³ = w, la grimace de la figure contractée; ee, les deux yeux; p, les larmes qui coulent hors d'un conduit sinueux. Le même dans «pleurer» et les mêmes idées d'yeux, de raies et de gouttes. Sweep²¹⁴ – balayer = le mouvement de balai, les petits yeux qui regardent. (*JPC*, p. 852) ;

et le latin :

Coecus²¹⁵ [*sic*] = oe comme dans œil, mais cette fois ce qui est à regarder sert à être vide, l'organe du regard est remplacé par une espèce de nœud. C : ce qui se regarde, le ventre, le milieu, le diaphragme, le niveau, la ceinture, - v : la forche – e : le nombril – n : les jambes. (*JPC*, p. 770) ;

²¹² Thi Hoai Huong Nguyen, *loc. cit.*, p. 263.

²¹³ « pleurer ». Traduction du *Harrap's Shorter Dictionary. English-French / French-English. Harrap's Shorter Dictionary. anglais-français/français-anglais*, « weep », p. 1087.

²¹⁴ « coup [...] de balais / de pinceau / de faux ». Traduction de : *ibid.*, « sweep », p. 961.

²¹⁵ « aveugle ». Ici, Claudel semble se tromper de graphie. Traduction de Félix Gaffiot, *op. cit.*, « cæcus », p. 237.

ou même deux ou trois langues occidentales différentes à la fois, comme le français, l'anglais et l'allemand :

B les seins ou la croupe – Breast, bosom, bottom, buttocks, womb²¹⁶, - les poumons, Breath, blew, breeze²¹⁷ – En français : Bouche, baiser, boire, - Bain – Boule – Sein, ce sont les deux seins dans des directions différentes : S. Woman²¹⁸, le cœur, les seins, le double V (ventre), l'allaitement. Water, Wander²¹⁹. Bases bond²²⁰. (*JPC*, p. 1004)

L'enthousiasme qui anime Claudel au sujet des *idéogrammes occidentaux* le pousse même à faire la « trouvaille ingénieuse » (*ACC*, p. 292) suivante : il existerait aussi, selon lui, un mimétisme de la ponctuation :

!	[...] une fusée qui monte au ciel [...] S'il a quelque doute, s'il pose quelque question, l'émission de la pensée se recourbe sur elle-même avant de s'interrompre. C'est le
?	point d'interrogation. L'étape, l'arrêt court, la suspension au milieu d'une phrase, sont indiqués par la
,	virgule, comme quelqu'un à la fois qui repousse ce qui est en arrière et s'élance vers ce qui est en avant. (<i>ACC</i> , p. 306)

III.2.2.3. L'harmonie imitative (ou cratylisme)

Les *idéogrammes occidentaux* ont leur pendant acoustique – l'harmonie imitative –, concept qui n'a pas été inventé par les auteurs à l'étude, car il recoupe en fait, entre autres notions, celle du *cratylisme* (du *Cratyle*²²¹ de Platon) prenant le contrepied de l'arbitraire du

²¹⁶ « Sein, derrière, fesses, utérus ». Traduction de : *ibid.*, « breast », « bosom », « bottom », « buttock », « womb », p. 110, 103, 104, 126 et 1105.

²¹⁷ « Haleine, souffler (conjugué au passé), brise ». Traduction de : *ibid.*, « bresth », « blow », « breeze », p. 110, 94 et 111.

²¹⁸ « Femme ». Traduction de : *ibid.*, « woman », p. 1101.

²¹⁹ « littoral allemand de la mer du Nord, travailleur migrant ». Traduction de : Pierre Grappin (avec la collaboration de Jean Charue *et al.*), « Water | kant », « Wander | arbeiter », *Grand dictionnaire français-allemand*, Paris, Larousse, 1991, p. 1414 et 1410.

²²⁰ « Bases, lien ». Traduction du *Harrap's Shorter Dictionary. English-French/French-English*, « base », « bond », p. 70 et 99.

²²¹ Dans ces dialogues platoniciens, Socrate s'entretient tantôt avec Hermogène (croyant que « la rectitude de la dénomination [n'est pas] autre chose que la reconnaissance d'une convention ») et avec Cratyle (convaincu de fait qu'« il existe une dénomination correcte naturellement adaptée à chacun des êtres » et donc que « le nom est une sorte d'imitation de la chose » – d'où le fait que son prénom ait servi à concevoir le concept de *cratylisme*. (Platon, *Cratyle*, traduction inédite, introduction, notes, bibliographie et index par Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion. Séries », n° 954, 1998, p. 68 [384d], 67 [383a] et 166 [430b].)

signe. Claudel, en particulier, y adhéra (comme s'y ralliait également son maître Stéphane Mallarmé²²²), et l'affectionnait tout autant que s'il l'avait lui-même conçu. Il était fasciné par les théories du chevalier « *de Piis*²²³ » (ACC, p. 286), et, dans ses cahiers de 1928, il note une phrase qui lui semble particulièrement euphonique – et d'autant plus chargée sémantiquement que son sens puise à même ses harmonies : « Remarquez l'harmonie imitative comme dans Delille : Le cri rude et perçant de l'âme opiniâtre » (JPC, p. 842).

L'harmonie imitative, comme son nom le suggère, serait ainsi innervée par des propriétés mimétiques. Claudel la décrivait comme la « musique des mots » (JPC, p. 728), le « son qui porte avec lui l'intelligence » (JPC, p. 728). La prononciation des mots comportait donc, à ses yeux – ou à ses oreilles – une part de la « signifiance²²⁴ » (au sens de Michael Riffaterre), et cela, dans toutes les langues, comme le français – « Paul Petit me fait

Cette œuvre du philosophe grec est d'ailleurs évoquée par l'auteur de « L'Harmonie imitative » : « À ce problème [celui du rapport entre son et sens] est attaché dans le passé un formidable dossier que je n'ai ni le temps ni le goût de compiler avec vous. Je ne vous parlerai donc pas du *Cratyle* de Platon, ou des mystiques arabes et de l'alphabet Jâffr, ni de la Cabale et de l'ésotérisme hindou, de cette vertu incantatoire et surnaturelle que tous les temps et tous les peuples ont attribuée au mot écrit ou proféré, dès que l'esprit, dégagant de son usage journalier la vertu éternelle et secrète qui s'y trouve incluse, propose à nos sens cette clef, ce hiéroglyphe qui informe notre intelligence et amorce dans une certaine direction notre volonté ; de cette croyance qu'on appelle une chose en la nommant. » (ACC, p. 286-287)

²²² « Mallarmé reconnaît cependant que les langues possèdent ce pouvoir mimétique dans leurs éléments ("touches répondant" aux objets), qui sont les voyelles et les consonnes. » (Jean-Louis Joubert, *op. cit.*, p. 66.)

²²³ Dont voici deux exemples :

« Mais combien la seule L embellit la parole!
Lente elle coule ici, là légère elle vole ;
Le liquide des flots par elle est exprimé,
Elle polit le style après qu'on l'a limé ;
La voyelle se teint de sa couleur liante,
Se mêle-t-elle aux mots? c'est une huile luisante
Qui mouille chaque phrase, et par son lénitif
Des consonnes, détruit le frottement rétif.

[...]

Et l'humble U se ménage une modeste fuite ;
Le son nud qu'il procure, un peu trop continu ;

Est du mépris parfait un signe convenu. » (Pierre-Antoine-Augustin de Piis, *L'Harmonie imitative de la langue française. Poème en quatre chants*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1785, p. 14-15 et 18.)

²²⁴ Selon Michael Riffaterre, la notion de *signifiance* se définit en ces termes comparatifs : « Du point de vue du sens (niveau mimétique), le texte est une succession d'unités uniforme ; du point de vue de la signifiance (niveau sémiotique), le texte est un tout sémantique unifié. » (*Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 13.)

Selon Roland Barthes, « la signifiance[, c]'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement. » (*Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1973, p. 97.)

remarquer que le son pu exprime toujours le dégoût pour quelque chose de sale : puer, putain, purée, puce, peuh! Mais il y a pur. Ne serait-ce pas précisément le souffle par lequel l'âge se débarrasse de tout ce qu'elle a de sale? » (*JPC*, p. 785) – ou le latin – « *Cognosco oves meas et cognoscunt me meae*²²⁵ – Cela imite un peu le bêlement des ouailles. – Cette phrase a une douceur mystérieuse indépendante de son sens superficiel » (*JPC*, p. 714) –, pour ne donner que ces deux exemples.

En somme, pour Claudel, « le mot est un son créateur » (*JPC*, p. 728). Mais le vocable n'est pas le seul – avec les lettres – à pouvoir produire une mélodie : les blancs et les espaces sur la page participent aussi de l'harmonie imitative, de la *mimesis* sonore du langage, comme il l'a démontré dans ses *Cents Phrases pour éventails*.

Gauvreau semblait lui aussi souscrire à cette idée selon laquelle le son participe du sens. Par conséquent, et tout comme Claudel, il s'inscrivait en faux, parce que poète et stylisticien, contre la majorité des linguistes (tels Grammont²²⁶, Nyrop²²⁷ et Regnaud²²⁸) et plus rarement d'autres poètes (comme Valéry²²⁹) qui croyaient plutôt en l'arbitraire du signe.

²²⁵ « je connais mes brebis, et mes brebis me connaissent » Traduction tirée de : « L'Évangile selon saint Jean », X, 14, *La Bible*, présenté par Pierre de Beaumont, textes relus et contrôlés par le R. P. Stanislas Lyonnet, Lac Beauport, Anne Sigier, 1981.

²²⁶ « Les mots eux-mêmes, qui sont des agglomérations de phonèmes, n'ont que des significations arbitraires ; ainsi le mot *étable* et le mot *chapeau* pourraient être interchangés sans inconvénient, c'est-à-dire que si le mot *chapeau* était employé héréditairement avec la signification que nous attribuons communément au mot *étable*, personne ne songerait à en être choqué. » (Maurice Grammont, *Traité de phonétique avec 179 figures dans le texte*, Paris, Delagrave, 1933, p. 377.)

²²⁷ « Les mots, selon nous, ne signifient pas naturellement ; en d'autres termes, les mots ne sont ordinairement que des symboles sonores fortuits et conventionnels. » (Kristoffer Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, Copenhague/Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, vol. 4, 1913, p. 401.)

²²⁸ « La recherche de cette alliance entre ce qu'on peut appeler le corps et l'âme de la diction [c'est-à-dire le lien entre les sons et les idées] a été poussée par les poètes de l'Inde jusqu'à la puérité. » (Paul Regnaud, *La Rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la rhétorique classique, suivie des textes inédits du Bhâratīya-Nâtya-Çâstra – sixième et septième chapitres – et de La Rasatarangini de Bhânudatta*, Paris, Ernest Leroux, 1884, p. 258.

²²⁹ « [L]a valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens. Or, c'est là une condition qui paraît exiger l'impossible. Il n'y a aucun rapport entre le son et le sens d'un mot. La même chose s'appelle HORSE en anglais, IPPOS en grec, EQVVS en latin, et CHEVAL en français ; mais aucune opération sur aucun de ces termes ne me donnera l'idée de l'animal en question ; aucune opération sur cette idée ne me livrera aucun de ces mots – sans quoi nous saurions facilement toutes les langues à commencer par la nôtre. / # Et cependant c'est

Comme il le souligne au détour d'un paragraphe dans sa correspondance : « Il n'y a pas une seule lettre qui ne soit le commun dénominateur strict de toute une série d'états transmissibles uniquement par elle ; c'est être bien asséché et bien borné que de ne pouvoir être sensible à ce commun dénominateur » (*LJCD*, p. 100). Il n'en discute pas plus longuement, cependant, dans ses écrits théoriques.

III.2.2.4. Les hiéroglyphes

Pour Artaud, la poésie-théâtre vécu(e) est une œuvre kaléidoscopique dont chaque facette (le texte, le geste, la voix, la mimique, les décors, les costumes, les éclairages, etc.) devait signifier, possédait d'autres moyens langagiers mimétiques à valeurs figurative et phonétique, soit les signes hiéroglyphiques.

Pour lui, le « langage théâtral pur » (*TD*, p. 526-527) était une « poésie dans l'espace [composée à partir d'un] langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique » (*TD*, p. 526-527). Or ces signes, d'après Artaud, « constituent de véritables hiéroglyphes, où l'homme, dans la mesure où il contribue à les former, n'est qu'une forme comme une autre, à laquelle, du fait de sa nature double, il ajoute pourtant un prestige singulier » (*TD*, p. 526-527) *Le signe parlant* passe ainsi du texte au corps de l'acteur (et à ses prolongements : costume, maquillage, etc.), dans la vision artaudienne du théâtre, ce qui en accentue sa polysémie et sa poéticité :

Ces acteurs [danseurs balinais] avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. [L]es acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent. Et ces hiéroglyphes à trois dimensions sont à leur tour surbrodés d'un certain nombre de gestes, de signes mystérieux qui correspondent à l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons définitivement refoulée. (*TD*, p. 536 et 540)

l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit. » (Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1333.)

La notion d'hiéroglyphe n'est pas employée comme telle dans les écrits théoriques claudéliens, mais elle n'est pas étrangère à la conception dramatique de l'auteur du *Soulier de satin* qui n'omet pas d'employer ce mot dans son *testament dramatique* (SS1, p. 250).

III.3. Remotivation du signe

Les *idéogrammes occidentaux*, l'harmonie imitative et les hiéroglyphes permettent, paradoxalement, une remotivation du signe qui avait été désémantisé par la déconstruction-reconstruction glossique. Les poètes, au cours de leur rénovation poétique, n'ont pas renoncé pour autant à la capacité *représentative* du langage, car la *mimesis* au sens antique visait non pas l'imitation fidèle du réel, mais une authentique *représentation*.

En prenant le mot pour la chose, en se faisant les « peintre[s] de l'idée²³⁰ » ou les musiciens de la pensée, en donnant visuellement ou auditivement le mot en spectacle, et interchangeant les places et les rôles des mots et des gestes (organiques, corporels ou physiques), ils adoptaient une attitude allant dans le sens d'un rapprochement notable entre poésie et théâtre. Mais leurs poèmes spectaculaires à forte densité lyrique ne pouvaient représenter, ou suggérer, que l'intangible, puisque, comme le disait Claudel en 1925, une image ne peut être exacte, « est toujours forcément un à-peu-près, une analogie partielle » (JPC, p. 699).

Or la poétisation du dramatique apparaît de manière très dense dans les œuvres théâtrales de jeunesse des poètes, pour être allégée quelque peu dans leurs pièces pour la scène (constitutives du corpus premier). En effet, dans ces productions plus tardives, le langage poétique a fait quelque peu l'objet d'une domestication en regard de celui apparaissant dans les premiers *opus* de leur dramaturgie. Au fur et à mesure de leur œuvre,

²³⁰ Thi Hoai Huong Nguyen, *loc. cit.*, p. 266. Cette conception ne s'applique pas à l'esthétique gautierienne dans la mesure où le poète québécois clamait haut et fort « [n'être] pas idéaliste » (LJCD, p. 137).

les trois auteurs se sont appuyés sur l'intérêt qu'ils vouaient à la matérialité langagière pour donner lieu, justement, à une tangibilité concrète du poème sur scène. On remarque donc que, d'un pan à l'autre de leur entreprise globale, après avoir inclus le lyrisme textuel dans leurs partitions, ils ont décidé de lui faire prendre corps matériellement en transposant la poésie au niveau des autres dimensions de la représentation.

CHAPITRE III

LE DRAMA-POESIS-POÏËSIS, THÉÂTRALISATION DU POÉTIQUE

« La poésie aussi m'est un théâtre [...] ¹. »

I. Vers une *poesis-poïesis* dramaturgique

Si les poètes de notre corpus sont des figures emblématiques de la révolution dramatique du XX^e siècle et s'ils ont largement contribué à la modernisation de la sphère théâtrale, ce n'est pas tant par le travail qu'ils opèrent sur la langue, cette parole-poème, ce dire nouveau et antiréaliste dans lequel ils taillent leurs partitions, mais bien par l'influence considérable qu'ils ont eue à la fois sur la représentation et la mise en scène, ou, en d'autres mots, sur la *poesis* (en latin) ou la *poïesis* (en grec) dramaturgique.

Ce va-et-vient (soit le fait que les poètes renouvellent le théâtre tant par la poétisation du théâtral que par la théâtralisation du poétique) – ou cette « [f]ascination réciproque² », pour reprendre l'heureuse formulation de Dominique Lafon, qu'entretiennent l'un pour l'autre la poésie et le théâtre chez Artaud, Claudel et Gauthier – n'est pas étonnant(e) en soi. Pour ces auteurs, la notion de catégorie littéraire et artistique demeure floue au sens structuraliste du terme, et leur esthétique ressortit sans conteste à l'hybridité générique.

Les trois poètes confondent ainsi les classements génériques de la poésie et du théâtre, en employant les termes *poésie* et *poème* indifféremment pour évoquer des créations de factures et de formes hétéroclites. Artaud, afin d'évoquer son entreprise – qui visait moins à esthétiser l'existence qu'à faire infuser l'âme du théâtre vrai dans la solution trouble d'une vie sans corps (hissant, par le fait même, cette vie au niveau de la pureté cosmique de l'art) – clamait à Henri Parisot, dans une lettre datée du 6 octobre 1945, qu'il « a[vait] besoin de

¹ Louis Aragon, *Théâtre/Roman*, [Paris], Gallimard, « NRF », 1974, p. 382.

² Dominique Lafon, « Fascination réciproque », *L'Annuaire théâtral*, n° 33, printemps 2003, p. 5.

poésie pour vivre et [qu'il] v[oulait] en voir autour de [lui]. » (*O*, p. 1021) Pour Claudel, le mot poésie – « poème » pour être plus précise – recouvrait également des réalités textuelles diverses (telles les « lyrique[,] dramatique [et] exégétique³ ») comme le souligne Didier Alexandre. C'est pourquoi, sans doute, il évoque « le sens de la véritable poésie » (*RW*, p. 77) dans le dialogue théâtral *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* plutôt que dans l'un de ses écrits essayistiques en prose. Et Gauvreau, quant à lui, utilise les expressions de « courtes pièces poétiques⁴ », de « poèm[e] dramatuqu[e] » (*LPÉB*, p. 119) pour parler de certains des *objets* (dramatiques) des *Entrailles*.

Tantôt, ils mêlent les deux genres en incluant des créations poétiques dans des partitions dramatiques et *vice versa* (comme *Le Jet de sang* dans *L'Ombilic des limbes* pour Artaud ; les scènes et les sketches dans les poésies en prose de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, puis le texte intitulé « Théâtre » parmi les poèmes constitutifs de *Connaissance de l'Est*, pour Claudel). Gauvreau, pour sa part, décide, lors de la Nuit de la poésie 1970, de réciter non pas un poème, mais bien un *objet* des *Entrailles* (« Fatigue et réalité sans soupçon »), qu'il qualifie de « pièce de théâtre sans personnages⁵ », avant de déclamer deux poèmes d'*Étal mixte* et trois extraits issus de ses *Poèmes de détention* et de ses *Boucliers mégalomanes*.

Les trois auteurs rejettent parfois, également, les classifications génériques. D'abord, un peu à l'instar de Claudel qui fait dire au poète des *Cinq Grandes Odes* : « Je ne suis pas

³ Didier Alexandre, « Des formes, point de genres? Paul Claudel face à la question du genre », Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (s. la dir. de), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 115. À noter : la graphie ancienne du mot *poème*, allant dans le sens d'une quête des formes artistiques primitives : on écrit « poème » pour parler de la poésie latine du XIII^e jusqu'au XIX^e siècles, selon *Le Grand Robert*, version électronique, <http://gr.bvdep.com/version-1/gr.asp>

⁴ Claude Gauvreau, « Une mise au point. En marge du *Coureur de Marathon* », *Le Devoir*, 24 février 1961, p. 8.

⁵ Claude Gauvreau, « [Lecture d'extraits des *Entrailles*, d'*Étal mixte*, de *Poèmes de détention* et des *Boucliers mégalomanes*] », Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse (réalisation), *La Nuit de la Poésie, 1970*, production de Marc Beaudet, Montréal, ONF, 1970, enregistrement vidéo VHS, son, couleurs, 111 min.

un poète » (*CGO*, p. 280) – offrant, du même, coup une négation du genre poétique –, Artaud (s')exclut lui aussi, d'une certaine manière, (du) le genre dramatique en assurant à qui veut bien l'entendre qu'il est « l'ennemi / du théâtre » (*O*, p. 1177). Bien entendu, de l'ennemi du théâtre à l'ennemi de la catégorie dénommée *théâtre*, il n'y a qu'un pas que nous permet de franchir la clause du *Pèse-nerfs*, puisque Artaud y récuse sans détour toute forme de regroupement théorique (dont le générique) : « La Grille est un moment terrible pour la sensibilité, la matière » (*PN*, p. 169).

Claudiel, aux dires de Didier Alexandre, évacue « la notion même de genre [de son] discours critique[,] au profit de celle de la forme⁶ ». Ce sont plutôt les éditeurs de la Pléiade qui ont pris la liberté de « distribu[er] en trois ensembles [...] l'œuvre de Paul Claudel[–ensembles] obéi[ssan]t à une conception traditionnelle des genres : le genre de la poésie, le genre dramatique, le genre de la prose⁷ ». Il va sans dire que cette renonciation au genre *via* une non-utilisation du classement générique distingue Artaud et Claudiel de Gauvreau qui lui, au contraire, y va d'une surenchère typologique (comme en témoignent les classements présentés dans ses *Œuvres créatrices complètes*⁸ et sa longue lettre, datée du 27 janvier 1969, à Michel Lortie⁹) doublée d'une riche invention taxinomique – par exemple :

⁶ Didier Alexandre, *loc. cit.*, p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁸ Sur les dix-neuf œuvres composant les *Œuvres créatrices complètes* : trois portent comme titre le genre auquel elles appartiennent (ex. : « *Autobiographie* » ; « *Poèmes de détention* ») ; neuf œuvres portent un sous-titre coïncidant avec une étiquette générique (ex. : « *Beauté baroque. Roman moniste* », « *L'Asile de la pureté. Tragédie moderne en cinq actes* ») ; une œuvre possède même des sous-divisions affublées d'un sous-titre précisant leur nature générique (dans *Cinq ouïes* : « *Magruhiline et la vie. Tragédie baroque* », « *Les voix du griffon du cabousta. Paroles radiophoniques* ») ; seize œuvres voient leur genre spécifié entre parenthèses dans la table des matières à la fin de l'œuvre (ex. : « *Les Entrailles (théâtre)* », « *Jappements à la lune (poèmes)* ») ; deux œuvres possèdent une note (sous le titre) précisant la nature de ses divisions internes (ex. : « *Étal mixte* » : « Les poèmes imprimés ici par ordre chronologique ont été écrits du 26 juin 1950 au 16 août 1951 », *ÉM*, p. 211) ; une œuvre possède une indication descriptive de sa nature, sans spécifier l'un des quatre grands genres littéraires modernes que sont la poésie, le théâtre, le roman et l'essai (« *Automatisme pour la radio (treize textes à quatre voix)* »). (Toutes les citations sont tirées de [OCC].)

⁹ Gauvreau y précise le genre de chaque œuvre devant apparaître dans les *Œuvres créatrices complètes* : « CINQ OUIËS : [...] textes radiophoniques d'une demi-heure. [...] / BROCHUGES : [...] bref recueil de

« téléthéâtre cosmique » (REA, p. 755), « fantaisie fantastique » (CO, p. 329), « futurisme en acte » (CO, p. 352¹⁰), « *Le Vampire et la nymphomane* (opéra sans musique) » (LPÉB, p. 111). Cette stratégie gauvréenne de surétiquetage de ses créations ne doit cependant pas duper le chercheur : elle est le signe, certes, d'un dédain du poète-dramaturge pour ce qu'il appelle les « catégorie[s] esthétique[s] plutôt vague[s] » (RDD, p. 252). Mais elle traduit, également, moins une acceptation qu'un rejet des genres existants, puisqu'à force de précision, les regroupements généraux disparaissent au profit d'une mise en évidence de la particularité de chacune des œuvres. Ce déni générique gauvréen est aussi à l'œuvre dans le fait que l'auteur ne sépare jamais totalement ses productions textuelles en deux clans (le poétique et le dramatique), comme le démontre l'ordre chronologique (et non pas générique) qu'il privilégie pour organiser le volume de ses *Œuvres créatrices complètes*.

Malgré cette confusion et ce refus de la catégorisation générique, c'est bien la théâtralisation du poétique qui a le plus fortement encouragé et nourri la réforme du théâtre des trois auteurs. Toutefois, cette théâtralisation du poème n'a été possible que parce qu'ils ont pris conscience, au cours de leur œuvre et de leur carrière, de la matérialité scénique.

II. Moments de la prise de conscience

Les moments-charnières au cours desquels – ou grâce auxquels – les poètes ont pris connaissance des contraintes matérielles reliées à la représentation scénique sont survenus dans des contextes fort distincts, mais qui se rejoignent tous par le fait qu'ils supposent un

poèmes [...] / FAISCEAU D'ÉPINGLES DE VERRE : [...] Il s'agit de monologues non figuratifs et ils représentent ma création la plus désintéressée. [...] / L'ÉTALON FAIT DE L'ÉQUITATION : pièce en un acte » (LPÉB, p. 269-272).

¹⁰ La table des matières des *Œuvres créatrices complètes* parle plutôt de « futurisme en un acte » ([OCC], p. 1501).

rapport avec l'autre, l'inconnu, le nouveau. Ce sont des découvertes qui les ont marqués, des événements déclencheurs – voire initiatiques – ou des rencontres déterminantes.

II.1. Événements déclencheurs

D'autres critiques que nous se sont déjà occupés à recenser dans le détail¹¹ ces hasards moteurs. Pour mémoire et dans le but de contextualiser nos analyses, nous tenterons ci-après de dégager les circonstances les plus cruciales et engageantes pour le développement de l'esthétique théâtrale des trois auteurs.

La conjoncture capitale ayant marqué la conception artaudienne du théâtre est bien connue. Il s'agit de la « représentation publique du Théâtre Balinais à L'Exposition Coloniale de Paris » ([O], p. 1715) à laquelle Artaud assiste le 11 juillet 1931, à l'âge de trente-cinq ans, et qui l'enchantement totalement, comme le signale le commentaire qu'il fait à Louis Jovet dans une lettre datée du 2 août de la même année :

[C]e que j'ai toujours conçu d'une sorte d'imperméabilité du monde scénique à tout ce qui n'est pas strictement lui, de la quasi-inutilité de la parole qui n'est plus le véhicule mais le point de suture de la pensée, [...] de la nécessité pour le théâtre de chercher à représenter quelques-uns des côtés étranges des constructions de l'inconscient, [...] tout cela est comblé, satisfait, représenté, et au-delà par les surprenantes réalisations du Théâtre Balinais qui est un beau camouflet au Théâtre tel que nous le concevons. (« Lettre à Louis Jovet », 2 août 1931, citée par : [O], p. 1733)

Préfigurée et préparée par la visite qu'il avait faite au palais de l'Indochine à L'Exposition coloniale de Paris en juillet-août 1922, à l'âge de vingt-six ans, où le spectacle de danses cambodgiennes auquel il avait assisté l'avait vivement frappé, la vision de la performance des danses balinaises peut certainement être qualifiée d'événement inaugural de l'esthétique et de la pensée dramaturgiques artaudiennes. En 1931, juste avant L'Exposition

¹¹ Cela est vrai pour Artaud et Claudel. Pour Gauvreau, cependant, l'appareil critique entourant son œuvre demeure encore très mince ; dès lors, le travail reste à (par)faire.

coloniale, Artaud était considéré surtout comme un poète¹² et un acteur de théâtre et de cinéma¹³ (mais aussi, de manière secondaire, comme scénariste cinématographique, librettiste, dramaturge, etc.) à la personnalité excentrique et magnétique. Mais il n'était pas encore perçu comme un théoricien du théâtre, et cela, bien qu'il eût publié des réflexions sur l'art dramatique et scénique à titre de critique théâtral au début des années 1920. Il avait produit des articles pour divers périodiques tels que *Action* ; *Le Crapouillot*. *Arts, Lettres, Spectacles* ; *Théâtre en Europe* ; *La Criée* ; collaboré à la revue *Comœdia* en octobre 1923 (avec son texte-manifeste « L'évolution du décor ») ; et prononcé la conférence « sur les possibilités et les impossibilités du film parlant » au *Studio 28*, le 22 juin 1929.

La représentation du Théâtre Balinais est un événement d'une incomparable importance dans son œuvre, parce qu'elle le poussera vers la théorisation du théâtre – ou plutôt de *son* théâtre, son *Théâtre de la cruauté*. Effectivement, c'est à partir de ce moment qu'Artaud écrit les essais qui constitueront *Le Théâtre et son double*. De 1931 à 1935, Artaud

¹² En effet, les premiers textes artaudiens sont, à proprement parler, des poèmes (au sens que l'on confère habituellement à ce mot). Tantôt, ils ont fait l'objet de publications de niveau scolaire ou amateur, tels les poèmes de 1910 (ex. : « La chanson des arbres ») parus sous le pseudonyme Louis des Atrides dans la revue qu'il fonde avec ses amis au collège. Tantôt, ils sont restés inédits pendant longtemps comme certains poèmes apparaissant dans sa correspondance avec Génica Athanasiou. Tantôt, ils ont fait l'objet de publications officielles, mais à la pièce, comme ceux parus dans les périodiques *La Revue de Hollande* (en février 1916), *Demain* (de 1920 à 1922) et *Action. Cahiers de philosophie et d'art* (en novembre et décembre 1921) ; comme « Le Poème de Saint François d'Assise » paru dans *La Criée* (en novembre 1922) ; comme « Extase » et « Fête nocturne » parus dans le premier numéro de la revue *Bilboquet* (en février 1923) ou « Musicien » et « Baraque » parus dans le second numéro de la revue (à la fin de 1923) sous le pseudonyme Eno Dailor. Tantôt, ils ont été regroupés, comme ceux réunis sous le titre *Tric Trac du Ciel* parus en mai 1923, avant qu'Artaud n'entretienne une correspondance avec Jacques Rivière en 1923-1924, elle-même publiée en 1924 et qui marquera sa « véritable entrée en scène [...] dans le monde littéraire » ([O], p. 64) Le poète publiera, par la suite, d'autres types de poèmes, plus libérés du carcan traditionnel et classique tels *L'Ombilic des limbes* (1925), les textes de sa période surréaliste datant de 1925 (ex. : « Le mauvais rêveur », « À table », etc.), *Le Pèse-nerfs* (1925), *Fragments d'un Journal d'Enfer* (1926), *L'Art et la mort* (1929) et les textes postsurréalistes (ex. : « L'osselet toxique », 1928). Il y aurait, bien sûr, plusieurs autres exemples à donner. (Informations tirées de [O], p. 1705-1770.)

¹³ En 1924, Artaud fait son entrée dans le monde des arts de la scène. Comme acteur de théâtre, il a fait partie de la compagnie du Théâtre de l'Atelier (de 1922 à 1923), de la troupe de Georges et de Ludmilla Pitoëff à la Comédie des Champs-Élysées (de 1923 à 1925), puis a participé aux quatre productions du Théâtre Alfred-Jarry (de 1926 à 1930). Comme acteur de cinéma, il n'a joué, le plus souvent, que des rôles secondaires. Il a également fait des mises en scène (de 1925 à 1930). (Informations tirées de : *ibid.*)

développe ainsi la pensée qui l'a rendu célèbre, soit juste avant son départ pour le Mexique au début de 1936 et son voyage en Irlande en 1937.

La découverte de la danse balinaise est un épisode inaugural, mais pas réformateur, car elle ne va ni réorienter catégoriquement les principes esthétiques d'Artaud ni renverser complètement sa conception de l'art scénique. Sa volonté de bouleverser la tradition dramatique en place s'était déjà manifestée dans sa co-orchestration (avec Roger Vitrac et Robert Aron) du Théâtre Alfred-Jarry (comme le démontrent les propos amendeurs qu'il tenait dans les présentations des saisons théâtrales¹⁴). La performance de la troupe balinaise a été un événement-impulsion plus qu'un événement-révolution pour sa pensée, car elle a renforcé ses points de vue et elle l'a incité non pas à s'engager plus à fond sur la voie qu'il avait déjà commencé à parcourir, mais à redoubler la mise en actes de ses convictions esthétiques, pour ne pas dire existentielles.

Les situations ayant entraîné une conscientisation de la dimension concrète de la scène, chez Claudel, se sont présentées à foison tout au long de son parcours. Celles ayant eu le plus de portée se sérient en deux catégories générales, liées, ici, à son entreprise littéraire ; là, à ses fonctions d'ambassadeur.

Les événements se rattachant à son métier d'écrivain de théâtre surviennent vers les années 1910 – entre 1909 et 1913 pour être exacte –, c'est-à-dire un peu plus tard que dans la vie d'Artaud, car Claudel est alors âgé de 41-45 ans. Mais tout comme Artaud, à cette époque, il est surtout connu pour sa poésie¹⁵ – et, qui plus est, pour sa poésie catholique, aux accents liturgiques –, en plus d'être associé à ses fonctions d'attaché gouvernemental. Il avait

¹⁴ Voir les brochures publiées par la Société Générale d'Imprimerie et d'Édition (*O*, p. 227-234).

¹⁵ Il a publié son *Art poétique* (1903), les *Cinq Grandes Odes* (1900-1908), *Le Processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1907). De même, les premières versions de ses pièces, parce que non vouées à la scène, peuvent être assimilées à des poèmes.

déjà rédigé et publié plusieurs pièces de théâtre¹⁶ sans qu'elles aient été montées. C'est à partir de 1909 que plusieurs coïncidences favorisent une ouverture de Claudel au monde de la pratique théâtrale.

Ce sont d'abord les requêtes de metteurs en scène, acteurs, poètes ou mécènes (comme Armard Bour du Nouveau Théâtre d'Art, en février 1909 ; M^{me} Lara en janvier 1911 ; Jacques Rouché et André Suarès en juillet 1911¹⁷) qui veulent (voir) monter *La Jeune Fille Violaine* (notamment). Claudel leur opposera un ferme refus, car, selon lui, cette pièce n'est pas du tout adaptée à la représentation scénique. Les réclamations et implorations répétées vont donner conscience à Claudel de l'intérêt que suscite son œuvre auprès des praticiens, et l'engagera à retravailler ses pièces, à en produire de nouvelles versions (comme *L'Annonce faite à Marie*, adaptation scénique de *La Jeune Fille Violaine*).

Les nombreuses lectures publiques, par des comédiens de métier, de textes claudéliens choisis (se résumant souvent à des passages, à des fragments) ont non seulement fait naître le goût d'être joué, mais lui ont aussi pleinement donné la mesure des défaillances dramaturgiques de ses partitions. Des extraits de l'œuvre claudélienne ont ainsi été lus par, entre autres acteurs, Carlos Larronde (en 1911) ; Jacques Copeau (en 1912) ; Marie Kalff (en Hollande, en Belgique) ; Marie Kalff et Édouard de Max (au Théâtre Michel de Paris le 25 avril 1912).

La première représentation scénique intégrale de l'une de ses pièces est la mise en scène de *L'Annonce faite à Marie*, dans une mise en scène d'Aurélien-François-Marie Lugné

¹⁶ *L'Endormie* (1887), *Fragment d'un drame* (1888), *Tête d'or. Première Version* (1890), *La Jeune Fille Violaine. Première Version* (1892), *La Ville. Première Version* (1893), *Tête d'or. Seconde Version* (1894), *L'Échange. Première Version* (1894), *La Jeune Fille Violaine. Seconde Version* (1899), *La Ville. Seconde Version* (1901), *Partage de midi. Première Version* (1906), *L'Otage* (1911).

¹⁷ Dans une lettre datée du 23 juillet 1911, Claudel écrit ceci à l'auteur du *Bouclier du zodiaque* : « Merci [...] pour la proposition de représentation. Mais je n'ai pas encore écrit une ligne de ma nouvelle version de *La Jeune Fille Violaine*. En réalité c'est presque une nouvelle œuvre que je vais écrire et ne sais quand elle sera prête. D'ailleurs sa couleur religieuse effraiera sans doute tous les théâtres. » (*CAS*, p. 169)

(dit Lugné-Poe)¹⁸. Le « [grand] succès » (*JPC*, p. 288) que connaît *L'Annonce faite à Marie* dans chaque théâtre où elle se produit encourage et incite l'auteur à accorder – non pas systématiquement, mais plus souvent – le droit de monter ses œuvres dramatiques aux metteurs en scène qui le solliciteront à l'avenir (tels Lugné-Poe, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty¹⁹ et Jean-Louis Barrault beaucoup plus tard). La première représentation de *L'Annonce faite à Marie* n'a pas été qu'un moment isolé et anodin dans la vie de l'auteur, mais plutôt l'inauguration d'une autre phase dans sa production. Elle a contribué de manière essentielle à la prise en compte et à la connaissance de l'aspect technique du théâtre chez Claudel, qui a pris largement part aux répétitions et à la préparation de la mise en scène. D'ailleurs, Claudel tenait beaucoup au projet de sa reprise, qui devait être réalisée dans les années 1930 – mais qui, finalement, n'aura jamais lieu –, et qu'il envisageait comme rien de moins qu'une étude préparatoire pour la mise en scène de son *testament dramatique*, *Le Soulier de satin* :

25 janvier 31. [...]

Le théâtre Pigalle m'a demandé de monter *Le Soulier de satin*, mais c'est une chose considérable et difficile à laquelle je ne puis penser avant d'avoir causé avec vous et d'avoir utilisé les expériences que nous procurera *L'Annonce* (*CDM*, p. 168) ;

20 novembre 31.

Cher ami,

Je viens de voir longuement Fouilloux qui semble animé des meilleures intentions et qui souhaite que *L'Annonce* prépare une représentation future du *Soulier de satin* ! (*CDM*, p. 193)

¹⁸ Elle a été créée et jouée les 21, 22 et 23 décembre 1912 à la salle Malakoff (à Paris), puis rejouée dans le cadre d'une tournée de la troupe du Théâtre de l'Œuvre au *Neues Theater* de Francfort (en mars 1913), au Grand-Théâtre de Strasbourg (en avril 1913) et à la Comédie des Champs-Élysées de Paris (en mai 1913). Cet événement (l'acceptation de confier la mise en scène de *L'Annonce faite à Marie* à Lugné-Poe et à Marie Kalff en août-septembre 1912) marque l'entrée de Claudel dans le monde de la pratique théâtrale professionnelle. Le poète, cependant, considérait que sa véritable carrière de dramaturge a débuté seulement en 1943 avec la création du *Soulier de satin* dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault : « Mon cher ami, [écrit-il à Darius Milhaud, le 28 février 1945] / j'ai fait comme vous savez de brillants débuts dans le monde théâtral. *Le Soulier de satin* attire toujours la foule » (*CDM*, p. 249).

¹⁹ Gaston Baty est un metteur en scène qui a sollicité Claudel (notamment pour *L'Annonce faite à Marie*), mais le poète portait pour cet homme et son travail une aversion quasi complète, d'où ses refus catégoriques de lui céder ses créations.

Un autre tournant est la représentation de l'*Orphée* de Christoph Willibald von Gluck au théâtre d'Alexandre von Salzmänn (anciennement l'Institut d'Art d'Émile Jaques dit Jaques-Dalcroze) à Hellerau, entre le 24 juin et le 5 juillet 1913. Claudel était alors en Allemagne, à titre de consul de France à Francfort et de futur consul à Hambourg (devant commencer en octobre 1913), où la traduction allemande de *L'Annonce faite à Marie* (*Die Verkündigung* de Jacob Hegner) devait être représentée au début juillet. Mais l'ajournement des représentations à la fin du mois de septembre, puis au début du mois d'octobre 1913²⁰, avait libéré Claudel pour un temps, et c'est dans ce contexte qu'il a assisté à cet opéra qui a modifié substantiellement son appréhension et sa compréhension de l'art scénique. Auparavant préoccupé essentiellement par des questions musicales et prosodiques (au poème musical en quelque sorte), l'expérience d'Hellerau, *via* l'esthétique de Salzmänn, héritier direct d'Adolphe Appia, le sensibilise aux composants visuels, et plus particulièrement aux décors (architecturaux plutôt que picturaux) ainsi qu'à la « luminosité » (*CLP*, p. 66-69) (musicale et affective, par le biais de modelés, de modulations et d'« enveloppement[s] », *CLP*, p. 66-69) par opposition aux simples « éclairages » (*CLP*, p. 66-69) en vogue à Paris. Claudel assurait que ce spectacle avait été pour lui une révélation « vérifi[ant] toutes [s]es idées sur la mise en scène » (*CLP*, p. 127). Le 7 juillet 1913, il écrira même à Darius Milhaud que « [l]es représentations de H[ellerau] (*Orphée* de Gluck) ont été *incomparables*. C'est la 1^{re} fois que je vois de la beauté au théâtre. C'est une union entre la musique, la plastique et la lumière, comme je ne l'ai jamais vue! » (*CDM*, p. 39) Le 29 septembre 1913,

²⁰ « Hellerau, 4 juillet 1913. / Mon cher Lugué / Ma pièce n'a pu être représentée à Hellerau les 3, 5 et 6 juillet, comme cela avait été annoncé. [L']adaptation de ma pièce à un milieu aussi particulier que Hellerau posait de très graves problèmes que je n'ai pu résoudre immédiatement. Plutôt que de donner des représentations imparfaites, on a préféré ajourner la pièce en [s]eptembre (17, 21 et 22). Elles coïncident avec les fêtes théâtrales de Dresde » (*CLP*, p. 120-121) ; « 10 septembre 1913. / Cher Monsieur Milhaud. [...] / D'après ce que l'on me télégraphie de là-bas, les répétitions de *L'Annonce* commenceront le 19 et la 1^{re} représentation aura lieu le 5 octobre. » (*CDM*, p. 39)

il confiera avec enthousiasme à Lugné-Poe : « Il n’y a plus d’autre théâtre possible. » (*CLP*, p. 127) Comme l’indique Henri Micciollo, Claudel développe en outre un goût pour les changements de scène rapides qui se manifeste jusqu’à l’écriture du *Soulier de satin*. Sa correspondance porte les traces de cette prédilection : à Darius Milhaud, il vante les mérites, le 19 janvier 1930, d’une « disposition [scénique où] il n’y aurait aucun intervalle entre les différentes scènes » (*CDM*, p. 130) ; à Jacques Copeau, il affirme souhaiter, le 22 juin 1937, « que les changements de scène à l’intérieur des actes fussent aussi rapides que possible » (*CCDJ*, p. 164).

Au cours de sa carrière diplomatique (de 1890 à 1935), notamment en Asie²¹, Claudel a vu des formes de théâtre très différentes des pratiques occidentales : le théâtre Nô, le théâtre d’ombre, le Bougakou, le Bounrakou, le Kabouki, etc., dont il fait mention dans divers écrits. On peut penser à ce « [c]oncert chinois [vu] sur l’eau [où l’]un chant[ait] en grattant une guitare [pendant que] l’autre l’accompagn[ait] en tapant sur un bol de porcelaine avec un chopstick » (*JPC*, p. 101) que Claudel relate dans son *Journal* en 1909, ou encore aux diverses formes spectaculaires japonaises dont rend compte le poète dans sa correspondance :

Tokyo, le 26 septembre 1924.

Cher ami, [...]

Quel dommage que vous ne puissiez venir au Japon! J’ai entendu hier une danse de matelots accompagnée d’un chœur d’un rythme et d’une allégresse extraordinaire! (*CDM*, p. 77)

Nara, 7 mai 1926.

Mon cher Copeau, [...]

Je suis venu ici en grande partie pour étudier le théâtre merveilleux de marionnettes (manœuvrées par 2 ou 3 personnes) qui est la spécialité d’Osaka. [...] J’ai écrit aussi une étude très longue et très poussée sur le Nô. Le [...] théâtre Japonais m’a appris beaucoup de choses. (*CCDJ*, p. 141)

²¹ Chine (Shanghaï, Fou-Tchéou, Hank’éou) : de mai-juin 1895 à novembre-décembre 1899 [séjour au Japon en 1898] ; Chine (Fou-Tchéou, Pékin, Tien-Tsin) : d’octobre 1901 à juillet 1906 ; Indochine (Saïgon, Angkor) : septembre 1921 ; Japon (Tokyo, Chuzenji) : d’octobre-novembre 1921 au mois d’août 1926. Informations tirées de : Société Paul Claudel, *Paul Claudel*, « Repères chronologiques », site consulté de 2005 à 2011 <http://www.paul-claudel.net/node/25/>

Pour Gauvreau, il est plus difficile et hasardeux de se prononcer sur les événements qui ont marqué son parcours créateur et ses conceptions esthétiques. Non seulement il ne semble pas avoir entretenu autant de correspondances avec des personnes influentes du milieu artistique comme l'ont fait Artaud et Claudel, mais les sources des informations le concernant se révèlent plus rares, plus dispersées, et ont moins fait l'objet d'analyses. Bien qu'André G. Bourassa (1936-2011) et ses collaborateurs aient entamé la réédition des œuvres gauvréennes à la pièce chez L'Hexagone dans la collection « Œuvres de Claude Gauvreau »²², il n'existe encore ni de biographie de Gauvreau ayant été officiellement publiée, ni d'édition critique de ses *Œuvres créatrices complètes*²³. Aussi, les repères chronologiques dont on dispose se résument, trop souvent, à l'« Autobiographie » ouvrant son gigantesque volume ainsi qu'aux détails pouvant être glanés parmi ses articles, sa correspondance et les témoignages des personnes l'ayant côtoyé.

Sauf erreur, dans ses textes et propos divers, Gauvreau ne relate à aucun moment un événement ayant bouleversé ses conceptions théâtrales. Jacques Marchand pose quant à lui l'hypothèse que la glorification de Muriel Guilbault en muse participe d'une stratégie de mythification du poète (dramatique) propre à le faire entrer dans l'histoire littéraire (et théâtrale) et à lui assurer une reconnaissance et une survie : selon cette optique, Gauvreau

²² *Beauté baroque* (n° 1), *La Charge de l'original épormyable* (n° 2), *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970* (n° 3), *Correspondance 1949-1950* (n° 4), *Les Oranges sont vertes* (n° 5), *Écrits sur l'art* (n° 6). Mais il ne s'agit pas d'éditions critiques au sens strict du terme.

²³ Thierry Bissonnette prépare depuis plusieurs années une *Autobiographie fictive de Claude Gauvreau* : il en a déjà présenté quelques extraits lors de conférences dont celles-ci : « Mélodrame, ironie et tragédie chez Claude Gauvreau », colloque *Poésie et intertextualité. Entre mémoire et savoir*, 75^e Congrès de l'ACFAS, UQTR, 8 mai 2007 ; « L'épopée automatiste et autofictionnelle de Claude Gauvreau ou Comment réinventer une communauté par sa marge », colloque *Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise*, 77^e Congrès de l'ACFAS, Université d'Ottawa, 15 mai 2009. En outre, lors d'une entrevue à l'émission radiophonique *Vous m'en lirez tant*, diffusée le 30 avril 2006 sur les ondes de Radio-Canada, Thierry Bissonnette signalait à l'animateur d'alors (Raymond Cloutier) qu'une édition critique des *Œuvres créatrices complètes* était en préparation (mais il n'a pas voulu préciser qui était à la tête de cette entreprise). Par ailleurs, L'Hexagone s'approprierait à rééditer *COÉ* et *OV* : c'est ce que nous apprenait cet article : [Anonyme], « Édition – Spécialiste de Claude Gauvreau recherché », *Le Devoir*, 16-17 avril 2011, p. F2.

n'aurait pas subi passivement les contrecoups émotifs liés à la mort de sa muse, mais aurait récupéré cet événement funeste en l'instrumentalisant au service de son œuvre. Quoiqu'il en soit, il reste qu'il ne semble pas y avoir, pour Gauvreau, de circonstances comparables à la vision du Théâtre Balinais pour Artaud ou encore à la vision de l'opéra de Gluck et des spectacles asiatiques pour Claudel. Sa prise de conscience découle de sa participation à la sphère artistique et théâtrale, et date du début des années cinquante (1950-1951), juste avant le suicide de celle qui lui inspirera son roman moniste *Beauté baroque*. Rappelons qu'à cette époque, Gauvreau, qui avait dans la mi-vingtaine (25-26 ans), écrivait déjà depuis plusieurs années, mais qu'il n'avait presque rien publié de sa production fictionnelle²⁴. Certes, les gens l'associaient à la poésie, car il partageait ses créations avec les autres en les récitant à haute voix. Cependant, il était surtout connu pour sa participation (à titre de poète et d'animateur) au groupe des Automatistes et comme cosignataire du manifeste *Refus Global* en 1948. On l'associait aussi à la critique d'art et de théâtre, étant donné les nombreux articles qu'il avait fait paraître dans les journaux en lien avec ces sujets – ce qui permit à Gauvreau, selon nous, d'aller au-delà du littéraire dans son écriture radiophonique, dans la mesure où ses pièces pour la radio ont souvent été jouées²⁵ – et, qui plus est, de son vivant. En effet, son écriture se modifie sensiblement à partir des premières années où il a écrit les textes pour la radio – du moins, ceux qu'il a conservés et publiés dans ses *Œuvres créatrices complètes*, car tous ses radiothéâtres n'y apparaissent pas²⁶.

²⁴ À cette date, seuls quatre *objets* des *Entrailles* avaient été publiés dans *Sur fil métamorphose*. De plus, sauf erreur, aucun de ses radiothéâtres n'avait été diffusé.

²⁵ La réalisation des radiothéâtres gauvriens (à Radio-Canada) a été assurée par Guy Beaulne, Lorenzo Godin et Ollivier Mercier Gouin (pour l'émission *Nouveautés dramatiques*) ; par Lorenzo Godin (pour l'émission *Astéroïde 1313*) ; et, par Robert Blondin (pour l'émission *Studio d'essai*).

²⁶ Si plusieurs de ses textes n'ont pas été retenus (par les réalisateurs) pour fins de diffusion, d'autres ont été rejetés par Gauvreau lui-même, les croyant impropres à la publication parce qu'il les avait écrits uniquement pour subvenir à ses besoins matériels et vitaux. Gauvreau a également rédigé des pièces radiophoniques pour des praticiens : « Par ailleurs, à la demande de Muriel, j'écrivis pour elle des textes radiophoniques que Radio-

Le premier radiothéâtre gauvréen connu est *Le Coureur de marathon*, cosigné par Muriel Guilbault, diffusé le 18 février 1951 à Radio-Canada, et réalisé par Guy Beaulne (qui, pour son travail de réalisation se méritera une mention d'honneur de la part de la *Canadian Radio Awards*), sans qu'il ait été publié (à l'instar d'autres réalisations radiophoniques gauvréennes telles que *Erostrate et la mère de l'autre*, mise en ondes le 19 mai 1957 ; et *À l'Écoute du sang*, jouée le 30 novembre 1958). Le premier texte pour la radio apparaissant dans les *Œuvres créatrices complètes* s'intitule *Les Voix du griffon du Cabousta (paroles radiophoniques)*. Il forme avec *Magruhilne et la vie (tragédie baroque)*, *La Mère luait les sombres*, *Une Journée d'Erik Satie (fantaisie fantastique)* et *Amours immodérées (futurisme en un acte)* le collectif *Cinq ouïes (théâtre)*, dont l'écriture s'étend de 1952 à 1961. À ces créations, s'ajoutent d'autres regroupements portant l'étiquette radiophonique : *Automatisme pour la radio (treize textes à quatre voix)* – numérotés de 1 à 13 –, écrits en 1961, et *L'Imagination règne (prose radiophonique)* réunissant *Affaire de taille*, *Le Crâne sous le globe*, *La Tête bleue*, *Horogène Lavoie et la dent brisée*, *La Ventouse anonyme*, *Vagdelte et l'imbécile*, *L'Anarchie du tableau* et *L'Habile Main au pistolet*, écrits de 1963 à 1967.

Gauvreau commence donc à écrire des textes radiophoniques au début des années cinquante. La thèse de l'évolution est cautionnée par Gauvreau lui-même – puis par André G. Bourassa par la suite –, qui disait avoir ordonné les *objets* des *Entrailles* selon la progression qu'a connue son style littéraire :

Canada joua et qu'elle signa. Quelques-uns de ces textes atteignirent un grand renom (notamment *Le Coureur de marathon*). » (*A*, p. 13). N'ayant pas revendiqué officiellement la paternité de ces œuvres, il ne les a pas incluses dans ses *Œuvres créatrices complètes*. Ces écrits sont particulièrement difficiles d'accès, actuellement. Et l'audition de l'enregistrement de ces radiothéâtres (certains sont disponibles, depuis 2008, au Centre d'Archives Gaston-Miron de l'Université de Montréal) ne saurait à elle seule suffire pour produire une étude précise, exhaustive et fidèle à l'évolution réelle de l'écriture radiophonique gauvréenne. Dans cette perspective, les commentaires que nous ferons au sujet des radiothéâtres de Gauvreau ne prétendront aucunement à l'exactitude, mais nous les proposons à titre d'humbles hypothèses qu'il serait intéressant de vérifier ultérieurement, dans le cadre d'une analyse plus poussée et centrée uniquement sur ce pan de l'entreprise esthétique du poète.

Claude Gauvreau, parlant des *Entrailles*, spécifiait qu'il tenait « absolument à publier sous une seule couverture ces vingt-six objets distincts, car ils représentent une évolution constante qu'il serait instructif de rendre ainsi perceptible ». Il avait absolument raison. Car on voit dans cette œuvre comment l'auteur passe naturellement du symbolisme de Claudel au futuro-cubisme d'Apollinaire avant d'aboutir à l'automatisme²⁷.

Ce que dit Gauvreau des *objets* de ses *Entrailles*, on peut supposer qu'il le pensait aussi de ses autres textes et que, par conséquent, l'ordre de l'ensemble des textes des *Œuvres créatrices complètes* n'est pas innocent. L'écriture radiophonique a bien amené Gauvreau à une connaissance des besoins inhérents et des défis ressortissant à l'actualisation scénique, comme l'indique une remarque figurant dans l'un des textes datant de cette époque, *Amours immodérées (futurisme en un acte)*. Ce dernier objet de *Cinq ouïes (théâtre)* aurait été écrit entre le début des années 1950 et le début des années 1960 si nous nous fions aux repères temporels suggérés par l'auteur²⁸, et donc après que Gauvreau ait pu faire quelques expériences avec le médium de la radio et y tester la mise en voix de ses textes destinés à un auditoire en chair et en os.

Dans la première indication scénique de ce « texte radiophonique » (*LPÉB*, p. 262), nous pouvons en effet lire ceci :

Personne au monde ne parle comme les personnages ; mais ils doivent s'exprimer sur un ton plausible, naturel.

Pour les 3 Samm, il est souhaitable d'utiliser la voix d'un seul interprète entendue simultanément trois fois.

La distribution doit être donnée avant comme après l'objet dramatique. Les noms des personnages n'apparaissent nulle part dans le texte, et l'auditeur n'a que la voix du comédien pour identifier chaque personnage. (CO, p. 352)

²⁷ André G. Bourassa, *op. cit.*, p. 127.

²⁸ *Amours immodérées (futurisme en un acte)* est la dernière des pièces constitutives de *Cinq Ouïes*, ayant été rédigées entre « 1952 [et] 1961 » (*CO*, p. 267), selon l'indication apparaissant dans les *Œuvres créatrices complètes*. De plus, le « 10 janvier 1959 » (*LPÉB*, p. 206), Gauvreau écrit qu'il a terminé un autre texte de *Cinq Ouïes* qui lui est cependant antérieur (selon le classement proposé dans ses œuvres dites complètes) : *Les Voix du griffon du Cabousta (paroles radiophoniques)*. Néanmoins, Gauvreau fait allusion à ce texte – en le renommant, toutefois : *Amours immodérées (futurisme en un acte)* devient *Amours immodérés* – dans une lettre à Borduas, le 6 août 1954 (*LPÉB*, p. 136). Puis, dans un billet envoyé à Jean Gascon, le 6 juillet 1962, Gauvreau signale que « *L'Asile de la pureté* est de 1953, la même saison que *Amours immodérés* » (*LPÉB*, p. 262). En outre, dans une missive à Michel Lortie datée du 27 janvier 1969, le poète revient sur sa date de rédaction (« 1953 », *LPÉB*, p. 269), soit cinq années avant l'écriture des *Voix du griffon du Cabousta* (daté, cette fois, de « 1958 », *LPÉB*, p. 269). Cette confusion au sujet des dates et de l'ordonnement des œuvres n'est pas exceptionnelle : elle revient de manière récurrente dans les écrits gauvraens.

Ce type de commentaire didascalique est le premier du genre chez Gauvreau. Mais, à partir *d'Amours immodérées*, s'installe une nette ostentation du théâtral, comme en témoignent les premières répliques des personnages, très révélatrices à ce sujet dans la mesure où elles distinguent entre la figure du comédien et le personnage, l'avant-spectacle et le spectacle lui-même : « Annonceur : Distribution. / Comédien : Elmenor Sanddieu : / Annonceur : (Nom du comédien). / Comédienne : Arlette Zon-Ner : / Annonceur : (Nom de la comédienne). » (*CO*, p. 353)

Il est vrai, cependant, qu'on ne peut déterminer avec certitude si Gauvreau était présent en studio lors des répétitions des comédiens pour leur donner quelques indications de mise en lecture. Aucune photographie (disponible) de lui en présence de comédien(ne)s n'atteste cette hypothèse, et les commentaires émis par les réalisateurs ne confirment pas, non plus, cette éventualité. En revanche Gauvreau mentionne, dans sa correspondance, qu'il a cotoyé des acteurs :

[L]e travail à Radio-Canada est relativement libérateur. Morel apporte de la musique en tous points excellente. Les enregistrements commencent. Lorenzo Godin est gentil. Toutefois, je dois lutter contre les comédiens saboteurs – j'ai failli me battre avec Jean Gascon et j'ai dû montrer le poing à Janine Sutto. Quand même, je suis avec des artistes. (*LPÉB*, p. 184)

Mais le fait que l'on ait pu lui attribuer la tâche de metteur en lecture semble hautement improbable, dans la mesure où cette fonction, dans le Québec du début des années 1950, incombait surtout au réalisateur, alors que le radiodramaturge se limitait à la production et à la livraison de la partition textuelle. Gauvreau écrivait ainsi souvent par nécessité alimentaire, et devait demander des congés de l'hôpital – où il était patient à l'interne – pour se retirer chez sa mère (ou ailleurs). D'ailleurs, dans ses demandes de permission de sortie, le poète ne fait jamais allusion à la nécessité de devoir travailler avec les acteurs. Puis, aussitôt que ses radiophoniques étaient rédigés, il retournait le plus souvent en institution

psychiatrique. Pour toutes ces raisons, ses passages en studio, s'ils ont existé, ne pouvaient qu'être furtifs.

Néanmoins, le contact avec la pratique radiophonique, même indirectement, par l'écoute de ce que les interprètes et le réalisateur font des textes qu'il propose à Radio-Canada, lui fait éprouver et toucher l'aspect concret et technique de l'écriture destinée à l'actualisation (radiophonique et, par extension, scénique). Cette hypothèse est d'autant plus probante que Gauvreau, mises à part les productions théâtrales qu'il a lui-même montées entre amis, n'a eu l'occasion qu'à la fin de sa vie (en 1970) de participer à la préparation d'une de ses pièces destinées à la scène plutôt qu'aux ondes, soit celle de *La Charge de l'original épormyable* dans une mise en scène de Claude Paradis au théâtre du Gesù. Le contact avec des acteurs en situation scénique plutôt que radiophonique n'a ainsi pas pu imprimer un mouvement de théâtralisation au début de son œuvre. En contrepartie, elle a pu couronner une pratique déjà presque à terme, puisque Gauvreau se suicidera quelques mois plus tard, avant que la reprise de la pièce (dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard au Théâtre du Nouveau Monde) n'ait lieu – et, qui plus est, à l'instant fatidique où il avait rendez-vous avec le metteur en scène²⁹.

Ce qui est remarquable, c'est qu'à la suite de ses premiers radiothéâtres, Gauvreau écrit des partitions dramatiques avec un format et un vocabulaire plus spécifiquement scénique. Certes, cette progression n'est ni linéaire ni constante. Cette transformation *sensible* va s'accroître après la mort de Muriel Guilbault, survenue en 1952, puisque, dès 1953, Gauvreau écrit *L'Asile de la pureté*, une partition théâtrale adoptant une facture plus

²⁹ Alors que c'est une comédienne qui, à l'automne 1955, a réussi à ajourner la réalisation des intentions suicidaires du poète : « J'avais fixé pour le milieu d'octobre le moment de ma suppression. Mais la tentation de l'impossible est venue une fois de plus [...]. On m'a appris que Dyne [Mouso – Denise Guilbault de son nom de baptême –] doit jouer au TNM, à partir du 10 novembre, le rôle-titre de *La Mouette* de Tchekhov. Il me fallait durer jusqu'au 10 novembre, me rendre jusqu'au théâtre ; voir Dyne. » (*LPÉB*, p. 165)

conforme aux partitions dramatiques habituelles. Suivra *La Charge de l'original épormyable* en 1956. En 1961-1970, avec *Faisceau d'épingles de verre*, il semble y avoir un recul, pourtant ; aucune des parties généralement présentes dans un texte de théâtre n'y apparaît, hormis les *appels de voix* et les répliques. Avec *L'Étalon fait de l'équitation* (1965), *La Reprise* (1958-1967) et *Les Oranges sont vertes* (1958-1970), toutefois, Gauvreau revient à un moule de texte théâtral plus classique.

Son expérience en tant que critique d'art en général³⁰ et en tant que critique théâtral en particulier³¹ participe également à cette évolution. Comme le signale Gilles Lapointe, « Claude Gauvreau est artiste avant d'être critique. [Et c']est d'abord en tant que créateur conscient des exigences imposées par le travail artistique qu'il exprime un jugement³². » ([*ÉA*], p. 11-12) On peut ajouter que l'écriture de comptes rendus critiques a ouvert les yeux du poète sur les dimensions pratiques et concrètes de l'art, puis interprétatives et spectaculaires du théâtre, et l'a amené à réfléchir sur sa propre esthétique, d'où l'évolution qu'a subie son écriture depuis le début des années 1950.

Gauvreau s'est également imprégné des enjeux de la pratique scénique lors de ses propres expériences de jeu et de mise en scène. Le 20 mai 1947, il joue *Bien-être* au *Congress Hall* (« de la rue Saint-Alexandre », *MCT*, p. 71³³) aux côtés de Muriel Guilbault ([*ÉA*], p. 29) : il y incarne le rôle de l'Homme. Le 3 avril 1948, il récite le poème « Moi je suis de cette rage rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en

³⁰ Qu'il débute en 1945 avec une collaboration (relevant autant de la critique d'art que de l'essai-dénonciation polémique) au périodique *Quartier-latin* intitulée : « Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton », *Quartier-latin*, n° 15, 9 février 1945, p. 5-8.

³¹ Qu'il inaugure six années plus tard avec le texte « La compagnie du demi-siècle : "Poil de Carotte", deuxième version », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 5, 3 février 1951, p. 4.

³² Ce que confirme Gauvreau dans *L'Épopée automatiste vue par un cyclope* : « Je suis un poète créateur. » (*ÉA*, p. 37)

³³ Gilles Lapointe, quant à lui, situe cet édifice au « 454, boulevard Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque), à Montréal » ([*LPÉB*], p. 56).

mouvement » de Thérèse Renaud ([*ÉA*], p. 30). Le 22 avril 1953, le roman moniste de Gauvreau (*Beauté baroque*) est lu devant public ([*ÉA*], p. 33).

II.2. Rencontres déterminantes

La scène ne s'est pas révélée aux poètes uniquement par le biais d'événements déclencheurs. Des rencontres déterminantes ont également présidé à la découverte et à la démystification des rouages de la machine scénique. Bien entendu, les trois auteurs de notre corpus ont croisé une multitude de personnes influentes tout au long de leur carrière. Certains rendez-vous ont eu une influence capitale dans l'évolution de leur esthétique théâtrale.

C'est surtout entre 1920 et 1925 qu'Artaud fait la connaissance des gens qui imprimeront, chez lui, le besoin criant de faire un théâtre incarné et révolutionnaire, c'est-à-dire en complète contradiction avec l'esthétique réaliste et naturaliste qui prévalait en France à l'époque. En juin 1920, à l'âge de 23 ans, Artaud se met en rapport avec Lugné-Poe, directeur du Théâtre de l'Œuvre depuis 1893, une compagnie ayant monté les œuvres de poètes dramatiques (tels Maurice Maeterlinck, Henrik Johan Ibsen et Johan August Strindberg). Lugné-Poe engage Artaud dès l'automne, pendant un an, pour remplir les fonctions de « figurant, [de] souffleur, [de] régisseur, [d']homme à tout faire » ([*O*], p. 1712). Cette rencontre et la relation professionnelle qui en a découlé ont exposé le jeune Artaud à une conception esthétique novatrice, en rupture avec la tradition. De plus, en donnant la responsabilité de nombreuses tâches à Artaud dans la compagnie, Lugné-Poe a joué un rôle fondamental dans sa vision du théâtre, car il a ainsi inculqué à Artaud le principe – que le poète ne reniera jamais – selon lequel le théâtre est un art scénique et non pas seulement dramatique.

Puis, en octobre 1921, alors qu'il vient tout juste de célébrer ses vingt-cinq ans, Artaud fait deux autres rencontres décisives : d'une part, celle de Charles Dullin, puisqu'il est admis dans la nouvelle école de L'Atelier ; d'autre part, celle de Génica Athanasiou, elle aussi comédienne en formation chez Dullin, et avec laquelle Artaud nouera une liaison amoureuse – et tumultueuse – de six années. Pendant que Dullin marquera Artaud par sa conception affective, organique, physique et métaphysique (pour ne pas dire mystique) de l'interprétation théâtrale³⁴ ; Génica Athanasiou, de son côté, stimulera la production théâtrale du poète, car, pour elle, il dessinera des costumes de théâtre, inventera des rôles, créera des œuvres dramaturgiques :

Bien-aimée, il m'est venu une idée au sujet des danses que tu fais.

Composer des ballets dont tu serais le centre, et qui représenteraient la lutte ou l'apothéose, le triomphe d'Éléments *abstrait*. Car tu es une des rares artistes capables de représenter l'abstrait. La Danse de l'Eau, du Feu, du Désir, de la Fièvre, de la Volupté, de l'homme, de la Vie, de la Mort, du Désespoir, du Regret, et les combinaisons humaines de ces éléments. Je t'envoie l'esquisse d'un costume inspiré par le Feu. Il est composé de bandes d'étoffes ayant la forme de flammes et séparées par un cercle noir plus bas que la taille. Ces bandes sont attachées aux bras, aux poignets, montent autour du cou, jaillissent de la tête, cousues d'autres bandes plus petites qui sont les ramifications du feu, et tout cela vole, claque, brille, chatoie quand tu danses.

Je ne sais pas si les couleurs te plairont. (*O*, p. 52-53)

Les années 1924 et 1925 seront des années bouillonnantes, sur le plan relationnel, pour Artaud. Comme le souligne fort justement Évelyne Grossman, c'est lors de ces deux années qu'Artaud entre en contact et tisse des amitiés avec des personnalités importantes, les caciques des milieux littéraire et artistique parisiens³⁵.

³⁴ Artaud écrira qu'« [o]n a l'impression en écoutant l'enseignement de Dullin qu'on retrouve de vieux secrets et toute une mystique oubliée de la mise en scène. C'est à la fois un théâtre et une école. [...] On joue avec les tréfonds de son cœur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses muscles, tous ses membres. On sent l'objet, on le hume, on le palpe, on le voit, on l'écoute, – et il n'y a rien, il n'y a pas d'accessoires. Les Japonais sont nos maîtres directs, et nos inspirateurs, et de plus Edgar Poe. C'est admirable. » (« Lettre à Max Jacob », octobre 1921, citée par : [O], 1713)

³⁵ « Les années 1924-1925 marquent une étape importante dans l'œuvre d'Antonin Artaud : c'est l'époque où il s'engage avec enthousiasme comme acteur d'abord, puis comme scénariste, dans l'industrie cinématographique naissante, l'époque de ses premiers contacts avec la *NRF* avec laquelle il commence à collaborer, le début enfin de son adhésion au mouvement surréaliste où il occupe presque aussitôt une place de premier plan. On ne peut qu'être frappé de la rapidité avec laquelle il s'impose dans ce milieu parisien. Son étrange personnalité, le magnétisme qui, selon nombre de témoignages, émane de lui, fascinent immédiatement tous ceux qui le rencontrent. En quelques mois, le jeune provincial inconnu a forcé tous les obstacles avec une détermination,

Mais, de manière plus spécifique, c'est le 7 septembre 1924 qu'Artaud – qui a alors 28 ans – fait (étrangement) la connaissance véritable de son père (mourant). Dans *Surréalisme et révolution*, il relate ainsi cette entrevue préfunèbre, qui a nourri substantiellement son sentiment d'amour-haine pour le corps (et, qui a eu une incidence considérable sur sa conception de l'acteur, tout comme sur sa perception de la dimension physique du théâtre) :

J'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du Père, de mon père en particulier. Jusqu'au jour où je l'ai vu trépasser. Alors cette rigueur inhumaine, dont je l'accusais de m'opprimer, a cédé. Un autre être est sorti de ce corps. Et pour la première fois de la vie ce père m'a tendu les bras. Et moi qui suis gêné dans mon corps, je compris que toute la vie il avait été gêné par son corps et qu'il y a un mensonge de l'être contre lequel nous sommes nés pour protester. (*O*, p. 689)

Il faut néanmoins ajouter que cet entretien a été déterminant dans la perception artaudienne du corps parce que ce poète était déjà sensibilisé aux affres de la douleur physique et psychique, puisque les divers troubles de santé mentale qu'il a connus tout au long de sa vie avait déjà commencé à se manifester à cette époque. En effet, ses premiers signes de vulnérabilité psychologique remonteraient, aux dires d'Évelyne Grossman, à 1914, alors qu'Artaud avait 18 ans. Durant cette année, il aurait souffert d'une « crise dépressive » ([*O*], p. 1709).

Enfin, en août 1925, Artaud se lie d'amitié avec Roger Vitrac (ils effectuent ensemble deux séjours à Carteret en août et en septembre). Cette rencontre s'avère cruciale dans la mesure où, de cette amitié, sont nés le projet et l'aventure du Théâtre Alfred-Jarry au cours desquels Artaud a pu, en collaboration avec Vitrac, fomenter et accomplir son rêve de rénovation de la sphère théâtrale.

une foi en son génie qui ne faibliront jamais. Il attire ainsi l'attention bienveillante puis le soutien actif de quelques-uns des personnages clés de la vie littéraire et artistique de l'époque : Jacques Rivière et Jean Paulhan à la *NRF*, les comédiens, metteurs en scène et directeurs de théâtre les plus célèbres (Firmin Gémier, Lugné-Poe, Charles Dullin, Pitoëff), les surréalistes – André Breton en tête –, des poètes, des peintres (Max Jacob, André Masson, Élie Lescaux), des directeurs de galerie comme Daniel-Henry Kahnweiler. » ([*O*], p. 64)

Le commerce avec des praticiens de la scène s'est établi beaucoup plus tard dans l'existence de Claudel. En effet, l'auteur du *Soulier de satin* est entré en contact avec les personnes-clés de sa carrière théâtrale au début des années 1910, alors qu'il entamait le début de sa quarantaine. Sa carrière d'écrivain était alors lancée, mais encore loin de son apogée, c'est-à-dire qu'il était connu des milieux littéraires et de la critique, mais pas encore du large public.

La rencontre avec Lugné-Poe est sans aucun doute inaugurale³⁶, puisque celui-ci fut effectivement son premier metteur en scène en signant – dans un édifice spécifiquement théâtral³⁷ (la salle Malakoff) –, la création de *L'Annonce faite à Marie* avec la troupe de l'Œuvre, le samedi 21 décembre 1912. Celui que Claudel a baptisé le « défenseur et "l'illustrateur" de [s]on œuvre » (*CLP*, p. 179) n'est cependant pas le premier metteur en scène à avoir envisagé de monter l'une de ses créations dramatiques. Jacques Copeau, fervent admirateur de l'œuvre claudélienne, rêvait déjà, dès le début des années 1900, de monter l'un de ses drames. André Antoine aussi, notamment (tel que l'indique une lettre, datée du 6 septembre 1911, de Claudel à Gabriel Frizeau), souhaitait obtenir l'autorisation de jouer *L'Otage*³⁸, mais Claudel lui proposa, plutôt et sans succès, *L'Annonce faite à Marie*.

³⁶ Nous pourrions même dire doublement inaugurale pour Claudel, car elle a initié le poète dramatique à la scène, et elle lui a ouvert le monde du théâtre au moment où il ne connaissait qu'un succès d'estime. Mais nous pourrions dire, aussi, que cette rencontre a été salvatrice pour Lugné-Poe à qui la création d'une des pièces du répertoire claudélien a permis de regagner la considération (peu à peu perdue) que le public lui avait jadis accordée : « Dans une existence aussi bizarrement traversée, adonnée seulement au théâtre, vu sous l'angle de mes espoirs, quelle extraordinaire espérance, de m'être éveillé au matin vers la quarantaine, dans des textes de Claudel! Gloire au plus haut du ciel à la vie – (je me sens Claudélien) qui, à certaines heures vous offre dans la confiance joviale d'un cœur heureux de tels rebondissements en des heures difficiles. Je puis retomber dans une effroyable dèche, j'aurai eu avant tout le monde à m'efforcer de bien faire dire du Claudel par des acteurs! ... Il l'a dit aussi, lui, et cela suffit à ma veine d'homme de théâtre. » (*Dernière Pirouette*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 31.)

³⁷ Auparavant, seuls des extraits de partitions dramatiques (jumelés ou non à des poèmes pris isolément) avaient fait l'objet de récitals, tantôt dans des bâtiments habituellement consacrés à l'art théâtral, tantôt dans des espaces plus informels, notamment en plein air.

³⁸ En septembre-octobre 1911, Claudel note dans son journal intime : « Antoine me demande de jouer *L'Otage*. Refus. » (*JPC*, p. 204)

Armand Bour, du Nouveau Théâtre d'Art, avait également sollicité le poète, en février 1909, pour obtenir les droits de *La Jeune Fille Violaine*. Il avait d'ailleurs, pour cela, contacté Claudel par l'entremise de la comédienne Marie Kalff – une Marie Kalff à qui Claudel a répondu par la négative sans toutefois oublier de lui soumettre « un exemplaire du *Partage de midi*, le seul de ses ouvrages qu'il estime alors propre à être réalisé sur scène » (*CLP*, p. 77). Or ce livre, Marie Kalff le prêtera à Lugné-Poe pour qu'il considère de représenter la pièce. Le metteur en scène, après lecture de la partition textuelle, entrera en contact avec le dramaturge en 1910, puis en juillet 1912 pour avoir son accord, mais Claudel (suivant les conseils de M^{gr} Baudrillart) se récusera à chaque fois. Le 23 juillet 1912, pourtant, Claudel suggérera à Marie Kalff de créer *L'Annonce faite à Marie*. Et c'est dans ces conditions que Lugné-Poe fera la demande auprès de Claudel de monter, pour la première fois, l'une de ses pièces³⁹.

Les échanges de Claudel avec Lugné-Poe ont conduit le poète à faire d'autres rencontres qui ont favorisé le processus de théâtralisation de ses pièces, comme celle de l'actrice Ève Francis que Lugné-Poe va ménager en janvier 1914 (*CLP*, p. 138) et d'autres praticiens (ex. : la comédienne Louise Lara) et techniciens du théâtre (ex. : le décorateur Jean Variot).

La requête d'Armand Bour en 1909, fait prendre conscience à Claudel du fait que son œuvre dramatique pouvait être jouée, et l'incite à remanier son texte pour en donner une version scénique, intitulée, cette fois, *L'Annonce faite à Marie* (la seconde version de *La Jeune Fille Violaine*, datant de 1899, n'étant pas une version scénique, mais une variante dramatique de la version originale).

³⁹ Toutefois, à ces dates, s'ajoute celle où les deux hommes se sont croisés pour la première fois (sans pourtant se lier d'amitié). Le moment précis de cette *rencontre* reste cependant inconnu, mais il serait antérieur au 11 mars 1894 ([*CLP*], p. 31-33).

Les chemins de Claudel et de Copeau se sont souvent croisés au cours de leurs vies. Leurs deux premières rencontres (datant de 1903 et de 1910⁴⁰) ont d'abord été d'ordre littéraire et n'ont eu, pour ainsi dire, aucune incidence sur le processus de théâtralisation de la dramaturgie claudélienne. Mais, quelques années plus tard, Copeau a entrepris de réaliser son rêve de monter des pièces claudéliennes (et plus particulièrement *L'Échange*), d'abord sous forme de lecture publique en juin 1912 ; ensuite sous forme de représentation scénique au Vieux-Colombier au début de 1914. L'art de Copeau consolidera, par son esthétique antiréaliste⁴¹, les vues et positions idéologiques de Claudel en regard de la tradition et de la modernité scéniques. Par ailleurs – et c'est que qui, sans conteste, guidera davantage Claudel sur la voie de la dimension dramaturgique de ses œuvres –, « [l']entreprise de Copeau eut pourtant le grand mérite de contribuer efficacement à la renommée de Claudel [en] suscitant l'intérêt des milieux littéraires de l'époque, provoquant de violentes polémiques » ([*CCDJ*], p. 54), comme l'assurent Henri Micciollo et Jacques Petit. Claudel, on le sait, aimait le succès et la gloire. Or le scandale créé par la mise en scène de *L'Échange* par Copeau n'aura pu que stimuler son désir de faire passer ses textes à la scène.

Si, en comparaison avec la rencontre *inaugurale* Claudel-Lugné-Poe, la relation Claudel-Copeau s'avère *complémentaire*, le rapport Claudel-Darius Milhaud se révèle certainement *corollaire* – c'est-à-dire que la rencontre du poète avec le compositeur

⁴⁰ Copeau, fervent admirateur du poète, communique avec ce dernier pour la première fois le 10 novembre 1903 : il lui envoie alors une courte missive à la faveur d'une invitation (publiée dans le *Mercure de France*) faite aux lecteurs désireux de recevoir un exemplaire de *Connaissance du Temps* devant être publié sous peu. Copeau fera encore les premiers pas vers Claudel en 1910, en lui envoyant une copie de l'adaptation théâtrale des *Frères Karamazov* de Dostoïevski qu'il avait rédigée en collaboration avec Jean Rouché. S'ensuivent quelques échanges de lettres où les deux hommes discutent littérature.

⁴¹ « Copeau, en revanche, ne ménage pas son admiration aux pionniers qui essaient désespérément de “faire autre chose” : d'abord Antoine, l'ancêtre, apôtre de la vérité au théâtre, qui, malgré quelques points de désaccord, suscite son enthousiasme ; puis Lugné-Poe, qui, au Théâtre de l'Œuvre, travaille justement contre le réalisme et pour la restauration de la poésie au théâtre ; et enfin Jacques Rouché, qui lutte de son côté au théâtre des Arts. Copeau, d'autre part, étudie avec passion les théories de Stanislavski, Reinhardt, Gordon Craig et Appia » ([*CCDJ*], p. 19).

(introduit auprès du premier sur la recommandation de Francis Jammes le lundi 27 octobre 1912, à 16 h⁴² précises) va grandement influencer – en la raffinant – la perception de la matérialité acoustique – plutôt que scénique – que Claudel a tant de la parole dramatique, que du rapport que le lyrisme entretient avec la musique. Milhaud a d'abord mis en musique (de manière indépendante) quelques poèmes de *Connaissance du Temps*, mais c'est avec l'*Agamemnon* d'Eschyle (Claudel en fait la traduction et confie la composition de la partition musicale à Milhaud) que la collaboration entre les deux hommes commence.

Deux autres relations vont inciter Claudel à transformer son écriture dramaturgique en écriture scénique. La première est sa rencontre avec le danseur Valsav Fomitch Nijinski en 1917, lors de son séjour à Rio. Claudel s'est alors senti investi d'une mission, soit de révolutionner le ballet, d'où la rédaction d'œuvres qualifiées de « souvent génia[les] et irréalisables » ([*CDM*], p. 12) par Henri Hoppenot – mais purement scéniques dans la mesure où le dialogue dramatique est quasi évacué –, telles *L'Homme et son désir* et *La Femme et son ombre*. D'autre part, les rapports que Claudel a tissés avec Jean-Louis Barrault, à Brangues, dès 1937⁴³ ont été déterminants. Le poète avait alors 69 ans et avait déjà décidé de ne plus écrire de drames. Or cette rencontre avec le jeune metteur en scène passionné de théâtre l'ouvrira à la scénarisation de son œuvre *via* l'écriture de nouvelles versions de ses

⁴² « Lundi [21 octobre 1912]. / Monsieur, Mon ami Francis Jammes me dit que vous désireriez faire ma connaissance. Je serai moi-même très heureux de faire la vôtre. Je suis à Paris jusqu'à lundi prochain. Vous n'aurez qu'à me prévenir de l'heure de votre visite. / Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués. / P. Claudel. [...] // Mercredi [23 octobre 1912]. / Monsieur, / Je trouve votre lettre en revenant de Villeneuve. Je crois que le mieux serait que j'aille vous voir chez vous. Disons, si vous voulez bien, Dimanche à 4. h. [*sic*] de l'après-midi. » (*CDM*, p. 35)

⁴³ Jean-Louis Barrault relate cette première rencontre dans une entrevue télévisée diffusée à *Portrait souvenir* le 15 mars 1963. Producteur : Office national de radiodiffusion télévision française ; Réalisateur : Jacques Demeure. Document consulté sur le site de l'INA, au cours des années 2009 et 2010 : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/I04209402/jean-louis-barrault-a-propos-de-sa-rencontre-avec-paul-claudel.fr.html>

Cette première véritable rencontre aurait été précédée d'un rendez-vous manqué, car Darius Milhaud avait tenté en vain de présenter Barrault à Claudel après l'une de ses conférences.

pièces, et lui apportera le succès (puisqu'il connaîtra la renommée deux années après le début de cette collaboration artistique).

Gauvreau n'a pas, pour sa part, proprement fréquenté de metteurs en scène. Il a toutefois tenté de créer des dialogues tangibles – sans cependant obtenir de réponse audible – avec des metteurs en scène vivants en écrivant des articles sur tel ou tel aspect de leur production, comme la direction d'acteurs de François Rozet dans *Polyeucte* de Corneille, monté avec ses étudiants aux Jardins de l'Ermitage à Montréal en 1951⁴⁴. Il est aussi revenu en détail sur la conférence de presse offerte par Louis Jovet et sa troupe au « club Saint-Denis⁴⁵ » avant la première de *L'École des femmes* de Molière au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Lors de cette rencontre, la figure de l'acteur-metteur en scène semble avoir pris vie aux yeux de Gauvreau qui ne le connaissait que comme acteur de cinéma :

Quiconque n'a jamais vu ou entendu un écran de cinéma lui répondre a perdu une belle émotion. [L]orsque Louis Jovet face à moi répondait à ma question [intérieure]... j'eus l'impression épouvantable que l'écran, pour une fois, s'apercevait de moi – et il s'en fallut de peu que je ne partis en fuite devant ce prodige de la nature⁴⁶.

Les gens qui ont influé sur son esthétique proviennent surtout d'autres sphères artistiques (les arts visuels, notamment). C'est le cas des membres du groupe des Automatistes, Borduas⁴⁷ en tête – et qui provenaient d'horizons fort divers (peinture, danse, photographie, littérature, psychanalyse) – avec qui Gauvreau a frayé de manière directe de

⁴⁴ Claude Gauvreau, « Le plateau des Jeunes : chez François Rozet », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 19, 12 mai 1951, p. 5.

⁴⁵ Claude Gauvreau, « Louis Jovet et le théâtre de Molière », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 11, 17 mars 1951, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Gauvreau a rencontré Borduas entre le « 25 avril [et le] 2 mai [1942, à] l'exposition "Peintures surréalistes" de Paul-Émile Borduas au théâtre de l'Ermitage, Montréal. » ([*ÉA*], p. 25) Le poète l'avoue sans ambages : « Je vis Borduas de plus en plus et il fut le premier à me faire entièrement confiance sans restriction. Son splendide exemple devait marquer toute ma vie par la suite. » (*A*, p. 12) Les propos du critique Gilles Lapointe accèdent à l'empire du peintre sur l'entreprise artistique de Gauvreau : « nulle figure n'aura davantage compté pour lui que celle de son maître à penser, Paul-Émile Borduas » ([*ÉA*], p. 14.)

février-mars 1947⁴⁸ à 1954 (année de la dissolution du groupe), mais aussi de nombreux auteurs qu'il a parcourus en détail, et donc qu'il a côtoyés de façon indirecte (Pierre Mabille, Paul Claudel⁴⁹, Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire, André Breton⁵⁰, et, plus largement, les présurréalistes, les surréalistes et les dadaïstes⁵¹). Il serait tentant d'affirmer que ces gens, avec leur pensée et leurs œuvres, ont davantage influencé la dimension dramatique que l'aspect dramaturgique de l'œuvre gauvreenne. C'est certainement ce que l'on peut soutenir à propos des liens épistolaires que Gauvreau a entretenus avec Jean-Claude Dussault⁵², car ils se sont avérés utiles pour le déploiement de sa pensée théorique, mais moins pour la théâtralisation de ses partitions dramatiques. Toutefois, les contacts qu'il a eus avec des praticiens liés à l'actualisation artistique ont permis à Gauvreau d'en retirer une *leçon matérielle* globale applicable à son esthétique dramaturgique singulière. Cette supposition se trouve cautionnée par une lettre de Gauvreau à Borduas datée du 5 février 1959, dans

⁴⁸ Le groupe des Automatistes a été baptisé à l'hiver 1947 : « 15 février- 1^{er} mars [1947] / Exposition "Tableaux et sculptures" au 75, rue Sherbrooke Ouest, Montréal, app. 5. Les exposants sont : Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau. Il s'agit de la seconde exposition montréalaise du groupe. C'est à cette occasion qu'il reçoit le nom d'"automatiste". » ([*ÉA*], p. 28) Mais Gauvreau aurait fréquenté ces individus avant même que le groupe ne soit nommé ainsi : « J'étais devenu un membre actif du nouveau mouvement "automatiste" (qui ne portait pas encore ce nom). [...] / Tour à tour, j'avais connu Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle. » (*A*, p. 12)

⁴⁹ « Paul Claudel eut sur moi une influence prédominante pendant quelques années » (*A*, p. 11).

⁵⁰ « Je dois mentionner par un joyeux devoir que Guillaume Apollinaire a joué un grand rôle, vers 1944, dans la libération de ma plume. / # Je ne peux omettre André Breton » (Claude Gauvreau, « Réponse au questionnaire de Marcel Proust », Victor-Lévy Beaulieu (présenté par), *Quand les écrivains québécois jouent le jeu. 43 réponses au questionnaire de Marcel Proust*, Montréal, Jour, 1970, p. 118-119.)

⁵¹ « C'est aussi vers cette époque que je me mis à lire massivement les ouvrages pré-surréalistes et surréalistes. » (*A*, p. 12) « La prise de conscience permise par la correspondance ainsi que la découverte des *Vingt-cinq poèmes* de Tzara me permirent d'écrire *Étal Mixte* (mon premier recueil de poésie pure). » (*A*, p. 13)

⁵² Gauvreau a reçu la première lettre de Dussault en 1950. Cette rencontre différée avec Jean-Claude Dussault (le fantôme) a été aussi importante, car la *différance* lui a permis d'exposer sa pensée sur papier et d'entamer un dialogue avec une entité-repoussoir lui permettant de se définir, de s'affirmer et de se mettre en valeur. Dès lors, la véritable rencontre n'a pas été avec son cadet, mais avec lui-même, sa pensée et son image : plutôt que sympathique elle a été narcissique. Mais cette rencontre ne peut pas être considérée comme un événement marquant au sens où l'a été la danse balinaise pour Artaud. Gauvreau n'a pas modifié son esthétique à la suite de ses échanges avec Dussault ni ne s'est repositionné sur le plan philosophique. De cette correspondance ne semble pas être issu, non plus, de flot de projets artistiques, de textes poétiques ou théâtraux.

laquelle le poète révélait noir sur blanc qu'être joué lui importait plus que tout, et qu'être monté s'avérait pour lui une question de vie ou de mort :

C'est lorsque mes textes ont été joués et joués proprement que je me suis senti le plus heureux – c'est lorsque mes textes ont été joués et joués proprement que j'ai été capable de produire le plus et de produire le mieux. La souffrance abjecte m'a paralysé, ne m'a rendu capable de voir d'autre issue que la mort. (*LPÉB*, p. 214)

La seule artiste – peut-être – ayant participé immédiatement et activement (c'est-à-dire de façon prolongée) à la prise de conscience du côté physique de l'art théâtral, chez Gauvreau, est sans doute Muriel Guilbault, rencontrée en 1945 dans les coulisses du théâtre Gesù, lors des représentations du *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (*ÉA*, p. 349) : « Muriel Guilbault est la perfection incarnée que j'ai eu le bonheur sublime de connaître » (*ÉA*, p. 350). Gauvreau avait alors 25 ans, n'avait pas encore publié ses *Œuvres créatrices complètes*, mais avait commencé la rédaction des *Entrailles* (produites de 1944 à 1946). Cette rencontre avec une comédienne a donc orienté l'ensemble de sa création, puisqu'il a souvent créé des œuvres radiophoniques et scéniques pour offrir des rôles à sa muse, « [s]on héroïne personnelle⁵³ ». Or, étonnamment, on constate que les pièces suivant le suicide de Muriel Guilbault (survenu le 3 janvier 1952) ont un plus fort coefficient de théâtralité que celles écrites lors du vivant de la comédienne. On peut supposer que Gauvreau, tout comme le font ses personnages dans *La Reprise*, voyait dans le fait d'être joué une manière de faire revivre celle qu'il avait perdue. Dans cette perspective, la nécessité d'être joué aurait donc favorisé, chez l'auteur, l'emploi des processus de théâtralisation jusqu'à ses dernières œuvres.

⁵³ Claude Gauvreau, « Réponse au questionnaire de Marcel Proust », p. 113. Muriel Guilbault n'est pas la seule comédienne pour qui Gauvreau a écrit des pièces de théâtre. En effet, le poète a rédigé *La Captivité d'Éloy* pour Janine Borduas, la fille de Paul-Émile Borduas. Selon Gilles Lapointe, ce radiothéâtre (qui n'aura pas été joué du vivant de l'auteur) ne serait pas daté, mais aurait été écrit à la main à l'endos de l'objet *Bien-être*, datant de mai 1947 ([*LPÉB*], p. 338, note 22).

III. Stratégies théâtralisantes (et dramatisantes)

Cette prise de conscience de la matérialité scénique chez les poètes de notre corpus a eu, comme impact majeur, la création d'une *poesis-poïesis* dramaturgique qui s'effectue essentiellement par deux procédés : la théâtralisation du poème et, dans une moindre mesure, la dramatisation de certaines notions poétiques – deux opérations esthétiques que lie un rapport différentiel irréductible. En effet, la théâtralisation est liée à la représentation, au spectaculaire, au rendu et au produit artistiques de la scène. Elle est rattachée au contenu scénique sans qu'il n'y ait de lien nécessaire et obligatoire avec un noyau narratif quelconque (que ce soit une intrigue potentielle ou encore une fable entière, construite et fermée). Dans cette perspective, théâtraliser le poétique, c'est transmuier le poème en spectacle, c'est centrer l'importance de la création sur le jeu interprétatif au détriment du texte. En somme, théâtraliser le poétique, c'est non seulement explorer et exploiter au maximum la potentialité théâtrale du poème en le faisant accéder à sa propre théâtralité, mais c'est aussi faire d'un poème dramatique une œuvre qui soit d'abord et avant tout scénique. Comme l'explique Patrice Pavis, « [t]héâtraliser un événement ou un texte, c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la scène et la mise en situation des discours sont les marques de la théâtralisation⁵⁴. »

La dramatisation, pour sa part, est liée à la fable, à la logique narrative de l'intrigue, au drame donc – le *drama* étant, au sens grec, « l'imitation en actions de la réalité⁵⁵ », comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac. Parler de dramatisation du poétique, cela revient à désigner la mise en récit du poème, à raconter le poème ou à faire du poème le sujet du théâtre ou de la pièce : « La *dramatisation* porte, au contraire, uniquement sur la structure textuelle : mise en

⁵⁴ Patrice Pavis, « théâtralisation », *Dictionnaire du théâtre*, p. 408.

⁵⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Aire, « L'Aire théâtrale », 1981, p. 185-186.

dialogues, création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, dynamique de l'action (*dramatique et épique*)⁵⁶. »

Ce qui, d'entrée de jeu, se dégage de l'analyse synchronique des stratégies théâtralisantes et dramatisantes employées par les trois poètes, c'est qu'elles se situent à deux niveaux de l'échelle de la théâtralité : l'oralité lyrique (qui convoque l'acoustique et le phonologique) et le plastique (qui convie l'optique, l'oculaire ou l'ophtalmique au sens large⁵⁷).

III.1. L'oralisation lyrique (ou la lyricisation)

L'un des procédés que s'approprient Artaud, Claudel et Gauvreau au moment où ils décident d'écrire pour la scène est sans conteste l'*oralisation lyrique* ou la *lyricisation* de leurs ouvrages livresques, ou, autrement dit, l'exploitation des qualités orales – et, qui plus est, lyriques – de leur écriture poétique. L'oralité lyrique leur permet de donner une matérialité acoustique – ou « auditoire » (*LPÉB*, p. 116) comme le dirait Gauvreau – à leurs textes poétiques et de les soustraire ainsi au caractère sclérosant et statique des partitions dramatiques traditionnelles.

III.1.1. Le rythme

Dans l'épaisseur phonologique que les poètes souhaitent donner au poème sur scène, le rythme est une préoccupation notable, quand il ne joue pas tout simplement un rôle prépondérant. D'ailleurs, le terme *rythme* revient très souvent dans leurs discours fictionnel et parafictionnel – et cela, dans des contextes aussi bien littéraires que métaphoriques ou

⁵⁶ Patrice Pavis, « théâtralisation », *Dictionnaire du théâtre*, p. 408.

⁵⁷ Cela, puisque l'œil interpellé, dans ces dramaturgies cosmiques et de l'irreprésentable, n'est pas toujours l'œil physique, mais aussi, parfois, l'œil interne (l'œil mental) ou encore l'œil spirituel ou supraphysique (le troisième œil).

figurés. Aux yeux d'Artaud, le sens de l'art – et plus spécifiquement de l'art cinématographique – résiderait « dans la restitution [d']un rythme » (*CG*, p. 247). Claudel, de son côté, voyait dans les gestes les plus quotidiens et anodins – comme « le geste du croupier qui lance la bille » (*JPC*, p. 606) – un « assujetti[ssement] à une espèce de rythme » (*JPC*, p. 606). Et Gauvreau déclarait sans ambages qu'« [i]l est impossible d'avoir une poésie sans rythme » (*LJCD*, p. 293-294).

Mais qu'est-ce que le rythme, au juste? Répondre hâtivement à cette question pourrait relever de la témérité, de la présomption ou de l'inconscience, surtout quand on sait que, de tout temps, cette notion a posé problème pour les chercheurs les plus aguerris, et les penseurs provenant d'horizons aussi divers que la linguistique (Henri Meschonnic), la littérature et la philosophie (Gaston Bachelard), la musique (Marc Honegger), le théâtre (Patrice Pavis, Pierre Henri Larthomas), la biologie (Gabriel Faubert et Pierre Crepon ; Alain Reinberg), la psychologie (Gervais de Courval) et la médecine (INSERM), pour ne donner que ces exemples.

Par ailleurs, peut-on véritablement établir une définition commune de ce concept pour Artaud, Claudel et Gauvreau quand eux-mêmes n'en forgent aucune qui soit réellement opératoire ou précise? En effet, Artaud ne donne pas explicitement de principes ou de règles qui régiraient ce qu'il conçoit comme le rythme, ou plutôt comme *son* rythme. Tout indique que, pour l'auteur du *Théâtre et son double*, le rythme est, en soit, un donné appréhendable et cernable par tous. Par conséquent, il n'est pas indispensable de le définir, d'où le fait qu'il se limite à qualifier ce mot au lieu d'en donner une définition – « le rythme épileptique et grossier de ce temps » (*TD*, p. 549), « le rythme large, concassé de la musique » (*TD*, p. 539), « un rythme inhumain » (*C*, p. 647) –, quand il n'emploie pas tout simplement le substantif seul (c'est-à-dire sans qualificatif aucun), comme dans ce passage : « Le

chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots. » (*TD*, p. 581)

Pour sa part, Claudel, afin d'évoquer le rythme de « [s]on vers » (*JPC*, p. 527), explique, dans ses carnets personnels, qu'il s'agit d'« une ligne idéale faite d'éléments mouvants, rythmiques et séparés, comme des ouvriers qui se jettent des briques de l'un à l'autre. Une ligne faite de briques qui sautent de main en main » (*JPC*, p. 224). Ailleurs, il avoue que

[l]e loisir [lui] manque pour parler comme [il] le voudrai[t] du rythme au sens étroit du mot en tant que réglant l'allure de tout un morceau poétique. C'est une forme plus matérielle du mouvement et du motif dont j'ai parlé plus haut. Il consiste en un élan mesuré de l'âme répondant à un nombre toujours le même qui nous obsède et nous entraîne C'est une espèce de danse poétique qui implique l'enlacement à une certaine combinaison numérique au moins approximative. Elle a une valeur, souvent enivrante, de contagion et d'entraînement. (*PP*, p. 50-51)

Gauvreau, lui, comme Artaud, ne donne pas de définition du rythme, mais choisit plutôt d'en discuter en qualifiant ce substantif dans les répliques de ses personnages. De cette façon, pour l'auteur des *Oranges sont vertes*, le rythme est ainsi tour à tour « imprévu et narquois comme un palais iridescent dont les parois seraient innombrablement transparentes, perforables et fondantes » (*OV*, p. 1376), « sauvage » (*OV*, p. 1377) et « circulaire » (*OV*, p. 1424). Lorsqu'il en parle dans sa prose non théâtrale, Gauvreau n'est pas nécessairement plus clair, puisqu'il définit cette notion par des formulations figurées – par exemple, il n'utilise pas de la lexie *rythme*, mais de la locution *image rythmique* – et par la négative :

L'image rythmique est la charpente fondamentale, fatale, sans laquelle l'existence d'un objet est impensable. Je le comparerais à la couleur en peinture ; je comparerais son rôle aussi (moins heureusement, peut-être) à celui de la contrebasse dans un orchestre de jazz. [...] Je n'aurais qu'à évoquer l'exemple de la musique pour prouver que le son est capable de toutes les suggestions... Mais cette comparaison me cause quelque remords.
Le rythme de l'image rythmique n'est pas absolument le rythme musical (*LJCD*, p. 293-304).

Par ailleurs, cette difficulté à définir le rythme est également visible dans un autre aspect du discours théorique des trois auteurs qui tentent de rendre compte du

fonctionnement de cette réalité acoustique par le biais d'un vocabulaire puisé au domaine des mathématiques⁵⁸. Alors que tout porterait à croire que cette stratégie donnerait des résultats tangibles, ces commentaires relèvent plus d'énoncés solubles que de solutions concrètes ou que de conventions opératoires. Chez Artaud, le fait est manifeste, dans la mesure où les métaphores mathématiques donnent lieu à des contradictions de toutes sortes. D'un côté, il reproche au théâtre réaliste et naturaliste de donner à entendre « des musiques réduites à une espèce d'énumération chiffrée dont les signes commencent à s'effacer » (*TD*, p. 530) ; de l'autre, il croit que, dans le théâtre nouveau, l'ensemble de la représentation doit être soumis à « une adorable et mathématique minutie » (*TD*, p. 538), afin qu'il partage, avec le théâtre oriental, ce qu'il appelle une « prodigieuse mathématique d[u] spectacle » (*TD*, p. 539).

Si Gauvreau use moins de ce type de vocabulaire, les formulations algébriques font tout de même partie de son discours. Il y recourt à quelques reprises, notamment dans ce passage de sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, où il ne réfère pas au rythme vocal des acteurs, mais plutôt au rythme de production de l'écrivain qui doit, selon lui, faire

⁵⁸ Il ne faut pas être surpris par le fait que les poètes-dramaturges cosmiques discutent abondamment de l'élément rythmique en termes musicaux – puisque l'astronomie et la musique ont toujours été associées l'une à l'autre. Le prouvent certains propos de Platon qui, tout comme les pythagoriciens, disait au sujet « [d]es mouvements des astres[, qu]'il s'agit d[e] relations mathématiques » avant d'ajouter ceci : « Il y a des chances pour que, si l'astronomie constitue la finalité de l'œil, l'harmonie en son mouvement à elle constitue la finalité de l'oreille. Les deux disciplines sont comme des sœurs. » (Platon, *La République*, traduction nouvelle, introduction, notices et notes de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de la philosophie », n° 4639, 1995, p. 331 et 333, § 530.)

D'ailleurs, Claudel note, dans ses carnets, en 1914, une remarque allant dans ce sens : « Tout le mouvement du monde et des astres n'a pas non plus une explication purement physique, mais comme une phrase et comme la musique : nombre et proportion » (*JPC*, p. 284). Il faut être encore moins étonné du lien qu'Artaud, Claudel et Gauvreau tissent entre mathématique et musique, car ce sont les mathématiciens qui, les premiers, ont énoncé les principes de l'art musical. En effet, Pythagore a trouvé, puis formulé, les règles du système englobant l'ensemble des harmoniques. Il a également énoncé la théorie de l'*harmonie des sphères* (que reprend Platon dans *Timée*) : « Cette idée d'"harmonie des sphères", Platon l'emprunte probablement aux Pythagoriciens, qu'il avait rencontrés lors de ses voyages en Italie du Sud et en Sicile. Ayant admis que l'harmonie musicale est régie par des lois mathématiques, Platon conclut, au terme d'un raisonnement par analogie, que les corps célestes, dont les mouvements présentent permanence et régularité, sont régis par les mêmes rapports mathématiques que ceux qui "fonctionnent" si bien en musique. » (Luc Brisson, « Introduction », Platon, *Timée/Critias*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson (avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction), Paris, Flammarion, « GF », n° 618, 1992, p. 38-39.)

alterner, et de manière oscillatoire – c’est-à-dire dans une espèce de nutation – les ébats érotiques et les activités graphiques au sens étymologique du terme : « Si l’on représente “CRÉATION” par la lettre “C” et “FORNICATION” par la lettre “F”, eh bien : F+C+F+C+F+C+F+C+F+C+F+C+F=BONHEUR » (*LJCD*, p. 66-67)⁵⁹.

Claudiel est sans aucun doute l’auteur qui utilise le plus de mots rattachés à la science des mathématiques pour expliquer la nature du rythme. Le fait n’a rien de surprenant quand on sait qu’il s’intéressait de près à cette section de la sphère des sciences pures. Son *Journal* contient ainsi une citation du mathématicien Jean-Marie Duhamel, notée en 1904 : « Lorsque la distance de deux points varie d’une manière continue, on dit qu’ils sont en mouvement l’un par rapport à l’autre (le mathématicien Duhamel) » (*JPC*, p. 14). Mais voilà, les pistes mathématiques que Claudiel donne pour cerner la réalité de son rythme lyrique sont rien moins qu’absconses. Selon ses dires, il a le dessein de produire un « style [...] nombreux⁶⁰ » – fondé sur ce que Michel Murat appelle des « *modules rythmiques*⁶¹ » séquentiels –, c’est-à-dire un style fondé sur le *nombre*, et non pas sur les unités⁶² de mesure que sont le chiffre⁶³ et la syllabe⁶⁴. Car le nombre, pour Claudiel, n’est pas le chiffre, mais « le rapport entre les chiffres, [soit] la “proportion ineffable” d’où naît “la mesure sainte, libre, toute puissante et

⁵⁹ Ce qui rejoint la pratique de Claudiel lorsque, pour renvoyer à la « *partition* [d’]A. Honegger » (*SS2*, p. 516) dans les didascalies de la version scénique du *Soulier de satin*, il emploie des codes composés de lettres : « *Musique (E)*. » (*SS2*, p. 523), « *Musique (F)*. » (*SS2*, p. 524), « *Musique du finale (G)*. » (*SS2*, p. 526)

⁶⁰ Sandrine Larraburu Bédouret, « Le nombre dans le verset de *Tête d’or* », *Questions de style*, n° 4, 27 mars 2007, p. 119.

⁶¹ Michel Murat, *L’Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, « Essais », 2002, p. 432.

⁶² S’il y a unité mathématique chez Claudiel, c’est uniquement une « [u]nité [obtenue] par le chemin du nombre » (*JPC*, p. 989).

⁶³ Claudiel opposera à maintes reprises les concepts de chiffre et de nombre comme dans ces deux exemples : « (je dis chiffre et non pas le nombre) » (*PP*, p. 46) ; « Un nombre si parfait qu’il ne saurait être exprimé par un chiffre » (*JPC*, p. 397).

⁶⁴ Sauf, bien sûr, s’il s’agit d’une syllabe poétique envisagée comme un *duplicata* de la forme iambique des vers latins (par opposition au moule syllabique, césuré et rimé du vers français) – autrement dit, comme une forme composée à la fois de syllabes brèves et longues, de temps faibles et forts, permettant de créer une prosodie accentuelle.

créatrice⁶⁵ ». Autrement dit, pour Claudel, le rythme (indéfini) n'est pas une destination, mais une route, et plus spécifiquement « *Le Chemin [du] Tao* » (*ONDSL*, p. 300). Il acquiert sa consistance dans le passage entre deux états (plus ou moins arrêtés) : « En art, tout est transition. [...] La transition, c'est le rythme » (*VB*, p. 106-111). De cette façon, le rythme claudélien n'a d'égal que la mouvance d'un(e) n(ombre-double), puisqu'il est intangible comme une ombre et insaisissable comme l'est le néant – « Sans le néant il n'y aurait pas de nombre », garantira-t-il en 1920 (*JPC*, p. 491). Ce nombre fuyant du rythme claudélien ne cesse toutefois pas d'être repérable à l'audition – d'être *compris* par l'oreille –, et c'est de cette manière, en fait, qu'il devient signifiant, dans la mesure où, pour Claudel, c'est grâce au nombre (entendu ou écouté) que la signifiante (ou le sens) devient appréhendable et intelligible. Il s'agit donc d'un rythme équivalent au « calcul secret de l'âme qui ne sait pas qu'elle compte » (*JPC*, p. 1448, note 4), puisque le nombre claudélien est « # un nombre / # tel / # qu'il empêche / # de compter » (*CPÉ*, p. 721), ou un nombre-*rubato* en quelque sorte – le *rubato* étant un mouvement musical consistant à « ne pas faire sentir les temps de la mesure⁶⁶ ». Cette imprécision définitoire à propos du rythme rejoint à coup sûr la volonté du poète-dramaturge de se soustraire aux visées rationalisantes de la logique occidentale qui a renié les attaches qu'elle avait avec ses sources originelles : « Dans la nature jamais de mesures justes et de chiffres ronds : mais toujours des approximations. C'est une condition de la beauté » (*JPC*, p. 146).

Or qu'elles proviennent d'Artaud, de Claudel ou de Gauvreau, toutes ces gloses délayées – ou aux contours diffus – sont demeurées assez vaines pour la pratique : elles n'ont

⁶⁵ Bozon-Scalzitti, Yvette, *Le Verset claudélien. Une Étude du rythme*. Tête d'or, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1965, p. 20. Les passages entre guillemets anglais sont des citations de Claudel (*CGO*, p. 247). La seconde citation comporte des erreurs de retranscription. Il faudrait lire, plutôt, « [l]a mesure sainte, libre, toute-puissante, créatrice! » (*CGO*, p. 247)

⁶⁶ *Le Grand Robert*, version électronique, « rubato », en ligne.

pas, en réalité, débouché sur de véritables exercices en usage chez les praticiens lorsqu'il s'agit de créer une oralité lyrique rythmée. Les metteurs en scène de Claudel, en entrevue, doivent toujours expliquer la difficulté, pour les acteurs, de mettre en bouche le vers claudélien, mais ne semblent pas parvenir à retirer une recette infaillible et systémique des enseignements du poète. Les metteurs en scène de Gauthier, quant à eux, mentionnent le défi que représente la langue gauthierienne pour le travail des comédiens, mais ne réussissent pas à en dégager – ou décident de ne point livrer – le secret de son actualisation orale et lyrique. Enfin, les dires d'Artaud ne sont pas employés, par les sémioticiens du théâtre, comme des exemples de leçons pratiques de la réalisation rythmique et phonologique des partitions dramatiques.

Donc, devant ces commentaires plus poétiques que théoriques, et face au flou définitoire qui existe depuis longtemps au sujet de la notion de rythme, l'analyste est certainement en droit de croire, à l'instar d'Yvette Bozon-Scalzitti, que « [r]ien sans doute en matière poétique n'est moins facilement saisissable, et pour le poète et pour le critique, que le rythme⁶⁷ ». Tout en refusant de plonger dans la polémique, nous pouvons choisir de poser quelques modestes jalons qui pourront baliser globalement cet outil notionnel qu'est le rythme (comme moyen de théâtralisation chez les poètes-dramaturges). Ayant mis de côté les différences inconciliables qui divisent irrémédiablement les tenants de ce débat théorique, nous nous attacherons à récupérer leur point de convergence essentiel consistant à voir le rythme comme une « périodicité plus ou moins libre⁶⁸ » mais « prévisible⁶⁹ » ; comme le

⁶⁷ Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Danièle Pistone, « tempo », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 1004.

« [r]etour périodique [ou la répétition] régulier[ère]⁷⁰ » (tel une série de « battement[s] diversement espacés⁷¹ ») d'un « schéma⁷² » identique – ou « durabl[e]⁷³ », c'est-à-dire qui s'inscrit dans la durée –, d'un « repère⁷⁴ », d'un « événement[, d'une] val[eur ou d'une] unit[é à la fois] mesurabl[e]⁷⁵ » et similaire tant dans sa nature que dans sa teneur.

L'analyse patiente et appliquée du rythme comme processus de théâtralisation par lyricisation chez Artaud, Claudel et Gauvreau mène le chercheur à une impasse, puisque ce qui caractérise l'ensemble des partitions de notre corpus, du point de vue de sa valeur cadentielle à l'oral, c'est, sans conteste, l'absence d'un seul schéma rythmique repérable, ou, en d'autres termes, l'absence d'un schéma rythmique unique, comme nous pouvons en retrouver dans les dramaturgies classique (où la structure binaire prime) et romantique (où l'alexandrin ternaire se démarque). Ainsi, chez Artaud, Claudel et Gauvreau, il n'y a pas de prédominance rythmique ou d'« isorythmie⁷⁶ » si l'on veut – pratiqué(e), par exemple, à l'aide d'« isocolons⁷⁷ » (c'est-à-dire par l'emploi de séquences syntaxiques ou phrastiques de même longueur), placés à intervalles réguliers –, mais bien – ce qui rejoint leur visée esthétique cosmique – un amalgame de plusieurs types de rythmicités. Dans cette perspective, il apparaît loisible d'appliquer aux trois auteurs sur lesquels nous nous penchons, ce que Yvette Bozon-Scalzitti disait du rythme claudélien :

Tous les versets des drames [de Claudel] ne sont pas également rythmés. [...] Il est difficile, sinon impossible de trouver à ce rythme un nombre exprimable. Aucune loi numérique fixe ne le régit et tous les nombres s'y rencontrent. L'on ne peut même saisir le retour d'un iambe favori, une séquence privilégiée de pieds métriques. Claudel voulait cette liberté, et il est réellement parvenu à trouver ce Nombre unique et juste, qui « *échappe à la computation* » (*Pr*, 161). Les seuls procédés relevant du

⁷⁰ *Le Grand Robert*, version électronique, « rythme », en ligne.

⁷¹ Patrice Pavis, « rythme », *Dictionnaire du théâtre*. p. 351.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 352.

⁷⁴ *Le Grand Robert*, version électronique, « rythme », en ligne.

⁷⁵ Danièle Pistone, *loc. cit.*, « tempo », p. 1004.

⁷⁶ « Isorythmie : Deux vers ont-ils un schéma métrique semblable? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 98.)

⁷⁷ « Isocolons : Trouve-t-on plus d'une fois la même longueur de membre de phrase? » (*Ibid.*, p. 98 ; à ce sujet, voir aussi p. 68 et 420.)

nombre que l'on puisse percevoir sont très généraux et valent pour tout autre que Claudel [...]. Mais le procédé fondamental, le seul qui se retrouve dans la quasi-totalité des versets de Claudel, est l'alternance des groupes binaires et ternaires, du pair et de l'impair, qui donne au rythme sa souplesse, sa flexibilité⁷⁸.

Cette proposition est cautionnée par deux faits. D'une part, Artaud souligne lui-même les obstacles qui se dressent devant lui lorsqu'il veut expliquer les correspondances sémiotiques et cadentielles devant régir l'actualisation de son théâtre cruel en affirmant que « [c]e qu'[il] veu[t] faire est plus facile à faire qu'à dire » (*TD*, p. 577). D'autre part, c'est en s'exclamant « Ah! ce n'est pas facile à expliquer » (*MIT*, p. 49) que Claudel avoue à Darius Milhaud l'impasse à laquelle le mènent ses tentatives de mettre en mots sa conception des rapports vocaux-musico-rythmiques. Par ailleurs, Gauvreau – qui fera dire à Letasse-Cromagnon que « [l]e rythme est primordial en tout équilibre artificiel » (*COÉ*, p. 740-741) – a lui-même reconnu que « [t]ous [s]es objets, les plus non-figuratifs y compris, [avaient] un rythme⁷⁹ » sans pourtant dire quel était ce schéma rythmique précis.

Faut-il en conclure, pour autant, avec Henri Meschonnic, que « ne conna[issant] pas d'avance [leur] rythme[, les poètes] on[t] pass[é leur] vie à le chercher⁸⁰ » ou encore qu'ils n'ont pas réussi à trouver ce que Gérard Leblanc appelait, dans *L'Éloge du chiac*, leur « rythme nécessaire⁸¹ »? Non, bien entendu. C'est tout simplement, comme le déclare Claudel, dans *Positions et propositions*, que, pour eux, « [l]'oreille n'a aucune raison de se contenter d'une seule combinaison assez pauvre au lieu de mille autres plus riches et plus agréables » (*PP*, p. 42-44).

Quoi qu'il en soit, le rythme – ou les rythmes – est assurément un outil d'oralisation lyrique permettant aux poètes-dramaturges de théâtraliser leurs partitions dramatiques. Certes, ces auteurs ne s'avèrent pas des guides très efficaces pour expliquer la consistance

⁷⁸ Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 14, 18-19. La citation est tirée des (*OPR*, p. 161).

⁷⁹ Claude Gauvreau, « À propos de miroir déformant », *Liberté*, n° 68, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 102.

⁸⁰ Henri Meschonnic, « L'écriture, le rythme et le langage ordinaire », *Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, p. 9.

⁸¹ Gérard Leblanc, *op. cit.*, p. 77.

exacte des rythmes qu'ils veulent créer. Et les tergiversations qu'ils donnent à lire dans leurs essais, correspondances et autres textes en prose, à propos de la supposée quintessence du rythme, gagneraient à être considérées comme une dramatisation de l'élément rythmique. Le tâtonnement entourant la définition du rythme chez les poètes est, en fait, une entreprise rhétorique visant à raconter le poème, à le mettre en récit – ou, du moins, à discuter de sa composante cadentielle –, et à faire ainsi entrer le discours théorique sur le rythme dans l'arène scénique du théâtre. En d'autres termes, bien qu'il y ait une existence rythmique – et une existence rythmique plurielle –, dans les créations des poètes, il ne faut pas que celle-là occulte le large appareil discursif qui l'entoure, et qui participe aussi à la transmutation (du dramatique au scénique) du poème. Or il est fort heuristique d'envisager leurs réflexions diverses sur un rythme impossible à définir comme une potentielle actualisation théâtrale – ou une certaine narration – d'un poème originellement inénarrable. En effet, ce point de vue met en lumière un phénomène intéressant. En rendant problématique la définition du rythme, et en élevant cette incapacité définitoire au niveau du drame, les poètes sont parvenus à déplacer l'attention de la critique qui voyait plutôt leurs œuvres globales ni plus ni moins comme un théâtre de l'impossible. En somme, leur argumentaire sur le rythme ne serait pas un élément en marge de leur entreprise de théâtralisation du poétique, mais plutôt un de ses moyens. Car il permettrait une mise en drame théorique de l'impossibilité de leur théâtre, et, par le fait même, annulerait cette présumée irréprésentabilité scénique de leur esthétique dramaturgique.

Mais le discours qu'ils tiennent sur le rythme – aussi vague et ambigu qu'il puisse être – démontre bien plus. Il prouve que le rythme réalisé (et non plus discuté), au regard des poètes, sert d'instrument de théâtralisation.

D'abord, le rythme apparaît comme un appareil de lyricisation parce qu'il est indissociable de l'expérimentation orale. Et s'il doit être éprouvé, c'est pour conférer une densité résonante, une épaisseur phonique au verbe. En effet, le rythme, dans la pensée des poètes, doit faire l'objet d'une actualisation. S'il est d'abord *pensé* et *discuté* à l'écrit, c'est uniquement en vue d'être *créé*, d'être *pratiqué*.

De fait, une illustration matérielle de ces conceptions rythmiques accompagnent toujours la pensée théorique sur le sujet. Artaud frappait avec un marteau sur un billot, lors de son internement en milieu psychiatrique, pour rythmer la verbalisation de ses glossolalies – phénomène qu'Évelyne Grossman appelle justement « la dictée [...] des rythmes corporels et vocaux » ([*O*], p. 14) : « Quand j'ai trouvé un vers je me le récite à haute voix pour vérifier et éprouver son rythme et le corps de ses internes sonorités. Et tous les poètes de la terre ont toujours fait de même » (*O*, p. 961). Claudel a tenu à vérifier et à consolider la rythmicité poétique de son verbe en accompagnant la déclamation des comédiens par une pulsation sonore prodiguée par la section rythmique de l'orchestre : « Essai [...] de déclamation soutenu uniquement par des batteries avec succès complet. » (*JPC*, p. 383)

Gauvreau, comparativement à Artaud, fait figure non pas d'un « [m]arteau sans maître⁸² » pour reprendre la célèbre formule de René Char, mais bien d'un *maître sans marteau*, puisqu'il a, lui aussi, mis à l'épreuve le rythme poétique de ses textes dramatiques par le biais de la percussion, et plus particulièrement en tapant son thorax de la main (fermée), comme le raconte Jean-Claude Dussault :

⁸² René Char, *Le Marteau sans maître, Le Marteau sans maître* suivi de *Moulin premier, Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 1.

Il devait m'expliquer par la suite comment il tirait littéralement la poésie de son corps même, se roulant sur le lit qui lui servait de divan ou marchant de long en large en se frappant violemment la poitrine de ses poings : il luttait physiquement avec les phonèmes saccadés, en un véritable processus d'accouchement (*LJCD*, p. 12).

Ensuite, cette pratique rythmique rend loisible la théâtralisation du poème par lyricisation, puisqu'elle recentre l'attention du récepteur ou du destinataire – ici, le spectateur – sur la dimension acoustique du message – la fonction poétique' (prime) – en déplaçant au second plan sa dimension sémantique (ou polysémique, pour être plus juste) – la fonction poétique (tout court). En somme, la théâtralisation par oralisation lyrique s'effectue par un processus que nous nommerons la *surpoétisation* – consistant à faire advenir le poétique au niveau supravocal qu'est le rythme vocal –, mais qui implique aussi une révision du rapport *son-sens*. Certes, la relation entre rendu phonique et signification a souvent – voire toujours – été au cœur de la conception esthétique des poètes : Paul Valéry parlait ainsi de son art, dans *Tel quel*, comme d'une « hésitation prolongée entre le son et le sens⁸³ », et Gérald Leblanc, dans *Éloge du chiac*, voyait le poème comme « la danse du sens et du son⁸⁴ ». Ce ne sont là, évidemment, que deux exemples choisis entre mille. Mais, lorsque cette dynamique *son-sens* s'inscrit dans un cadre d'actualisation théâtrale, l'espace phonologique concret entre en jeu, et amène, du même coup, non plus une « superposition de deux rythmes⁸⁵ » – pour reprendre les termes d'Algirdas Julien Greimas –, soit ceux du « paradigm[e et du] syntagm[e]⁸⁶ », mais bien une *hiérarchisation* des cadences appartenant aux sphères de l'audible et de l'intelligible. Il en résulte que le rythme prend à son compte le rôle qui était habituellement imparti au message – soit de *signifier*. De ce fait, non seulement le son l'emporte sur le sens, mais le son devient le sens. Ce réaménagement, cette

⁸³ Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1971 [1941-1943], vol. 2, 1943, p. 63.

⁸⁴ Gérald Leblanc, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁵ Algirdas Julien Greimas, *De L'Imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 95.

⁸⁶ *Ibid.*

redistribution des fonctions s’accomplit à l’aide de plusieurs procédés, dont la *musication*⁸⁷, qui se retrouve autant dans les glossolalies artaudiennes que dans l’exploréen pur de Gauvreau qui, vides de sens rationnel et cartésien, s’avèrent remplis sémantiquement par la charge pulsive qui les innerve :

ti largar
ori tartura
la tartura
ara tula

ti largar
ori tartura
ra lartura

ti largar
ori tartura
la lartura
ara tula (*SUSU*, p. 1401)

Cagdatrel : araznéclorize juducolclormeu fudugalslide zar némacaroscède
adadèlz numutofaudèle araznéclav fappir zduldz
ouzoudavohièr rélé dafatoutate churgla fohièr zugl
anamértomcrinf zudlagoj gorgaljdimp fufraddu ziolza

Muzeulmirv : ardacamcraafdal izipotahieu kumkrull zgdi fdeu
faccamouèr argazduduldreu nocomxki chachalzda

Rammeleite : arnacrécpolsiuk foffeldu zdacqdeùcl molzi poleu
faccamouèr argazduduldreu nocomxki chachalzda (*FÉV*, p. 841)

Il est possible de constater, aussi, une préséance du rythme dans d’autres contextes de l’écriture gauvréenne, soit dans « [l]es appels au secours [répétés de Dydrame Daduve qui] n’ont pas de signification » (*COÉ*, p. 735) ; soit dans les passages où le ton emprunté par les acteurs doit prévaloir sur le contenu des répliques qu’ils font dire aux personnages qu’ils incarnent – « Drouvoual (*sur un ton ambigu, presque narquois ; comme s’il se moquait secrètement de Yvirnig*) : Les galoches du précepteur ont des cernes d’ouate sur lesquels les galipettes en fromage auscultent la pesanteur de l’intégrité. » (*OV*, p. 1389) – ; soit dans le retour-leitmotiv, du vers « La mère luait les sombres » (*CO*, p. 320) dans le radiothéâtre du

⁸⁷ « Musication : Les sonorités ont-elle plus d’importance que le sens? », (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 456 ; à ce sujet, voir aussi p. 268.)

même titre. Problématique en ce qui concerne son *sens* – puisque le verbe *luer* n’existait (et n’existe toujours) pas dans le dictionnaire dans les années 1940 –, ce segment poétique, parce que maintes fois répété, se voit éclairé – sans jeu de mot, car, le verbe *luer* n’est pas sans évoquer le substantif *lueur* – par la signifiante de son itération et de ses répétitions (propices à la création d’un rythme oral et lyrique).

Bien que Claudel n’ait pas inventé de langues aussi hermétiques – du point de vue sémanticotextuel – que celles imaginées par les deux autres poètes de notre corpus⁸⁸, il semble aussi en accord avec ce principe de la primauté du son sur le sens. C’est, du moins, à cette conclusion que mènent plusieurs propos formulés par les personnages du *Soulier de satin*. L’Annoncier, dès la première scène du premier acte de la première version de la pièce, suggérera au spectateur que la valeur du son est supérieure à celle du sens : « L’Annoncier : [...] C’est ce que vous ne comprenez pas qui est le plus beau » (*SS1*, p. 13) – qui deviendra, dans la version pour la scène : « L’Annoncier : [...] C’est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau » (*SS2*, p. 349). Dans le même ordre d’idées, Le Vice-Roi signalera, dans la cinquième scène de la version intégrale – une scène qui sera retranchée de la deuxième mouture de l’œuvre – que le message est parfois secondaire par rapport à l’instance vocale qui permet de lui donner un corps audible. Il dira ainsi : « Comme le sens a besoin de mots, ainsi les mots ont besoin de notre voix » (*SS1*, p. 109) – ce qui n’est pas sans rejoindre un extrait du *Théâtre et son double*, où Artaud déclare que le véritable art dramatique se reconnaît à son « sens qui depuis les origines a absorbé la voix » (*TD*, p. 537).

⁸⁸ Et cela, même si certains passages de ses partitions dramatiques donnent, par moments, à penser le contraire, telle cette réplique étonnante du Nécromant tirée du *Repos du septième jour* : « Om! a, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, ou! [...] / Om! ka, kha, ga, gha, na! [...] //// Om! a, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, ou, angah! çwah-ah! » (*RSJ*, p. 807) ; ou encore celle-ci de la Lune, trouvée dans *L’Ours et la lune* : « Flic... flouc... trac... bloc... hic... hæc... hac... hoc... / Ejus... cujus... bornibus... cornibus... / Bic... bec... brac... broc... flaque... trique... sac... loque... / Orgibus... gorgibus... » (*LOLU*, p. 521).

La prévalence de l'acoustique sur le sémantique ne peut pas être déduite uniquement des paroles des protagonistes. Leurs créateurs ont aussi émis des réflexions théoriques à ce sujet, disséminées dans leurs textes parafictionnels.

Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud évoque ainsi la « prise de possession [du] sens et de[s] significations [par les] conséquences vibratoires » (*TD*, p. 548). Il insiste ailleurs sur les « possibilités de sonorisation[,] que l'on appelle les *intonations* [ayant la] faculté de créer une musique [...] indépenda[n]te du] sens concret [des mots], et p[ouvant] même aller contre ce sens » (*TD*, p. 525). Claudel, pour sa part, prônera, dans des textes aussi divers que ses mémoires, son journal intime et sa correspondance, une esthétique de l'« hémorragie du sens » (*MI*, p. 44), c'est-à-dire une facture théâtrale se situant « [e]n dehors de l'élément *sens* [et en dedans de] l'élément accent, timbre de la voix » (*JPC*, p. 503). Convaincu que, sur scène, « les paroles n'ont aucune importance[, et que, dans la salle,] le public [doive] arriver à s'intéresser au débat sans en comprendre un seul mot, uniquement par le mouvement [...] des périodes » (*CDM*, p. 69) – ce qui lui fera inscrire, dans la première didascalie de la quatrième scène du deuxième acte de la version scénique de *L'Annonce faite à Marie* : « Toute cette scène peut être jouée de telle façon que le public voie que les gestes et n'entende pas les paroles » (*AFM2*, p. 1256) –, Claudel soutient que l'écriture dramaturgique doit avoir, pour « principes essentiels[,] le son, [la] qualité musicale des mots » (*ACC*, p. 278) ; qu'elle doit reposer sur une *loi de la voix* – « [l]a voix a ses lois » (*PP*, p. 52-53), écrira-t-il dans *Positions et propositions* – plutôt que sur « une *loi* de la grammaire » (*ACC*, p. 278).

Gauvreau, de son côté, se défendra bec et ongle de ne pas appartenir au courant du lettrisme qui souhaitait, *via* une « disposition fantaisiste des lettres, [créer un] assemblage

dépourvu de sens⁸⁹ ». C'est qu'à ses yeux, la signification ne devait pas disparaître des œuvres novatrices, mais être relocalisée au niveau rythmique. En ce sens, ce poète-dramaturge aurait bien pu s'écrier, à l'instar de Letasse-Cromagnon de *La Charge de l'original épormyable* que, dans une œuvre valable, il faut « de la cadence » (COÉ, p. 740-741) plutôt que du sens.

En centrant l'attention du récepteur-spectateur sur la matière sonore projetée dans l'espace acoustique par la bouche des acteurs – au lieu d'inviter le public à lire sagement le contenu du dialogue sur les lèvres des comédiens –, Artaud, Claudel et Gauvreau contribuent à rénover leurs créations dramatiques par le biais de l'instauration d'une oralité lyrique génératrice de théâtralité.

III.1.2. La musicalité

La musicalité est aussi une qualité recherchée par ces auteurs qui ont, pour visée, la densification phonologique de leurs pièces ou, en d'autres termes, l'approfondissement – ou la dilatation, c'est selon – de l'oralité lyrique inhérente à leurs créations. Comme ils l'ont fait avec la poéticité de la langue, les poètes ont prospecté de manière très originale toutes les strates de la musicalité et les ont intégrées à leurs partitions théâtrales. Ainsi, lorsque le chercheur aborde la question du caractère musical des œuvres des poètes-dramaturges, plutôt que d'évoquer le *statut* particulier de la musicalité, il doit, en vérité – et pour être exact –, parler de *status*⁹⁰ de la musicalité. L'observation diligente du corpus mène à cet inéludable diagnostic musical : le mélodique y joue une pluralité de rôles.

⁸⁹ Office québécois de la langue française, « lettrisme », *Le Grand Dictionnaire terminologique*, version électronique, site consulté de 2009 à 2011, http://www.grand-dictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp

⁹⁰ Le *status* étant, au sens propre, l'« ensemble des positions sociales occupées par un individu (sexe, âge, métier, position familiale, politique) et des rôles attachés à ces positions » (*Le Grand Robert*, version

Or, en regard de cette diversité fonctionnelle de l'aspect musical, il est possible de poser une hypothèse, à savoir que la musicalité, dans les partitions dramaturgiques des poètes, est à la fois un *matériau* et un *principe structurant*. Cette affirmation met en lumière toute la bigarrure de l'outil de lyricisation qu'est la musicalité. Mais, avant de poursuivre, il importe de souligner que cette proposition est en complet désaccord avec Yvette Bozon-Scalzitti lorsqu'elle déclare qu'il ne s'avère pas « possible de déterminer dans [l]es versets [claudéliens] un schéma mélodique⁹¹ ». En réalité, tant chez Claudel, chez Artaud que chez Gauvreau, les schèmes ou les structures mélodiques existent – et en grand nombre –, puisqu'ils sont à la fois identifiables et cernables. C'est pourquoi nous nous appliquerons, dans les lignes qui vont suivre, à les établir, à les délimiter et à les décrire.

Voyons d'abord de quelles façons la musicalité devient une composante du contenu des œuvres (radio ou scénico) théâtrales des poètes-dramaturges. Cet aspect de la question est fort simple. Les écrivains du corpus insèrent, dans leurs partitions dramaturgiques, des airs ou des morceaux musicaux qui, tantôt, ont été fabriqués spécifiquement pour leurs propres créations ; tantôt, ont été composés de manière indépendante.

Les mélodies imaginaires sont légion. Parmi elles, se retrouvent les environnements sonores créés par Artaud pour les représentations des *Cenci* et pour la réalisation de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* ; les nombreuses mélodies commandées à Darius Milhaud et à Arthur Honegger par Claudel, et le « CHAOS ORCHESTRAL » (*PF*, p. 1019) qu'il avait imaginé pour le finale (ou la coda) de sa *Parabole du festin* ; la partition musicale demandée, par Gauvreau, à Pierre Mercure pour *Le Vampire*

électronique, en ligne.) Évidemment, nous employons ce mot dans son sens figuré, soit les diverses positions de la musicalité au sein des pièces de théâtre des auteurs de notre corpus.

⁹¹ Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 56.

et la nymphomane et la « musique surrationnelle [qui devait] insinu[er] le climat » (CO, p. 319) dans son radiothéâtre *La Mère luiit les sombres*.

Les airs non inventés, ou empruntés au répertoire musical existant, se révèlent plus rares bien que facilement repérables dans les textes examinés. Au nombre de ceux-là, certains sont d'ordre générique, telles la « [b]acchanale⁹² » (P2, p. 295) et la « [m]arche⁹³ nuptiale » (P2, p. 323) jouées par un orchestre dans la seconde version de *Protée*, ou la « rumba » (SS2, p. 345) inaugurale de la version scénique du *Soulier de satin* de Claudel ; telle, aussi, « la musique [semblable à celle que l'on [...] peut entendre sur l'île de Sumatra » (CO, p. 334) que Gauvreau souhaitait faire résonner lors que la création d'*Une Journée d'Erik Satie*. D'autres morceaux sont, au contraire, *sui generis*, c'est-à-dire signés par des compositeurs reconnus. À cette catégorie, appartient l'opus 26 de Félix Mendelssohn, *Les Hébrides*, que Claudel a choisi de désigner, dans son œuvre-phare, par sa deuxième appellation (« L'Ouverture des Grottes de Fingal⁹⁴ », SS1, p. 292) ; « un passage [...] de Couperin, joué au clavecin » (CO, p. 270) ; et « le “Quatuor pour saxophone⁹⁵” » d[']Anton von] Webern » (CO, p. 349) que Gauvreau a respectivement sertis dans *Magruhilne et la vie* et *Une Journée d'Erik Satie*.

⁹² « Dans la terminologie musicale moderne, [l]e mot [*bacchanale*] sert de titre à des pièces de forme très libre et de caractère descriptif, aux rythmes animés et aux riches couleurs sonores. » (Anonyme, « bacchanale », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 1, p. 65.)

⁹³ La *marche* – qui peut être de nature *nuptiale*, militaire, etc. – est une « pièce musicale de rythme régulier et bien accentué, destinée à régler l'évolution d'un groupe (défilé, cortège, etc.) » (Anonyme, « marche », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 582.)

⁹⁴ Le titre original de cette composition est en allemand : « *Die Hebriden (Fingalshöhle)*, op[us] 26 (1829-1832) » (Georg Knepler, « Mendelssohn Bartholdy, Félix Jakob Ludwig », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. I, vol. 2, p. 707.)

⁹⁵ Il s'agit sans doute du *Quatuor, opus 22*, de Webern (réunissant un violon, une clarinette, un saxophone et un ténor) datant de 1930. (Hans Heinz Stuckenschmidt, « Webern, Anton von », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. I, vol. 2, p. 1167.)

Il est donc aisé de voir, par ces quelques exemples, que les extraits musicaux participent au fond (ou à « la structure interne⁹⁶ ») des pièces des poètes-dramaturges. En somme, la musicalité assure une *substance* acoustique à leurs œuvres, et cela est tout à fait corroboré par la monstration *physique* des instruments de musique sur les planches – ou de leur pendant comme le tourne-disque dans *Les Oranges sont vertes* – qui prennent directement part à l'action, soit en se mêlant aux intrigues ou aux actions secondaires – comme le font les guitares de Doña Musique et de Doña Isabel dans *Le Soulier de satin* ; le shamisen dans *Le Poète et le shamisen* et le piano dans « Bien-être » –, soit en contribuant à la *contenance* de la représentation ou en habillant l'espace scénique – notamment lorsqu'ils sont utilisés à titre « d'objets [...] du décor » (*TD*, p. 562), comme c'est le cas dans le *Théâtre de la cruauté* artaudien.

Mais Artaud, Claudel et Gauvreau ne se limitent pas à lyriciser leurs pièces de théâtre en les enrichissant de passages musicaux ponctuels ou, si l'on veut, en ajoutant à leur contenu textuel le *levain lyrique* que sont les intertextes mélodiques. Ils utilisent aussi les ressources de la musique comme un *moule lyricisant* propice au modelage ou à la sculpture phonique de leurs œuvres. Pour tout dire, ils façonnent leurs créations comme s'il s'agissait de partitions musicales, ce qui décuple leur coefficient d'oralité, et, par conséquent, de théâtralité. Ainsi, la musicalité conditionne structurellement les pièces. Les schèmes musicaux forment parfois une ossature patente, parfois une architecture latente.

Parmi les charpentes mélodiques les plus obvies, l'on compte des organisations musicales manifestes, qui recourent surtout les pièces instrumentales entières comme la

⁹⁶ Jacques Schérer, *op. cit.*, p. 17.

*fantaisie*⁹⁷ (*Une Journée d'Erik Satie. Fantaisie fantastique*, CO, p. 329) ou les pièces lyricovocales ayant été pratiquées par les trois auteurs tels les *opéras* (Artaud : *Il n'y a plus de firmament* ; Claudel : *Le Livre de Christophe Colomb* ; Gauvreau : *Le Vampire et la nymphomane*), les *oratorios* (Claudel : *La Parabole du festin. Programme pour un oratorio*⁹⁸, *Jeanne d'Arc au bûcher. Oratorio dramatique*) et l'*ode* (Gauvreau : « Ode à l'ennemi », *ÉM*, p. 260-262). Bien entendu, d'autres créations de ces poètes possèdent une armature globale qui semble entièrement inspirée par l'aspect musical, tels le poème artaudien « Musicien » (*O*, p. 47), le texte claudélien « La Neige » – qui a été écrit, si l'on en croit le sous-titre, « [d]'après la musique de Kineya Sakichi » (*ONDSL*, p. 256-257) – et les vers gauvréens intitulés « Plaine pôle de cordes de piano » (*ÉM*, p. 217), tirés d'*Étal mixte*. Dans ces derniers textes, pourtant, si la musique paraît avoir donné une *poussée subjective* aux auteurs – et avoir ainsi contribué à leur élan créatif –, elle ne semble point être parvenue à s'imposer comme *cadre objectif* : la construction de ces écrits, en effet, ne se voulant aucunement le décalque harmonique de compositions musicales existantes ou traditionnelles. En ce sens, ces textes poétiques sont à distinguer de ces autres productions où la segmentation générale rappelle le découpage en *mouvements* propre aux morceaux musicaux, mais sans en garder l'appellation singulière. Les sections de ces œuvres sont ainsi dénommées autrement, que ce soit des *actes* ou des *journées* (comme dans les œuvres du corpus premier), des *parties* (comme dans *Tête d'Or* de Claudel) et des séquences (comme dans *La Reprise* de Gauvreau). Parfois, également, les auteurs troquent leurs noms pour des numéros, ce que fait Claudel dans *L'Homme et son désir*. À d'autres moments, ils ne font

⁹⁷ La *fantaisie* est une « pièce de mus[ique] instrumentale dont la définition est imprécise car elle n'est pas soumise à de strictes règles formelles et se rapproche souvent de l'improvisation. » (André Verchaly, « fantaisie », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 1, p. 369.)

⁹⁸ Qui, dans sa seconde version, change légèrement de titre : *La Sagesse ou La Parabole du festin*.

que dissocier de courtes bribes textuelles les unes des autres par des blancs plus ou moins larges, comme autant d'*intervalles* qui espacent les *ondes acoustiques* constitutives des *phases*⁹⁹ retrouvées dans certaines pièces tels la sonate, le trio, le quatuor, la symphonie, etc. Ce type de fractionnement ou de parcellisation se retrouve dans nombre de textes artaudiens (*Fragment d'un Journal d'enfer*, *Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre*, *Révolte contre la poésie*) et claudéliens (« Le vieillard sur le mont omi », *ONDSL*, p. 327-332)¹⁰⁰.

L'influence musicale se fait aussi sentir de manière plus restreinte, c'est-à-dire non pas sur l'ensemble de l'organisation de l'œuvre, mais bien sur quelques-uns de ses fragments structurels. Tantôt, la musique déteint sur des passages ponctuels – telles les trois premières scènes du deuxième acte de *L'Histoire de Tobie et de Sara* de Claudel qui, aux dires de l'auteur, sont des « scène[s] purement musicale[s] » (*HTS*, p. 1157) – ; tantôt, elle a un ascendant sur les transitions entre les parties de l'œuvre – comme chez Gauvreau qui relie les segments de ses pièces radiophoniques par des « [l]ien[s] musica[ux] » (*CO*, p. 290) et des « [m]usique[s] concrète[s] de liaison » (*AR*, p. 902).

Tout compte fait, les mélodies ont eu une influence sur le fond et la forme des pièces que les poètes voulaient théâtraliser davantage. Toutefois, dans le corpus élargi, il existe aussi des passages où tant le contenu que la structure ont été imprégnés par la musique. L'exemple le plus éloquent se trouve dans la réécriture de *L'Endormie*, que Claudel a

⁹⁹ Les *phases* sont des « ondes acoustiques » qui « s'ajoutent [au lieu de] s'annul[er ou de s']oppos[er] » (Anonyme, « phase », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 776.)

¹⁰⁰ Nous pourrions penser, *a priori*, que *Les Nouvelles Révélations de l'Être* d'Artaud et *Richard Wagner, Réverie d'un poète français* de Claudel entrent dans cette catégorie. Mais ce serait faire fausse route. Effectivement, ces deux textes, de par leur construction schismatique (opposant les éléments *ternaire* et *quaternaire* dans l'un ; puis les entités *À gauche* et *À droite* dans l'autre), représentent non pas une *phase*, mais bien le phénomène musical que l'on désigne par l'expression *opposition de phase*, et qui consiste en une tension entre deux forces dialectiques : « Phase. Quand deux hommes tirent en cadence et synchroniquement sur une corde, ils sont en ph[ase] : leurs efforts s'ajoutent. Lorsqu'ils tirent synchroniquement avec la même force mais chacun à leur bout, ils sont en opposition de ph[ase] : leurs efforts s'annulent. Entre les deux cas, on trouve des cas de décalage de phase. Il en est exactement de même pour les ondes acoustiques. » (*Ibid.*)

rebaptisée *La Lune à la recherche d'elle-même. Extravaganza radiophonique*. Dans l'extrait ci-dessous, Claudel donne à ses créatures la faculté inusitée d'entendre la mélodie parafictionnelle servant de cadre à l'œuvre, tout comme de remarquer son absence. Les personnages vont donc discuter de cette musique structurante dont ils ne devraient pas, en principe, soupçonner l'existence. Partant, ils vont développer un métalangage qui ne pourra que transporter l'action à un second niveau, voire la déplacer dans le hors-cadre qu'est la métafiction. À partir de ce moment précis, la métadiégèse devient la diégèse. Ce procédé ludique – qui se rapproche du décrochage scénique, mais sans s'y confondre – apparaît ici, où le Chœur rappelle à l'ordre les deux Préposés aux indications scéniques en tentant de leur faire comprendre subtilement – pour ne pas déranger le cours de la représentation – de faire jouer la musique devant accompagner leur réplique :

Le Chœur : [...] L'atmosphère est si tellement chargée de musique que la moindre imprudence suffirait à la déclencher, et le moyen alors de la faire taire! Demandez-en des nouvelles à notre jeune camarade, qui, lui, s'est procuré le moyen de l'entendre...

Le Prépo numéro 1 : La musique, il veut dire.

Le Prépo numéro 2 : La musique adhérente au site et au moment.

Le Prépo numéro 1 : Pas seulement adhérente, adéquate. (*LRE*, p. 1208-1209)

Cependant, il importe de ne pas se limiter à n'envisager que ces schèmes musicaux, car il existe aussi, dans les partitions dramaturgiques, des constructions musicales moins évidentes, plus dissimulées. Ces mélodies latentes – mais perceptibles, parce qu'en sourdine, pour qui sait écouter (autrement) –, ne donnent pas une structure extérieure aux productions théâtrales mais, au contraire, *informent* (ou *enforment* au sens étymologique) les œuvres – c'est-à-dire qu'elles les *forment* de l'intérieur : informer venant des morphèmes latins *in-* et *formare*¹⁰¹.

¹⁰¹ « ÉTYM. 1286, pron. ; v. actif ; réfection de *enformer* (v. 1190) d'après le latin *informare* « donner une forme », de *in-*, et *formare*. » (*Le Grand Robert*, version électronique, en ligne.)

III.1.2.1. Le *mouvement perpétuel*

De tous les modes musicaux subjacents identifiables, le *mouvement perpétuel* – aussi appelé *perpetuum mobile* en latin, et *moto perpetuo* en italien – est certainement l’un des plus hyperplasiés. Les trois poètes s’y intéressaient, car ils en ont parlé dans leurs écrits ou lors d’entretiens. Ainsi, malgré son scepticisme quant à l’application scientifique de ce concept¹⁰², Claudel confiait à Jacques Madaule et à Pierre Schaeffer qu’il avait voulu symboliser une tempête, dans l’actualisation radiophonique du *Livre de Christophe Colomb*, par le recours au « “mouvement perpétuel” de [Niccolò] Paganini, [soit par un] titititi titititi... excessivement rapide » (*VB*, cassette audio) – et, en cela, similaire au « petit trémolo : tatatatata » (*VB*, cassette audio) servant à illustrer la rencontre entre Tristan et Yseult chez Wagner. Gauvreau, lui, a glissé une remarque à ce sujet dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault – « Justifiez, s’il vous plaît, pourquoi il faudrait que le monde eût un commencement, alors que maintenant l’on sait parfaitement que le *mouvement perpétuel* existe dans les atomes! » (*LJCD*, p. 218) – avant d’en faire une transposition dramatique dans *Les Oranges sont vertes*, puisque Yvirnig s’exclamera, dès le premier acte de la pièce, que « [l]e mouvement perpétuel au dedans de l’atome n’est pas perceptible au palpe de [s]on doigt, mais [que] sa certitude gave [s]a liberté! » (*OV*, p. 1375) Artaud, pour sa part, ne fait référence à ce schème musical que de manière détournée : dans *Le Théâtre et son double*, les tours « guerre perpétuelle » (*TD*, p. 536), « allusions perpétuelles » (*TD*, p. 536) et « spectre perpétuel » (*TD*, p. 585) peuvent être assurément lus comme des réécritures poétiques de l’expression *mouvement perpétuel*.

¹⁰² Dans ses carnets, Claudel mentionne à plus d’une reprise qu’il juge illogique la théorie du *mouvement perpétuel* dans le domaine des sciences pures. Voici un passage illustrant bien cette prise de position : « Le mouvement perpétuel est le type de l’absurdité mathématique, et c’est cependant lui qui fait toute l’explication que les matérialistes ont à nous offrir de l’univers » (*JPC*, p. 171).

Il apparaît donc plausible qu'ils aient voulu réactiver cette architecture harmonique dans leurs pièces en multipliant toutes les formes possibles de répétition, car le *mouvement perpétuel* se construit à partir d'« un motif composé de valeurs de durée brèves et régulières [et repose sur une itération] ininterrompue¹⁰³ ». Cette idée est d'autant plus recevable que – on l'a vu en première partie – Wagner a exercé une influence non négligeable sur l'esthétique des trois auteurs. Et on sait que Wagner avait lui-même trouvé et développé « le principe [...] de la “parenté des motifs” [– l]e terme de “leitmotiv” n'[étant] pas de [lui] ¹⁰⁴ », se fondant sur la reprise d'une séquence musicale donnée. Cela lui a permis d'« obt[enir] le flot ininterrompu de la ligne mélodique, marqu[ant s]es œuvres [dites] de la maturité¹⁰⁵ ». Or, c'est un fait : les procédés propres à générer des répétitions se trouvent à profusion dans les œuvres artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes – qui apparaissent, à ce titre, comme des partitions-antiphonaires peuplées d'antiennes¹⁰⁶, comme des *pièces-poèmes perpétuels*¹⁰⁷ aux mesures-actes qui sont « toujours vierge[s], même répété[es]¹⁰⁸ » –, et sont employés à divers niveaux : phonématique, morphématique (ou lexical) et phrastique.

Les procédés permettant aux sons de prendre une forme fréquentative s'exercent nombreusement dans les pièces à l'étude. Coïncidant essentiellement avec ce qu'Artaud appelle des « répétitions rythmiques de syllabes » (*TD*, p. 579), ils regroupent des tropes

¹⁰³ Anonyme, « mouvement perpétuel », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 635.

¹⁰⁴ Curt von Westernhagen, *loc. cit.* p. 1156-1157.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1157.

¹⁰⁶ L'antienne, au sens figuré, est, une « [c]hose que l'on répète, que l'on ressasse. » (*Le Grand Robert*, version électronique, « antienne », en ligne.)

¹⁰⁷ Notre expression se distingue du procédé du *poème perpétuel* : « Dispose-t-on le texte de façon que la fin revienne au début? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 110.)

¹⁰⁸ Nous paraphrasons un vers bien connu de René Char, tiré des *Feuillets d'Hypnos* : « L'acte est vierge, même répété ». (*Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 186, n° 46.)

stylistiques germaines, tous dérivés la forme-mère qu'est l'*(all)itération*¹⁰⁹, et qui peut être définie comme le retour de « [c]ertains sons [...] à des endroits-clés, [afin de] structurer la durée¹¹⁰ ». Au nombre de ces configurations allitérantes, on compte, d'abord, l'*allitération vocalique* :

Béatrice : Je ne sais... mais quelque chose doit être fait!
Un acte immense qui efface jusqu'à l'ombre de ce forfait. (C, p. 624)

Becket-Bobo : Encerclés, enserrés, entourés, étautés, fracassés (COÉ, p. 716)

Paprikouce : [...] graboulou floutloutlou. (OV, p. 1437)

qui, chez Claudel, est exacerbée au point de créer l'une des formes spécialisées de l'*(all)itération*, soit l'« itotacisme¹¹¹ » consistant en une assonance ou en une réduplication notable de la voyelle *i* dans un texte : « La Négresse, *se jetant sur le Sergent* : Traître, oh! il faut que je te tue! fi! fi! fi! Dis-moi qu'as-tu féfi de mon joli zizouilli que tu m'as pris? » (SSI, p. 54). L'*allitération vocalique* a pour corollaire l'« apophonie¹¹² », c'est-à-dire une *intronance* fondée sur le rapprochement de deux voyelles similaires ou jumelles (soit deux occurrences), plutôt que sur deux reprises ou plus (soit un minimum de trois occurrences) de cette même voyelle : « L'acteur est un athlète du cœur » (TD, p. 584) ; « Don Balthazar : Je suis plus gueux qu'un vieux loup » (SSI, p. 18) ; « La Lune : [...] Une lumière non pas pour être vue mais pour être bue » (SSI, p. 143). On retrouve, également, l'*allitération consonantique* – ce « redondant édredon » (JPC, p. 262), pour reprendre les termes de Claudel – :

¹⁰⁹ Aussi appelé « Intronance » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c18g17.htm#122704>) et « paragrammatisme » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française contenant 1° Pour la nomenclature [;] 2° Pour la grammaire[;] 3° Pour la signification des mots[;] 4° Pour la partie historique[;] 5° Pour l'étymologie*, Paris, Hachette et cie, 1873, vol. 3 (I-P), p. 938).

¹¹⁰ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 88 ; à ce sujet, voir aussi p. 451.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 441.

¹¹² « Apophonie : Y a-t-il des voyelles voisines dans deux mots rapprochés? » (*Ibid.*, p. 389 et 446.)

depuis avant l'éternité
 que cent milliards de clous de mouscaille
 se soient mis à clouter
 par myriades de milliards de chiffres
 de mirmidons sans fond
 sur la muraille de l'infini marron (*O*, p. 1564)

Mycroft Mixeudeim : [...] il est un chat-chien qui fait pleuvoir du crachat. (*COÉ*, p. 680)

qui a pour corollaire la *consonance* – définie comme le « rapproch[ement entre] des mots qui se ressemblent par le[ur]s consonnes¹¹³ » (formant au minimum deux trois occurrences ou plus, au lieu de deux seulement dans *l'allitération consonantique*) : « sillons du pouilleux purulent » (*COÉ*, p. 679) ; « Le labeur abouti » (*COÉ*, p. 680) ; « fenêtres frénétiques » (*OV*, p. 1367) ; « Étalons aux viscosités de velours [...] je suis pour vous une colonie sans continence » (*OV*, p. 1425).

Évidemment, les *allitérations vocaliques* et *consonantiques* se combinent parfois pour créer une (*all*)*itération* dite *mixte*, comme dans les passages suivants :

Bernardo :
 Laisse-moi baiser tes lèvres chaudes,
 avant que le feu qui détruit tout
 ne détruise leurs pétales lisses
 avant que tout ce qui fut Béatrice
 ne finisse
 comme un grand vent. (*C*, p. 634-635)

nuyon kidi / nuyon kadan / nuyon kada / tara dada i i / ota papa / ota strakman / tarma strapido / ota rapido / ota brutan / otargugido / ote krutman (*CGCI*, p. 1154)

La Bouchère, *pleurnichant* : Que dira mon père? Que dira ma mère? Que dira mon frère? Que dira le notaire? Que dira la Mère Supérieure du couvent où j'ai été si bien élevée? (*SSI*, p. 260)

Letasse-Cromagnon : Comme essaierait de dire Lontil-Déparey : « Abuscon ; Cuscabon ; Buscabou ; Scubulon. Lobodridge ; Strupaldrige ; Algézdridge ; Ekébige. » (*COÉ*, p. 728)

Yvirmig : [...] O clitoris [...] en attente des vis impubères. O pubis (*OV*, p. 1367)

¹¹³ *Ibid.*, p. 402.

Enfin, parmi les types d'(*all*)itérations génératrices du *mouvement perpétuel*, il ne faut pas oublier l'*homéoarchton* qui « [r]approche [...] deux mots identiques par leur début¹¹⁴ ».

Dans les glossolalies artaudiennes, ce procédé resurgit en abondance :

archina
ne coco rabila
co rabila
e caca rila

archeta
ne capsa rifila
ca rifila
ca rifila
e carta chila

archita
ne corto chifila
corti fila
e capsa chila (*SUSU*, p. 1368)

Chez Claudel, ce trope se manifeste surtout dans ses carnets, et fait souvent l'objet d'une duplication (l'*homéoarchton*, traditionnellement, repose sur deux mots, alors que chez Claudel, il y a souvent plus de trois mots formant une suite) : *homéoarchton traditionnel* : « Gott, God » (*JPC*, p. 189) ; *homéoarchton dupliqué* : « Sema (signe) – Simius – Simarre – Simagrées » (*JPC*, p. 121).

Par ailleurs, dans les écrits des trois poètes-dramaturges, figurent aussi des *contre-homéoarchtons*¹¹⁵, puisque ce sont souvent des mots identiques par leurs terminaisons qui apparaissent dans les répliques concernées. Aux *contre-homéoarchtons traditionnels* (fondé sur deux mots) :

Béatrice : Pour moi je n'ai rien à pleurer.
J'ai fait ce que je devais faire.
Ce qui va suivre m'est étranger. (*C*, p. 631)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 402 et 445.

¹¹⁵ Que d'aucuns appelleront des *assonances*, des *contre-assonances* ou des *homéotéleutes*. « Assonance : Deux vers ont-ils une voyelle finale commune? » (*Ibid.*, p. 94 ; à ce sujet, voir aussi p. 452.) « Contre-assonance : Deux vers ont-ils une consonne finale commune? » (*Ibid.*, p. 94 ; à ce sujet, voir aussi p. 452.) « Homéotéleute : Deux syntagmes ou phrases ont-ils une syllabe finale identique ou très proche? » (*Ibid.*, p. 63 ; à ce sujet, voir aussi p. 446 et 451.)

tapapouts hermafrot / emajouts pamafrot (*SUSU*, p. 1335)

L'Ombre double¹¹⁶. [...] Mais moi, de qui dira-t-on que je suis l'ombre? non pas de cet homme ou de cette femme séparés,
Mais de tous les deux à la fois qui l'un dans l'autre en moi se sont submergés (*SSI*, p. 141)

se joignent, parfois, des *contre-homéoarchtons dupliqués* (trois terminaisons jumelles) :
« Yvirnig : Gluche... Gluche... Ghutuche... » (*OV*, p. 1416) ; « Yvirnig : Lamm...
Tiamm... Troulamm... Dhighiamm... » (*OV*, p. 1417).

Mais les répétitions ne se situent pas seulement au niveau des lettres et des sons : elles sont visibles, aussi, sur le plan des syntagmes ou des morphèmes, puisque plusieurs figures de rhétorique sont utilisées pour créer une répétition de mots. Parmi celles-ci, il y a l'*anadiplose*, une opération « [liant] une phrase à la précédente en reprenant un mot de celle-ci¹¹⁷ » (en général placé en tête de proposition) :

Lucrétia : C'est de la tyrannie.

Cenci : La tyrannie est la seule arme qui me reste pour lutter contre la guerre que vous tramez. (*C*, p. 615)

Le Vice-Roi : Le corps est puissant sur l'âme.

Doña Prouhèze : Mais l'âme sur le corps l'est plus. (*SSI*, p. 228)

qui, répétée en chaîne, forme la technique de la *concaténation* (une « proposition [...] liée à la précédente par une anadiplose¹¹⁸ ») :

Ceci dit, on peut commencer à tirer une idée de la culture, une idée qui est d'abord une protestation.

Protestation contre le rétrécissement insensé que l'on impose à l'idée de culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon ; ce qui donne une idolâtrie de la culture, comme les religions idolâtres mettent des dieux dans leur Panthéon.

Protestation contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'*exercer* la vie. (*TD*, p. 507)

Béatrice : [...] Son image vivante est en moi comme un crime que je porterais. Lucrétia : [...] Paix, paix, petite fille. Un crime n'existe que quand il est fait. [...]

Béatrice : J'aime mieux mourir que de lui céder.

Lucrétia : Lui céder? [...] Mais enfin qu'a-t-il pu oser?

¹¹⁶ Fait intéressant : L'Ombre double n'a pas d'appel de voix. Voix sans corps et sans appel, elle apparaît, ainsi, telle une « bouche [évanescence] d'ombre » (Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations* (« Aujourd'hui », « Livre sixième : Au bord de l'infini »), *Œuvres complètes*, réunies et présentées par Francis Bouvet, Paris, J.-J. Pauvert, 1961, vol. 1, p. 470).

¹¹⁷ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 73 ; à ce sujet, voir aussi p. 401.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 401 ; à ce sujet, voir aussi p. 73.

Béatrice : Est-il une chose qu'il ne puisse oser? (C, p. 613)

Le Père Jésuite : [...] Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix où je suis n'est plus attachée à rien. Elle flotte sur la mer.

La mer libre à ce point où la limite du ciel connu s'efface [...]. (SSI, p. 13)

Mycroft Mixeudeim (monologuant avec frénésie) : Je vois une main. Une main jaune. [...] Les juges ont des œillères. Des œillères de chevaux. (COÉ, p. 679)

Or ces *anadiploses*, simples ou en chaîne, sont à rattacher à un autre trope poétique qui

leur est comparable : la *symploque* qui consiste à répéter « le même groupe de mots respectivement au début et à la fin de la phrase¹¹⁹ » : « Un autre convive : [...] La bouffonnerie est peut-être un peu fort, mais ce n'est qu'une bouffonnerie » (C, p. 609) ; « Yvirnig : [...] La jeunesse est en nous et nous sommes la jeunesse. [...] Nous sommes la jeunesse et la jeunesse est en nous. » (OV, p. 1367)

Comme on peut le constater, ces quelques exemples sont tirés des *Cenci* et des *Oranges sont vertes*, mais pas du *Soulier de satin*. Cela s'explique par le fait suivant : chez Claudel, la formule de la *symploque* n'est pas aussi présente que l'est celle du *chiasme*, par exemple, qui réduplique des termes ou des énoncés dans une seule phrase, mais à l'aide d'un entrecroisement (en croix) qui empêche la structure symploquienne (en miroir) d'advenir : « Don Pélage : [...] Elle a trouvé son destin et son destin l'a trouvée » (SSI, p. 115) ; « Doña Prouhèze : On ne possède pas la joie, c'est la joie qui te possède » (SSI, p. 235).

Enfin, un dernier procédé qui permet la répétition au niveau lexical coïncide avec le *parallélisme sonore*, réalisé par l'« [é]tabli[ssement d']une correspondance entre les éléments de phrase du point de vue des sons¹²⁰ ». S'il est à différencier de *l'à-peu-près sonore* qui offre « deux sens pour la même chaîne sonore à la faveur de la modification d'un phonème¹²¹ », il est à mettre en parallèle – sans jeu de mots – avec les figures de la

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 401 ; à ce sujet, voir aussi p. 68.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 453.

¹²¹ *Ibid.*, p. 257.

paronomase, indiquant la présence de « sons identiques dans deux mots rapprochés¹²² » (« Le formidable incurable », *SUSU*, p. 1363 ; et du *paronyme*, proposant « [d]eux mots [qui] sont [...] presque de même prononciation¹²³ » (« Cathares – cafards », *JPC*, p. 122). Les exemples de *parallélisme sonores* se retrouvent surtout chez Claudel :

Le Père Jésuite : [...] là-haut dans le ciel de ces grandes constellations incontestables,
Pour bénir cette terre (*SSI*, p. 13-14)

Doña Prouhèze : Je ne suis pas chargée de vous refaire.

Don Camille : Qu'en savez-vous? Mais c'est peut-être moi qui suis chargé de vous défaire. (*SSI*, p. 22)

et chez Gauvreau : « calculateurs calomniateurs » (*COÉ*, p. 687), « du vœu-duvet » (*OV*, p. 1372), « en menuet menu » (*OV*, p. 1434), « des mioches que je mouche » (*OV*, p. 1390). Ce procédé s'avère effectivement plus rare chez Artaud, parce que ce poète ne souhaite pas jouer avec les mots : il veut « quitte[r l]a, [s]a langue, [s]a langue, merde » (*POPA2*, p. 107), se défaire donc de la parole articulée. Mais dans *Héliogabale ou L'Anarchiste couronné*, une longue série de déclinaisons onomastiques fait figure de *parallélisme sonore*¹²⁴. Fait intéressant : nous avons répertorié davantage de *parallélismes sonores* dans ses textes de fin de vie, car le rapprochement sonore est essentiellement constitutif des progressions et des enchaînements glossolaliques : « indéfinissable assassin » (*SUSU*, p. 1252). Néanmoins, de manière générale, chez Artaud, il y a peut-être davantage de *paronomases* que de *parallélismes sonores*. Ce qui est certain, c'est que ce poète joue surtout sur l'emploi de mots provenant de la même famille et sur les répétitions (surtout en contexte de négation sémantique). La répétition n'est plus celle d'éléments voisins, mais repose sur une réplique du *même*, comme dans les extraits ci-dessous : « Compénétration, pénétration » (*SUSU*,

¹²² *Ibid.*, p. 453 ; à ce sujet, voir aussi p. 401.

¹²³ *Ibid.*, p. 453.

¹²⁴ En voici un passage : « Et ça se forme avec / GABAL [...] / Et dans / EL-GABAL / il y a / GABAL [...] / Mais dans GABAL / il y a / GIBIL [...] / Et dans / EL-GABALUS / il y a EL [...] HELAH-GABAL. [...] / Mais dans / GABAL / il y a encore / BAAL / ou BEL / ou / BEL-GI [...] GIBIL » (*HAC*, p. 448).

p. 1372), « repeintes et teintes dans ces teintures » (*SUSU*, p. 1363), « mais il y a une chose / qui est quelque chose / une seule chose / qui soit quelque chose » (*PEFJD*, p. 1650).

Pour terminer, dans les textes étudiés, les répétitions s'articulent à un troisième niveau, celui de la phrase (entière ou partielle). Plusieurs techniques syntaxiques s'inscrivent dans cette catégorie, à commencer par la *palilogie*, moyen identifiable lorsqu'il y a « deux fois la même assertion, faite d'un seul et même mot ou groupe syntaxique¹²⁵ » comme dans ces passages choisis entre plusieurs :

Bernardo : [...] C'est mon âme qui est sacrifiée. C'est mon âme qui est sacrifiée... C'est mon âme qui est sacrifiée... (*C*, p. 633)

Le Vice-Roi, *léger et ricanant* : Non pas, Monsieur le Questionneur. Le devoir seul, (presque chantonnant) le devoir, le devoir seul m'appelle. (*SSI*, p. 221-222)

Letasse-Cromagnon : Obéis-moi. C'est pour ton bien, c'est pour ton bien. [...] C'est pour ton bien. C'est pour ton bien. (*COÉ*, p. 738 et 740)

Drouvoual Tout raisonnement est inutile! Il faut le dresser comme le chien du psychobiologiste!
Ivulka : Par les coups! Par les coups! Par les coups! (*OV*, p. 1479)

Ces derniers exemples peuvent donner à penser que la *palilogie* se pratique uniquement dans le cadre d'une seule réplique, ce qui est faux. Par moments, elle s'actualise sur plusieurs tours de parole pour former une *palilogie écholalique*¹²⁶. Ce cas particulier de répétition apparaît dans *Les Cenci* (« Un autre convive : [...] La bouffonnerie est peut-être un peu fort,

¹²⁵ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁶ Il convient de remarquer, cependant, que la *palilogie* n'a pas pour visée systématique et unique la création d'une rythmicité perpétuelle. Parfois, les auteurs en usent afin de souligner la fixité des idées des personnages considérés comme fous : « Mycroft Mixeudeim (*par terre, la poupée dans les bras, complètement ahuri*) : Je suis Mycroft Mixeudeim. Je suis Mycroft Mixeudeim. Je suis Mycroft Mixeudeim. » (*COÉ*, p. 691)

Parfois, la *palilogie écholalique* semble ménagée au sein du texte pour générer un espace ludique ainsi qu'un effet comique dans la trame poétique, notamment dans les scènes du *Soulier de satin* de Claudel où les répliques des Équipes Bidince et Hinnulus se font littéralement et fidèlement l'écho l'une l'autre :

Première Équipe Bidince : Voilà notre bouée. C'est ici, je la reconnais à ce petit drapeau rouge que nous avons planté dessus.

Deuxième Équipe Hinnulus : Voilà notre bouée. C'est ici, je la reconnais à ce petit drapeau rouge que nous avons planté dessus. [...]

Première Équipe : Attention! Il n'y a plus qu'à tirer tous ensemble et bien d'accord. C'est le moment ou jamais.

Deuxième Équipe : Attention! Il n'y a plus qu'à tirer tous ensemble et bien d'accord. C'est le moment ou jamais. (*SSI*, p. 277-278)

mais ce n'est qu'une bouffonnerie. / Cenci, *élevant une coupe de vin* : Ce vin n'est pas une bouffonnerie », *C*, p. 609) et dans *Les Oranges sont vertes* :

Cochebenne (*claquant littéralement des dents*) : Bat... Bat... [...] Bat... Batlam! [...]

Ivulka : Batlam!

Cochebenne : Batlam! Batlam! Batlam! Batlam! Batlam s'en vient... Il est tout près... Il arrive...

Drouvoul (*se prenant la tête à deux mains dans un affolement exorbitant*) : Batlam! Batlam! Batlam! Batlam! (*OV*, p. 1485)

Au niveau phrastique, les répétitions prennent aussi la forme de figures de style très variées et différentes de la *palilogie*. Elles s'agglutinent toutes autour de deux tropes centraux : l'*anaphore* et l'*alluvion*.

L'*anaphore*, qui se fonde sur la reprise (syntaxique) d'un (ou d') élément(s) identique(s) en tête « de plusieurs phrases successives¹²⁷ », est certes pratiquée par les trois poètes :

Il y a accessoirement, du côté de Loth et de ses filles, une idée sur la sexualité et la reproduction, avec Loth qui semble mis là pour profiter de ses filles abusivement, comme un frelon.

C'est à peu près la seule idée sociale que la peinture contienne.

Toutes les autres idées sont métaphysiques. [...]

Il y a encore une idée sur le Devenir que les divers détails du paysage et la façon dont ils sont peints, dont leurs plans s'annihilent ou se correspondent, nous introduisent dans l'esprit absolument comme une musique le ferait.

Il y en a une autre sur la Fatalité, exprimée moins par l'apparition de ce feu brusque, que par la façon solennelle dont toutes les formes s'organisent ou se désorganisent au-dessous de lui [...]

Il y a encore une idée sur le Chaos, il y en a sur le Merveilleux, sur l'Équilibre ; il y en a même une ou deux sur les impuissances de la Parole dont cette peinture suprêmement matérielle et anarchique semble nous démontrer l'inutilité. (*TD*, p. 524)

Orsino : [...] Vous voulez être vengée, j'imagine? Vous voulez surtout empêcher Cenci de recommencer? (*C*, p. 624)

La Bouchère, *pleurnichant* : Que dira mon père? Que dira ma mère? Que dira mon frère? Que dira le notaire? Que dira la Mère Supérieure du couvent où j'ai été si bien élevée? (*SSI*, p. 260)

Mycroft Mixeudeim : [...] Je ne reconnais pas la culpabilité qu'on m'impose de force. Je ne reconnais pas la compétence des juges intéressés. Je ne reconnais pas l'amour des assassins guêtrés de stupidité. Je ne reconnais pas la lucidité des vengeurs qui n'ont rien compris. (*COÉ*, p. 680)

Yvirnig : L'égrégore est poterie en gestation [...]. L'égrégore occupe tout espace de sa présence brûlante. L'égrégore est extériorisation passionnée, conquête absolue et invasion de liberté blanche. [...] L'égrégore est abstraction délirante et pelotage sans regret de la terre. L'égrégore est révolution à la substance opaque et durcissante. L'égrégore est dévidage rugueux de cordialité amante. L'égrégore est désintéressement. (*OV*, p. 1378)

¹²⁷ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 401 ; à ce sujet, voir aussi p. 67.

À cette méthode, fait écho son envers, l'*épiphore*, se caractérisant par la répétition du « même mot ou [du même] groupe [lexical] à la fin de deux ou plusieurs membres de phrases¹²⁸ », comme dans ces fragments artaudiens et gauvréens – les épiphores sont moins courantes chez Claudel, en raison de la prédominance des *anaphores* dans les structures phrastiques de ses vers :

Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonné à la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir d'Éros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences ; la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté (*TD*, p. 567-568)

Lucrétia : Mon Dieu!

Cenci : Au diable ton Dieu.

Lucrétia : Mais avec des paroles pareilles, il n'y a plus de société.

Cenci : La famille à qui je commande et que j'ai faite est ma seule société. (*C*, p. 615)

Lontil-Déparey : Letasse-Cromagnon est un sadique. C'est un sadique qui ne se cache pas de l'être. Il sue le sadisme, il respire le sadisme, il vit pour le sadisme. (*COÉ*, p. 720)

On peut remarquer, en contrepartie, que l'*anaphore*, chez Claudel, coïncide souvent avec la reproduction, au début des versets, de mêmes conjonctions de coordination ou marqueurs de relations similaires utilisés pour assurer la liaison entre les nombreuses propositions subordonnées de ses phrases tentaculaires. Ce procédé, Dupriez l'appelle la *mise en musique grammaticale*, puisqu'à ses yeux, elle « [c]onfère [...] un rôle mélodique aux mots grammaticaux¹²⁹ ». Dans le passage retenu, celle-là s'effectue par le retour cyclique du *et* ainsi que du *comme* inaugurant chacun des vers claudéliens :

L'Ombre double : [...] Car comme ce support et racine de moi-même, le long de ce mur violemment frappé par la lune,

Comme cet homme passait sur le chemin de garde, se rendant à la demeure qu'on lui avait assignée,

L'autre partie de moi-même et son étroit vêtement,

Cette femme, tout à coup commença à le précéder sans qu'il s'en aperçut.

Et la reconnaissance de lui avec elle ne fut pas plus prompte que le choc et la soudure aussitôt de leurs âmes et de leurs corps sans une parole et que mon existence sur le mur.

Maintenant je porte accusation contre cet homme et cette femme par qui j'ai existé une seconde seule pour ne plus finir et par qui j'ai été imprimée sur la page de l'éternité!

Car ce qui a existé une fois fait partie pour toujours des archives indestructibles.

Et maintenant pourquoi ont-ils inscrit sur le mur, à leurs risques et périls, ce signe que Dieu leur avait défendu?

¹²⁸ *Ibid.*, p. 401 ; à ce sujet, voir aussi p. 68.

¹²⁹ Bernard Dupriez, *La Clé*, « mise en musique », <http://www.cafe.edu/cle/cases/c07e14.htm#110341>

Et pourquoi m'ayant créée, m'ont-ils ainsi cruellement séparé, moi qui ne suis qu'un? Pourquoi ont-ils porté aux extrémités de ce monde mes deux moitiés palpitantes,
Comme si en moi par un côté d'eux-mêmes ils n'avaient pas cessé de connaître leurs limites?
Comme si ce n'était pas moi seule qui existe et ce mot un instant hors de la terre lisible parmi ce battement d'ailes éperdues. (*SSI*, p. 141).

Malgré tout, la reproduction des conjonctions de coordination à l'ouverture de chaque vers ne saurait découler uniquement du procédé de la *mise en musique grammaticale*. Elle résulte aussi de l'usage du *licou*, un moyen stylistique qui permet d'« [e]ntame[r] [l]a phrase avec un lien syntaxique envers la précédente¹³⁰ ». Ce trope est visible surtout chez Artaud et Claudel, pour qui, habituellement, l'usage de l'*anaphore* s'avère totalement indépendant de la stratégie de la coupure (métrique ou syntaxique) du vers. Ci-après, le *et* surgit en contexte de faute syntaxique, puisqu'il commence une proposition subordonnée non reliée à une principale :

Giacomo : Cocu et roulé. Voilà ce que je suis aux yeux de ma femme qui ne consent pas à me pardonner. Et ses fils bougent autour d'elle comme des reproches qu'elle me ferait. (*C*, p. 619)

Le Père Jésuite : [...] Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix où je suis n'est plus attachée à rien. Elle flotte sur la mer.
La mer libre à ce point où la limite du ciel connu s'efface
Et qui est égale distance de ce monde ancien que j'ai quitté
Et de l'autre nouveau. (*SSI*, p. 13)

Bien qu'il l'emploie moins fréquemment, Gauvreau, lui, ne boude pas le *licou*. Ici, le trope apparaît dans la duplication du nom « Procuste » placé à l'origine de chaque proposition subordonnée (non complétée par une proposition principale), et devenant le pronom relatif « Celui » dans le segment final :

Mycroft Mixeudeim : [...] Procuste m'a jugé, m'a condamné. Procuste inquisiteur, Procuste vaniteux et impotent et suiveur et sournoisement envieux. Le jugement de celui qui ne sait pas faire et qui ne sait qu'essayer d'empêcher l'autre de faire! Celui qu'on déprime et qui déprime, Procuste empereur! (*COÉ*, p. 679)

¹³⁰ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 425. Toutefois, dans certaines circonstances syntaxiques, le *licou* peut aussi se définir comme suit : « Une subordonnée a-t-elle sa principale dans la phrase précédente? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c2159.htm#110142>)

Cette tactique n'est pas sans rappeler ce passage du *Soulier de satin* où les phrases incomplètes se suivent tout en étant rattachées entre elles par un lien logique :

Doña Prouhèze : J'ai retrouvé le grain perdu! Un seul grain. [...]
 J'ai retrouvé mon numéro perdu. Ce petit caillou transparent. Je le tiens fort dans ma main. Cette larme thésaurisée. Ce diamant inaltérable. Cette perle unique.
 L'eau retrouvée. (SSI, p. 182)

Poursuivons avec le groupe de figures stylistiques liées à l'*alluvion* consistant à « [r]ép[éter] un groupe syntaxique en ajoutant chaque fois un segment¹³¹ » comme dans les échantillons d'œuvres suivants :

Bernardo : Des soldats, des soldats partout Béatrice. (C, p. 630)

Socque / socquette / et socquetté (O, p. 1656)

Don Pélage : Vive Dieu! L'âme de Doña Prouhèze ne sera pas perdue! Elle est en sûreté. À jamais l'âme de Doña Prouhèze ne sera pas perdue! (SSI, p. 113)

Mycroft Mixeudeim : [...] On me fait un procès. Des justiciers ridicules, élus par eux-mêmes, me font un procès. (COÉ, p. 679)

Cégestelle : [...] Scie, scie, le poisson-scie est cause de l'exaltation frémissante de la masochiste dont il a taillé d'un coup sec les petites lèvres. (OV, p. 1368)

Elle est mise en œuvre par les trois poètes, comme l'est également son opposé, l'*érosion*, trope qui apparaît lorsqu'on « [r]épète [...] un segment en lui enlevant [quelque chose] à chaque fois¹³² » comme dans ces passages du *Soulier de satin*, de *La Charge de l'original épormyable* et des *Oranges sont vertes* – chez Artaud, elle surgit plutôt dans le flot des glossolalies que dans *Les Cenci* et *Le Théâtre et son double* :

Don Rodrigue, lisant : “Je reste. Partez.” (Il répète à mi-voix :) “Je reste. Partez.” [...] Don Rodrigue, à demi-voix : “Je reste.” » (SSI, p. 131 et 137).

Mycroft Mixeudeim : Moi? Vaut-il la peine de se parler?... vaut-il la peine?... (COÉ, p. 718)

Yvimig : [...] Nous sommes les bienheureux, nous sommes les heureux. (OV, p. 1367-1368)

¹³¹ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 65 ; à ce sujet, voir aussi p. 447.

¹³² *Ibid.*, p. 448 ; à ce sujet, voir aussi p. 65.

L'*alluvion* possède aussi, comme corollaires, les procédés de la *gradation* et de la *contregradation*¹³³. Celles-ci, à certains moments, récupèrent celle-là en mineur pour former une figure de style contrapuntique, la *gradation-alluvion* :

Un navire absent de Beyrouth depuis un mois, le Grand-Saint-Antoine, demande la passe et propose de débarquer. C'est alors qu'il donne l'ordre fou, l'ordre jugé délirant, absurde, imbécile et despotique par le peuple et par tout son entourage [...] de faire force de voiles hors de la ville. (*TD*, p. 510)

Le Chambellan, entrant gauchement et rapidement : Sire! De bonnes nouvelles, Sire! D'excellentes nouvelles! De glorieuses nouvelles! (*SSI*, p. 267)

Lontil-Déparey : Letasse-Cromagnon est un sadique. C'est un sadique qui ne se cache pas de l'être. Il sue le sadisme, il respire le sadisme, il vit pour le sadisme. (*COÉ*, p. 720)

Cochebienne : Batlam revenir? Cette probabilité s'émacie de jour en jour, de minute en minute. (*OV*, p. 1393)

Cochebienne : Yvirnig a écrit... ah, certes! Il a écrit avec volupté, avec acharnement, avec hantise. (*OV*, p. 1474)

(*Une panique effroyable, insensée, totale, absolue, une panique-panique, se déclenche instantanément chez tous ; à l'exception de l'abée Émile Baribeau qui ne sait pas de quoi il s'agit!*) (*OV*, p. 1485)

Or ce trope hybride ne cesse pas, pourtant, de produire une répétition propice à la réalisation d'un *mouvement perpétuel*, car, bien qu'il propose une légère modulation tonale (lorsque certains mots varient à chaque degré de la progression ou de la régression), il ne comporte aucune rupture rythmique entre ses échelons constitutifs. Plus précisément, dans la *gradation-alluvion*, il y a bel et bien un intervalle harmonique, mais pas d'intervalle mélodique¹³⁴ (comme dans une *suite*¹³⁵, par exemple) : le flot continu n'est ainsi pas rompu, et le *mouvement perpétuel* peut advenir.

¹³³ Que d'autres appellent aussi la gradation croissante / ascendante (en *crescendo*) et la gradation décroissante / descendante (en *decrescendo*).

¹³⁴ « intervalle [:] distance qui sépare deux sons émis soit simultanément (i. harmonique), soit l'un après l'autre (i. mélodique). » (Serge GUT, « intervalle », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 1, p. 501.)

¹³⁵ La *suite* s'oppose au *mouvement perpétuel*, car elle se fonde sur une équivalence tonale d'un mouvement à l'autre d'une œuvre musicale, mais suppose obligatoirement une rupture structurelle. « suite : composition en plusieurs mouvements, formée d'une succession de pièces musicales en nombre variable, de caractère contrastant, régie par deux principes essentiels : le lien tonal et l'unité de style » (Marie-Claire Beltrando-Patier, « suite », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 970.)

Bref, à elles toutes, l'*alluvion*, l'*érosion*, la *gradation* et la *contregradation* enrichissent le modèle itératif en en offrant des variations singulières. En se joignant aux autres formes de l'*(all)itération*, elles créent une musique qui « *revient*¹³⁶ » (JPC, p. 117) comme disait Claudel dans son *Journal*. Or ce retour mélodique continu des phonèmes, des lexies et des segments phrastiques concourt à la création interne d'un schème musical analogue au *mouvement perpétuel*. Il n'y a pas de récapitulation infinie d'un seul motif, mais un cycle itératif (ou palingénésique) global formé à partir de répétitions de motifs variés s'enchaînant les uns aux autres tantôt en une espèce de *legato*¹³⁷ ; tantôt comme dans une trille¹³⁸. Le tout forme un assemblage fortement assimilable à ce qu'on appelle, en musique, le *mouvement perpétuel*.

Mais il faut rappeler que ce *mouvement perpétuel* s'effectue en sourdine, et que cette intériorisation du schème musical n'a d'égal que la sublimation du Sens (avec un *s* majuscule, soit le Sens absolu) qui est visée par la création de cette mélodie interne. En effet, la répétition, par ses actualisations diverses, imprime au sein des œuvres artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes, un mouvement qui n'est pas que perpétuel, mais aussi sacré, puisqu'il institue une mouvance incantatoire (chez Artaud), invocatoire et litanique (chez Claudel), puis évocatoire (chez Gauvreau). Ainsi, la mélodie interne apparaît la meilleure pour communiquer non pas avec l'au-delà comme tel, mais avec ce qui dépasse le moi sans lui être étranger. En d'autres termes, le *mouvement perpétuel* en sourdine n'est autre qu'une mouvance vers le spirituel, si ce n'est une mouvance spirituelle, un peu comme le sont les

¹³⁶ Dans ses carnets, Claudel écrivait plus exactement, en 1910, que « [l]a musique italienne *revient* comme de l'aïl (*Cavalleria rusticana*). » (JPC, p. 117).

¹³⁷ « (ital., = lié), terme signifiant qu'un passage ou un morceau doit être exécuté sans interruption ou diminution du son entre les notes. » (Anonyme, « legato », Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 548.)

¹³⁸ « trille / 1 Battement rapide et ininterrompu sur deux notes voisines, effectué par un instrument de musique ou par la voix. » (*Le Grand Robert*, version électronique, en ligne.)

« *mamtrams* hindous, [...] ces accentuations mystérieuses » (*TD*, p. 586) dont parle Artaud dans « Un athlétisme affectif », et qui permettent aux « dessous matériels de l'âme traqués jusque dans leurs repaires [de venir] dire leurs secrets au grand jour » (*TD*, p. 586).

III.1.2.2. La *syncope*

Outre le *mouvement perpétuel*, la *syncope* est aussi une composante inframusicale importante dans les œuvres examinées. Moins hypertrophiée que ne l'est le *mouvement perpétuel* – qui, par moment, semble conditionner l'ensemble du sous-texte –, la *syncope* apparaît malgré tout de manière régulière. Néanmoins, elle ne génère pas – du moins, globalement – ce que Larthomas appelle la « syntaxe de l'asthmatique¹³⁹ », c'est-à-dire ce rythme épitrochasmique¹⁴⁰ qu'est le *staccato*¹⁴¹ ou le « *non legato*¹⁴² » ; comme elle s'exécute dans un laps de temps plus restreint, elle s'avère moins étendue dans la partition. C'est que la *syncope*, comme le spécifie Marc Honegger dans son *Dictionnaire de la musique*, est un « effet de rupture qui se produit dans le discours musical lorsque la régularité de l'accentuation se trouve brisée par le déplacement de l'accent rythmique attendu¹⁴³. » Toutefois, la place qu'elle occupe dans les créations théâtrales est loin d'être négligeable, puisque les poètes usent d'innombrables tactiques pour créer, dans le flot mélodique, des effets de césure, ou ce que le Père Jésuite du *Soulier de satin* et Becket-Bobo de *La Charge*

¹³⁹ Pierre Henri Larthomas, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁰ « Épitrochasme : Le rythme d'une phrase est-il haletant? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1732.htm#122722>)

¹⁴¹ « *staccato* : terme qui indique que l'exécutant doit nettement séparer les notes d'un passage. » (Anonyme, « *staccato* », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 955.) Le rythme *staccato* apparaît cependant dans quelques passages brefs des pièces à l'étude comme dans ces répliques de Don Camille (« Je n'ai pas d'avantage à perdre. / J'occupe une forte position. Je détiens quelque chose d'essentiel. On a besoin de moi. Je suis ici. », *SSI*, p. 213-214), de Bogotillos (« Attention! Faites semblant d'autre chose! Il y a quelqu'un qui vient! » (*SSI*, p. 242) ; comme, également dans le phrasé hachuré du « néo-bègue » (*OV*, p. 1399) qu'est Yvirnig.

¹⁴² Anonyme, « *legato* », *loc. cit.*, p. 548. *Non legato* : Non lié en italien. Traduction d'après l'ouvrage de Marc Honegger.

¹⁴³ Anonyme, « *syncope* », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 980.

de l'original épormyable appellent respectivement des « intervalle[s] » (*SSI*, p. 15) et des « béats intervalles » (*COÉ*, p. 716). Si les auteurs du corpus n'ont pas parlé spécifiquement de *syncope* au moment d'élaborer leur esthétique dans leurs essais, ils ont tous, néanmoins, abordé la question des silences en usant de termes variées. Ils ont ainsi parlé des *vides*, des *trous*, du *néant*, du *rien*, qui sont ni plus ni moins des expressions métaphoriques – et poétiques – pour évoquer le phénomène de l'intermittence.

Ces multiples stratégies permettant de forger des *synopes* se départagent en deux groupes : les pauses syntaxiques et les cassures-souffles.

Tout d'abord, les poètes établissent des arrêts dans les phrases quand ils « rép[ètent] une structure syntaxique, en faisant varier les mots¹⁴⁴ », c'est-à-dire lorsqu'il usent de la *reprise syntaxique*¹⁴⁵, comme dans ces passages :

là où chez l'acteur le corps est appuyé par le souffle, chez le lutteur, chez l'athlète physique c'est le souffle qui s'appuie sur le corps (*TD*, p. 585)

Béatrice : Il est trop tôt pour craindre, Bernardo, mais trop tard pour pleurer sur ce qui est fait. (*C*, p. 630)

Le Père Jésuite : [...] s'il [Rodrigue] ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'y aille par ce qu'il a d'obscur ; et par ce qu'il a de direct, qu'il y aille par ce qu'il a d'indirect ; et par ce qu'il a de simple, Qu'il y aille par ce qu'il a en lui de nombreux, et de laborieux et d'entremêlé, Et s'il désire le mal, que ce soit un tel mal qu'il ne soit compatible qu'avec le bien, Et s'il désire le désordre, un tel désordre qu'il implique l'ébranlement et la fissure de ces murailles autour de lui qui lui barraient le salut
Je dis à lui et à cette multitude avec lui qu'il implique obscurément. (*SSI*, p. 15)

Letasse-Cromagnon : [...] Vous pouvez faire éclater cette dernière entrave, vous pouvez enfin libérer pour lui la route large. (*COÉ*, p. 731)

Ensuite, quand les poètes font en sorte que « [l]e texte [s']arrê[t]e et] rep[rend] autrement pour respecter les relations des éléments qui se présentent ultérieurement¹⁴⁶ », ils emploient la technique du *redépart syntaxique* (ou de l'*anapodoton*), comme ci-dessous :

¹⁴⁴ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 387 ; à ce sujet, voir aussi p. 420 et 428.

¹⁴⁵ Notons que la *reprise syntaxique* est un procédé qui peut facilement se complexifier, notamment en devenant l'une des formules suivantes : des *contre-reprises syntaxiques*, des *renversements syntaxiques* ou des *reprises syntaxiques chiasmiques* (quand la forme active du verbe devient passive lors de la reprise, ou *vice versa*).

La Bouchère : [...] Si vous étiez un homme, et si vous n'étiez pas le fils, la fille, veux-je dire, de Don Rodrigue,
de quel cœur n'iriez-vous pas aussitôt rejoindre les enseignements de Don Juan.
(*SSI*, p. 263)

Letasse-Cromagnon : Quand Mycroft Mixeudeim s'approchera, j'embrasserai Laura Pa.

M. J. Commode : Nous avons déjà fait ça...

Letasse-Cromagnon : Ça ne m'étonne pas. Mais, cette fois, nous le ferons sans pudeur fielleuse. Dans le but avoué de le faire souffrir. Dans le seul but de le faire souffrir. (*COÉ*, p. 726)

Puis, lorsqu'ils « rép[è]t[ent] pour plus de clarté un groupe introducteur¹⁴⁷ », les poètes utilisent le moyen du *réamorçage* ou du *rappel syntaxique*. Ce procédé apparaît dans les extraits suivants :

Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourillon de forces supérieures.

Un théâtre qui abandonnant la psychologie raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles, et qui se présente d'abord comme une force exceptionnelle de dérivation. Un théâtre qui produise des trances, comme les danses de Derviches et d'Aïssaouas produisent des trances, et qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes incapables de faire naître parmi nous. (*TD*, p. 554-555)

Fait remarquable : on retrouve le *réamorçage* ou le *rappel syntaxique* surtout chez Claudel, en raison de la longueur de ses phrases qui s'étalent sur plusieurs versets. En effet, cet auteur répète les groupes syntaxiques pour faciliter le travail de décryptage du spectateur (qui doit choisir entre plusieurs antécédents difficilement départageables à la faveur d'une seule audition de la pièce). Mais, le plus souvent, il utilise des synonymes, des périphrases (ou des *modulations*, pour parler en termes musicaux) afin de meubler ses réamorçages phrastiques. Voici deux exemples claudéliens où les rappels syntaxiques se voient ainsi quelque peu modifiés par rapport aux formulations originales : « le retour de cette puissance immanquable » devient « Cette vague », tout comme « Voyez-la » devient « Regardez-la » :

Le Père Jésuite : [...] Et si je me croyais abandonné, je n'ai qu'à attendre le retour de cette puissance immanquable sous moi qui me reprend et me remonte avec elle comme si pour un moment je ne faisais plus qu'un avec le réjouissement [*sic*] de l'abîme,
Cette vague, voici bientôt la dernière pour m'emporter.» (*SSI*, p. 13)

¹⁴⁶ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 75 et 426.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 70 ; à ce sujet, voir aussi p. 74 et 424.

La Lune : [...]
 Sœur, pourquoi pleures-tu? [...]
 Voyez-la, vous qui m'écoutez, non pas telle que sur cet écran elle interrompait ma lumière avec son corps,
 Ni selon l'épreuve morte que par moments je pourrais tirer de son âme sur cette surface magique,
 Il ne s'agit pas de son corps! Mais ce battement sacré par lequel les âmes l'une dans l'autre se connaissent sans intermédiaire, comme le père avec la mère dans la seconde de la conception : c'est ce que je sers à manifester.
 Je la dessine avec mes eaux où elle baigne.
 Cette crise, cette sortie désespérée tout à coup,
 Et tout à coup ce relâchement affreux, cet abîme, ce vide où elle était qu'elle me laisse!
 Regardez-la à genoux, cette douleur de femme ensevelie dans la lumière! (*SSI*, p. 143)

Dans les œuvres des deux autres poètes, par contre, ce procédé est plus rare. Chez Artaud, cela s'explique par le fait que la construction phrastique repose surtout sur une progression en *crescendo* assimilable au cri : la phrase – souvent très longue¹⁴⁸ et découpée en segments agrammaticaux (phrases sans proposition principale) – procède ainsi par avancées et non pas par va-et-vient. Il n'y a pas de *circonlocutions* (c'est-à-dire d'« [a]ccumul[ation] d[e] phrases à visées excessivement partielles¹⁴⁹ ») ou de *synchises* (c'est-à-dire d'« [a]ccumul[ation] d[e] subordonnées au point de perdre de vue la cohérence syntaxique avec le début¹⁵⁰ ») à proprement parler, mais une *différotation* du sens total des arguments, sans mettre en péril le sens partiel de chaque énoncé (procédé qu'il utilise aussi en usant, dans ses textes-conférences, les formulations « Je répondrai à cette question un peu plus tard », *TD*, p. 525 et « On retrouvera ces exemples un peu plus loin », *TD*, p. 525). Le

¹⁴⁸ Par exemple, ce paragraphe du *Théâtre et son double* se compose de deux phrases seulement :

« Si l'on pose en effet la question des origines et de la raison d'être (ou de la nécessité primordiale) du théâtre, on trouve, d'un côté et métaphysiquement, la matérialisation ou plutôt l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame, déjà orientés eux-mêmes et divisés, pas assez pour perdre leur caractère de principes, assez pour contenir de façon substantielle et active, c'est-à-dire pleine de décharges, des perspectives infinies de conflits. Analyser philosophiquement un tel drame est impossible, et ce n'est que poétiquement et en arrachant ce qu'ils peuvent avoir de communicatif et de magnétique aux principes de tous les arts, que l'on peut par formes, par sons, musiques et volumes, évoquer, en passant à travers toutes les similitudes naturelles des images et des ressemblances, non pas des directions primordiales de l'esprit, que notre intellectualisme logique et abusif réduirait à n'être que d'inutiles schémas, mais des sortes d'états d'une acuité si intense, d'un tranchant si absolu que l'on sent à travers les tremblements de la musique et de la forme les menaces souterraines d'un chaos aussi décisif que dangereux. » (*TD*, p. 533)

¹⁴⁹ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 238 ; à ce sujet, voir aussi p. 240 et 318.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 71 ; à ce sujet, voir aussi p. 424 et 429.

tout, pour Artaud, consiste à créer une tension dramatique, à tenir l'auditeur en haleine pour conquérir son public. Dans cette optique, le *rappel syntaxique* devient inutile, voire non envisageable ou même inopérant, car, à chaque avancée de la phrase, le groupe syntaxique signifiant se modifie, comme dans cet extrait précis :

Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. Parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse, – et pour tout dire dans le Danger.

Parce qu'il a perdu d'autre part le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire.

Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie. (*TD*, p. 528)

Chez Claudel, en revanche, tout s'effectue à l'inverse du modèle artaudien. On a plutôt une évolution par aller et retour, par *synchises* et *circonlocutions*, comme le suggère le dessin du verset sur la page. Le sens total n'est possible et n'est connu que lorsque la phrase est terminée, que par la somme des énoncés partiels, un peu comme « [c]e livre[, dont parle Doña Musique,] qui n'aura son sens que quand il sera fini » (*SSI*, p. 156). Il est donc nécessaire, selon ce point de vue, de rappeler les groupes syntaxiques signifiants pour que la phrase demeure (relativement) déchiffrable.

Dans les partitions gauvréennes, le sens se situe en-deçà ou au-delà – mais rarement dans le point de mire – de la visée artistique. Autrement dit, le noyau phrastique est une entité à but plus esthétique que communicationnel, et qui ne se réclame pas d'une logique nécessitant un quelconque *rappel* ou *réamorçage syntaxique*. Les mots ne sont pas placés en désordre (en effet, bien souvent, les passages en exploréen composés avec des vocables français suivent une logique syntaxique et grammaticale traditionnelle), mais ils sont choisis pour leur qualité plastique. C'est d'ailleurs pourquoi, on ne peut parler ni d'*invertébration de la phrase*¹⁵¹ ni de *solécisme syntaxique*¹⁵². Aussi, les agencements phrastiques que crée

¹⁵¹ « Phrase invertébrée : La phrase semble-t-elle découpée et développée au hasard? » (*Ibid.*, p. 423 ; à ce sujet, voir aussi p. 66.)

Gauvreau – constructions déroutantes au niveau du sens, mais pas au niveau structurel – ne cherchent pas à produire une progression repérable du point de vue sémantique. Dans cette perspective, le fait de récrire l'un des groupes syntaxiques ne s'inscrirait pas dans une volonté de guider la compréhension du spectateur ou de l'auditeur condamné(s) à chercher une logique dans le tracé labyrinthique des répliques des personnages. Cela relèverait, en vérité, d'une tout autre dynamique, consistant à ménager une répétition (supplémentaire) indépendante du sens, mais une itération dépendante du son. Il s'agirait donc d'un *ajout*, mais non d'un *rappel*.

La *syncope* s'actualise aussi par la conception de *souffles fêlés* dans les textes dramaturgiques d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau. En regard des premiers, ces seconds intervalles apparaissent, pour reprendre les mots de L'Ange Gardien de Claudel, tels des « coup[s] sourd[s], [des] arrêt[s] net[s], [des] touchée[s] urgente[s] » (*SSI*, p. 185). Pausés souvent plus longues ou interruptions ordinairement plus *prononcées* que ne le sont les arrêts en situation d'intervalles syntaxiques, ces *souffles fracturés* – dépendants du souffle comme la moitié de son nom l'indique – sont essentiellement des silences ayant la capacité de creuser des failles dans le phrasé-lié de répliques. Ils peuvent être classés en trois groupes généraux : les silences actifs (c'est-à-dire des silences créés par aspiration ou expiration du souffle), les silences passifs (c'est-à-dire des silences découlant de la rétention du souffle) et les silences actifs-passifs (c'est-à-dire des silences conçus par une rétention du souffle suivi de son expiration).

De tous les silences actifs ponctuant les partitions dramaturgiques, il apparaît évident que celui qui prédomine est l'*anacrouse*. Cette dénomination, complexe en apparence, se

¹⁵² « Solécisme : S'agit-il d'une construction qui est contraire aux règles? » (*Ibid.*, p. 419 ; à ce sujet, voir aussi p. 375 et 407).

révèle en fait très facile à comprendre. L'*anacrouse* survient lorsqu'un « vers commence [...] par une mesure dont le temps fort est dans le silence qui précède¹⁵³ ». Elle a donc partie liée avec le *groupe de souffle* dont parle Dupriez – soit « [u]n ensemble de syllabes [...] délimité par une aspiration d'air¹⁵⁴ ». De plus, elle s'avère indissociable de la question du verset et du blanc (comme souffle) qu'il contient chez les poètes à l'étude. Cela, puisque l'un des principes fondamentaux du verset théâtral semble de faire précéder le vers d'un temps dit *faible*, c'est-à-dire d'un souffle (d'un *groupe de souffle* ou d'une *anacrouse*), comme dans ce verset artaudien :

Les Balinais avec leur dragon inventé, comme tous les Orientaux, n'ont pas perdu le sens de cette peur métaphysique dont ils savent qu'elle est un des éléments les plus agissants (et d'ailleurs essentiel) du théâtre, quand on le remet à son véritable plan. (*TD*, p. 529)

Mais la pause inhérente à l'anacrouse est aussi décelable dans certaines répliques des personnages envahis par l'émotion, où le silence devient non seulement l'*incipit* de leur dire, mais aussi un temps *faible* devenu *fort* dans la mesure où il précède ce dire, ce dire qui se fait attendre. Parfois, ces silences sont indiqués par des didascalies (entre parenthèses ou non) :

Lucretia prend entre ses mains la tête de Béatrice. Silence.
Dehors, des oiseaux crient. Il y a, très haut, comme le bruit d'un pas. (*C*, p. 613)

Doña Prouhèze : Rodrigue!
Don Rodrigue, *criant* : Prouhèze, m'entendez-vous?
Silence.
Don Rodrigue, *criant de nouveau* : Prouhèze, Prouhèze, m'entendez-vous?
Silence. (*SSI*, p. 132)

Il s'agit, ici, de deux silences fort trompeurs, mais aussi de silences (comme temps forts), des silences communiels, car ils ne font que couvrir une voix inaudible pour les êtres terrestres, mais audible pour les entités cosmiques : « L'Ange Gardien : Hélas! j'entends une autre voix dans le feu qui dit : / Prouhèze! » (*SSI*, p. 71).

Parfois, ces *anacrouses* sont en fait des *soupirs* suivis (ou non) de répliques verbales :

¹⁵³ Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1745.htm#123508>

¹⁵⁴ *Ibid.*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1754.htm#123563>

Cenci : [...] Toi, Béatrice, et cet avorton que tu couves comme si tu l'avais enfanté, préparez-vous à faire vos paquets.

Lucrétia, *avec un soupir résigné* : Pour où? (C, p. 616)

La Bouchère : [...] Si vous étiez un homme, et si vous n'étiez pas le fils, la fille, veux-je dire, de Don Rodrigue,

de quel cœur n'iriez-vous pas aussitôt rejoindre les enseignements de Don Juan.

Sept-Épées, *avec un gros soupir* : Il est bien vrai, ma Bouchère, ah! tu ne sais à quel point tu as raison! (SSI, p. 263)

Bien entendu, ces *silences soupirés* sont à distinguer, d'une part, des *répliques soufflées*, ou, autrement dit, des répliques contrapuntiques au cours desquelles la voix se superpose simultanément au souffle ou *vice versa*, au lieu de lui succéder, comme dans ces deux répliques des Cenci : « Camillo, dont la voix arrive dans un souffle : Tiens, voilà quelqu'un qui pourra mieux t'éclairer » (C, p. 619) ; « Béatrice sanglote quatre fois en soupirant » (C, p. 621). D'autre part, ces *soupirs* sont à différencier du *souffle étouffé*, c'est-à-dire des répliques constituées d'un bruit buccal créé par l'étouffement d'un personnage : « Yvirnig (*reprenant haleine avec peine*) [...] On lâche temporairement Yvirnig au moment où il semble saisi de convulsions. *Il suffoque* » (OV, p. 1479). Par ailleurs, il ne faut pas confondre les *soupirs* avec la *mussitation*, qui, elle, advient lorsque les personnages « [p]rononce[nt quelque chose] sans produire de vibration sonore¹⁵⁵ ». On peut voir des exemples de « ces mots aphones sans augure¹⁵⁶ » pour reprendre la métaphore poétique de Paul Chanel Malenfant, ou de « ce parler sans paroles » (JPC, p. 311) pour citer Claudel, dans *Le Soulier de satin* et *Les Oranges sont vertes* :

Il [Don Rodrigue] remue les lèvres sans faire entendre aucune parole. (SSI, p. 301¹⁵⁷)

La seule riposte actuelle de Yvirnig est quelques tics de la figure qui semblent exprimer une sorte de chavirement secret. (OV, p. 1448)

¹⁵⁵ *Ibid.*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c20g18.htm#110505>

¹⁵⁶ Paul Chanel Malenfant, *Le Mot à mot*, avec dix dessins de Réal Dumais, Saint-Lambert, Noroît, 1982, p. 36.

¹⁵⁷ Chez Claudel, on retrouve un cas de *mussitation* évoqué à l'aide du discours verbal : « Le Vice-Roi : Prouhèze, là où tu es, entends ce cri désespéré que depuis dix ans je n'ai cessé d'élever vers toi! / Doña Prouhèze : Je l'entends, mais comment faire pour répondre autrement que par cet accroissement de l'éternelle lumière sans aucun son dans le cœur de cette subjuguée? / Comment faire pour parler quand je suis captive? » (SSI, p. 233-234)

Yvirnig, complètement démuni et qui ne semble plus être capable de parler, ne peut faire un seul geste de défense. (OV, p. 1477)

Parfois, aussi, c'est au metteur en scène et aux acteurs de les déceler dans la partition dramaturgique (qui ne les indique pas toujours clairement), puis de décider de les actualiser ou non lors de la représentation. Ainsi, une émotion indiquée dans une didascalie ou la teneur des répliques en elle-même peuvent valider l'hypothèse selon laquelle il y aurait la présence d'une *anacrouse* dans le texte, comme dans cet extrait : « Silhouette : Je suis la fille d'Ebenezer Mopp. / Mycroft Mixeudeim (très troublé) : Quoi? Que veux-tu dire? (COÉ, p. 659)

Dans *Les Cenci* et *La Charge de l'original épormyable*, il y a même des répliques dont le silence n'est pas suivi de mots verbaux :

Béatrice : !!!!!!!!!!!

Lucretia : !!!!!!!!!!! (C, p. 624)

M.J. Commode : Mycroft, crois-tu retrouver jamais la maturité sexuelle?
(*Mycroft Mixeudeim est incapable de répondre.*) (COÉ, p. 686)

Il est à noter que ce ne sont pas des exemples de *mussitation*, car le mouvement des lèvres n'est pas évoqué. Dans *Les Cenci*, les personnages, estomaqués, restent cois, tandis que, dans *La Charge de l'original épormyable*, on ne sait si c'est la stupeur, l'abattement ou l'impossibilité de faire vibrer ses cordes vocales qui accule Mycroft Mixeudeim au mur du silence.

Enfin, à maintes occasions, l'*anacrouse* ne correspond pas au *nombre suspensif* (c'est-à-dire à « une mesure de trois syllabes qui termine une phrase, laissant l'impression d'un manque ou d'un prolongement indéfini¹⁵⁸ ») : « Orsino : C'est dans l'ordre... Mais ce n'est

¹⁵⁸ Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 93.

pas » (C, p. 623) ; « Cenci : [...] J'ai faim d'elle... Va me la chercher » (C, p. 627). Pourtant, il arrive que ces deux procédés se mêlent et se confondent :

Lucrétia : Qu'a-t-il fait?... [silence] J'ai peur de comprendre! (C, p. 621)

Mycroft Mixeudeim (*marmonnant, à peu près inconscient*) : Lontil-Déparey a vu un inconnu... Un inconnu... [silence] C'était vrai, ou inventé?... (COÉ, p. 688)

Dans un cas comme dans l'autre, toutefois, la musicalité en sourdine apparaît, puisque le régime inframusical de la *syncope* est créé.

Les silences passifs les plus importants, quant à eux, appartiennent sans contredit au *mutisme*¹⁵⁹. Ce sont, en quelque sorte, des *non-répliques* (ou des *répliques effacées*) *surgissant* lorsque les protagonistes font le choix de ne pas articuler de réponse vocale ou verbale. On constate des cas de mutité dans *Le Soulier de satin* quand Doña Prouhèze et Don Camille passent leurs « après-midi [...] ensemble / Sans aucune parole » (SSI, p. 206) ; dans *La Charge de l'original épormyable*, quand Mycroft Mixeudeim « se tait » (COÉ, p. 747) au lieu de répondre à l'interrogatoire de Becket-Bobo ; et dans *Les Oranges sont vertes*, lorsque Yvirnig – qui, d'ailleurs, suggère qu'« [i]l faut... [qu'i]l faut... se... se taire » (OV, p. 1391) au début du deuxième acte – ne s'exprime que par des pleurs retenus (« Deux larmes coulent sur les joues de Yvirnig impassible par ailleurs. », OV, p. 1422) au cours du deuxième acte, et que par « [d]es gencives [...] de plus en plus rétives » (OV, p. 1449) dans l'acte final de la pièce. Ces *pauses* ne peuvent être assimilées à des *chutes d'intensité*, ces « interrupt[ions] court[es] de la vibration mélodique, équivalent sonore de la virgule¹⁶⁰ », puisque cet arrêt mélodique survient à un moment où une réponse attendue ne vient pas. La tension ne peut qu'augmenter au lieu de s'affaiblir, et par conséquent, transmuier ce silence

¹⁵⁹ Qui ne recourent aucunement les *effacements mélodiques* du type : « *Les instruments de l'orchestre se taisent un par un* » (SSI, p. 339), ou encore « *on entend les cinq notes du thème venant de la pièce voisine. [...] Enfin, le thème cesse* » (E, p. 46). (« Effacement mélodique : Supprime-t-on brusquement la mélodie d'accompagnement? », Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 464.)

¹⁶⁰ *Ibid.*

en souffle (comme temps fort) plutôt qu'en non-souffle (comme temps faible), d'autant plus que, comme le suggère Claudel dans ses carnets, le silence équivaut souvent à une « expansion » (*JPC*, p. 818). Quoi qu'il en soit, cette stratégie de discontinuation du discours implique nécessairement une suspension musicale, et donc une *syncope*.

Pour sa part, le silence actif-passif par excellence se révèle, sans conteste, le *point d'orgue*, une interruption du dialogue qui semble d'abord coïncider avec une halte (aspect passif), mais qui, très tôt, se révèle une « sollicit[ation de] réaction [chez] l'auditeur¹⁶¹ » (aspect actif). Ce type de *syncope* est visible lorsque Béatrice lance un avertissement à son père, et que cette admonition provoque un choc chez les invités en présence :

Béatrice : Toi, prends garde. [...]
Prends garde, si Dieu reçoit la malédiction d'un mauvais père, qu'il ne donne des armes à ses fils. [point d'orgue]
Ici, toute la foule, comme si elle avait reçu un grand coup de poing dans l'estomac, respire et exhale ensuite un grand cri (*C*, p. 610)

Elle apparaît aussi dans la grande scène du *testament dramatique* de Claudel, quand Doña Merveille insinue qu'elle mourra prochainement. Devant l'ambiguïté de ce message, Le Vice-Roi ne pourra que *réagir* en demandant des éclaircissements :

Doña Prouhèze : Tout est prêt pour faire sauter la citadelle ce soir. À minuit il y aura une grande flamme et, quand elle se sera éteinte, un coup.
[anacrouse] Partez alors. Quelque chose sera fini. [point d'orgue]
Le Vice-Roi : [anacrouse] Qu'est-ce qui sera fini, Prouhèze? (*SSI*, p. 229-230)

Tous ces silences actifs, passifs et actifs-passifs, induisent donc l'inframode musical de la *syncope* dans leurs pièces de théâtre. Mais il y a plus. Ces silences revêtent aussi une valeur considérable pour les poètes, et surtout pour Claudel qui voyait, en eux, une alternative préférable à la parole (« Pour l'entendre il faut que j'apprenne peu à peu son langage qui est le silence », *JPC*, p. 608 ; « Ce n'est qu'en faisant silence que nous l'entendrons [Jésus] », *JPC*, p. 687) – dont la poétique – (« O mon âme! le poème n'est point

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier » (CGO, p. 224), et même à toute forme mélodique (« Une musique si belle que je ne saurais lui préférer que le silence », JPC, p. 403).

Or il n'est pas anodin que les relâchements mélodiques importent tant pour Artaud, Claudel et Gauvreau, car, si l'on en croit Yves Bonnefoy – un autre poète qui s'est aussi intéressé au théâtre –, les moments de repos que sont les intervalles entretiendraient un lien évident avec les origines ou plutôt avec la *création* : « Au début, car il y a un début, c'est le silence¹⁶². » À la lumière d'une réflexion que Claudel consignait dans une lettre adressée à André Gide et datant du 9 février 1907, il est permis de croire que c'est en faisant le silence de manière sporadique dans leurs œuvres théâtrales, que les poètes ont donné une chance au sens – voir au *Sens absolu* – de se manifester : « il y a dans le discours des pauses et des arrêts qui sont absolument indispensables au sens » (CAG, p. 71). Effectivement, du sens partiel (grammatical) au sens intégral (philosophique, cosmologique), la frontière est poreuse, l'infiniment grand pouvant livrer des indices sur le fonctionnement de l'infiniment petit et *vice versa*.

Tout bien considéré, la présence cryptique, souterraine, du *mouvement perpétuel* et de la *syncope* – entre autres schèmes mélodiques – prouve que, dans leur entreprise de théâtralisation par lyricisation, les poètes ne se sont pas contentés de doter leurs partitions théâtrales d'intertextes musicaux : ils se sont aussi risqués à induire une musicalité moins manifeste. Celle-ci tient lieu de structure musicale sous-jacente et profonde, comme le sont, en mineur par rapport à la symphonie que peut représenter l'entièreté du *Soulier de satin*¹⁶³,

¹⁶² Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p. 20.

¹⁶³ Claudel a souvent comparé ses œuvres à des mouvements musicaux. Comme le souligne Isabelle Rivière, « [l']auteur [Claudel] va jusqu'à considérer ses pièces comme des "oratorios" (pour caractériser certaines scènes, il emploie même le mot "opéra" : "opéra de paroles" ». Elle explique aussi que Claudel croyait que les

les airs que Doña Musique joue sur sa guitare sans cordes ou encore ceux destinés à être interprétés sur cette « lyre tricotée avec pour cordes des fils de coton blanc » (*JPC*, p. 180) dont parle Claudel dans son *Journal* en 1910. D'ailleurs, dans la logique claudélienne, si « [c]'est qu[on] ne compren[d] pas qui est le plus beau » (*SSI*, p. 13), peut-être est-ce la musique qu'on entend moins qui est la plus vraie?

Il s'agit donc d'une infrastructure mélodique pour l'âme et l'esprit – Gauvreau parlera, lui, du « rythme imprévisible de la pensée et du désir » (*LJCD*, p. 102) – en somme, parce que perceptible uniquement par l'oreille intime et immanente, celle à l'écoute de la vérité émanant de la petite musique que font le cœur (en battant), la pulsation du sang (en se heurtant sur les parois des artères) et les os (en rendant leurs souffles¹⁶⁴), et qui résonne dans l'halètement intermittent de la langue algébrique des poètes-dramaturges. Or ce lien que nous établissons entre la musique non obvie et l'intériorité corporelle est cautionné par Artaud lui-même qui affirmait, dans « Je me souviens... », qu'il « tent[ait de] refaire corps avec l'os des musiques de l'âme » (*O*, p. 1037).

Par ailleurs, cette mélodie *première* est peut-être, également, la musique inaudible des étoiles – la musique des sphères dont parlait Platon –, insérée dans les interstices des œuvres cosmiques artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes. Comme on le sait, la musique des sphères, c'est la mélodie qui se joue silencieusement entre les personnages qui sont autant d'entités cosmiques par métaphores (Doña Prouhèze étant « un astre réginal », *SSI*, p. 47 ; Mycroft Mixeudeim, lui, « une planète morte à traîner », *COÉ*, p. 750).

Mais deux autres remarques analytiques peuvent être formulées au sujet de ces airs latents.

« poèmes [de ses *Cinq Grandes Odes*], [étaient] de véritables symphonies, se développant non pas en suite continue à la manière littéraire, mais orchestralement, par thèmes entrelacés et décomposés ». (*CJR*, p. 155)

¹⁶⁴ Artaud parle effectivement d'« os soufflants » dans « Je me souviens... » (*O*, p. 1037), datant de 1945-1946.

D'abord, ce matériau mélodique – par opposition au cadre musical que sont les intertextes mélodiques – devient parfois un agent structurant de l'œuvre. C'est ce que donne à croire l'emploi de deux procédés en particulier : la *métalalie* et le *crincrin*. Le premier – faisant correspondre chaque son à une émotion¹⁶⁵ – est visible autant dans les glossolalies et le cri (primal) artaudiens, le vers claudélien « divis[é] en unités non pas logiques, mais émotives » (*CLP*, p. 185-186), que dans le « rythme émotionnel » ([*ÉA*], p. 12) que prétendait créer Gauvreau dans ses œuvres. Le second – coïncidant avec un air servant à évoquer un objet ou, par extension, une entité¹⁶⁶ – est mis en œuvre par les poètes de diverses manières. Tantôt, dans *Les Cenci*, le tonnerre réfère à la gravité du drame ; puis un vrombissement sourd signale l'engrenage fatal et tragique dans lequel sont embarqués les personnages. Tantôt, dans la version scénique du *Soulier de satin*, chaque personnage est rattaché à un thème musical : « thème musical très caractéristique et reconnaissable de l'Ange Gardien » (*SS2*, p. 397) ; « thème musical de Saint Jacques » (*SS2*, p. 426) ; « thème musical de la Vierge » (*SS2*, p. 436) ; etc¹⁶⁷. Tantôt, chez Gauvreau, on observe le même procédé – notamment dans le collectif *L'Imagination règne* où se font entendre le « thème musical de la dent » (*IM*, p. 1107) et « une musique féerique (le thème des Couleurs) » (*IM*, p. 1160) –, en plus de voir que les airs renvoient aussi, par moment, à une caractéristique précise des protagonistes (comme dans « Bien-être » des *Entrailles*, où la musique traduit le degré de vitalité ou de faiblesse du personnage féminin).

Inversement, la structure musicale est quelquefois si importante qu'elle en devient une sorte d'entité. Dans les essais d'Artaud sur son *Théâtre de la cruauté*, la musique est décrite

¹⁶⁵ « Métalalie : Utilise-t-on une ébauche de système de communication où les émotions correspondent directement à des sons ? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 309.)

¹⁶⁶ « Crincrin : Se sert-on d'une mélodie pour évoquer un objet ? » (*Ibid.*, p. 468.)

¹⁶⁷ Stratagème qui relie, une fois de plus, l'esthétique claudélienne à l'œuvre wagnérienne, puisque les opéras du compositeur contiennent également de brefs développements mélodiques directement associés à un personnage.

comme un langage aussi important que tous les autres aspects de la représentation : il peut donc être envisagé comme un double des personnages. Claudel, lui, discutant du rôle de l'environnement sonore dans l'économie d'une représentation, refusait de le restreindre à une architecture extérieure :

Tristan et Yseult, par exemple, la rencontre, [...] quand Tristan et Yseult ont bu le philtre et qu'ils s'aperçoivent qu'ils s'aiment. Il y a un thème de Wagner là-dessus qu'on admire beaucoup. Mais il suffit simplement de ce petit trémolo : tatatatata... Eh bien, est-ce encore de la musique? Est-ce la musique ou est-ce du drame déjà? Simplement ça : tatatatata... Ils se regardent tous les deux, et alors le violon fait ça : tatatatata. Ça pourrait exister tout aussi bien pour autre chose. Mais enfin, est-ce de la musique, est-ce du drame? (VB, cassette audio)

Gauvreau, enfin, a donné un rôle central à la musique dans « Bien-être » tout comme au cri dans *La Charge de l'original épormyable*, et a ainsi fait de la dimension mélodique (ou sonore) un élément de contenu de ses productions dramaturgiques.

Ces deux missions de la musicalité (d'un côté, apparaître comme composante ; de l'autre côté, agir comme facteur structurel de l'œuvre) ne sont pas qu'identifiables et descriptibles : elles possèdent aussi un irréductible potentiel d'analyse. Selon nous, quoique distinctes en apparence, elles convergent néanmoins vers un but commun (tributaire de l'oralité lyrique envisagée), soit le remplacement d'une *syntaxe fondatrice*¹⁶⁸ génératrice d'une rythmicité unique (absente des textes à l'étude) par un « formant¹⁶⁹ » mélodique kaléidoscopique (se révélant polymorphe à petite échelle, mais unificateur à grande échelle). Or cette substitution manifeste autorise le chercheur à reconsidérer le statut du rythme dans les œuvres de ces trois écrivains. Puisque l'absence d'un microschéma rythmique unique semble pallié par une exploitation multiforme des schèmes mélodiques, se pourrait-il, à

¹⁶⁸ « Syntaxe fondatrice : Un ensemble de constructions prend-il un rôle prépondérant dans le développement d'une œuvre? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c04g19.htm#110417>) Comme nous l'avons vu dans le développement précédent, chez les trois auteurs, il n'y a pas de rythme fédérateur, mais bien une rythmicité plurielle et difficilement appréhendable, bien qu'audible. S'il n'y a pas de schémas rythmiques uniques repérables et répétés, il y aurait, en revanche, des tendances mélodiques de base.

¹⁶⁹ Nous employons le vocable *formant* dans son acception linguistique (et non pas musicale) : c'est-à-dire comme un synonyme de constituant – un *formant* étant un « [é]lément de formation » (Le Grand Robert, version électronique, en ligne.)

l'inverse, que cette variété de structures musicales soit absorbée par un macroschéma rythmique global ou par une tendance rythmique générale? Si oui, cela reviendrait à dire que, chez les poètes-dramaturges du corpus, le nombre de structures macrorythmiques est inversement proportionnel à la quantité des shèmes mélodiques.

Il est certes intéressant de comprendre les corrélations qui forment la configuration (ou le réseau) mélodique des œuvres du corpus. Mais, après avoir expliqué les diverses manières dont le caractère musical s'actualise dans les pièces à l'étude, il s'agit maintenant, de déterminer en quoi consiste cette tendance rythmique dominante, ou de tracer la ligne synoptique du rythme de chacun des auteurs.

Pour ce faire, partons du constat suivant : les phrases d'Artaud avancent par progression et *crescendo* ; celles de Claudel évoluent par *circonlocutions* et *synchises* ; celles de Gauvreau « se déroul[ent] en reptile ininterrompu » (*LJCD*, p. 110), dans une sorte d'« incontinence verbale » (*ÉFÉ*, p. 1216), et doivent être « débitées à un train d'enfer » (*OV*, p. 1366), « à une vitesse littéralement inimaginable » (*OV*, p. 1474), autrement dit être verbalisées d'un trait, sans pause ou en « s'interrompant à peine » (*OV*, p. 1373)¹⁷⁰. À partir de ces observations, il nous est possible d'affirmer qu'au *rythme pulsé*¹⁷¹ d'Artaud et au *rythme catalectique*¹⁷² de Claudel – vers dont le nombre fondamental, à défaut d'être suspensif, s'avère souvent en suspens –, correspond le *rythme lisse*¹⁷³, quasi

¹⁷⁰ Dans la pensée gauvréenne, il n'y a pas que le rythme qui soit relié à la notion de vitesse : il s'agit, également, d'un principe inhérent à l'automatisme décrit comme une « course ininterrompue entre l'inspiration rigoureuse et l'épuisement » (*LJCD*, p. 428).

¹⁷¹ « Rythme pulsé : A-t-on un rythme dont les temps forts sont accrus à plaisir? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 95.)

¹⁷² « Vers catalectique : Un vers commence-t-il au milieu d'une mesure, après un début sans temps fort? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1745.htm#123508>)

¹⁷³ « Rythme lisse : A-t-on un rythme dont les temps forts se distinguent à peine? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 96.)

*tachychalique*¹⁷⁴, de Gauvreau. Chez lui, nous retrouvons, en effet, ce que Larthomas appelle la « syntaxe du bavard¹⁷⁵ », qui permet d'exécuter « les performances de la lulette déchaînée » (*AR*, p. 902) lors de l'actualisation de « la chèvre-langage » (*AR*, p. 912).

III.1.3. La voix

En plus de travailler les composantes du rythme et de la musicalité dans leur quête d'une oralité lyrique propice à la théâtralisation de leurs partitions dramatiques, les poètes amorcent également une exploration singulière des potentialités acoustiques de la voix.

Leur intérêt pour cette manière d'actualiser le lyrisme est si grand, qu'ils vont approfondir – et tester – toutes les réalisations vocales humaines possibles, comme le prouve l'ample étendue des timbres et des tons de voix auquel sont soumises des répliques. En effet, l'*ambitus*¹⁷⁶ vocal est si vaste que les personnages s'expriment tantôt d'une voix « basse, presque imperceptible » (*SSI*, p. 183), tantôt d'une voix haute – c'est-à-dire qui n'est « baiss[ée] d'aucune manière » (*OV*, p. 1416) –, quand ils n'empruntent pas les stades intermédiaires de l'outil vocal – comme la « mi-voix » (*SSI*, p. 131 ; *OV*, p. 1467), la « demi-voix » (*SSI*, p. 181) et le « mezzo voce » (*TD*, p. 573) – ou qu'ils n'exécutent pas, littéralement, des gammes vocaliques – comme dans *Les Oranges sont vertes* : « de bas en haut » (*OV*, p. 1438). Ils disent aussi leurs paroles sur des tons très diversifiés : d'une « voix aiguë » (*SSI*, p. 80) à une « voix éraillée, fêlée, grinçante, qui semble provenir de très loin en dedans » (*OV*, p. 1481), en passant par une « voix éclatante » (*SSI*, p. 270), une « voix caverneuse » (*SSI*, p. 312) et une voix d'une « gravité torride » (*OV*, p. 1410). Le souci de développement de la voix humaine qu'ont les poètes est perceptible également dans le large

¹⁷⁴ « Tachychalie : A-t-on des paroles débitées à un rythme incontrôlé? » (*Ibid.*, p. 96.)

¹⁷⁵ Pierre Henri Larthomas, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁶ « ambitus / Mus. Anc. Étendue d'un ton, du grave à l'aigu. / Registre (d'un instrument). – Étendue maximale d'une mélodie caractéristique de son mode. » (*Le Grand Robert*, version électronique, en ligne.)

éventail de types de productions vocales présentes dans leurs pièces, et au nombre desquelles nous retrouvons les « balbutiements » (*TD*, p. 538), la « rau[cité] » (*OV*, p. 1386), le nasillement (« *parlant légèrement du nez* », *SSI*, p. 255), le « gémissement » (*C*, p. 628), le « [m]urmure » (*SSI*, p. 322), le « susurrement » (*TD*, p. 544), le « hurle[ment] » (*C*, p. 633), le « grommel[ement] » (*SSI*, p. 92), le « hoquet » (*O*, p. 1363), le « bâill[ement] » (*SSI*, p. 200), le « sifflement » (*COÉ*, p. 729), les « borborygmes » (*SSI*, p. 254), l'empâtement buccal (« *articulant avec beaucoup de difficulté* », *OV*, p. 1420), le « rire » (*OV*, p. 1437) et les « pleurnich[ements] » (*SSI*, p. 260), pour ne donner que ces exemples.

Cependant, là ne s'arrête pas l'exploitation des nombreuses virtualités de la voix. De fait, toutes les facettes de cet outil vocal sont explorées par de nouvelles approches de la phonation et de l'élocution, en conférant des fonctions inusitées au *médium* de la voix et lui attribuant une multiplicité de rôles. Cette tactique s'inscrit dans un contexte fort particulier, celui d'un rapport singulier au *dire*, et qui plus est au *dire poétique*. Dans la mesure où le langage des poètes met au défi les règles élémentaires de la signification, le médium (la voix) qui sert à rendre ce langage devient *inutile*, et, partant, doit être employé à d'autres fins que la communication d'un contenu rationnel, c'est-à-dire qu'il ne doit pas être perçu comme un simple truchement destiné à la transmission de l'information entre l'auteur (*via* l'acteur) et le spectateur. Cette instance qu'est la voix passe ainsi du statut de moyen de communication à celui de fin esthétique dans les partitions théâtralisées des poètes. Cela explique pourquoi Artaud, Claudel et Gauvreau défèrent trois nouveaux rôles (esthétiques) à la voix, et ils le font pour que cette dernière participe à la lyricisation de leurs œuvres dramatiques.

III.1.3.1. La *voix musicale*

Pour faire en sorte que celle-ci réalise une musique, un peu à la manière d'Artaud qui espérait du théâtre nouveau qu'il fasse surgir – comme le fait et faisait le théâtre oriental – « la musique de la parole, [celle] qui parle à l'inconscient » (*TD*, p. 578), Claudel croyait nécessaire de repenser la déclamation des acteurs et de la soumettre à un « principe musical » (*CLP*, p. 185-186) de manière à ce que chaque « voix [forme un] concert intelligible [...] avec les autres voix dans le dialogue [...] des mots » (*CLP*, p. 185). Gauvreau, pour sa part, évoque moins, dans ses essais au sujet de la diction que devaient adopter les acteurs, la question de la « musique [émanant des mots] suivant la façon dont ils sont prononcés » (*TD*, p. 525). En contrepartie, il insistait beaucoup sur les questions de *tempo* – assimilé aux principes de « course » (*LJCD*, p. 428) et de « vite[sse] » (*COÉ*, p. 693) – et de *hauteur* de la voix, dont la « riche[sse et la] très grande portée » (*OV*, p. 1366) ne devaient aucunement, le plus souvent, être remises en question – le terme *portée* étant on le sait, fortement connoté tant sur le plan musical, que symbolique.

Il n'est donc pas étonnant que les poètes-dramaturges aient voulu opérer une notation musicale de la voix, et même qu'ils en aient appelé à une systématisation et à une rénovation de la notation à la fois vocalique et spectaculaire : « il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré [...] ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix » (*TD*, p. 561), dira Artaud.

Dans ce contexte, bien que certaines pièces des poètes-dramaturges contiennent des *voix off* – des voix hors champ –, elles laissent, pour ainsi dire, peu ou pas de place aux voix amélodiques, c'est-à-dire aux voix blanches. En revanche, le spectateur-auditeur des œuvres

des poètes-dramaturges est constamment placé devant une emphatisation de la bouche de l'acteur. Celle-ci, considérée comme un instrument de musique en soi – une « crécell[e] physiqu[e] » (*TD*, p. 531), disait Artaud –, possède comme homologue inversé la bouche (ou l'organe phonatoire) des instruments de musique prévus dans les partitions dramatiques – tel le « long gosier de la trompette d'argent » (*JPC*, p. 133) dont parle Claudel dans ses carnets –, qui, considérés comme des personnages, semblent avoir la faculté de s'exprimer et de s'affirmer par le biais de la mélodie qu'ils produisent. Cela, surtout chez Claudel qui, en 1913, suggérait que, dans toute œuvre mélodique, « la musique [...] essaye désespérément de parler » (*JPC*, p. 264) : « *L'orchestre ajoute péremptoirement : "C'est ça!" et après une petite pause se met à imiter les efforts de quelqu'un qui vomit.* » (*SSI*, p. 322)

Artaud, Claudel et Gauvreau vont donc rejeter la diction courante et quotidienne – le ton ordinaire, parlé –, pour mieux vanter, dans leurs écrits non fictionnels, les mérites d'une prolation dramatique autre, novatrice, qui puisse rapprocher la diction et le chant.

Claudel est sans aucun doute celui des trois qui a le plus élaboré cette idée d'« une soudure à chercher entre la parole et le chant » (*CDM*, p. 86) – et cela, bien qu'il ait essayé, à la fin des années 1920, de produire des rapports plus contrastés avec ces deux instances, notamment en cultivant l'idée « que la parole et la musique doivent être dissociées et lutter l'une contre l'autre » (*CDM*, p. 84) et en imaginant « une scène où la parole et la musique iraient chacune de leur côté et ne s'écouteraient [...] que *latéralement* » (*CDM*, p. 106). Redoutant des acteurs qu'ils se lancent dans une vocifération excessive à Mounet-Sully, Claudel ne voulait pas délaisser complètement la parole ordinaire – « [l]'aigu et pathétique caquet humain » (*CDM*, p. 69), comme il la qualifiait dans une lettre à Darius Milhaud. Il espérait pouvoir lui ajouter une dimension mélodique, la « souten[ir] prosodiquement » (*CDM*, p. 69) afin que « [t]out ne [s]oit pas [...] musique et que tout ne [soit] pas [...]

parole » (*CDM*, p. 86) dans ses productions : « je sens [...] que le dialogue [...] ne peut être simplement déclamé, sans que pour cela il devienne proprement de la musique » (*CDM*, p. 36-37). Cette vocalité-musique à mi-chemin entre le parlé et le chant, Claudel en discutera à maintes reprises. Il la croyait possible au prix d'« une articulation excellente qui [...] fasse ressortir l'élément poétique » (*CCDJ*, p. 79-80), soit en « accentu[ant] les temps forts et [les] consonnes » (*CCDJ*, p. 80-81) – des consonnes qu'il jugeait *propulsives*¹⁷⁷ – par opposition aux « voyelle[s] modulée[s] » (*PRC*, p. 341) –, puisqu'il concevait que « [c]e sont les consonnes et non pas les voyelles qui donnent l'énergie et la netteté à la déclamation » (*CCDJ*, p. 80-81), sans pour autant souhaiter l'escamotage de certaines « voyelle[s] au profit d[e certaines] autre[s] » (*CCDJ*, p. 47). Il désirait ainsi que les acteurs trouvent une manière de produire des « inflexions [vocales] » (*CLP*, p. 97) « sans brisure » (*CDM*, p. 36), c'est-à-dire dans une espèce de « sinusoïd[ité ou d']ondulation continue¹⁷⁸ » : « Je me défie de tout ce qui dans le débit serait trop violent, trop saccadé, trop abrupt » (*CLP*, p. 185-186). Il en résultera cette *psalmodie* soutenue, « fondée sur le va-et-vient respiratoire » (*CLP*, p. 111) rapprochant les pièces claudéliennes des *cantates*¹⁷⁹ ou des *zarzuelas*¹⁸⁰ (surtout lorsqu'il s'agit de son « énorme drame », *CDM*, p. 72 : *Le Soulier de satin*).

Artaud aborde lui aussi le sujet du *parlé-chanté* dans ses textes, mais le vocabulaire qu'il emploie pour référer à cette nouvelle conception de la voix diverge quelque peu de

¹⁷⁷ « [L]a consonne joue [...] pour Claudel le rôle d'«engin propulseur» ». (Sandrine Larraburu Bédouret, *loc. cit.*, p. 121.)

¹⁷⁸ Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷⁹ « cantate / composition à une ou plusieurs voix avec accompagnement instrumental, dont la structure se présente généralement comme une succession d'airs et de chœurs reliés par des récitatifs, soit une introduction (orchestre ou instruments solistes), un chœur, des récitatifs précédant des airs ou des chœurs, enfin un chœur final. » (Marie-Thérèse Bouquet, Walter Blankenburg et André Verchaly, « cantate », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 1, p. 141-142.)

¹⁸⁰ « zarzuela / représentation dramatique et musicale où alternent le chant et la déclamation, ainsi appelée parce que les premières furent données au Théâtre du Palais royal de la Zarzuela de Madrid. » G. Bourlignieux, « zarzuela », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, (Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 1105.)

celui utilisé par Claudel. Au lieu d'envisager la prononciation des répliques par les comédiens comme un « opéra de paroles » (*CJR*, p. 155) – si ce n'est un « octave de la Création » (*CGO*, p. 240) –, Artaud appréhende la rénovation de la diction théâtrale en termes de « *déformation seconde de la parole* » (*TD*, p. 561) et de « désenchaînement dialectique de l'expression » (*TD*, p. 574), obtenus grâce « à une utilisation particulière des intonations[– d]es intonations d[avant] constituer une sorte d'équilibre harmonique » (*TD*, p. 561). Pour lui, la voix ne doit pas se nicher *entre* le parlé et le chant : les mesures musicales doivent plutôt se situer *dans la foulée* de la voix¹⁸¹ : « Les soupirs d'un instrument à vent prolongent des vibrations de cordes vocales avec un sens de l'identité » (*TD*, p. 537). Par ailleurs, il est à noter que cet usage singulier de la voix, selon Artaud, ne relève ni d'une attaque affirmée des consonnes, ni d'un peaufinage achevé de la scansion, mais d'une mise à profit tant de « l'énonciation particulière d'un mot, [que de] la vibration qu'il peut répandre dans l'espace » (*TD*, p. 577). Le mot, pour lui, est un vocable-musique, telle « une note unique, une sorte de note limite, happée au vol et [...] organique » (*TD*, p. 534). Or, si l'on en croit l'auteur du *Théâtre et son double*, cette musique, réalisée dans l'espace acoustique, s'avère indissociable des éléments que sont « la dissonance[,] le décalage des timbres » (*TD*, p. 574) et les « modulations syncopées de l'arrière-gorge » (*TD*, p. 536). Pour Artaud, la mélodie se trouve non pas dans un phrasé déclamé-lié, mais dans des « phrases musicales qui tournent court » (*TD*, p. 536).

Cela contrevient totalement avec la perception gauvréenne de la parole théâtrale réinventée, puisque, pour l'auteur de *Beauté baroque*, la disharmonie – tout comme les pauses et les interruptions – sont redoutables, et mènent ni plus ni moins à une « faillite [...] »

¹⁸¹ Ce que tentera Claudel, lui aussi, dans un passage du *Soulier de satin*, lorsque la voix de Doña Isabel est « [c]ontinué[e] par une flûte aiguë sur une seule note *decrecendo ppp* » (*SSI*, p. 202).

irréparable » (*LJCD*, p. 428). Pendant que, chez Artaud, la dissonance est recherchée, elle est, chez Gauvreau, à combattre : « Il fallait affronter la dissonance » (*BB*, p. 425¹⁸²). Pour cet auteur, en vérité, la voix musicale n'a pas pour base une *sonorité quantifiable* (comme l'est, chez Artaud, l'étendue vibratoire mesurable qu'une note occupe dans l'espace phonologique, une étendue qu'une note permet soit de traverser, soit de parcourir) : elle repose, en fait, sur une *qualité de la résonance* : « Féminine : Ne faites pas la guerre pour une poignée de son ; faites-la pour une nuance de son » (*AR*, p. 911). Toutefois, à la différence de Claudel – qui espérait que les metteurs en scène jouent avec les intonèmes des syllabes¹⁸³ et déplacent l'accent tonique initial des phrases pour créer une symphonie de répliques lors de l'actualisation de ses pièces –, Gauvreau n'énoncera pas de principes ou de règles pour guider la réalisation de ces teintes tonales et toniques. Il en donnera seulement un exemple pratique, devant public, lors de *La Nuit de la poésie 1970*, au moment de réciter des extraits de ce qui allait devenir ses *Œuvres créatrices complètes*. Or, à l'écoute de cette *performance*¹⁸⁴, le chercheur est mis devant les faits : l'accent tonique du langage exploréen, dans la conception gauvréenne, se rapproche sensiblement de l'accent tonique du français. La musique vocale, chez Gauvreau, ne proviendrait donc pas d'une prononciation altérée de la prosodie française comme c'est le cas chez Artaud et Claudel, mais, au contraire, d'un assemblage inattendu et continu de syllabes incongrues, voire inconnues, issues très souvent du français. En résumé, tandis que les deux poètes-dramaturges français de notre corpus

¹⁸² Gauvreau appelle *dissonance* le heurt entre le désir qu'il éprouve pour Muriel Guilbault et la volonté de cette dernière de rompre avec lui. Gauvreau conçoit les phénomènes de la vie en termes de sons et de poésie.

¹⁸³ En effet, Claudel dira que « [l]e défaut du français [...] est de venir d'un mouvement accéléré se précipiter la tête en avant sur la dernière syllabe n'est ici pallié par aucun artifice. » (*PP*, p. 50)

¹⁸⁴ Qui contraste fortement avec l'actualisation qu'en font d'autres personnes (poètes, comédiens, etc.), comme celle de Jean Marc Dalpé, lors d'un de ses passages à la radio, qui a choisi de respecter la ponctuation et la disposition graphique des vers plutôt que de reproduire la « *vitesse épouvantable* » (*OV*, p. 1394), la « *vitesse prodigieuse* » (*OV*, p. 1474) que commandait Gauvreau dans ses didascalies des *Oranges sont vertes*.

modulent la voix en déformant l'*élocution*, le poète-dramaturge québécois, de son côté, contrefait les *locutions* pour faire de la voix un nouveau *module* mélodique.

Cependant, que ce soit d'un côté comme de l'autre, quelques interrogations peuvent être soulevées au sujet de ces « voix chantée[s] » (*VB*, p. 111-113) pour citer Claudel.

Cette voix musicale est parfois réalisée avec un accompagnement mélodique ou sur fond musical, ce qui donne l'occasion aux auteurs sur lesquels nous nous penchons de cultiver, dans leurs productions, différents modes d'émission musicalovocalique. Au premier rang de ceux-là, nous retrouvons, ici, l'*arpège*¹⁸⁵ – « Doña Isabel, *accompagnant chaque syllabe d'une note sur la guitare en forme de gamme ascendante qui se termine par une altération* : Don Rodilard!... » (*SSI*, p. 199) – ; là, le *contrepoint*¹⁸⁶, employé par Gauvreau dans son *Coureur de marathon* (où, comme le signale Jacques Marchand, « [l']action se déroule sur trois plans sonores différents [qui] empiètent les uns sur les autres [sans pour autant sacrifier] la chimie des effets sonores¹⁸⁷ »), mais aussi dans *Les Cenci* d'Artaud –

La musique s'agrandit. Une espèce de voix humaine désespérée se mêle maintenant à son rythme obsédant (*C*, p. 637)

La tempête fait rage de plus en plus et, mêlées au vent, on entend des voix qui prononcent le nom de Cenci, d'abord sur un seul ton prolongé et aigu, puis comme le battant d'une pendule :
CENCI, CENCI, CENCI, CENCI (*C*, p. 626) –

et *Le Soulier de satin* de Claudel, qui rêvait d'un « dialogue de la grêle voix humaine et de l'élément musical qui tantôt l'écoute et tantôt la submerge » (*CDM*, p. 84) – « *Murmure de*

¹⁸⁵ « arpège / 1 Mus. Et cour. Accord dont on égrène rapidement les notes au lieu de les faire entendre toutes à la fois comme dans l'accord plaqué. » (Le Grand Robert, version électronique, en ligne.) Soulignons que l'arpège est à distinguer du *mélisme* (*au sens figuré*), c'est-à-dire sans accompagnement musical développée chez Gauvreau : « L'homme : [...] (« *La partie soulignée est chantée sur les cinq notes du thème sans accompagnement.*) / Je vois les caveaux les caveaux caveaux / # les caveaux caveaux» (*E*, p. 46) « Mélisme 2 : Multiplie-t-on une voyelle sur plusieurs notes? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 443 ; à ce sujet, voir aussi p. 464.)

¹⁸⁶ « Contrepoint : Plusieurs mélodies ont-elles été superposées de façon que l'oreille puisse les suivre distinctivement? » (Bernard Dupriez, *La Clé*, <http://www.cafe.edu/cle/cases/c1438.htm#122349>)

¹⁸⁷ Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 295.

réprobation dans l'assistance auquel l'orchestre s'associe après avoir pris le temps de la réflexion » (SS1, p. 322).

Mais, en dépit de ces multiples collaborations entre la voix et la musique, il reste de larges pans, dans les œuvres étudiées, où la voix musicale n'a pas d'escorte instrumentale, où elle n'a, pour ainsi dire, de compagnie que la musique qui sourd de sa propre existence. Mais voilà, cette conjoncture particulière pose problème, car, peut-on dire de cette vocalité-mélodie qu'elle est produite *a capella*? De même, doit-on penser que cette voix, qui est « musique avant toute chose¹⁸⁸ » pour paraphraser Verlaine, est une « monodie¹⁸⁹ », un plain-chant¹⁹⁰ ou, plutôt, une rénovation polyphonique¹⁹¹ du dire?

Par ailleurs, que dit cette voix de la fonction chorale dans le théâtre des poètes? La question s'avère des plus intéressante et pertinente, en effet. Doit-on penser que cette voix mi-parlée mi-chantée reprend à son compte, en la concentrant sur un seul personnage, la vocation du chœur ancestral? Doit-on supposer qu'elle résulte de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle la « très large dissémination de la fonction chorale¹⁹² » dans le théâtre contemporain? Rien ne nous interdit de le penser, au contraire. Chez Artaud, les choreutes ne portent plus la voix. Le chœur est délaissé au profit du soliste – le poète – qui, à défaut de se transmuier en un coryphée, devient un porte-voix (plutôt qu'un porte-parole) du lyrisme poétique : « Moi

¹⁸⁸ « De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair » (Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Laffont, « Bouquins », 1992, p. 150.)

¹⁸⁹ « monodie / 1 Mus. Chant à une seule voix sans accompagnement. » (Le Grand Robert, version électronique, en ligne.)

¹⁹⁰ Claudel parle du plain-chant dans son *Journal* : « Le plain-chant, jubilation, dilatation de chaque mot pour que toute la vision intérieure y tienne, la vision expulsée en son. » (*JPC*, p. 181-182) « plain-chant / Mus. Musique vocale rituelle, monodique, de la liturgie catholique romaine. » (Le Grand Robert, version électronique, en ligne.)

¹⁹¹ « Polyphonie / Superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques simultanées formant un ensemble homogène tout en conservant chacune un intérêt propre » (Jacques Viret, « polyphonie », Marc Honegger (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, t. II, vol. 2, p. 817.)

¹⁹² Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 90.

poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées. / Car là où je suis il n'y a plus à penser » (*O*, p. 21).

Chez Gauvreau, le chœur semble avoir retourné sa veste pour échanger l'unisson formé par ses voix plurielles en multipliant, ici, le nombre d'actualisations vocaliques pour un seul personnage :

Laura Pa : Combien de voix as-tu entendues?
Mycroft Mixeudeim : Une voix. Cinq appels. (*COÉ*, p. 643)

Mycroft Mixeudeim : Je n'ai pas entendu des voix inconnues.
Laura Pa : Des voix?
Mycroft Mixeudeim : Une voix. (*COÉ*, p. 645) ;

là, le nombre de voix différentes qu'un seul personnage est en mesure de produire (par imitation) :

Doña Isabel : Pour me faire entendre il suffit que je prenne la voix d'une autre. (*SSI*, p. 202)

(*La silhouette féminine parle avec une voix étrange qui semble contrefaite.*) [...] Mycroft Mixeudeim : On ne me fera pas croire que les morts reviennent vers moi. Avec une autre voix, avec d'autres phrases. (*COÉ*, p. 657 et 660)

Ivulka (*imitant la voix de Musselgine*) : « À nous deux, satyres! » [...] (*cette fois la voix est bien la sienne, mais avec un charge de gravité torride dont on n'aurait jamais deviné la possibilité d'existence en elle*) : Il ressent des chatouilles, le bonhomme sans fossettes. S'étirant à partir de l'anus, une anguille intime allonge son cou à l'intérieur du pénis et vient lui lécher les parois internes du gland. (*OV*, p. 1410)

Chez Claudel, la dynamique est fort différente. Certes, les chœurs sont nombreux dans ses œuvres. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à penser au chœur de phoques dans *Protée*, au « chœur des grenouilles et des cigales » (*SSI*, p. 251), au chœur des Équipes Bidince et Hinnulus :

Deuxième Équipe, *en même temps* : Des poissonnes comme ça je peux pas dire que j'en ayons jamais vu. Rien qu'un moment que j'avons pu l'apercevoir. Ça a suffi pour lui passer l'haussière, a ne s'échappera pas. Mais elle était trop forte pour nous dans un trou qu'elle a été se réfugier. (*SSI*, p. 279)

La Deuxième Équipe, *comme si elle n'attendait que ce signal, d'une seule voix, crachant dans ses douze mains et élevée triomphalement par la musique qui les soutient jusqu'à la fin de la scène* : Bravo! Et en avant!

Première Équipe : En avant! En avant! (*SSI*, p. 283)

et au chœur de l'assemblée siégeant devant Le Roi dans le *Soulier de satin* : « Le Roi, *frappant dans ses mains* : Messieurs, j'ai besoin de vous. Veuillez me prêter attention. / Tous *répondent d'une seule voix* : Nous sommes aux ordres de Votre Majesté. » (*SSI*, p. 274)

Claudiel, qui affectionnait particulièrement cette forme de voix chantée, écrivait à Darius Milhaud, le 10 novembre 1927, que « c'[était] une grande chose [pour lui que] d'avoir désormais à [sa] disposition cette grande masse chorale, car la musique des chœurs est un monde encore à conquérir » (*CDM*, p. 84). Néanmoins, un détail mérite d'être relevé : les chœurs, dans son œuvre, sont souvent des « chœur[s] à bouches fermées » (*JDB*, p. 1117 ; *SS2*, p. 412), des chœurs qui refusent leur rôle traditionnel de s'exprimer à gorges déployées par le chant, pour se confiner à d'autres réalisations vocales moins tonitruantes tels le *humming* – permettant d'entonner à voix feutrée « la syllabe de l'affirmation Ôm » (*JPC*, p. 61) –, le « gémissement et [...] l'exclamation de la poitrine et de l'opposition au souffle [des] divers anches et soupapes » (*ONDSL*, p. 228-229). D'aucuns diront sans doute qu'il s'agit là d'une influence directe du théâtre japonais Bounrakou, car Claudiel voyait dans le second choriste un être qui, « à lui seul[, formait] tout un chœur à bouche fermée » (*ONDSL*, p. 228-229). Mais ne peut-on pas y voir, également, une réappropriation par interversion du chœur traditionnel – une interversion ayant pour but un retour – à rebours – au théâtre ancien? En effet, le chœur sans voix réelles peut se donner à entendre comme une réactualisation *homothétique* du chant premier, le *chant du bouc* – signifiant *tragédie* en grec – qui devient le *contre-chant de la bouc(he fermée)* – puisque la véritable tragédie contemporaine est celle d'un silence indépassable, comme la dramaturgie beckettienne par exemple. Toutefois, entre Beckett et Claudiel, il existe tout un monde, car si le silence est désespérance chez le premier, il est porteur d'espoir chez le second, puisqu'il permet le retour non pas de ce « chant qui n'a jamais existé » (*SSI*, p. 203), mais bien de ce chant que

l'on avait perdu (probablement en soi) : « Doña Musique : [...] Il lui suffit de se taire pour que je chante! » (*SSI*, p. 63)

En outre, il est possible de poser l'hypothèse que les poètes-dramaturges ont fait un autre type de transposition chorale, soit en déménageant le chœur de la scène à la salle. En effet, les poètes font fouler le plateau très rarement par des choreutes au sens traditionnel. Pourtant, en faisant entonner des chants et des contre-chants par des personnages singuliers – voire isolés du groupe, comme Doña Musique par exemple – et investis de la mission chorale renouvelée, les poètes-dramaturges visaient moins la création, sur les planches, d'un « gueuloir collectif¹⁹³ » pour reprendre l'expression d'Yvan Leclerc, que de faire entendre un chant simple mais universel qui puisse résonner au fond de chacun des spectateurs. Ce sont véritablement ceux-là qui, en faisant écho au chant entendu depuis l'espace scénique, et en étant une collectivité à la fois résonnante et résonnant aux rythmes et aux mélodies audibles-inaudibles produits par des bouchées de silences sonores, forment, à eux tous, le véritable *c(h)œur* du spectacle. Sans eux, la dimension spectaculaire ne pourrait être complète. Cela, les poètes l'ont compris, et c'est pourquoi ils ont remis les spectateurs au centre de la production scénique, tant sur le plan concret (soit en ménageant des sièges au centre des acteurs ou sur la scène : « dans le “Théâtre de la cruauté” le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure », *TD*, p. 554) que sur le plan idéologique (Artaud, par exemple, voulait créer un spectacle qui secoue et bouleverse le spectateur, en « agi[ssant] directement et profondément sur la sensibilité par les organes », *TD*, p. 562). Certes, ce chœur d'auditeurs assis ne reproduit en rien la marche scandée des choreutes antiques. Mais les poètes eux-mêmes – Artaud et Claudel en particulier – ont souligné à quel point les pulsations

¹⁹³ Yvan Leclerc, « L'éducation théâtrale de Flaubert », Philippe Chardin (s. la dir. de), *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, SEDES/VUEF, 2002, p. 25.

rythmiques (de tout acabit) avait leur point d’ancrage dans une dimension organique de l’être : le sang se frappant à répétition sur le mur des veines. L’écoute corporelle des choreutes que sont les spectateurs dans la salle est donc une marche en soi, une évolution ponctuée sur le chemin du *Tao* – dont parle abondamment Claudel dans ses écrits – qui nous mène vers ce que nous sommes appelés à devenir en tant qu’êtres humains. Or ce *devenir-soi* des spectateurs, les poètes croient qu’il ne peut être atteint que s’ils voient et participent au spectacle. De là à affirmer que participer à la représentation théâtrale revient au même que de devenir un choreute renouvelé formant un groupe avec les autres spectateurs, il n’y a qu’un pas (scandé).

En somme, en accordant à la voix une nouvelle vocation – musicale –, les poètes ont permis de conférer une certaine tangibilité phonologique et une qualité lyrique certaine à l’actualisation de leurs pièces. Ce faisant, ils ont théâtralisé leurs œuvres, *via* une lyricisation, certes, mais ils ont aussi donné l’occasion à cette matérialité acousticomélodique de prendre de l’expansion, de se diffuser et de se dilater jusqu’à ce qu’elle rejoigne le moi intime des spectateurs dans l’espace extrascénique. Ainsi, la théâtralisation se concrétise non seulement dans l’adoption, par les acteurs, d’une technique de profération lyricomusicale, mais également dans la communion et la réunion s’opérant entre les interprétants et les écoutants.

III.1.3.2. La voix sonique

Les poètes-dramaturges assignent également à la voix discursive le rôle novateur de créer des bruits et des bruissements divers, celle-là devant, pour eux, céder la place à une *voix sonique*. La lecture des proses essayistique et épistolaire des auteurs à l’étude montre qu’ils étaient plus que favorables aux innovations sonores issues de la modernité musicale. Artaud était à la recherche autant « de sons absolument inaccoutumés [pouvant émaner soit

d']instruments de musique actuels ou oubliés[, soit d']instruments nouveaux » (*TD*, p. 562), que de « sons ou de bruits insupportables, lancinants » (*TD*, p. 562) propres à être produits « en dehors de la musique, [par des] instruments ou des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un diapason nouveau de l'octave » (*TD*, p. 562) – ce qui l'incitera à recourir aux ondes Martenot pour les représentations des *Cenci* en 1935. Claudel chérissait aussi les assemblages sonores innovateurs, ces « frottis de sons » (*CDM*, p. 124) « qui ne doi[ven]t pas être de la musique » (*CDM*, p. 124), et même les :

entrecroisem[ents] presque insensibl[es] d'ondes [...] que fournissent les nouveaux instruments électriques dont on pourrait [tirer] un caractère étrange d'un bout à l'autre, surnaturel, aérien, mélodée et sanglots qui vient se mêler aux paroles (*CDM*, p. 173).

Gauvreau se montrait tout aussi réceptif et sympathique aux sonorités imprévues issues des créations poétiques des poètes bruitistes, aux inventions éclatantes de surréalistes et à la *musique des bruits* futuriste. Aussi, il n'est probablement pas exagéré de soutenir que « le bruit implacable des huit mitraillettes parfaitement unanimes » (*OV*, p. 1487) – résonnant dans l'*excipit* des *Oranges sont vertes* –, soit une réponse au projet surréaliste par excellence de « tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule¹⁹⁴ » et à l'acte irréalisé de Jacques Vaché qui, à la première des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, « était entré dans la salle revolver au poing et [...] parla[n]t de tirer à balles sur le public¹⁹⁵ ». Par ailleurs, Gauvreau – à défaut d'avoir pu rencontrer Edgar Varèse, comme Claudel en 1927 et Artaud

¹⁹⁴ André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n^{os} 346, 392, 459 et 544, 1988-2008, vol. p. 783.

¹⁹⁵ *Id.*, « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n^{os} 346, 392, 459 et 544, 1988-2008, vol. 1, p. 200. Cette hypothèse a aussi été émise par André G. Bourassa. (*Op. cit.*, p. 146 et 147.)

en 1932¹⁹⁶, lui a fait, en quelque sorte, un modeste hommage en rappelant son souvenir dans ce passage des *Oranges sont vertes* : « Yvirnig (*semblant tout à fait stupide*) : Grongg... Grongg... Grag-griddor... / Paprikouce : Quels curieux sons! On jurerait de la musique de Varèse! Hi! Hi! » (*OV*, p. 1436) Mais, chez lui – comme chez Artaud plausiblement –, on peut associer à l’environnement bruyant de l’institution psychiatrique où il a séjourné – l’hôpital Louis-Hippolyte Lafontaine – l’origine de l’importance de la dimension sonore. En fait foi ce témoignage fait à Ulysse Comtois, dans une missive datant du 10 mai 1961 : « Écrivant seul dans ma cellule, j’entends des sons et de la parole. Les murs ne sont évidemment pas imperméabilisés acoustiquement » (*LPÉB*, p. 260).

Ces sonorités de toutes sortes semblent mises au service d’une transposition vocale : la *voix sonique*.

Comparativement à la *voix musicale*, la *voix sonique* est nettement moins discutée par les poètes dans leurs écrits et entretiens. Les commentaires la concernant – des bribes, essentiellement – sont, de fait, extrêmement partiels et essaimés dans leur écriture. De plus, ils ne servent aucunement à définir la façon dont les acteurs doivent produire les sons voulus : ils ont plutôt pour but de désigner les nouveaux mandats impartis à la voix.

D’abord, cette *voix sonique* doit générer une *parole bruissée*. Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud soulignera plusieurs fois que « le dialogue [devra être] considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des *exigences* de cette sonorisation » (*TD*, p. 525). Cette attitude vis-à-vis de la « fréquence sonore » (*TD*, p. 545) des mots l’incitera donc à demander aux acteurs incarnant les convives, dans *Les Cenci*, de produire, avec leurs voix notamment, un « *brouhaha* » (*C*, p. 609-610) passager. De son côté, Claudel – qui, dans

¹⁹⁶ Claudel indique dans ses carnets, en 1927 : « Fait connaissance avec le musicien Varèse et sa femme » (*JPC*, p. 792). Le compositeur aurait approché Artaud, en 1932, pour entamer une collaboration avec lui, et qui débouchera sur le projet avorté de l’opéra *Il n’y a plus de firmament*.

Tête d'Or, assurait que « [l]a parole n'est qu'un bruit » (*TO2*, p. 171) – associera clairement, dans son « énorme drame » (*CDM*, p. 72), la parole à un bruissement : « Le Roi : Dieu ait son âme, ainsi soit-il! (*On entend le bruit d'une discussion au dehors*). Quel est ce bruit? » (*SSI*, p. 269). Dans *Les Oranges sont vertes* de Gauvreau, on assiste au même phénomène, puisqu'il est mentionné, au deuxième acte, que Yvirnig s'évanouit « *sans un son* » (*OV*, p. 1405) ; puis, au dernier acte, que Drouvoul demande à son comparse affaibli : « Tu ne dis rien? Pas un son? » (*OV*, p. 1447). Dans les deux cas, le mot *son* est employé à titre de synonyme du substantif *mot* : les expressions *sans un son* et *pas un son* étant, en réalité, des réécritures des locutions *sans un mot* et *pas un mot*. Chez Gauvreau, comme chez Claudel et chez Artaud, le bruit s'est substitué au verbe.

Mais ce bruit possède plusieurs formes, certaines plus usitées que d'autres, telles les onomatopées, le *caquet des objets* et la *voix criée*. Les formes onomatopéïques sont légion dans le corpus premier. Si Artaud est le seul à les nommer sans détour dans son *Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté* – « Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser » (*TD*, p. 558) –, les trois auteurs en font des applications concrètes dans leurs partitions dramatiques. Or ce qui se dégage de l'analyse de cette multitude d'onomatopées, c'est qu'elles sont parfois uniques – « Ah! » (*C*, p. 614), « couic! » (*SSI*, p. 175-176), « pouf » (*COÉ*, p. 678), « gnian-gnian » (*OV*, p. 1379) –, parfois binaires – « Ah! [...] Ah! » (*C*, p. 614), « oïe, oïe! » (*SSI*, p. 51), « Hou! Hou! » (*COÉ*, p. 740), « Hi! Hi! » (*OV*, p. 1436) –, parfois ternaires – « Ah! Ah! Ah! » (*OL*, p. 119), « Pan! pan! pan! [...] Pouf! Pouf! Pouf! » (*SSI*, p. 175-176), « Hi hi heuh! [...] Hi ho hâh! [...] Hih hâh heûh! [...] Ho ho hîh! [...] Heûll heuh hihl! » (*OV*, p. 1410) –, parfois quaternaire – « hou! sus! prst! presto! » (*SSI*,

p. 86-87) –, parfois quinternaires – « Itchk! Rougs! Louboutt! Rimn! Tlill! » (*COÉ*, p. 741), « Bouig bouig bouig bouig bouig » (*OV*, p. 1391¹⁹⁷).

La *voix sonique* permet aussi, dans les pièces des poètes, de faire s'exprimer des êtres inhumains, qui sont autant de personnages, *via* le « susurrement matériel et animé » (*TD*, p. 544) qu'est le *caquet des objets*. De cette façon, les spectateurs assistant au théâtre balinais entendront les « cris de[s] pierres qui se fendent » (*TD*, p. 544) ; ceux ayant vu *Les Cenci* ont pu écouter « la voix devenue caverneuse des cloches » (*C*, p. 611)¹⁹⁸ tout comme le hurlement de la « prison » (*C*, p. 634) ; et ceux présents aux représentations du *Soulier de satin* pourront entendre Le Vice-Roi évoquer « ce ruisseau interrissable qui fuit, / se répondant plus loin et encore plus loin, avec trois ou quatre voix, à lui-même » (*SSI*, p. 124).

Cette voix des objets permet de croire que les sons proviennent souvent d'entités que l'on croyait muettes, mais qui sont, en fait, douées de loquacité résonnante. Or l'instance éloquente par excellence, celle qui détient la plus large étendue de sons, est sans aucun doute l'âme. Claudel le suggère lui-même en garantissant que le « *e* muet [n'est autre qu']une vibration de l'âme qui prolonge le son » (*ACC*, p. 68) ; puis en faisant dire, par Don Rodrigue, qu'il sait que Doña Prouhèze est présente « au son que fait son âme en lui parlant » (*SSI*, p. 134). Gauvreau serait sans doute d'accord avec lui, car, pour l'auteur de *La Charge de l'original épormyable*, un poème sans âme est un poème aphone et inaudible, dans la mesure où il ne vit pas plus qu'il ne « vibre » (*COÉ*, p. 655).

Enfin, dans la dramaturgie des poètes, les sons issus de l'émission vocale relèvent aussi de la catégorie de la *voix créée*. En fait, la *voix créée* n'est pas qu'une classe de sonorités vocales parmi d'autres. Il s'agit indubitablement de la principale vocalisation sonique des

¹⁹⁷ Chez Gauvreau, il est parfois malaisé de distinguer entre onomatopée et syllabe exploréenne.

¹⁹⁸ Les cloches ont souvent des voix dans la dramaturgie des poètes en général et dans le théâtre claudélien en particulier.

œuvres étudiées. De fait, le son-clé qu'est le cri donne lieu à l'*hyperonyme*¹⁹⁹ de la *voix criée*, regroupant plusieurs sous-espèces de hurlements, de clameurs et d'acclamations – des cris *hyponymes*²⁰⁰, en quelque sorte – tels le cri animal, le cri humain et le *cri soufflée*.

Il existe une multitude de cris d'animaux dans les textes qui nous occupent. Artaud, dans ses essais du *Théâtre et son double*, associe la parole articulée au « clabaud[age] » (*TD*, p. 553) – étymologiquement rattaché aux *aboiments* du chien – et lui préfère les « barrissements » (*TD*, p. 528) et le « mugissement » (*TD*, p. 528) qu'une actrice lance dans l'un des films des Marx Brothers. Pour le Claudel de *Positions et propositions*, « la voix inarticulée [équivalent au] grognement » (*PP*, p. 149), ce qui ne l'empêche pas de faire « rugi[r] » (*SSI*, p. 87) L'Irrépressible, de faire « henni[r] » (*SSI*, p. 277) Hinnulus, et de faire « chrevot[er] » (*SSI*, p. 323) Le Chancelier dans *Le Soulier de satin*. Il note, par ailleurs, la transcription quasi phonétique des cris de certains oiseaux dans son *Journal* :

L'oiseau dans les branches à travers la neige qui crie : Tubi! Tubi! Tubi! [...] / Après la grande neige souffles chauds, les oiseaux commencent. Tous les jours j'en entends un qui pousse un cri nouveau : tchiii-u! tchiii-u! tchiii-u! Wula! Wula! Wula-hi! – Le petit oiseau dont tout le rôle dans la vie consiste à faire Knek! Knek! (*JPC*, p. 800),

de faire entendre « *les cris sauvages des acteurs* » (*PMI*, p. 73) en arrière-fond sonore au début du troisième acte de la première version de *Partage de midi*, ou encore d'évoquer l'« espèce de voix de gorge empreinte d'une tendresse animale » (*JPC*, p. 979) que prend, au téléphone, une dame pour parler à son enfant.

Les personnages de Gauvreau, eux, opteront pour d'autres cris d'animaux, tels le « glapi[ssement] » (*COÉ*, p. 748) dont parlera Mycroft Mixeudeim peu avant de mourir ; le « caquetage » (*OV*, 1402) – la « voix de[s] poule[s] » (*OV*, p. 1373) pour paraphraser

¹⁹⁹ « hyperonyme [...] / Ling. *Hyperonyme d'un mot*, mot qui englobe son sens et lui sert de classificateur. [...] générique » (*Le Nouveau Petit Robert*, version électronique, en ligne.)

²⁰⁰ « hyponyme [...] : Ling. *Hyponyme d'un mot* : mot qui désigne une sous-classe par rapport au classificateur » (*Ibid.*)

Cégestelle – ; le « *jappe*[ment] » qu'émettront Cochebenne et Ivulka, et, enfin, le coassement de Yvirnig, qui fera résonner sa voix « *de plus en plus comme un crapaud* » (*OV*, p. 1472) dans une réplique constituée de phonèmes déconcertants : « Yvirnig : [...] Croâ... Croâ... Croâ... Croâ... Croâ... Croâ... Croâ... Croâ... » (*OV*, p. 1472)

Tous ces cris d'animaux sont, en réalité, les reflets sonores de la parole articulée de certains membres du bestiaire des poètes, comme la récitation d'un poème par une « grenouille » (*JPC*, p. 717) rappelée par Claudel dans son *Journal* et la plainte répétée – « Je souffre » (*E*, p. 169) – d'un félin brûlé vif sur scène dans « Le carrefour des chats qui deviennent hommes » chez Gauvreau. Par ailleurs, ces cris offrent une complémentarité aux véritables cris d'animaux entendus sur la scène : le cri des « oiseaux » (*C*, p. 613) dans *Les Cenci*, le « braiment d'un âne » (*SSI*, p. 282) dans *Le Soulier de satin*, deux « hurle[ments] » de chien (*JDB*, p. 1117) dans *Jeanne d'Arc au bûcher* et le miaulement d'outre-tombe de « l'ancien Chat » (*E*, p. 173) dans l'ultime *objet* des *Entrailles* gauvréennes, pour ne donner que ces exemples.

À côté de ces rumeurs animales éclatées, surgissent d'autres cris, faisant sonner autrement l'organe phonatoire des acteurs s'évertuant à « trait[er le cri humain] comme un bruit²⁰¹ » pour reprendre l'énoncé de Larthomas.

Au niveau de sa teneur, le cri humain est essentiellement le même d'un poète à l'autre. Il est un « [s]on intense, souvent aigu, perçant, émis par la voix humaine²⁰² » (d'un personnage chez Claudel et Gauvreau ; du poète chez Artaud), le plus souvent nimbé d'un aura négatif, c'est-à-dire empreint de mécontentement et d'énervement, dans le meilleur des cas : « Doña Isabel : Vous ne m'aimez pas. / Le Secrétaire, *avec un cri aigu* : Hi! ma parole,

²⁰¹ Pierre Henri Larthomas, *op. cit.*, p. 114.

²⁰² *Le Grand Robert*, version papier, « cri », tome II (Chas-Enth), p. 804.

vous allez me faire faire des fautes! J'allais écrire : Vous ne m'aimez pas, sur l'enveloppe. » (SSI, p. 201) Dans les pires situations, la voix devient un cri de douleur, d'angoisse et de peur, tels ces « [c]ris [et ces] plaintes » (TD, p. 561) constitutifs du spectacle du *Théâtre de la cruauté* ; tel ce cri glacial arraché à Don Sébastien par des bourreaux tortionnaires cherchant à lui « touch[er] la fibre » (SSI, p. 174) ; tel ce « *cri perçant* » (SSI, p. 238) que pousse L'Enfant des deux amants du *Soulier de satin*, en guise de clausule de la troisième journée de ce grand drame ; et tels ces « *cris horrifiés* [que] *Marie-Jeanne Commode* [fait] *entendre derrière la porte A* » (COÉ, p. 688) dans *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau.

Cela, quoique les cris les plus blessants soient ceux, réprimés, que l'on ne prononce pas, comme la colère blanche, contenue, dévaste davantage que la fureur bouillonnante :

Don Balthazar : Ce qui m'a fait mal surtout, ce ne sont pas ces plaintes et ces prières, il n'y avait pas de cris,
Mais ces mots qu'on vous dit d'une voix basse et mesurée et qui vous percent le cœur. (SSI, p. 74) ;

et, bien que les cris les plus pénibles soient ceux qui dépossèdent le poète (artaudien) de son être et donc qui lui échappent : « Ni mon cri ni ma fièvre ne sont de moi » (FJE, p. 175).

Car c'est un fait : dans la dramaturgie des poètes, mis à part les passages tournant le cri en dérision par déformation lexicale – « interlope entre ji et cri / # jiji-cricri » (CGCI, p. 1150), « Le Chinois : [...] cri-cri » (SSI, p. 43-44), « crikri » (ÉM, p. 246), « Mougnan (*en aparté*) : Cricri » (OV, p. 1441) –, les exclamations de bonheur ou découlant d'un effet de surprise sont rarissimes. Claudel est le seul – peut-être – à intégrer dans ses textes des cris plus sereins, tantôt provoqués par l'admiration devant la beauté, tantôt poussés innocemment, comme cet oiselet qui gazouille timidement dans son rêve : « La Lune : [...] Quel silence! À peine un faible cri par instants, cet oiseau impuissant à se réveiller » (SSI, p. 143).

Les véritables cris de joie, vociférés avec puissance, sont en vérité des cris de jouissance sexuelle inhibée (chez Artaud), métaphorisée (chez Claudel) :

Doña Prouhèze : Mais est-ce que le ciel jamais lui sera aussi désirable que moi?

L'Ange Gardien, *comme s'il tirait sur le fil* : D'une pareille sottise tu seras punie à l'instant.

Doña Prouhèze, *criant* : Ah! frère, fais-moi durer encore cette seconde! (*SSI*, p. 193)²⁰³

ou ressentie (chez Gauvreau) :

Ivulka s'approche lascivement de Yvirnig. Elle ondule des hanches en caressant voluptueusement son propre corps, en touchant ses cuisses, son ventre, ses seins. Tout en extériorisant un monologue chargé de sexualité, elle poussera de petits cris imitant ceux de l'étreinte amoureuse (OV, p. 1410).

Bref, les cris humains incorporés dans les productions dramatiques des poètes, dans le but de poétiser la voix des acteurs, s'avèrent similaires dans leur essence. Toutefois, ils varient énormément quant à l'importance qu'ils prennent dans l'économie totale des partitions qui les accueillent.

Chez Artaud, le cri humain est omniprésent. Quelquefois thématique, il est plus souvent structurant, car Artaud n'ajoute pas le cri à ses œuvres : il invente, plutôt, à partir de son hurlement. Ainsi, dans *Les Cenci*, « chaque personnage a son cri » (*C*, p. 641), et le poète lui-même, lorsqu'il devient acteur, « joue [s]on cri » (*TD*, p. 598) davantage qu'il ne prononce des répliques : l'enregistrement de l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu* le prouve, puisque Artaud s'y époumone avec énergie. Ainsi, le cri artaudien n'est pas simplement une tessiture vocale : il est un mode d'énonciation et de création. Artaud, on le sait, était à la recherche d'« une qualité subtile de cris » (*TD*, p. 587) : il déplorait que, dans l'Europe des années 1930, « les acteurs en transe ne sa[vaient] plus pousser d[e] cris » (*TD*, p. 589).

Le cri revêtait donc, pour Artaud, une valeur comparable à celle qu'il avait pour Gauvreau. Car celui-ci, bien qu'il reconnaissait, dans « Les feuilles de magnolias », que

²⁰³ La mise en scène du *Soulier de satin* par Olivier Py met bien en lumière la connotation fortement sexuelle – et, qui plus est, sadomasochiste – de ce passage de l'œuvre claudélienne.

« [s]on nom n'a pas de cris » (*B*, p. 633), a fait du cri le nœud central de *La Charge de l'original épormyable* – dans la mesure où les hurlements « redoubl[és] » (*COÉ*, p. 691) sont analysés et décortiqués par les personnages qui tentent d'en saisir ou d'en (dé)construire le sens –, alors que l'impuissance et l'incapacité du cri – le renversement ou le refoulement du dire, c'est selon – devient le moteur des *Oranges sont vertes*.

À la différence d'Artaud et de Gauvreau qui « icri[vent]²⁰⁴ » (*BM*, p. 1256) et récrivent le cri à profusion, Claudel, lui, ne privilégie pas le recours au cri : « Sans violences excessives, il me semble qu'il y a moyen de porter au cœur du spectateur et d'atteindre l'aigu et le mordant. Les cris, s'il en faut, pour être rares, n'en feront que plus d'effet » (*CLP*, p. 185-186). Pour lui, malgré qu'il admet qu'« [i]l suffit d'un seul cri pour que l'aptitude au chant se déclare dans mille points divers²⁰⁵ », le hurlement se résume souvent à « un vacarme épouvantable » (*JPC*, p. 436), à des exclamations incommodantes et déplaisantes – « Nuit de tempête. Une pauvre femme des 3^e accouche près de ma cabine. J'entends ses cris toute la nuit » (*PJC*, 1925, p. 666). À ses oreilles, le cri sonne comme un criaillement : il s'agit donc d'une réalisation vocale à utiliser avec parcimonie, qui peut néanmoins mettre en valeur d'autres productions vocales, lorsqu'il est employé en repoussoir. C'est pourquoi dans la conception du théâtre claudélienne, le cri est assimilable à un motif acoustique davantage qu'à une modalité d'expression.

Bien entendu, de ces emplois divers du cri, découlent des portées (cri)ticosémiotiques différentes qui dépassent largement la volonté que les poètes ont de théâtraliser leurs œuvres dramatiques par une oralisation lyrique génératrice d'une densité phonologique. Aussi, nous pourrions énoncer le postulat que le cri est, en fait, un *cri soufflé*.

²⁰⁴ Gauvreau écrit plus précisément : « Il icrie sur les tulle en essayant de lire le pardon de l'apôtre » (*BM*, p. 1256), dans l'extrait « 70 » de ses *Boucliers mégalomanes*.

²⁰⁵ Paul Claudel cité par Didier Alexandre, *loc. cit.*, p. 125.

Or ce *cri soufflé* s'incarne de manière variée chez les trois écrivains. Dans les écrits claudéliens, il coïncide soit avec une vocalisation ténue – « *un faible cri* » (*SSI*, p. 126) ou, si l'on veut, un cri émis *dans un souffle* –, soit avec le souffle divin qui tonne dans le moi intime de certaines figures : « Don Camille : Mourez donc par ce Christ en vous étouffé / Qui m'appelle avec un cri terrible et que vous refusez de me donner! » (*SSI*, p. 217-218).

Chez Gauvreau, le *cri soufflé* recouvre l'entièreté de son œuvre *apparentée au cri* – de son cri obsessionnel fait œuvre –, qui a été rédigée pour suppléer au manque créé par la disparition de sa muse *ayant rendu le dernier souffle*.

Mais c'est chez Artaud, enfin, que le *cri soufflé* prend le plus d'ampleur. Si le cri humain est, pour lui, un mode de *création-cr(i)ation*, le *cri soufflé* devient un moyen de *procréation*, ou, autrement dit, une façon de *refaire son corps* de vive voix, en rejetant la possibilité de revivre par l'écriture. Artaud, « préf[érant] le cri à l'écrit²⁰⁶ » – comme le soulignait Jacques Derrida –, et ayant rédigé un « poème à crier pour le hurler contre celui qui le lirait » (*O*, p. 1131), devait à son refus du textocentrisme la croyance selon laquelle il était possible de renaître non pas par la voie de son œuvre, mais bien par la vitalité de sa voix o(e)uvrée : « ce qui juge un homme c'est sa vie et non son œuvre, et qu'est-elle sinon le cri de sa vie » (*AM*, p. 1144). Si le cri artaudien permet une procréation ou une recréation du corps, c'est qu'il procède d'abord et avant tout d'un retour à un état primitif du langage, au cri primal, qui ne doit pas être confondu avec le « dialogue préverbal²⁰⁷ » de l'enfant *in utero* ou du nouveau-né dont parle Lisa Ouss-Ryngaert. Il s'agit, en vérité, du langage des origines

²⁰⁶ Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 287.

²⁰⁷ Lisa Ouss-Ryngaert, « Dialogue et psychopathologie : de la sénace à la scène », Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (s. la dir. de), *Dialoguer : un nouveau partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Études théâtrales », n^{os} 31-32-33, 2005, vol. 1, p. 152.

ou de la « *chora* asymbolique, sémiotique²⁰⁸ » pour reprendre les termes de Julia Kristeva. Le cri artaudien, par le biais de la *motilité* (ou de la danse verbale) et des coups de glotte, rendrait loisible la résurrection d'une rythmicité aux « structures primitives[, archaïques et] névrotiques²⁰⁹ ». Or il est possible d'envisager, selon nous, le trauma et la psychose comme des états psychiques qui ramènent le sujet aux sources de son inconscient – un inconscient, qui, aux dires des psychanalystes, possède son propre langage – et donc son propre cri –, s'il n'est pas *le langage-cri* par excellence, ou un cri originel *s'essoufflant* dans chaque individu appelé à renaître.

III.1.3.3. La voix comme moyen de dramatisation

Cependant, la théâtralisation par la voix ne s'effectue pas que par la lyricisation : la voix peut également être une méthode de *dramatisation*, et ce, *via* deux mises en application distinctes. D'abord, elle devient un outil de dramatisation pour les poètes qui y recourent afin d'explorer les espaces intrascénique et extrascénique. De cette façon, la voix ne sert plus qu'à verbaliser ou qu'à proférer le poème dramatique : elle se fait instrument de mesure spatiale. Pour Artaud, les lieues se comptent en « portée[s] de voix » (*TD*, p. 511), puis les lieux scéniques se jaugent autant par la capacité d'une voix de résonner d'une extrémité à l'autre du plateau – « Un cri poussé à un bout pourra se transmettre de bouche en bouche avec des amplifications et des modulations successives jusqu'à l'autre bout » (*TD*, p. 563) – que par la surface recouverte par le « développement [des mots] dans l'espace » (*TD*, p. 558). De même, chez Claudel, la voix sait s'étirer « vers les quatre points cardinaux » (*JPC*, p. 822). Et, dans *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau, en surgissant de derrière les quatre portes, elle fait non seulement exister (acoustiquement, notamment) un espace

²⁰⁸ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 77.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 456.

scénique occulté (qui, autrement, aurait été ignoré) – en d’autres termes, elle localise un site visuellement imperceptible pour le public –, mais elle lui confère également un rôle dramatique, une fonction dans l’intrigue. Cela, puisque l’arrière-porte est, en même temps, l’*endroit* où peut se produire le danger imminent tant craint par Mycroft Mixeudeim (l’agression des femmes qu’il aime), et l’*envers* des planches où arrive le véritable malheur du personnage (son humiliation constamment renouvelée et sa mise à mort).

Les voix hors champ (ou voix *off*)²¹⁰ interviennent aussi dans la dramatisation, car elles nourrissent l’intrigue et sont investies d’une mission (soit de stimuler la visualisation imaginative du spectateur) dans la réception de la représentation par le public :

Ici on entend la voix d’Andréa dans la coulisse.

Andréa : Seigneur, il y a là quelqu’un de Salamanque qui prétend avoir des nouvelles importantes et propices à te communiquer (C, p. 604)

Voix de Rodrigue, derrière l’écran : Prouhèze!

Doña Prouhèze : Rodrigue! C’est moi! Je suis là! J’entends! j’ai entendu! (SSI, p. 183)

Voix de Musique au dehors :

Une larme de tes yeux,

Une larme de tes yeux...

Don Balthazar : Ah! Ah! quelle voix charmante! Je n’en ai jamais entendu de plus belle. [...]

La Voix, *de plus en plus lointaine* :

Une larme de tes yeux,

Une larme de tes yeux... (SSI, p. 80-81²¹¹)

Appel de Femme dans la nuit sur la mer : Oh! de la barque!

Premier Soldat : On nous appelle. Il y a une barque là-bas qui nous fait signe avec un falot. (SSI, p. 334²¹²)

²¹⁰ Qui s’avèrent les pendants de l’actualisation verbale des partitions scéniques identiques à des poèmes (c’est-à-dire sans *dramatis personæ*, sans didascalies, sans noms de personnages, dont « La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval » est probablement le meilleur exemple) dans la mesure où ces poèmes sont des lieux purement langagiers ne pouvant s’incarner qu’à travers la voix.

²¹¹ Ici, il nous apparaît primordial de souligner qu’il s’agit d’une focalisation auditive interne, car c’est à travers l’ouïe de Don Balthazar que le spectateur entend le chant de Doña Musique. En effet, ce n’est pas tant la voix de Doña Musique qui s’amenuise, que le son entendu par Don Balthazar mourant, qui, à mesure que son âme s’envole de son corps, ne peut plus entendre, *via* ses oreilles, la voix matérielle de Doña Musique. Aussi, la voix n’est pas de plus en plus lointaine (comme le propose le texte), mais c’est l’ouïe du personnage qui s’affaiblit peu à peu.

²¹² Il s’agit de la voix de la religieuse, et le fait de ne pas indiquer son nom tout de suite montre que le texte est d’abord un poème et non pas un outil qui sert à la réalisation du spectacle, car le *suspense* créé par la différation de l’identité de la voix transforme le drame en récit plutôt qu’en partition technique.

Letasse-Cromagnon : Mycroft!
Mycroft Mixeudeim (*invisible*) : Oui? (COÉ, p. 741)

Ces voix momentanément désincarnées comme l'est « [l']alto invisible » (JPC, p. 899) évoquée par Claudel dans ses carnets – ces « voix sans pores » (PD, p. 871) comme dirait le Gauvreau des *Poèmes de détention* –, émanant d'un lieu non visible (soit la cavité buccale, et qui plus est une cavité buccale cachée) et d'un lieu où l'œil n'a pas accès (soit la coulisse) donnent vie à des corps abstraits qui évoluent dans des espaces aussi abstraits, et que seule supporte l'imagination du spectateur. Partant, la voix entendue se confond, pour quelques instants, avec le personnage lui-même et ce lieu mystérieux où il respire sans se faire voir. Dissociée de son entité productrice, la voix favorise un déploiement, un épanouissement et une progression de l'intrigue en participant à l'action représentée et en influant sur son déroulement (ou en cristallisant le nœud de l'action, *via* la création d'un effet de *suspense* ou un effet de tension par exemple). La voix hors champ – densité signifiante – n'est plus un médium d'élocution, elle se transmue en *voix personnifiée* et en « décor sonore²¹³ » (ou en « enceinte sonore », JPC, p. 709²¹⁴), pour citer Larthomas et Claudel.

La voix se change en mode de dramatisation lorsque les auteurs des partitions à l'étude suggèrent que les didascalies doivent être verbalisées par les acteurs au cours de la représentation – par Artaud lui-même (dans la prononciation de ses conférences), par les comédiens incarnant L'Annoncier, L'Irrépressible (dans *Le Soulier de satin*) et Mougnan (dans *Les Oranges sont vertes*). S'il y a dramatisation dans ce cas-ci, c'est que la prolotion didascalique ramène le texte sur le plateau en le métamorphosant en *texte vocal* : le guide technique participe du drame. On peut aussi comprendre le phénomène comme suit : la mise

²¹³ Pierre Henri Larthomas, *op. cit.*, p. 109.

²¹⁴ Claudel affirme plus précisément que, « [d]ans le Nô la musique et les vociférations établissent autour du drame une espèce d'enceinte sonore. » (JPC, p. 709) Il soutient, par ailleurs, que la voix peut fusionner avec l'espace, puisque, d'après lui, « [u]ne cathédrale est un instrument de musique qui vibre sous l'effort des voix qui la remplissent » (JPC, p. 75).

en voix des indications scéniques se change en mise en jeu du didascalie, et, par la même occasion, fait de l'interprétation didascalique un enjeu du drame. Les poètes dramatisent, par le fait même, leurs conceptions du théâtre, et transposent sur la scène ce qu'ils disent dans leurs essais et écrits en prose, à savoir que le texte d'une pièce de théâtre n'est pas destiné à rester dans la tête du lecteur (ou du metteur en scène) assis dans son fauteuil, mais est voué à être proféré, déclamé par des acteurs pour ébranler le spectateur assis sur son siège.

À la limite, on pourrait associer la profération à voix haute des indications scéniques à un processus de dramatisation de « second degré²¹⁵ » pour parler comme Maurice Maeterlinck – étant donné qu'habituellement, la dramatisation concerne uniquement la dimension textuelle et non pas la vocale. Cette manière d'envisager l'articulation des didascalies s'avère très féconde du point de vue analytique, car elle met au jour le fait suivant : en faisant verbaliser les indications scéniques, certains extraits ne sont pas *joués* en tant que tels, ils sont *lus* par les acteurs sur scène, cela avant d'être *relus* par les spectateurs dans la salle. Tandis que face à un poème écrit, *on ne lit pas, on se lit* ; au théâtre, tandis que la lecture se fait écoute, la relecture se situe dans l'écho écouté par l'auditoire. Le drame de la lecture, transposé à un autre niveau (celui de la *lecture-jouée*), devient l'enjeu de l'interprétation. En somme, la vocifération des indications scéniques par les comédiens *déjoue* les conventions théâtrales. Tout en devenant des écrivains de théâtre, les poètes conservent ainsi leur statut de poète. Effectivement, ils ont permis à la sphère dramaturgique de récupérer un outil qu'elle avait évacué – la verbalisation des didascalies apparaissait déjà dans la tradition ancestrale japonaise du *nô* (par les acteurs et le chœur²¹⁶) et du *bunrakou*

²¹⁵ Gérard Dessons a expliqué « la réflexion théorique de Maeterlinck sur le dialogue du second degré » permettant à une protagoniste féminine d'être « créée par les sons mêmes ». (*Op. cit.*, p. 15-16.)

²¹⁶ Ambassade du Japon au Canada, « Le Noh et le Kyogen. Les théâtres vivants les plus anciens du monde », p. 2, consulté en ligne au cours de l'année 2008, http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf/F33_noandk.pdf

(par le narrateur, appelé *tayu*²¹⁷), mais s'est vu rejetée par la pratique occidentale – et de redonner à la lecture le *souffle* qu'elle avait perdu au théâtre.

L'émission vocale possède aussi un pouvoir transcendantal dans leurs œuvres. C'est que la voix, en donnant une contenance phonologique aux pièces, les ouvre, d'un même *souffle*, sur un autre espace, métaphysique celui-là. En accumulant une multitude de fonctions qui la font dévier de son rôle fondamental – celui d'actualiser les répliques, mais sans plus –, elle accède au stade de la *survoix*, de l'« *Incantation* » (*TD*, p. 531 ; *PP*, p. 9-18²¹⁸) comme le diraient Artaud et Claudel, c'est-à-dire au rang de la voix vectorielle et mémorielle, propre à guider les auditeurs vers l'intangible et le « métaphysique » (*TD*, p. 531). Étant potentiellement la seule à avoir la compétence de donner au public « une leçon de spiritualité » (*TD*, p. 537) – ou à induire une « tension spirituelle » (*PP*, p. 9-18) dans la salle, pourrait dire Claudel –, cette voix *seconde* n'en est pas moins *première*, car elle origine de ce Claudel appelle le « timbre vital » (*RW*, p. 56), et parvient à rendre ce que Henri de Montherlant désignait par l'expression de « chant profond²¹⁹ », ce *dire-chant* du vrai, de l'âme et du cœur, ce langage sacré dénudé de la parole quotidienne pour revêtir le « cri *habillé*²²⁰ » – habillé parce que théâtralisé lyriquement – de la vérité primitive.

En définitive, pour les poètes-dramaturges, rethéâtraliser le théâtre par la lyricisation du rythme, de la musicalité et de la voix, cela revient à lui faire parcourir ce trajet de « retour

²¹⁷ *Id.*, « Le Bunraku. Le théâtre de marionnettes fait revivre le vieux Japon », p. 3., consulté en ligne au cours de l'année 2008, http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf/F32_bunrak.pdf

²¹⁸ Artaud utilise le mot *incantation*, mais Claudel emploie l'expression « formule incantatoire » (*PP*, p. 9-18).

²¹⁹ Pierre Henri Larthomas, *op. cit.*, p. 327.

²²⁰ « Oui! mille fois oui! la Poésie est un cri[,] c'est un cri *habillé* (!). » (Max Jacob, *Esthétique. Lettres à René Guy Cadou. Extraits 1937/1944*, postface de Olivier Brossard, Nantes, Joca seria, 2001, p. 33.)

amont²²¹ » – pour nous appuyer sur la théorie de Patrick Née – ou à le remettre sur la voie menant aux sources archaïques du genre.

III.2. La *plastification* (par *corporisation* et *corporéification*)

Artaud, Claudel et Gauvreau tirent profit d'un second moyen afin de faire affleurer la théâtralité de leurs textes : la mise en valeur de la potentialité visuelle de leurs œuvres *via* la *plastification* de certains de leurs constituants fondamentaux – procédé par lequel leurs créations acquièrent une *forme* à la fois consistante et esthétique. Car, à la suite de leur prise de conscience de la matérialité scénique, ils décident d'accorder une nouvelle attention à la dimension physique non pas tant du spectacle en lui-même que de l'événement spectaculaire dans sa globalité.

Mais il importe de souligner que les trois auteurs repensent ces composantes particulières comme des poètes, c'est-à-dire avec un regard neuf, avec « des yeux [faits pour] inventer ce qu'il y aurait à regarder » (*OCAA*, vol. 14, p. 202) comme le dirait Artaud ; avec des yeux qui, « ne regard[ant] rien[,] voi[ent malgré] tout » (*JPC*, p. 699), des yeux qui ne se *délectent* pas, mais qui *agissent* (*JPC*, p. 813²²²) pour citer Claudel ; avec des yeux préparés pour assister à « toutes sortes d'expériences visuelles[, à toutes sortes de] réverbérations [qui] passionnent » (*LPÉB*, p. 1956²²³) pourrait ajouter Gauvreau.

²²¹ Ce concept, employé par Patrick Née (*René Char. Une Poétique du retour*, Paris, Hermann, 2007, p. 306), reprend le titre d'une section (« Retour amont ») du recueil *Le Nu perdu* de René Char.

²²² Claudel, dans son *Journal*, en 1928, écrit plus précisément ceci : « L'usage des yeux. Celui qui regarde son propre visage dans un miroir et puis s'en va après cette vaine satisfaction de curiosité et d'orgueil. L'introspection. Se voir dans un miroir, non pas moi-même, mais une projection sans substance. Ce que je vois dans les êtres et les choses qui est semblable à moi. Au contraire l'Apôtre nous dit de ne pas regarder pour nous délecter mais de regarder pour agir. » (*JPC*, p. 813)

²²³ Dans sa lettre du 20 septembre 1956 à Borduas, Gauvreau décrit l'une de ses journées : « Avant de me rendre rue Dorchester dans l'après-midi, je fais toutes sortes d'expériences visuelles avec du verre. Une idée cocasse me trotte dans la tête à ce sujet. Les réverbérations me passionnent étrangement. Enfin – un morceau de verre coloré dans chaque poche de ma chemise – je me rends rue Dorchester. » (*LPÉB*, p. 190)

Cette nouvelle façon de regarder leur permet de refaçonner l'aspect concret du théâtre, de contribuer à la rénovation spectaculaire qui s'est opérée au début du XX^e siècle, en envisageant leur théâtre comme un art *plastique*, c'est-à-dire comme un art du visuellement perceptible. Le surgissement et le modelage du potentiel de plasticité de leurs œuvres contribuent sans contredit à conférer une matérialité graphique à leurs productions, et ainsi à les dissocier des pratiques scéniques jugées passéistes.

Or, face à ces éléments qui, depuis l'œil même des créations dramaturgiques que nous examinons, les transforment en « [théâtre] du regard²²⁴ », nous souhaitons émettre une assertion conjecturale nous semblant heuristique pour notre étude. Nous estimons, ainsi, que la *plastification* de la poésie dramaturgique s'avère essentiellement le fait d'une *corporisation* (soit d'une solidification *corporifique*²²⁵) ou, en d'autres termes, qu'elle relève de *corps qui se font* dans l'espace-temps (para)spectaculaire. Nous sommes aussi d'avis qu'à son tour, cette *corporisation* devient, par moment et pour quelques composantes des œuvres seulement, une *corporéification*, soit une chosification (esthétique) du corps découlant d'une *picturalisation* de la représentation théâtrale et du rendu scénique.

Cette réflexion plastique, les trois poètes-dramaturges l'envisagent comme une collaboration esthétique entre plusieurs corps parfois contigus, mais le plus souvent mis en interrelations (*dialogiques*). Il y a donc, dans leurs œuvres, non seulement une *corporisation*, mais aussi une *intercorporisation* découlant de la coprésence de la multitude des corporéités *faisant corps* les uns avec les autres lors de l'événement spectaculaire : le corps scénique ou scénographique ; le corps de l'acteur ; le corps de chacun des spectateurs ; et, enfin, le corps

²²⁴ Noële Racine, « Donner à voir », *Canadian Literature*, n° 192, Spring 2007, p. 152.

²²⁵ Néologisme que nous créons à partir des termes latins *corporis* (signifiant « partie matérielle des êtres animés ») et *fictus* (venant « de *facere* “faire” »). (*Le Nouveau Petit Robert*, version électronique, en ligne.)

de l'auteur qui se dédouble tant dans le rôle du metteur en scène que dans la figure du poète apparaissant dans les partitions textuelles.

III.2.1. Le corps scénique

Le corps scénique n'est pas le plus important au niveau qualitatif dans l'économie intercorporelle de l'événement spectaculaire. Chez Artaud, par exemple, la scène n'est pas forcément un endroit incontournable et consacré, mais un *topos*, celui du théâtre existentiel et poétique, c'est-à-dire d'une création esthétique qui puisse actualiser « la notion d'une vie passionnée et convulsive » (*TD*, p. 580). Le site de la *performance* importe certes à ses yeux, mais moins que l'actualisation théâtrale performance elle-même. Claudel, lui, bronchera un tantinet lorsqu'il apprendra que la distribution de son *Annonce faite à Marie* devra se produire dans l'exiguïté de la salle Malakoff, mais s'y résoudra facilement, faute de mieux. Gauvreau, pour sa part, semble se contenter de tout espace lorsqu'on le lui rend accessible, sans pourtant être insensible à la portée que ce *lieu-cadre* peut avoir dans la réception des productions impliquées. Par exemple, pour l'exposition SURREATIONNELS 1955 qu'il organise, il sait négocier l'obtention d'une salle aérée plutôt que telle autre, étriquée, qui lui avait été initialement offerte :

D'abord, Steegman m'avait offert une exposition devant durer une semaine en la galerie XII. Alors, je lui ai demandé au moins deux fins de semaine ; et j'ai insisté pour qu'il mette à notre disposition (en plus du local proposé) la nouvelle petite salle attenante à la galerie XII. (*LPÉB*, p. 134²²⁶)

²²⁶ Nous avons choisi de donner cet exemple, car, de son vivant, Gauvreau n'aura pour ainsi dire à peu près pas de possibilité de négocier l'obtention d'une salle de théâtre plutôt qu'une autre pour la représentation de ses partitions dramatiques. Les scènes qui lui étaient réservées n'étaient pas théâtrales, mais muséales (il a souvent orchestré les expositions de ses amis automatistes), radiophoniques (Jacques Beauchamp-Forget mentionnait, à juste titre, que, pour la plupart des artistes des années 1930 et 1940 – dont les performances ont nourri toute la création gauvréenne – « la radio est la scène », étant donné qu'à cette époque, « le radio-théâtre est professionnel et le théâtre, amateur ») et asilaires (là où les patients se donnent en spectacle devant les médecins traitants pour attirer leur attention). Les scènes auxquelles a eu accès Gauvreau s'avéraient, en fait, des salles : des salles d'hôpital psychiatrique, telles la salle St-Léon et l'invivable salle St-Gabriel. Il est, par ailleurs, intéressant de noter que sa mort, ayant contribué à le faire entrer dans la légende littéraire et à lui octroyer une position dans le champ de la littérature restreinte, lui a aussi permis de passer de la salle (asiliaire, des exclus) à la scène (théâtrale, plutôt que l'arène sociale qui le rejetait). Dans le cas de Muriel Guilbault comme dans le

Toutefois, combiné avec le corps gémellaire de la salle qui lui fait pendant²²⁷, le corps scénique est assurément l'un des corps les plus vastes ou quantitativement imposants du processus de création théâtral. De plus, il se révèle, sans contredit, le corps le plus apte à recevoir les autres corps dans leurs actions respectives. En d'autres termes, il nous apparaît comme un *corps-pivot* – d'où le fait qu'il gagne à être abordé en premier.

Pour les trois poètes-dramaturges, les tréteaux forment un lieu assimilable non pas au corps humain de manière exclusive, mais à un organisme vivant de façon inclusive. Parfois, la scène est décrite comme une entité animée. Alors que, pour Claudel, elle est dotée d'une existence en soi (« *Toute la scène [...] vit le texte* », *SS2*, p. 348), pour Artaud et Gauvreau, elle possède des fonctions organiques définies, la rendant comparable à un estomac ou à un poumon. L'auteur du *Théâtre et son double* qualifie ainsi le plateau du théâtre occidental, celui contre lequel il se heurte – ou qui le fait vomir, c'est selon –, de « digestif » (*TD*, p. 582). Gauvreau, lui, dans *Le Rose Enfer des animaux*, suggère que la scène télévisuelle (projetée)²²⁸ n'est autre qu'un être vivant devant être nourri (« Le Kutenai dépose sur la table le chamberlain, le dufferin et le poulett-thompson. André Lila mange le premier, Arsène de Haucauman le deuxième et la caméra mange le troisième », *REA*, p. 782). Puis, dans la réalisation du *Coureur de marathon* – une œuvre radiophonique caractérisée par la superposition d'une multiplicité de lignes mélodiques et vocales –, Guy Beaulne a choisi de souligner ce que le poète évoquait dans sa partition textuelle, à savoir que l'essoufflement du

sien, le théâtre-vie posthume a servi à contrebalancer l'absence théâtrale ayant marqué leur non-vie préhume. [Les citations sont tirées de l'extrait de la thèse de doctorat Jacques Beauchamp-Forget, « Radio et théâtre en 1948 », *L'Annuaire théâtral*, n° 9, 1991, p. 46-47 et 46.]

²²⁷ Pouvant être vue comme l'*ombre-double* de la scène, puisque, sans vouloir tomber dans la facilité, les planches sont, *mutatis mutandis*, la *salle de jeu* des acteurs.

²²⁸ Nous assimilons la caméra à une *scène télévisuelle projetée*, car, sauf erreur, le « téléthéâtre cosmique » (*REA*, p. 755) *Le Rose Enfer des animaux* n'a jamais fait l'objet d'une télédiffusion concrète. La scène de cette œuvre est donc restée dans l'objectif fictif – l'œil interne, voire mental – de la caméra qui était potentiellement destinée à filmer ce scénario.

personnage, amplifié au point de le rendre assimilable aux « bruits d'une locomotive en marche²²⁹ », pouvait coïncider avec un *suprasouffle*. Ce souffle n'appartenait plus à l'ordre du fictif, mais bien à l'ordre du cadre énonciatif, c'est-à-dire de la scène auditive et aveugle²³⁰ qu'est la radio.

Les auteurs à l'étude attribuent aussi à la scène des émotions – « la colère [et] la peur » (*TD*, p. 562) chez Artaud –, quand ils ne les confèrent pas tout simplement à l'espace où siège le public : Claudel, dans la didascalie initiale de la seconde version du *Soulier de satin*, signale que la salle est tantôt « resplendissante » (*SS2*, p. 344), tantôt « rouge... de fièvre » (*SS2*, p. 344). Puis, la scène des poètes ressemble à un être vivant parce qu'elle pose également des gestes – ce que ne ferait pas une matière inerte –, comme les « galeries cour[a]nt sur tout le pourtour de la salle » (*TD*, p. 563) dans la conception théâtrale artaudienne, qui ne manque pas de réinventer les lieux scéniques.

Parfois, la scène se rapproche d'un organisme vivant, car les décors sont remplacés par des êtres anthropomorphiques. Le second manifeste du *Théâtre de la cruauté* prescrit, de cette manière, l'usage d'un décor « constitué par les personnages eux-mêmes, grandis à la taille de mannequins gigantesques » (*TD*, p. 582²³¹), tandis que la version scénique de l'œuvre-phare claudélienne prévoit de représenter « [l]a Mer [...] par un corps de ballet costumé en vagues [qui] sont de véritables personnages » (*SS2*, p. 348), et que, dans *Les*

²²⁹ Guy Beaulne, « La radio au service du théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 9, 1991, p. 133.

²³⁰ Richard Faubert et Jean Laflamme ont mis en lumière cet aspect du médium radiophonique, en affirmant que « la radio éta[i]t par définition un média qui s'adresse à des "aveugles". » (« Entre le mélodrame et le radioman. Les débuts d'Henry Deyglun à la radio », *L'Annuaire théâtral*, n° 2, 1987, p. 62.)

²³¹ Artaud reprend, ici, la notion de *surmarionnette* développée par Heinrich von Kleist dans son *Über das Marionettentheater*, mais qu'il a découverte grâce à Gordon Craig ou à Alfred Jarry (car on la trouve chez *Ubu roi*). En effet, ce concept n'est pas une invention artaudienne : il est dans l'air du temps, dans la scénographie européenne de l'époque.

Oranges sont vertes, Gauvreau demande à Mougny non pas d'être le décor, mais d'imiter des objets scéniques : « une statue gothique » (*OV*, p. 1442), par exemple.

Parfois, aussi, la scène semble une entité animée, puisque ses éléments décoratifs sont associés à des personnages vivants qui deviennent, par conséquent, leurs doubles. Ce procédé s'avère extraordinairement fréquent chez Gauvreau. Pour ne donner que deux exemples : dans *Les Oranges sont vertes*, c'est la régression simultanée du décor et d'Yvirnig qui, d'acte en acte, se désagrègent et se disloquent à l'unisson ; dans *Le Rose Enfer des animaux*, le jumelage opéré entre les portraits ornementaux de la pièce attenante à la « *salle du festin* » (*REA*, p. 759) et chacun des personnages apparaissant dans le *dramatis personæ* :

il y a une photographie de chamelle véritable ressemblant étrangement au personnage de Eglantine Roma-Romuhl, une photographie de zébu ressemblant étrangement au personnage Prescott Diebulian, une de tapir ressemblant étrangement au personnage Arsène de Haucauman (*REA*, p. 759)

On remarque aussi l'emploi de cette méthode chez les deux autres poètes, quoique de manière moins courante. Artaud, lui, tentera de faire se correspondre la roue grinçante des *Cenci* et les mouvements circulaires des acteurs sur la scène. Claudel, enfin, exprimera très clairement, dans la réécriture du *Soulier de satin*, que scène et personnage ne font qu'un : « Par un phénomène très sympathique de mimétisme, [l]es vêtements [de L'Annoncier] s'accordent exactement en couleurs avec le cadre fixe de la scène (or et vert) » (*SS2*, p. 346).

Or ce qui est fascinant, à l'égard de cette scène-organisme-vivant, c'est que les poètes-dramaturges ne se sont pas bornés à lui impartir des contours humanoïdes. Étonnamment, ils ont aussi poussé l'audace jusqu'à lui octroyer les fonctions d'une cavité marsupiale ou d'une poche incubatrice. La scène est vivante, et elle est habitée par d'autres corps vivants qui mûrissent sur le plateau, et qui, parfois, osent le quitter pour aller marcher ou déambuler dans la salle, afin d'établir un contact plus direct avec d'autres corps palpitants : ceux des spectateurs. Si la métaphore zoologique peut paraître excessive, elle ne l'était pas pour

Claudiel, qui relie sans ambages le motif de la scène à un habitat animé servant à protéger des animaux vivants. Évoquant les planches, dans l'*incipit* de la seconde version de son œuvre-phare, l'auteur affirme que « [l]a ruche bourdonne toujours autant » (SS2, p. 345).

Parmi les êtres qui évoluent et qui respirent dans cette scène particulière, on retrouve d'autres corps fort originaux, tels les éclairages, des corps lumineux qui prennent vie en reflétant symboliquement celles des personnages. Dans « Bien-être » de Gauvreau, au moment où L'Homme porte son regard sur le lieu obscur où La Femme, mourante, se tient cachée, les lumières « disparaissent » (E, p. 41) ou « baissent et s'éteignent » (E, p. 45) comme pour faire une transposition lumineuse du degré de vitalité qui reste au personnage féminin avant qu'elle ne s'éteigne à son tour. Artaud, dans son essai « Sur le théâtre balinais », vante les mérites des effets d'éclairages qui, tout en s'opposant à l'« impression d'inhumanité [...] des coiffures des femmes » (TD, p. 539) – ce qui rehausse leur propre humanité – parviennent à nourrir la vie créée sur scène lors des représentations théâtrales : à ses yeux, les « cercles lumineux » du théâtre oriental sont propres à provoquer des « révé[ations] » (TD, p. 539) dans le moi sensible des écoutants et des regardants. Mais c'est chez Claudel que la lumière est la plus rapprochée à la fois de l'intériorité humaine – ne dit-il pas, dans son carnet de 1924, que « la lumière devient en [lui] sonore » (JPC, p. 618)? – et de l'être vivant tout court. Dans la première partie de sa trilogie des Coûfontaine, *Le Pain dur*, le poète baptise en effet l'une de ses protagonistes Lumir sans négliger de préciser, en note de bas de page, que ce prénom doit être « [p]ronc[é] Loum-yir » (LPD, p. 327), rappelant le son du mot *lumière* prononcé avec un accent anglais.

À ces corps lumineux dont le cœur bat au même rythme que la pulsation vitale de l'entité scénique, se joignent des êtres habituellement inanimés. Ce sont essentiellement des objets scéniques, des accessoires qui se meuvent seuls, qui parlent parfois, qui sont des

personnages ayant leur propre existence. Il en existe un nombre affolant dans les *Œuvres créatrices complètes* : aussi, il serait illusoire et inutile de tous les nommer. Mais pour n'en retenir que quelques-uns, nous pouvons signaler la « brouette qui roule sans que personne ne la pousse[, qui] traverse la scène et sort » (*E*, p. 30) tout comme « [l]es béquilles [qui] évoluent [toutes] seules en rond tragiquement au milieu de la scène » (*E*, p. 30) dans *Les Entrailles*. Parfois, ces objets vont même se transmuier en organismes semi-vivants au cours de la représentation, tel le sage qui, dans « Le Prophète dans la mer », passe graduellement de l'état d'« [u]n maigre tronc d'arbre déraciné avec deux branches tordues comme des bras en croix, tout couvert de nœuds » (*E*, p. 100) à celui d'un homme ayant une jambe de bois²³². Ces *objets-devenus-humains* s'opposent à des *humains-devenus-objets* comme « le corps d'Ernest Gogott[, dans *Le Rose Enfer des animaux*, qui] devient très semblable à un obus » (*REA*, p. 830). Claudel raffole aussi de ce moyen innovateur de créer des entités inanimées-animées, mais il ira beaucoup plus loin que les deux autres poètes en la matière, en écrivant une théorie sur ces personnages problématiques, qu'il appelle « acteurs permanents » (*CLP*, p. 120-121). Ceux-ci recouvrent autant « le feu, la table, la porte » (*CLP*, p. 120-121), que la « *bouilloire stellaire* » (*PM3*, p. 285) (qui parle et écoute comme un personnage humain sans pour autant avoir l'honneur d'apparaître dans la liste des personnages au tout début de l'acte III) de la *nouvelle version pour la scène* de *Partage de midi* et le bateau muni de jambes (qui lui permettent de marcher, comme le ferait le corps d'un être humain au physique normalement constitué), dont usent les Équipes Bidince et Hinnulus dans son *testament dramatique*.

²³² Personnage qui n'est pas sans rappeler le Don Rodrigue de Claudel, mis en scène par Olivier Py, dont la jambe, amputée, a été remplacée par une prothèse dorée.

Dans un autre ordre d'idées, il importe de souligner que la scène, toute corporifiée et toute forme matricielle qu'elle est, ne se restreint pas à la notion de corps. Elle fait également l'objet d'une *corporéification* par une *esthétisation* d'ordre *pictural*. Le tout se résume fort simplement : les auteurs de notre corpus revitalisent l'espace scénique en lui donnant un caractère animé, mais aussi en lui accordant un traitement particulier : ainsi, Artaud parlera des « nécessités plastiques de la scène » (*TD*, p. 537). Autrement dit, ils font de la scène une œuvre d'art. Le poème dramatique se transmue non seulement en poème dramaturgique, mais aussi en poème pictural. Pour ce faire, il emploient diverses tactiques parmi lesquelles il est aisé de reconnaître : la monstration de toiles ou de peintures (dans *Les Oranges sont vertes* et *Le Soulier de satin*), d'une part ; la confection des décors par des artistes-peintres reconnus (Balthus pour *Les Cenci*²³³), d'autre part ; la déambulation de personnages artistes-peintres sur les tréteaux (Paolo Ucello, Don Rodrigue, Drouvoul, Cochebenne, etc.), par ailleurs. La plastification de l'espace scénique s'effectue aussi lorsque les poètes utilisent les objets à titre de corpuscules iconographiques (la mule de Doña Prouhèze dans *Le Soulier de satin* ; le hochet dans *Les Oranges sont vertes*) et quand ils utilisent l'architecture des bâtiments meublant la scène comme la traduction artistique de la physionomie humaine (les replis et détours de la scénographie des *Cenci* est l'exemple parfait des âmes torturées qui se réunissent autour de la créature tyrannique du père).

En somme, le plateau, dans les dramaturgies des trois écrivains qui nous occupent, n'est pas qu'une enceinte passive ou qu'une arène vide où viennent s'affronter les corps fauves des acteurs en état de jeu. C'est un organisme animé, doté d'une existence indéniable parce que perceptible. C'est un abri visité jusque « *dans ses dessous* » (*TD*, p. 581) comme le

²³³ Notons que Gauvreau n'a pas fait appel au talent de ses amis peintres pour créer les décors de ses pièces. Ce fait, qui peut sembler étonnant pour ses premières pièces, l'est moins pour *Les Oranges sont vertes*, puisque cette partition dramatique recèle des critiques nombreuses à l'égard du milieu des artistes-peintres.

dirait sans doute l'auteur du *Théâtre et son double*. Mais c'est d'abord et avant tout un site qu'Artaud, Claudel et Gauvreau ont choisi d'« habit[er] en poète[s]²³⁴ » pour paraphraser le titre d'un article de Martin Heidegger discutant d'un poème de Friedrich Hölderlin.

III.2.2. Le corps de l'acteur

Le macrocorps scénique est peuplé de microcorps variés. Au sujet de ces derniers, tout n'a pas été dit, au contraire. Car les organismes fondamentaux de l'événement poétique et spectaculaire, ce sont les corps des comédiens qui portent le poème en eux, à travers leur présence, ou qui *donnent* (leurs) *corps* au poème dramaturgique. En effet, lorsqu'on aborde le sujet de la corporéité au théâtre, la logique veut que ce soit la question du corps de l'acteur qui, d'emblée, vienne à l'esprit. Sans l'acteur – et sans son corps (visible ou camouflé) –, l'événement théâtral ne peut que difficilement advenir. Cela, les poètes de notre corpus l'ont très tôt compris, et c'est pourquoi ils se sont non seulement réapproprié le corps du comédien – l'une des facettes qui avait été bannies de la sphère théâtrale par les (p)artisans de l'idéalisme (dramatique) –, mais aussi employés à en faire un enjeu de leur esthétique dramaturgique. Comme le dira Artaud, dans son premier manifeste du *Théâtre de la cruauté* : « L'acteur est [...] un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle » (*TD*, p. 564). Certes, ce phénomène peut paraître saugrenu chez des poètes dont les corps tombaient en pièces – Artaud et Gauvreau ont été malades pratiquement toute leur vie, alors que la vieillesse a imposé à Claudel « [u]n corps qui se démolit » (*JPC*, p. 886) –, et cela, surtout chez Artaud qui, en plus de qualifier son corps d'« inemployable » (*CGCI*, p. 1152), confiait qu'il « ne support[ait] pas l'anatomie

²³⁴ Martin Heidegger, « ...“l'homme habite en poète...” », *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, « Essais », n° 160, 1969 [1958], p. 224.

humaine » (*O*, p. 1089). Il n'en reste pas moins que les auteurs du corpus, ayant une « conscience de la forme d[u] corps [et du] monde des corps » (*JPC*, p. 277 et 805), puis croyant que « # [s]eul le corps peut tout » (*O*, p. 1489), déploraient qu'il y ait eu une « décorporisation de la réalité [dramaturgique] » (*OL*, p. 110) et espéraient renouer avec une « concrétion sensible » (*LPÉB*, p. 163-164) – et, par conséquent, matérielle et corporelle – dans leurs productions. Dans leur optique, non seulement le poème devait-il *prendre corps* sur scène, mais la scène devait conquérir sa propre dimension organique.

C'est dans ce contexte qu'ils vont recentrer le jeu théâtral (l'interprétation) sur l'acteur en tant qu'*homme* au sens d'*être* incarné, ou d'« être d'homme » (*O*, p. 1092), pour citer Artaud. L'auteur du *Théâtre et son double* souhaitait ainsi produire un théâtre cruel à partir de « moyens purement humains » (*TD*, p. 532) ; tandis que Claudel se réjouissait, au contact des comédiens en chair et en os, de « travailler sur de la “matière humaine” » (*CLP*, p. 59) ; et que Gauvreau s'intéressait à ce qu'il appelait « l'accident humain » (*LPÉB*, p. 150). C'est d'ailleurs souvent cette substance humaine qui a orienté la création théâtrale, chez ces auteurs. En effet, le choix des acteurs – mais surtout des actrices – est devenu pour eux déterminant, lors de la préparation des représentations de leurs œuvres. Parfois, les comédiennes se sont converties en muses et ont inspiré les poètes lors de l'écriture de leurs pièces (comme Génica Athanasiou et Iya Abdy pour Artaud ; Ève Francis pour Claudel ; Muriel Guilbault pour Gauvreau). Parfois, elles ont encouragé le poète à terminer une œuvre qu'ils avaient commencée indépendamment de leur ascendant (comme Janine Borduas pour Gauvreau). Parfois, par leur charme plutôt que par leur talent – talent quelquefois inégal, osera-t-on ajouter –, elles ont poussé le poète à revendiquer leur présence dans la distribution, même lorsque le metteur en scène se montrait en défaveur de cette option

(Marie Kalff et Louise Lara pour Claudel²³⁵). Pour Claudel en particulier, le moins expérimenté des trois poètes, sans doute, en matière de pratique théâtrale, les comédiennes et les comédiens ne devaient pas être sélectionné(e)s en fonction de leurs compétences objectives ou de leur expérience dans le métier, mais bien en fonction du ressenti subjectif que le poète nourrissait à leur égard, soit selon les liens affectifs qu'ils entretenaient avec lui, soit selon la sympathie ou la bienveillance qu'ils lui inspiraient. C'est ce que nous apprend la lettre du 9 septembre 1912 qu'il a adressée à Lugné-Poe, qui, alors, projetait de monter *L'Annonce faite à Marie* : « Cher Monsieur [...] / Je ne tiens nullement à de grands professionnels, je préfère même des jeunes gens pourvu qu'ils aient : / 1 comme vous dites, de la flamme ; / 2 de la voix » (CLP, p. 82-83). En somme, pour les poètes, le choix des acteurs ou des actrices – retenu(e)s moins pour l'énergie physique et émotive dégagée par leur corps en état de jeu que pour l'impression qu'ils font sur la sensibilité corporelle (le désir réprimé / exprimé) et affective (l'admiration) du poète – sera décisif dans l'actualisation scénique de leurs écrits dramaturgiques, et plus spécifiquement dans l'attribution des rôles.

Toutefois, l'importance du corps de l'acteur dans l'événement poétique et la représentation scénique tels qu'ils sont envisagés par les écrivains étudiés dépasse largement ce détail circonstanciel. En effet, la corporéité théâtrale chez Artaud, Claudel et Gauvreau ne se restreint pas au corps *provoqué* de l'auteur en marge de la représentation théâtrale : il s'étend aussi au corps *convoqué* de l'acteur dans la dimension scripturaire de la pièce. Le corps de l'acteur et du protagoniste auquel il donne vie est littéralement un participant de

²³⁵ On pourrait aussi penser à Muriel Guilbault pour Gauvreau, car la critique s'est souvent montrée défavorable à l'endroit des performances de cette comédienne, bien que Gauvreau ait encensé son jeu interprétatif jusqu'à plus soif. Mais il faut préciser que Gauvreau n'a jamais eu à imposer le choix de cette comédienne à quelque metteur en scène que ce soit, puisque, avant le suicide de Guilbault, Gauvreau l'avait toujours dirigée lui-même, ayant été le metteur en scène de sa propre œuvre.

l'œuvre en ce qu'il est investi dans la partition textuelle, c'est-à-dire que l'aspect organique du comédien est métaphoriquement encadré dans le poème dramatique. Pour décrire les faits autrement, la corporéité du comédien incarnant un personnage devient un enjeu des échanges dialogiques et de l'esthétique théâtrale artaudiens, claudéliens et gauvréens²³⁶.

Aussi, le corps apparaît-il dans les textes dramatiques des poètes : il y est nommé et décrit, et cela, tant dans les didascalies que dans les répliques. Or ce sont ces innombrables inscriptions du corps dans les paroles des personnages qui sont les plus riches du point de vue analytique, car les liens qui se tissent entre les répliques et le corps – physique, cryptique ou même « faux » (*O*, p. 985) – ont tout d'une relation-gigogne.

Chez les trois écrivains, on retrouve une volonté de rapprocher la contenance textuelle (appelée ou non à devenir réplique dramatique d'un personnage) de l'anatomie humaine. Artaud qui, déjà, au début des années 1930, parlait « des corps de phrases » (*TD*, p. 526), désigne ses glossolalies à l'aide de la formule « vocables corporels » (*O*, p. 992) – c'est-à-dire des mots issus d'« arrachements corporels » (*O*, p. 178) –, dans une lettre à Jean Paulhan datée du milieu des années 1940²³⁷. Claudel, lui, évoque, dans un texte de 1904 (*Traité de la Co-naissance au Monde et de Soi-Même*), la potentialité organique des lexies : en effet, il y emploie l'expression de « bouchée intelligible » (*ARTPO*, p. 149-150) pour référer aux mots constitutifs de sa poésie. Gauvreau, pour sa part, lorsqu'il s'agit d'aborder la

²³⁶ Cependant, dans le cas d'Artaud, l'usage de l'expression *désincarnant un personnage* – voire *a-incarnant un protagoniste* –, pourrait paraître préférable, car, de même que ce poète prétendait que « [n]os corps ne sont pas “anatomiques”[, mais] “atomiques” » ([*O*], p. 9), il proposait, dans sa conception renouvelée du théâtre, un corps non pas *inorganique*, mais *anorganique*, c'est-à-dire « sans organes » (*PEFJD*, p. 1654), et donc ne pouvant pas être *incarné* à proprement parler, dans la mesure où le verbe *incarner* signifie étymologiquement *fait de viande* ou *mis en chair*, et donc repose sur la matérialisation des organes.

²³⁷ Bien entendu, les rapports entre le corps et le texte chez Artaud sont infiniment plus larges et détaillés. À ce sujet, voir : Naomi Greene, *Antonin Artaud. Poet Without Words*, Antonin Artaud. Poet Without Words, New York, Simon and Schuster, 1970, 256 p. ; Évelyne Grossman, « Entre corps et langue, l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce) », Thèse (Doctorat d'État), Université de Lille, 1994, microfiches. ; Gilles Deleuze, « Le schizophrène et le mot », *Critique*, n^{os} 255-256, août-septembre 1968, p. 731-746.

nature physiologique du dire (écrit ou oral), ne l'attribue pas à des termes isolés ou précis comme les deux autres poètes, mais bien à un ensemble idiomatique qu'il voit comme un organisme. De fait, pour lui, « [l]a langue, comme toute expression humaine, est un phénomène vivant » (*RDD*, p. 81), puis, comme il le fera verbaliser par Vivienne Hortadek et Domitien D'Olmansay, dans *Le Rose Enfer des animaux*, il croit que « [t]ous les langages sont mortels [et que c]haque être est un langage » (*REA*, p. 831).

Ce langage organique et corporel fournit, pour ainsi dire, la chair constitutive des répliques de leurs personnages qui *se lancent à corps perdus* dans leurs passions respectives – des répliques qui *prennent corps* dans la bouche des acteurs qui, très souvent, doivent les déclamer en *se donnant corps et âme*. En outre, ces paroles sont à leur tour truffées de références à leur propre anatomie et à la physionomie de leurs compagnons de scène, et ce, qu'ils soient leurs ennemis ou bien leurs acolytes et comparses.

Bref, les corrélations entre répliques et corps sont très complexes dans les œuvres théâtrales des poètes-dramaturges. Sans prétendre à l'exhaustivité, il nous apparaît primordial de mettre en lumière deux autres principes concernant, tantôt, l'ancrage du texte dramatique dans la matière charnelle et organique lors de la représentation théâtrale (et physique) ; tantôt, l'implication de l'anatomie des acteurs/personnages dans la dimension scripturaire de ces productions dramaturgiques. Ces éléments sont la nature même de ce corps et les diverses caractéristiques-affectations que les poètes lui imputent.

De quel corps les poètes chauffent-ils leurs pièces de théâtre? En fait, de quelles parties du corps, puisqu'il demeure irréfutable que certains organes y sont mis de l'avant alors que quelques autres sont à peine mentionnés. Or ces organes varient d'un écrivain à l'autre. Chez Artaud, les portions privilégiées de la physionomie humaine appartiennent au « derme » (*CG*, p. 248) douloureux – cette « viandasse de carne » (*O*, p. 1399) –, à la « peau » (*O*,

p. 162) et à la carcasse « osseuse » (*CGCI*, p. 1155) désarticulée. Dans ses écrits, cet « insurgé du corps » (*O*, p. 1387) met ainsi l'accent sur « l'anatomie » (*O*, p. 1037) en général, mais aussi sur les « nerfs » (*O*, p. 160), les « muscles » (*FJE*, p. 178), le « sang » (*O*, p. 1254) et les « veines » (*OL*, p. 106). Il s'intéresse aussi aux organes pourvus d'orifices tels le « vagin » (*CGCI*, p. 1149) ou la « poche anale » (*PEFJD*, p. 1644), quand il n'insiste pas sur les éructations, les déchets et les déjections du corps : la « bave » (*OL*, p. 105), les « vom[issures] », l'« urine » (*O*, p. 1149), les « menstrues » (*TD*, p. 552), le « sperme » (*O*, p. 1152), les « gaz puant[s] » (*PEFJD*, p. 1650), la « merde » (*PEFJD*, p. 1644).

Claudiel, de son côté, se montre plus pudique – sans pourtant être chaste – dirait-on, et met au premier plan d'autres sections du corps humain. Ainsi, il insiste sur le centre du corps, soit le « cœur » (*SSI*, p. 211) et l'âme croyante plutôt que le sexe ou, pour être exacte, le cœur et l'âme croyante *via* le sexe. En effet, chez Claudiel, la réunion charnelle entre deux corps n'est pas un chemin déviant, mais parfois un raccourci menant vers la connaissance ultime – grâce, notamment, à ce qu'il appelle « [l]e désir sacré » (*JPC*, p. 329), ce qu'Artaud et Gauvreau désignent respectivement par l'expression de « sexualité [...] poétique » (*TD*, p. 522) et le concept d'*enlacement-adjuration* : « Cégestelle : [...] L'étreinte est la seule prière qui nous reste... » (*OV*, p. 1370) –, parfois – comme chez Gauvreau, d'ailleurs (« Ivulka : [...] Dieu, c'est la vulve en chaleur! », *OV*, p. 1375) –, une voie indiquée par Dieu lui-même :

Le Vice-Roi : [...] Plus tard quand Dieu nous aura unis, d'autres mystères nous sont réservés. (*SSI*, p. 129)

La JOUISSANCE, oui dites si vous le voulez, la jouissance même sensuelle, la jouissance sexuelle – ne craignez pas de le dire –, est non seulement permise, elle est voulue par l'Évangile, parce que l'Évangile, c'est la nature, et que la nature, c'est la jouissance (*JPC*, p. 220).

Parmi les organes que Claudiel privilégie dans sa dramaturgie, nous retrouvons les extrémités comme les « pieds » (*SSI*, p. 324) et les « mains » (*SSI*, p. 143) assujettis au sens

du toucher plus amoureux que salace. S'imposent aussi, dans son œuvre, les organes récepteurs reliés aux sens que sont la vue, l'ouïe et le goût : l'« œil » (*SSI*, p. 41) ou les « yeux » (*SSI*, p. 152), les « oreille[s] » (*SSI*, p. 22), la « membrane du tympan » (*JPC*, p. 836), leurs « pavillon[s] » (*JPC*, p. 458), puis la « bouche » (*SSI*, p. 74) ou les « lèvres » (*SSI*, p. 301). Il en résulte que les actions reliées à ces parties de l'anatomie – qui sont toutes en lien direct ou indirect avec le partage et l'échange avec l'autre, contrairement au non-corps artaudien qui est centré sur lui-même ainsi que sur sa propre souffrance – apparaissent fréquemment, comme le « baiser » (*SSI*, p. 144) et la prière pour la bouche par exemple. Mais, de toutes les fonctions sensuelles, ce sont celles rattachées aux oreilles et à l'ouïe qui prédominent, comme l'« écout[e] » (*SSI*, p. 41) et le fait d'« entendre » (*SSI*, p. 95) ou non – la « surdité » (*JPC*, p. 862), la « sclérose partielle des tympan[s] » (*JPC*, p. 834), les « bourdonnements » (*JPC*, p. 200), les oreilles qui doivent être « débouch[ées] » (*JPC*, p. 851), etc.

L'œuvre de Gauvreau, enfin, renferme une quantité impressionnante d'allusions à l'« [œ]il » (*B*, p. 614) et aux « yeux » (*COÉ*, p. 661), ce que Roger Chamberland n'a pas manqué d'examiner à fond dans son étude *Claude Gauvreau. La Libération du regard*²³⁸. Mis à part ces organes de l'observation – et de la concupiscence –, ce sont les « organes de suavités » (*OV*, p. 1368) – ceux qui assurent à l'« organism[e de rester] à l'affût de l'acuité du vivant » (*OV*, p. 1377) – qui se démarquent dans l'œuvre gauvréenne. Ressortent ainsi les organes impliqués dans les « exploits charnels » (*OV*, p. 1473) et le « carrousel des épidermes » (*OV*, p. 1367), comme le « phallus » (*OV*, p. 1368) en « érection » (*OV*, p. 1380), les « testicules roses » (*OV*, p. 1368), le « clitoris » (*OV*, p. 1367) et le « pubis doré » (*COÉ*, p. 679). Du texte, se dégagent aussi les organes propres à provoquer

²³⁸ Roger Chamberland, *op. cit.*, 145 p.

l'« ivresse [du] désir » (*COÉ*, p. 661) et un « plaisir » (*OV*, p. 1382) voluptueux : les « lèvres » (*COÉ*, p. 661) « charnu[es] » (*OV*, p. 1474), le coup de « poignet » (*COÉ*, p. 705 ; *OV*, p. 1473) masturbatoire, la « main » (*COÉ*, p. 704) qui « caresse » (*OV*, p. 1406), « la courbe gracile » (*OV*, p. 1381) des hanches féminines, la « peau [...] douce et dulcifiante » (*OV*, p. 1382), les « cuisses » (*OV*, p. 1484), les « sein[s] » (*OV*, p. 1472) et la « langue » agile (*OV*, p. 1367). Les produits du corps mentionnés sont aussi reliés aux activités « impud[iques] » (*OV*, p. 1445) de l'« érotisme » (*COÉ*, p. 679) et du « stupre » (*OV*, p. 1367) comme « la pluie blanchâtre » (*OV*, p. 1368) du sperme « éjacul[é] » (*OV*, p. 1367), les « salives détremées » (*OV*, p. 1368) et lubrifiantes et la glaire qui « dégoulin[e du] bassin chatoyant » (*OV*, p. 1368). Le corps chez Gauvreau est ainsi appelé à « faire éclater l'écale de la jouissance » (*OV*, p. 1368) : c'est un corps lascif, licencieux, libertin et libertaire.

Il faut toutefois préciser que le corps mis en évidence est un corps fictif (celui, évoqué, du personnage), c'est-à-dire un corps dit et construit par la parole. Ce corps raconté, théâtralisé par dramatisation, ne *s'oppose* pas au corps réel de l'acteur, mais il s'y *superpose* (comme dans le procédé photographique de la *surimpression*²³⁹) : le corps (inventé, du personnage), comme le rythme, est donc mis en récit, et fait l'objet d'une esthétisation poétique. Ce processus de théâtralisation contribue, certes, à restituer une certaine tangibilité à un art qui avait été désincarné par la tradition. Cependant, il lui interdit d'accéder au niveau purement physique où se situe le théâtre japonais du *kabuki*, par exemple, où le corps de l'acteur se *surimpose* au reste de la représentation (et spécialement au texte), puisqu'en fait, c'est sur la performance singulière de l'acteur *onnagata* ou *oyama*, et sur son style de jeu

²³⁹ « Surimpression [...] Impression d'une deuxième couleur par-dessus la première sur la même face d'une feuille » (*Le Nouveau Petit Robert*, version électronique, en ligne.)

(*aragoto* ou *wagoto*), que *repose* l'entièreté de la représentation²⁴⁰. Artaud, Claudel et Gauvreau, étant d'abord et avant tout des écrivains mus par leur *voix* poétique, ont choisi de réapprivoiser le corps par le verbe, pour que ce verbe puisse, à son tour, se frayer un chemin jusqu'à la chair et aux organes (les oreilles, surtout) des spectateurs.

Les auteurs du corpus entrevoient aussi le corps comme un objet malléable. Il découlera de cette attitude particulière une transformation physique propre à générer des corps hybrides, impossibles, « monstr[ueux] » (*TD*, p. 582) même. Bien entendu, il serait tentant de déclarer que, dans ces dramaturgies, le corps reconfiguré par excellence est l'anatomie de l'« act[eur] hiéroglyph[e balinais] » (*TD*, p. 536) – une des notions essentielles de la théorie artaudienne du *Théâtre de la cruauté*, et produit incontestable de « la convention théâtrale » (*TD*, p. 536). Cet « êtr[e] mécanis[é] » (*TD*, p. 539), aux « jambes torses » (*TD*, p. 538), dont l'« axe de la taille » (*TD*, p. 536) serait déplacé, et qui posséderait « une similitude avec l'aspect de certain fantoche [...] aux mains gonflées de gélatine blanche, aux ongles de feuillage vert » (*TD*, p. 537), s'exprimerait par des « attitudes anguleuses » (*TD*, p. 536), des « roulements mécaniques d'yeux » (*TD*, p. 536) et un « mouvement horizontal [de la tête,] roul[ant] d'une épaule à l'autre comme si ell[e] s'encast[r]ait dans des glissières » (*TD*, p. 536). Il s'agit là, à n'en pas douter, d'une physionomie humaine totalement contrefaite.

Mais il existe plusieurs autres manifestations du corps métamorphosé ou difforme, tel le prêtre qui « tient [sa tête] dans sa main comme un chapeau » (*CG*, p. 252) dans *La Coquille et le clergyman*, la nourrice au sexe « enfl[é,] vitreux, et miroit[ant] comme un soleil » (*OL*, p. 121) et la « main énorme [qui] saisit la chevelure de la maquerele » (*OL*,

²⁴⁰ Le métalangage permettant de décrire le théâtre japonais est tiré des articles suivants : Ambassade du Japon au Canada, « Le Noh et le Kyogen. Les théâtres vivants les plus anciens du monde » et « Le Kabuki. Un théâtre traditionnel vivant ».

p. 120) dans *Le Jet de sang* d'Artaud. Chez Claudel, on rencontre des personnages qui sont amputés (« L'Aviateur sans pieds », *LOLU*, p. 503, dans *L'Ours et la lune*) ou fracassés (*Le Peuple des hommes cassés*), et, inversement, des organes isolés et amplifiés (comme « *les genoux et la poitrine d'un Pontife gigantesque* », *LCC*, p. 1113, dans *Le Livre de Christophe Colomb*). Gauvreau, lui, a donné naissance à des êtres mi-arbres, mi-hommes dans « Le Prophète dans la mer » (*E*, p. 101-108) et à Simoncyre de Fujinagle, une « *jeune fille à deux bouches parlantes* » (*ÉFÉ*, p. 1199) dont l'une, dans son dos, s'exprime en exploréen, dans *L'Étalon fait de l'équitation*. Ces quelques exemples ne sauraient, à eux seuls, traduire l'ampleur du phénomène, tant les œuvres du corpus en général (mais artaudienens et gauvréennes en particulier) regorgent de corps transformés.

Par ailleurs, nous avons pu constater la présence de certains organes hybrides dans les trois dramaturgies. Parmi ces membres composites, l'on compte l'*œil-oreille* à laquelle Artaud fait allusion dans *Le Théâtre et son double* en décrivant le tableau *Les Filles de Loth*. Il soutient, alors, que « [m]ême avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand, et l'oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l'œil » (*TD*, p. 522). Il en parle également dans l'essai sur « Le théâtre balinais », quand il prétend que « se dégage de ce spectacle réglé [d]es correspondances [...] fus[a]nt perpétuellement de la vue à l'ouïe » (*TD*, p. 537). L'*œil-oreille* est également un motif très fréquent chez Claudel. On le retrouve dans *Le Soulier de satin*, quand Le Chancelier déclare au Roi que Don Rodrigue « [l]'a écouté d'un œil sombre sans répliquer » (*SSI*, p. 41) ; lorsque Doña Musique évoque le pouvoir qu'elle a reçu de Dieu de donner « l'envie de chanter » à « tous ceux qu[i la] regardent » (*SSI*, p. 153) ; et dans le passage où Don Rodrigue confie à son serviteur qu'il « n'[a] qu'à fermer les yeux pour entendre [les mots que Doña Prouhèze lui

dit sans le savoir] » (*SSI*, p. 48-49)²⁴¹. Chez Gauvreau, le motif existe aussi, et surtout dans *Les Oranges sont vertes* où Yvirnig jette un « coup d'oreille » (*OV*, p. 1379) – comme on jette un *coup d'œil* – au poème de Paprikouce, et lorsque cette dernière lui parle de « [s]es regards aux trilles d'orgue » (*OV*, p. 1438).

Le deuxième organe hétéroclite que se partagent les trois écrivains est l'*œil-qui-ne-voit-pas*. Chez Artaud, il prend la forme d'un « œil stratifié[, d'un] œil de rêve » (*TD*, p. 544), mais aussi de « yeux attachés [...] qui ne savent plus à quoi ils servent, et dont le regard est tourné vers le dedans » (*TD*, p. 508). Chez Gauvreau, ce sont « les yeux de Mycroft Mixeudeim qui regarde[nt] sans voir » (*COÉ*, p. 681) : ses « yeux hagards » (*COÉ*, p. 748) s'opposent ainsi au « regard de lynx » (*OV*, p. 1399) de Yvirnig, son double dans *Les Oranges sont vertes*. Claudel, lui, par contre, propose de façon très récurrente, dans son grand drame, non pas des yeux aveugles comme tels, mais des « yeux fermés » (*SSI*, p. 147). Or ces yeux ne sont pas sans faire écho aux bouches closes des chœurs claudéliens, à la baleine sans gueule que Bidince décrit à l'attention d'Alcochete – « Bidince, *faisant des gestes comme s'il dessinait sur un tableau à la craie* : L'animal que nous poursuivons est une survivance de ces époques naïves. [...] Il n'a pas de bouche. Il est complètement bouché » (*SSI*, p. 281) – et à la bouche qui ne dit rien d'Anne Vercors, dans la version pour la scène de *L'Annonce faite à Marie*²⁴². La bouche non ouverte apparaît également dans *Les Cenci* : Artaud emploie ce motif pour évoquer le mutisme des invités au festin : « Les vrais convives ont la bouche scellée » (*C*, p. 619). Pour Gauvreau, toutefois, le motif est légèrement différent : la bouche de la protagoniste est fermée de force à répétition par un autre personnage :

²⁴¹ Il apparaît aussi dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, au moment où Anna se plaint d'être « aveugle des oreilles » (*HTS*, p. 1150).

²⁴² « Elle [Anne Vercors] regarde Jacques et fait oui sans rien dire avec la bouche. » (*AFM2*, p. 1239).

(*Letasse-Cromagnon bondit soudainement sur Dydrame Daduve en lui appliquant une main sur la bouche. Elle se débat, il la retient et l'empêche de crier ; puis, il lui libère délibérément la bouche.*)

Dydrame Daduve (*criant*) Mycroft! Mycroft!

(*Mycroft Mixeudeim ne bouge pas. Letasse-Cromagnon empêche de nouveau Dydrame Daduve de crier ; puis, il lui libère la bouche.*)

Dydrame Daduve (*criant*) : Au secours! Au secours!

(*Mycroft Mixeudeim ne bouge pas. Letasse-Cromagnon empêche de nouveau Dydrame Daduve de crier ; puis, il lui libère la bouche.*) (COÉ, p. 736)

Ces actualisations inusitées et hétérogènes de l'anatomie humaine, en plus de prouver qu'il n'y a pas que dans l'esthétique théâtrale artaudienne que le corps doit « [s]e refaire » (PN, p. 164) et que la dimension charnelle doit être (re)conquise, peut sembler, *a priori*, le produit d'un rejet – voire un déni – de la corporéité concrète de l'acteur. En réalité, il n'en est rien. Au contraire, cette hybridation physiologique s'avère une *emphatisation* du corps, une manière de lui redonner l'importance perdue avec le théâtre désincarné des symbolistes. En outre, cette distorsion organique apparaît comme le signe que le corps de l'acteur ne doit pas être pris comme un élément simple et anodin de la représentation dramatique, mais plutôt comme une substance à modeler ou une matière à façonner esthétiquement dans le but de créer une œuvre d'art plastique. Il semble que la recherche optique ayant guidé les avancées scénographiques (aux niveaux des éclairages, des décors, etc.) a influé sur la notion du corps du comédien au point de le transmuier en *subjectile pictural*. Ici, il y aurait donc un dépassement de la *corporisation* comme telle de l'acteur au profit d'une *corporéification* (par *picturalisation*) de l'enveloppe charnelle du comédien. De même qu'il y a un régime inframusical, il existe aussi un dispositif infrapictural dans les œuvres à l'étude. Ce phénomène s'explique et s'appréhende mieux lorsque l'on considère l'espace où évoluent les comédiens – le plateau – comme un lieu où le pictural se déploie au premier degré (*via* l'étalage de toiles ou de peintures, d'une part ; *via* la confection des décors par des artistes-peintres reconnus, d'autre part ; *via* la déambulation de personnages artistes-peintres sur les tréteaux, par ailleurs).

En regard de cette picturalisation première, la physionomie esthétisée de l'acteur se donne comme une picturalisation surajoutée, au second degré, comme une subtile stylisation perceptible non pas au premier coup d'œil, mais à la faveur d'un examen consciencieux et attentif. Les acteurs deviennent comme des *tableaux vivants*²⁴³ – des « [s]pectr[es] plastiqu[es] » (*TD*, p. 585), selon Artaud – se découpant sur un fond dessiné – parfois à la hâte, comme dans la première version du *Soulier de satin* ; parfois plus figiolée, comme l'emploi plus raffiné des couleurs dans la scénographie de la seconde version de son grand drame – d'une *nature morte*, voire d'une *vanité*²⁴⁴ (comme le suggère la présence de certains objets scéniques : le crâne dans *Le Soulier de satin*, le hochet²⁴⁵ dans *Les Oranges sont vertes*).

Cette hypothèse apparaît fort fructueuse, et d'autant plus plausible que plusieurs extraits du corpus tendent à l'appuyer. Artaud, qui prônait, dans *Le Théâtre et son double*, un retour « aux sources [...] plastiques [...] du langage [théâtral] » (*TD*, p. 578), a souvent offert une version picturale de ses œuvres théâtrales en dessinant les acteurs avant qu'ils ne montent sur scène. Il a ainsi fait des ébauches de Génica Athanasiou, habillée des costumes

²⁴³ Comme dans cet extrait du *Soulier de satin* : « Elle [L'Actrice] sort après une dernière révérence. Cependant la salle s'est remplie des différents fonctionnaires, militaires, dignitaires et plénipotentiaires, nécessaires à constituer une espèce de tableau vivant qu'on pourrait appeler «la Cour du Roi d'Espagne», quelque chose dans le goût de la «Ronde de nuit». Cette difficile composition une fois achevée, ils demeurent tous parfaitement immobiles. » (*SSI*, p. 273-274). Ou comme dans ce passage précis des *Oranges sont vertes*, où la disposition des personnages s'apparente étrangement à la *composition picturale* d'un *croquis* (où les sections du tableau s'opposent pour former un équilibre), voire à une *épure* : « Les trois peintres, alors d'aspect revêché et autoritaire, constituent momentanément avec Cégestelle un contraste on ne saurait plus prosaïque » (*OV*, p. 1434). Chez Artaud, par contre, le tableau vivant apparaît dans sa forme mentale, c'est-à-dire dans la pensée du personnage de Béatrice : « Béatrice : [...] Son image vivante est en moi » (*C*, p. 613) ou dans la totalité du scénario de *Paul les Oiseaux* ou *La Place de l'amour*.

²⁴⁴ On le sait, la *vanité* est un type d'art pictural. Il s'agit d'une « [i]mage, [d'une] nature morte évoquant la vanité [...] des occupations humaines et la précarité de l'existence. *Le crâne humain, symbole fréquemment représentés par les vanités.* » (*Le Nouveau Petit Robert*, version électronique, en ligne.)

²⁴⁵ Un hochet qui, par ailleurs, a une très forte valeur connotative, tant et si bien qu'il y aurait tout une étude à faire sur la valeur sémantique et iconographique des objets dans *Les Oranges sont vertes*. Pour ne donner qu'un seul exemple de la densité symbolique de cet élément apparemment insignifiant : il peut être vu comme une évocation de l'infantilisme grandissant d'Yvirnig, mais aussi comme la transposition dramaturgique du discours critique et théorique de Gauvreau, qui a publié, au milieu des années 1940, un article intitulé « La peinture n'est pas un hochet de dilettante ».

qu'il avait inventés pour elle. Il a réalisé des collages plasticopicturaux pour illustrer et publiciser les saisons du Théâtre Alfred-Jarry. De plus, les déplacements des acteurs qu'il a prévus dans sa mise en scène des *Cenci* peuvent même être appréhendés comme des *dessins abstraits dans l'espace*, si nous nous fions au cahier de mise en scène de la pièce annoté par Roger Blin. Par ailleurs, Artaud proposera – comme en écho à son poème en prose « Un Peintre mental » (*O*, p. 46) – également deux versions dramatisées du *portrait* mental qu'il fait du *peintre* Paolo Ucello – un double portrait en *dyptique* pourrait-on dire, ou encore un *portrait* se dédoublant en *autoportrait*, à certains égards – : *Paul les Oiseaux* ou *La Place de l'Amour*.

Claudiel, quant à lui, dessinait aussi, mais, conscient de ses talents limités dans le domaine, il ne revendiquait pas de statut esthétique pour le résultat de ses efforts. Il suggèrera néanmoins que le jeu de l'acteur se confonde avec une représentation picturale des protagonistes, dans la version scénique du *Soulier de satin*. C'est, du moins, ce que semble indiquer cette didascalie révélatrice, choisie parmi plusieurs : « *Doña Prouhèze sort du fossé. [...] Plastiquement, elle luttera trois fois contre le buisson épineux, tel le combat contre l'Ange, de Delacroix* » (*SS2*, p. 395). Il confèrera, également, le rôle de subjectile non pas aux comédiens, mais à l'un des techniciens scéniques qui se présente sur scène en vue du bon déroulement de la représentation. En effet, Claudiel fera dessiner, par L'Irrépressible, le profil de Doña Honoria, avec « un bout de craie sur le dos du Régisseur » (*SS1*, p. 88). La craie rappelle le crayon que l'on utilise sur l'ardoise (un *tableau* à vocation pédagogique) à l'école élémentaire, mais aussi les bâtonnets (faits à partir du concentré de pigments colorés) servant à produire une œuvre au *pastel*.

Gauvreau, enfin, adepte avoué de la « réalité plastique objective » (*LPÉB*, p. 213), a fait du corps de l'acteur une « matière plastique » (*LJCD*, p. 316) à part entière, et cela, dès

ses premiers textes dramatiques. Ainsi, dans son *objet* « Nostalgie sourire », tiré des *Entrailles*, il a mis en scène une entité anthropopicturale, c'est-à-dire se situant à mi-chemin entre le tableau et l'humain : « Le peintre ouvre son œil droit tout grand avec sa main gauche. Avec son pinceau, tenu dans sa main droite, il prend son œil, comme de la peinture sur une palette, et il continue à peindre » (*E*, p. 58). Ce procédé consistant à ne pas tracer de démarcation nette entre les hommes et les toiles picturales se perpétuera jusqu'aux *Oranges sont vertes* – où, entre autres détails pertinents, « [l]e costume de Cégestelle se métamorphose[ra] en un tableau de Vasarely sur velours » (*OV*, p. 1405)²⁴⁶ – en passant par *Le Rose Enfer des animaux* (où chaque protagoniste possède son double portraitisé) et « L'Anarchie au tableau » – extrait de *L'Imagination règne* – (où les couleurs deviennent littéralement des acteurs parlants qui se mélangent les uns aux autres sur la surface peinte) : le *dramatis personæ* contient effectivement les noms suivants : « Le Jaune / Le Vert / Le Rouge / Le Bleu » (*IM*, p. 1157). Enfin, la picturalisation du corps du comédien, dans la pensée gauvréenne, ne se limite pas à ses propres textes dramatiques : il étendra ce procédé jusque dans ses critiques théâtrales, comme dans celle-ci, où il compare le jeu de deux interprètes masculins à des courants de peinture : « Pour recourir à une comparaison tirée du

²⁴⁶ Gauvreau signalait, dans son article « Ma conception du théâtre », qu'il considérait que le corps de l'acteur devait être revêtu de costumes esthétiquement recherchés, de costumes faisant preuve d'une recherche plastique et picturale jusqu'à un certain point. Il rejoignait, en cela, la pensée artaudienne qui prônait, dans son essai « Sur le théâtre balinais », le recours à des « robes géométriques[, à] de[s] vêtements symboliques, des vêtements seconds » (*TD*, p. 536) et donc fortement stylisées. Pour le poète-dramaturge québécois de notre corpus, le costumier – comme tous les artisans de la production scénique – devait être un « créat[eur] » (*MCT*, p. 73). De cette manière, chez Gauvreau, il n'y aurait pas que le corps de l'acteur qui serait soumis à une corporéification par picturalisation : les vêtements qui couvrent son corps seraient aussi soumis au même traitement esthétique. Dans un autre ordre d'idées, notons que la mise en scène des *Entrailles* par Joël Beddows, à La Nouvelle Scène en 2007, proposait une interprétation intéressante de cette recherche picturale des costumes. Le metteur en scène avait effectivement choisi d'habiller les quatre comédiens par des costumes entièrement blancs, ce qui les rendait comparables à des toiles vierges prêtes à recevoir les couleurs du peintre ou des éclairages colorés ayant ponctué toute la représentation.

domaine de la peinture : [Jean] Gascon est autant cubiste que [Jean-Louis] Roux peut être impressionniste. / Roux est attiré par le diffus ; Gascon, par le linéaire²⁴⁷. »

Tout compte fait, cette *picturalisation* du corps de l'acteur, chez les trois auteurs, ne se soustrait à la « figuration objective » (*TD*, p. 564) – devant être « escamot[é] ou dissimul[é] » (*TD*, p. 564), aux dires d'Artaud – que pour mieux accéder au stade de la « figurati[on] d[e l']imaginaire²⁴⁸ » pour citer Gauvreau.

En outre, il est possible de mettre cette stratégie de théâtralisation particulière sur le compte d'une protestation idéologique de la part des trois poètes à l'étude. En effet, on peut induire comme lemme, à partir de l'examen du processus de la picturalisation du corps (du personnage et de l'acteur), que les poètes-dramaturges souhaitaient s'objecter symboliquement, mais radicalement aussi, à une vision dualiste – et même manichéenne – du corps comme étant séparé de l'âme. À défaut de pouvoir refaçonner le relief concret de la plastique humaine, les poètes ne mettaient-ils pas ainsi de l'avant l'idée qu'il était loisible de remodeler la *conception* du corps? Si oui, il importe d'ajouter que, ce faisant, ils ne réduisaient pas leurs œuvres à l'état de palimpseste où leur prise de position critique, jouant le rôle d'hypotexte (soit de sous-discours), aurait été *retouchée* par l'hypertexte de la fiction dramatique²⁴⁹. En vérité, ils autorisaient la réintroduction, dans un art ayant été condamné par les représentants mêmes de la religion, de la dimension sacrale sans laquelle le théâtre demeurerait moins insensé que vide de sens.

²⁴⁷ Claude Gauvreau, « Au Nouveau Monde, “Un Inspecteur nous demande” », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 48, 1^{er} décembre 1951, p. 5.

²⁴⁸ Par opposition à la production d'« un artiste figuratif d'après modèle ». (Claude Gauvreau, « Roland Giguère, le magicien du dedans », *La Barre du jour*, n° 11-13, décembre-mai 1968, p. 142.)

²⁴⁹ Le lecteur aura compris que nous nous approprions, ici, les concepts que Gérard Genette a développés dans le cadre de sa théorie de l'intertextualité. Pour plus de détails, voir : *Figures III, Introduction à l'architexte et Palimpsestes. La Littérature au second degré*.

C'est pourquoi, d'une part, dans leur dramaturgie, l'iconographie picturale fait l'objet d'une *relecture* esthéticoséculière. En plus d'apparaître comme le double laïc de l'iconographie religieuse et biblique, elle semble également soumise à une réinterprétation profane des mythes chrétiens et des images saintes. On en veut pour preuve l'invitation d'Artaud à revisiter les « vieux Mythes primitifs » (*TD*, p. 548), puis le fait que son personnage du père Cenci qui, parce qu'omniprésent et omnipotent, apparaît – un peu à l'instar de Néron dans le *Britannicus* de Jean Racine, d'ailleurs – comme la figure du Père avec un *p* majuscule, c'est-à-dire comme la figure de Dieu qui voit tout et qui sait tout. Claudel, de même, fait peindre des « [f]euilles de saints²⁵⁰ » par un non-ecclésiastique – mais « frère » (*SSI*, p. 14) du Père Jésuite, il est vrai – : Don Rodrigue. Puis, à titre d'exemple gauvréen d'une actualisation néo-hiératique mais non liturgique des sujets bibliques, citons la scène finale de *La Charge de l'original épormyable*, qui n'est pas sans rappeler le tableau de la crucifixion du Christ entouré des deux larrons : « *Becket-Bobo détache Mycroft Mixeudeim et jette la corde au loin. Le corps mort tombe sur le plancher. Le cadavre de Dydrame Daduve est à gauche de la scène ; celui de Letasse-Cromagnon, à droite. Le corps de Mycroft Mixeudeim est au centre* » (*COÉ*, p. 749).

D'autre part, la compréhension que les poètes-dramaturges ont de la réalité corporelle ne se réduit pas à sa concrétion organique pure et simple, mais elle inclut, de même, ce qui outrepassé les limites physiques de la chair palpable et perceptible, ou, pour parler comme Artaud, « [sa composante,] sa portée [ou] son degré d'efficacité *métaphysique* » (*TD*, p. 529. Nous soulignons). C'est un fait incontournable : dans leurs textes tant fictionnels que parafictionnels, lorsque vient le temps d'expliquer leur approche de l'acteur (qu'ils peuvent

²⁵⁰ Rappelons que *Feuilles de saints* est le titre d'un recueil de poèmes de Claudel. Cette expression renvoie aussi aux *images de saints intercesseurs et patrons* que les fidèles pratiquants portent sur eux, afin d'être protégés par ces guides moraux et spirituels.

être eux-mêmes, qu'ils peuvent voir sur la scène ou qu'ils se destinent à diriger), Artaud, Claudel et Gauvreau ne font jamais l'impasse sur la question du *dépassement* physique inhérent à l'interprétation telle qu'ils la conçoivent – et à ce sujet, Gauvreau ira jusqu'à prôner l'application théâtrale de « la pensée [esthétique] borduasienne[, à savoir que] le maximum doit être tenté toujours » (*MCT*, p. 72-73). Ainsi, le travail du comédien ne consiste pas uniquement, à leurs yeux, à incarner une réalité fictive, mais à accéder, aussi, à un au-delà intangible (mais chargé de sens) de la matière, autrement dit de *toucher* à l'écécité de l'être corporel ou plus spécialement à son existence immatérielle qui relève, elle, aussi bien du « mystère » (*TD*, p. 550) – ou du « mystèr[e] object[if] » (*LPÉB*, p. 91) pour Gauvreau – que du « secret » (*TD*, p. 598). Selon eux, cela s'effectue par le biais d'une technique de jeu (pouvant être qualifiée de l'envers) menant à un théâtre de l'injouable (du moins, au présent), puisqu'elle déplace l'*agir-être* du comédien du *theatron* – cet endroit d'où l'on voit, selon la définition du substantif grec – au théâtre qui porte le regard vers ce qui n'est pas (encore), vers « une sorte d'aurore [qui] se prépare » (*LPÉB*, p. 91), vers « [u]ne nouvelle ère [qui] commence » (*LPÉB*, p. 119), comme le dirait Gauvreau.

Cela s'avère possible, aussi, par une *pratique* d'autant plus féconde que jugée *impraticable* – rappelons que l'acteur du théâtre des poètes est destiné à exécuter une dramaturgie de l'irreprésentable – en ce qu'elle fait de l'acteur, plus qu'un *praticien* au sens usuel et traditionnel du terme, un *pratiquant*. En effet, *primo*, il *pratique* un art théâtral encore à l'essai, un art nouveau qui doit être *rodé* pour devenir achevé. Et, *secundo*, l'exercice de son art, même s'il s'agit d'un art évanescent, permet d'atteindre au sacré éternel

d'une foi irrégieuse (mais aussi non profane parce que poétique²⁵¹) – le jeu lui-même étant appelé à devenir, plus qu'une religion (dont le *dieu* serait le poète élevé au rang de mythe), un rite sacré pour le comédien athée, qui entre en lui-même à la recherche de ce qu'il incarne comme on entre en Dieu lors de la prière. Et cette commutation entre le religieux et le sacré s'établit également à un autre niveau, soit quand l'interprétation des rôles se substitue à l'interprétation des Évangiles.

Dans la conception théâtrale des poètes, l'idée du dépassement de la matière corporelle de l'acteur en situation de jeu s'appuie sur des notions qui s'articulent l'une à l'autre de manière aporétique, puisque, tout en possédant un ancrage dans l'immatériel, elles en appellent à un retour au corps, et permettent même de (re)créer de la matière physique. Parmi ces notions qui construisent un pont entre le corporel et l'incorporel du comédien, prévalent, chez les trois auteurs, la magie et le souffle.

III.2.2.1. La magie

Le concept de magie semble fort prisé par les trois poètes-dramaturges, car il leur donne la chance d'explorer la part souterraine et cryptée de la chair en actes, de sonder le *chiffre physique*²⁵² de l'acteur en scène.

Artaud est sans contredit le plus passionné des trois pour la question de la « magie » (*TD*, p. 582). Les essais de son œuvre-phare sont émaillés de concepts corollaires comme le « magnétisme » (*TD*, p. 555), la « sorcellerie » (*TD*, p. 549), l'« incantation » (*TD*, p. 551) et la « suggestion hypnotique » (*TD*, p. 582). Il croit foncièrement que le renouvellement du

²⁵¹ Nous reprenons l'idée d'Algirdas Julien Greimas selon laquelle l'essence poétique possède un caractère hiératique certain : « le langage poétique, s'il ne donne pas encore accès direct au sacré, est certainement un langage non-profane ». (*Op. cit.*, p. 94.)

²⁵² Nous nous réapproprions la notion de « chiffre scénique » développée par Dominique Lafon dans *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*.

théâtre doit se réaliser au prix d'une quête de la magie aux niveaux intellectuel – « Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique » (*TD*, p. 553) –, technique – les « moyens magiques de l'art » (*TD*, p. 558) – et matériel – « l'objet de la magie et des rites » (*TD*, p. 559). Mais l'analyse approfondie des textes constitutifs du *Théâtre et son double* montre que cette magie globale ne peut prendre forme que par la *gymnastique* (méta)physique du corps de l'acteur. Le comédien du nouveau théâtre – du théâtre de la poésie vitale et existentielle –, selon Artaud, doit ainsi renouer avec la poésie pour à la fois, sur le plan spirituel, atteindre « une sorte d'état magique » (*TD*, p. 542) ; puis, sur le plan physionomique, imprimer à sa gestuelle des élans ésotériques par le biais de « manœuvres occultes » (*O*, p. 896). Le poète souhaitait que l'acteur troque son statisme et son mimétisme gestuels pour une « énergie » (*TD*, p. 573) puisée à même « les forces de l'ancienne magie » (*TD*, p. 556), des forces qui, comme le langage théâtral réformé, pouvaient s'avérer, à ses yeux, d'une « vieille efficacité magique, [d'une] efficacité envoûtante » (*TD*, p. 572). D'après Artaud, la « matière magique de poésie » (*O*, p. 1021) ne se limitait pas à être un « dictame *corporel* [et] de l'âme²⁵³ » (*O*, p. 1021) : elle se retrouvait à la base même du *faire-action* de l'acteur en scène, dans la mesure où, comme il le garantissait dans sa lettre du 13 août 1943 au docteur Ferdière : « toute Poésie [...] tourne à un moment donné à des Actes de Magie Vraie » (*NÉR*, p. 133-134).

En somme, pour Artaud, le comédien poétique par excellence est un artiste qui, en plus d'opérer une « fabrication magique de l'existence » (*C*, p. 643), traduit et révèle, par son corps en mouvement, les secrets magiques du monde cosmique, mais qui aussi, par l'exercice de son art – c'est-à-dire lorsqu'il opère une manifestation physique du dissimulé ou une *révélation* tangible de l'obscurité humaine –, devient lui-même une matière magique.

²⁵³ Peut-être devrions-nous lire, également, dans le substantif *dictame*, le néologisme *dict-âme*?

C'est d'ailleurs pourquoi, en tant qu'acteur, il a signé l'un de ses textes par « LE RÉVÉLÉ » (*NRE*, p. 799), puis qu'il a vanté les vertus du « côté révélateur de la matière » (*TD*, p. 539) dans son essai « Sur le théâtre balinais ».

Moins important dans la pensée claudélienne, le sujet de la magie n'en est toutefois pas absent. Cet écrivain nourrissait, on le sait, une affection particulière pour les sociétés orientales pour qui le surnaturel fait partie du quotidien. Aussi, des Chinois, Claudel dira, en 1908, qu'ils considèrent « [t]oute vieille chose [comme] magique et méchante : une vieille corde, un vieux balai, un vieux soulier, un morceau de bois pourri » (*JPC*, p. 79). Puis, à défaut de mettre une lanterne magique sur les planches de son *Partage de midi*, il y placera une bouilloire mystique.

Mais les rapports entre magie et corps de l'acteur, dans l'esthétique claudélienne, semblent se borner à peu de choses. Il est vrai que Claudel voyait le jeu du comédien comme soumis à la *pensée magique*. Jacques Robichez signalait justement que le poète, lors des répétitions de ses pièces,

relègu[ait] l'intelligence à l'arrière-plan, au profit des qualités émotives, et réclam[ait] principalement de ses interprètes qu'ils aient « foi » en lui et en son œuvre [...]. Pour s'identifier avec le personnage [...], il fa[illait] « croire », écarter toute pensée raisonnante (*CLP*, p. 61-62).

Cependant, il y a plus. Tout comme Artaud, Claudel était convaincu que le travail passionné des acteurs expérimentés (comme l'était Jacques Copeau) avait le pouvoir d'ensorceler le public, de guider les spectateurs vers un lieu idéal et merveilleux : « Ce n'est pas peu de chose que d'arracher les âmes au temps, de les convier à cet espace magique, où, proscrit, sinon la douleur, le hasard, préside aux conduites humaines cette intelligence qui est le visage désirable de la Justice » (*CCDJ*, p. 13).

Gauvreau, enfin, n'était pas insensible, lui non plus, à la question de la magie, puisque, dans *La Charge de l'original épormyable*, Letasse-Cromagnon affirmera à Mycroft

Mixeudeim qu'il doit « apporter au riche sorcier, dans un petit sac, un morceau de la peau du ventre mâle [...] prélevé à froid » (*COÉ*, p. 743). En outre, pour le critique que Gauvreau était, le poète écrivain apparaissait d'abord comme un « magicien du dedans²⁵⁴ » devant, au moment de se métamorphoser en dramaturge, posséder le pouvoir de rendre concrètes les créations nées de son imaginaire, en choisissant bien la matière (corporelle) première appelée à incarner ses textes, c'est-à-dire en sélectionnant les bons acteurs, les bonnes comédiennes – à défaut de quoi, son œuvre pourrait être mise en péril (de désenchantement). C'est, du moins, ce que donnent à penser les propos qu'il a exprimés dans les articles « Ma conception du théâtre » (*MCT*) et « À propos des comédiens lâcheurs²⁵⁵ ».

Enfin, la notion de magie du jeu interprétatif possède une autre similitude dans les trois esthétiques à l'étude : elle a partie liée avec le concept d'alchimie. On sait qu'Artaud a consacré tout un essai à la question du « Théâtre alchimique » qui, d'après lui, « permet de faire *réellement* de l'or[, de] réalis[er] spirituellement le Grand Œuvre [...] *avec des moyens purement humains* » (*TD*, p. 532). Le mot *alchimie* et les termes qui en dérivent font moins partie des vocabulaires claudélien et gauvréen, mais, chez eux, en revanche, se multiplient les allusions à l'or – cet or tiré du plomb par les alchimistes. L'or est, effectivement, la couleur de prédilection dans l'œuvre de Claudel²⁵⁶. C'est sans doute sous l'influence de ce dernier que Gauvreau a écrit, dans une lettre à la comédienne Muriel Guilbault datée de décembre 1954, alors qu'il était patient à l'interne à l'hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine : « Je sais à présent que nous entrons dans un cycle de l'Or » (*LPÉB*, p. 241).

²⁵⁴ Claude Gauvreau, « Roland Giguère, le magicien du dedans », p. 142.

²⁵⁵ Claude Gauvreau, « À propos des comédiens lâcheurs », *Mon journal guide du Mont-Royal*, vol. XXXI, n° 20, 20 mai 1970, p. 4.

²⁵⁶ Olivier Py a d'ailleurs choisi de mettre l'accent sur cette couleur dominante dans sa mise en scène du *Soulier de satin*.

Quelles que soient ces nuances, il n'en demeure pas moins que la science corporelle de l'acteur devient une quasi-religion kabbalistique pour Artaud, Claudel et Gauvreau.

III.2.2.2. Le souffle

Le souffle est également un élément majeur dans la conception que les trois écrivains ont du jeu corporel-incorporel de l'acteur : comme le confirme Artaud dans son essai « Un athlétisme affectif » : « [c]ette question du souffle est en effet primordiale » (*TD*, p. 585).

En vérité, parler du souffle des interprétants, dans l'actualisation des pièces des poètes-dramaturges, relève de la plus haute inexactitude. Car, bien qu'il existe des différences capitales entre les intellections artaudienne, claudélienne et gauvréenne de ce concept, il n'en reste pas moins qu'une constante traverse leurs discours : dans leurs perceptions théâtrales respectives, il n'existe pas qu'un seul souffle, mais bien une pluralité de souffles pouvant être appréhendée, aussi, comme un souffle polymodal.

Le terme *souffle* revient très fréquemment sous la plume des trois écrivains, et dans des contextes sémantiques extrêmement variés. Ils recourent en outre le plus souvent aux acceptions secondes ou figurées du substantif, ce qui rehausse le caractère imagé de leurs écrits tant fictionnels que parafictionnels. Aussi, les deux poètes français abordent – beaucoup plus souvent que ne le fait Gauvreau – les thèmes du souffle sacré (ou du souffle spirituel de l'Esprit) et du souffle métaphorique. Pour le premier thème, Artaud écrira, dans « À table », que « [l]'esprit souffle en dehors de l'esprit » (*O*, p. 130) ; puis évoquera, dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, ce « souffle qui est sans doute l'esprit de dieu » (*HAC*, p. 414). Ces formulations rejoignent grandement les propos tenus par Claudel, dans son *Journal* de 1928 – à savoir que « [l]'Esprit [a la faculté de] dev[enir] souffle » (*JPC*, p. 837) : il s'agit du « souffle [de] l'Esprit-Saint » (*JPC*, p. 546-547) – et dans les répliques

qu'il glisse dans la bouche de quelques personnages secondaires (voire de deutéragonistes et de tritagonistes) du *Soulier de satin*, comme Saint Adlibitum – qui fait allusion au « Vent de Dieu [qui] souffle » (*SSI*, p. 157) sur la Terre –, L'Ange Gardien de Doña Prouhèze – qui rappelle à sa protégée que « Dieu soufflera sur [elle] » (*SSI*, p. 192) –, Le Capitaine – qui semble croire que « la volonté de Dieu soufflera sur [son équipage] » (*SSI*, p. 119) – et Le Chambellan – qui va suggérer, dans l'une de ses répliques, l'existence du « souffle des Anges » (*SSI*, p. 268). C'est d'ailleurs surtout chez Claudel que l'on retrouve le plus d'exemples du deuxième thème, le souffle métaphorique. Dans son grand drame, il donne ainsi l'occasion à Don Camille de se rappeler « le souffle léger [qui peut émaner du mouvement d']une robe » (*SSI*, p. 130), alors que lui, personnellement, se remémore, dans ses carnets, tantôt le « souffle d'[une] hyacinthe » (*JPC*, p. 94), tantôt, le « *second wind* » (*JPC*, p. 213) ou le *second souffle* sur lequel vivent les mariages qui durent, tantôt « [l]e *souffle* d'[un] canon » (*JPC*, p. 213), et tantôt « la respiration de l'Océan » (*JPC*, p. 972²⁵⁷).

En outre, l'idée de souffle apparaît comme un motif changeant. Ici, les auteurs parlent du souffle éolien. Claudel prend cette expression au pied de la lettre en évoquant le « vent arrière[,] les souffles adverses » (*SSI*, p. 116), « ce vent qui souffle » (*SSI*, p. 125), « un souffle de vent » (*SSI*, p. 223), « un souffle d'air » (*SSI*, p. 123), le « souffle de l'éventail » (*JPC*, p. 737), et, dans un style plus grandiloquent, « le Vent planétaire » (*SSI*, p. 173). Artaud, de son côté, use de tours de phrases plus ornementés. Ce motif recoupe ainsi, dans ses textes, les « appels d'air [qui se forment] autour des idées » (*TD*, p. 559) et le « souffle [produit par] un singulier vent de mysticisme » (*C*, p. 606). Là, les poètes-dramaturges développent le motif du *souffle anal*, ce gaz nauséabond produit par la chimie interne du

²⁵⁷ Cette formulation, datant de 1931, semble une réécriture d'une expression de Don Camille – « le souffle des océans » (*SSI*, p. 26) – retrouvée dans la première version du *Soulier de satin* (rédigée de 1919 à 1924).

corps. Artaud et Gauvreau, ne reculant nullement devant la possibilité d'employer un vocabulaire fondamentalement scatologique, discuteront ainsi crûment du « pet » (*PEFJD*, p. 1649 ; *OV*, p. 1380), mais Gauvreau réussira à évoquer cette réalité pour le moins triviale par une expression plus recherchée. Par le souffle buccal d'Yvirnig, il relatera, en termes peu *inspirants*, les exhalaisons odorantes – mais peu éthérées – des membres du clergé : « Yvirnig : Ah, la funèbre phalange dont les souffles sont des miasmes grumeleux qui engluent les tempes des fiers et les empêchent de penser limpiquement! » (*OV*, p. 1381)

En résumé, la notion de souffle ne sert pas seulement à définir ou à discuter du travail interprétatif de l'acteur. Cela dit, le souffle de l'acteur n'est pourtant pas, pour eux, un souffle parmi d'autres, mais bien un souffle prépondérant et supérieur, dans la mesure où il relève de l'actualisation scénique. En effet, ce qui se dégage du métadiscours sur le souffle présent dans leurs pièces, c'est qu'un acteur sans souffle est condamné à *rester dans le néant dont il peut sortir*²⁵⁸. Ainsi, dans le dernier essai du *Théâtre et son double*, Artaud expliquera que « le souffle rallume la vie, il l'embrase dans sa substance[, car c]e que le souffle volontaire provoque c'est une réapparition spontanée de la vie » (*TD*, p. 586). De même, Claudel, dans son œuvre-phare, mettra en scène un personnage, pour ainsi dire, en attente d'existence, soit Don Leal Mendez, représenté par un comédien (ou plutôt une figure se situant à mi-chemin entre le pantin et le ballon dégonflé) qui, pour devenir un acteur à part entière, doit recevoir le souffle de la part d'un autre acteur (celui incarnant Don Rodrigue) :

Le Japonais : N'êtes-vous pas curieux de savoir ce que le Roi par le canal et orifice de Don Mendez Leal ici présent a à vous communiquer?

Don Rodrigue : Si bien, j'en meurs d'envie et tu m'y fais penser. D'autant que le bon seigneur s'impatiente et je vois ses flancs qui s'agitent, tout travaillés du désir d'exister. Debout, Monsieur! (*Il le met debout.*) Bonjour, Monsieur. Je vous écoute.

²⁵⁸ Le lecteur aura reconnu le vers célèbre – mais recyclé et réécrit – proféré par Roxane à l'endroit de Bajazet dans la première scène du deuxième acte (vers 524) de la tragédie du même titre, de Jean Racine : « Roxane : [...] Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir. » (*Bajazet, Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 5, 1999, vol. 1, p. 577).

Le Japonais : Mais comment voulez-vous qu'il parle quand il est tout plat?

Don Rodrigue : Je vais lui boucher le nez et tu le verras qui s'emplit tout de suite de cet air qui est sa substance.

Le Japonais : Mais d'où viendra, je vous prie, cet air et ce petit vent substantiel? [...]

Il [Don Rodrigue] lui attache le nez avec un cordon de soulier. [...]

Don Rodrigue : Eh bien, j'ai fait un nœud à son moi, il ne pourra plus se sauver comme un gaz. Regarde-le qui se remplit peu à peu et qui prend forme et rondeur.

Le néant a produit le vide, le vide a produit le creux, le creux a produit le souffle, le souffle a produit le soufflet et le soufflet a produit le soufflé,

Comme en témoigne Monsieur l'Ambassadeur que voici tout tendu et gonflé, et réalisé de partout comme un petit cochon de baudruche. (*SSI*, p. 254-255)

Gauvreau, bien qu'il n'ait pas laissé d'essais traitant spécifiquement de la question du souffle, a bien montré, dans *Le Coureur de marathon*, que cette dimension du jeu de l'acteur – même, ou plutôt surtout, en contexte radiophonique – primait sur les autres aspects de son travail. Ce radiothéâtre, comme le raconte Guy Beaulne : « insista[i]t au premier plan sur les efforts de la respiration [...] du coureur [:] son rythme cardiaque et son souffle devenaient multipliés en progression géométrique²⁵⁹ ». Partant, son actualisation, axée sur le souffle à rendre, et reposant essentiellement sur le son de la respiration haletante du personnage, avait demandé des efforts d'imagination du réalisateur et des prouesses techniques peu évidentes pour l'époque. Cela, puisque la performance exigée de l'acteur lui imposait davantage que de se dépasser : elle n'était tout simplement pas humainement réalisable :

À un moment de la course, Marvaux [le coureur] s'identifie à une locomotive. Il fallait donc composer une respiration, qui s'apparente au souffle de la vapeur qui s'échappe [...]. Raymond Laplante, Carl Codère, Jean-Guy Plouffe et moi nous y sommes appliqués pendant des heures jusqu'à ce que, en ouvrant un cabinet de tourne-disque du studio et en faisant tourner lentement la tige axiale de l'appareil entre les deux mains, nous parvenions à transformer les jets de vapeur en respiration humaine [...]. / Pour le reste[,] un montage de haute voltige et une splendide équipe de comédiens et de techniciens firent merveille²⁶⁰.

Par ailleurs, le thème du souffle de l'acteur est omniprésent dans la dramaturgie gauvréenne. Il s'agit, en fait, du souffle manquant des actrices qui, par conséquent, ne peuvent ni exister ni exercer leur métier. Que ce soit Dolma Iritrakk et Cégestelle (des créatures mortes personnifiant des comédiennes sans souffle vital) ou leurs doubles (Corvelle

²⁵⁹ Guy Beaulne, *loc. cit.*, p. 133.

²⁶⁰ *Ibid.*

dans « Les reflets de la nuit », la fille d'Ebenezer Mopp dans *La Charge de l'original épormyable*, la jeune fille noyée de « La Jeune Fille et la lune », la Femme dans « Bien-être », pour ne citer que celles-là), ces protagonistes montrent, par allusion, que le jeu du comédien, à l'instar de la vie, se nourrit du souffle. Et c'est pourquoi, dans le répertoire dramatique de Gauvreau, les protagonistes masculins, en plus de tenter par tous les moyens de les ramener à la vie, peuvent souvent être symboliquement associés à l'air (qui s'avère l'un des cinq éléments constitutifs des corps vivants²⁶¹). Cette hypothèse se vérifie dans les radiothéâtres. Dans « Les Reflets de la nuit », par exemple, Hurbur est un personnage aérien : il se déplace d'un endroit à l'autre sans toucher le sol : « *Un câble lancé des coulisses harponne une étoile ; à l'autre extrémité du câble est une ancre de navire sur laquelle est assis Hurbur qui se balance ainsi dans l'espace, accroché à l'étoile* » (E, p. 20). En fait, il ne posera le pied à terre que lorsque son amoureuse (Corvelle) expirera son dernier souffle : c'est alors qu'il « *hume[ra] l'air à droite et à gauche* » (E, p. 22). Dans « La Jeune Fille et la lune », la protagoniste, déjà décédée au moment où le drame commence, s'éprend de la lune dont elle cherche à toucher les vaporeux rayons en « *fouill[a]nt l'air* » (E, p. 27) de ses mains délicates. Dans « Bien-être », avant que la Femme ne meurt, le couple d'amoureux vit son bonheur « *entre ciel et terre* » (E, p. 42). Cependant, dès qu'ils sont séparés et que le souffle de la Femme s'amenuise, l'air devient symboliquement irrespirable et concrètement irritant pour les yeux, parce qu'envahi par « *une épaisse lumière verte, pâteuse, inépuisable* » (E, p. 45). De plus, la Femme revient sur terre et reste claustrée dans une pièce inaccessible. Nous pouvons interpréter cette fable dramatique ainsi : sans la présence de l'Homme, la Femme est vouée à manquer d'air.

²⁶¹ Les autres éléments étant la terre, l'eau, le feu et le métal.

Néanmoins, dans les œuvres théâtrales gauvréennes, il semble que l'air symbolise plutôt les personnages féminins. Dans *La Charge de l'original épormyable*, Dydrame Daduve arrive du ciel, car son hélicoptère s'est écrasé non loin des lieux reclus où vivent ceux qui l'accueillent ; puis, la fille d'Ebenezer Mopp possède une silhouette légère comme l'air²⁶². Dans *La Reprise* et *Les Oranges sont vertes*, Dolma Iritrakk et Cégestelle meurent littéralement dans les airs, puisqu'elles mettent fin à leurs jours par pendaison.

Mais, dans un cas comme dans l'autre, il convient de ne pas oublier que ces constructions fictives mettent au jour, en la dramatisant, la pensée théorique gauvréenne concernant la pratique et la portée sémiotique du souffle dans l'art du comédien en général et de la comédienne en particulier. En outre, elles s'avèrent la transposition théâtrale d'une réalité supposément vécue par le poète lui-même, car Gauvreau écrit noir sur blanc, dans *Beauté baroque*, que sa quête du souffle poétique – « [c]e souffle qu'il fallait pour écrire » (*A*, p. 14) – avait pour visée première de compenser la perte du « souffle qui m[ouvait] » (*BB*, p. 400) le corps de sa muse, la comédienne Muriel Guilbault, morte en quittant le sol, (sus)pendue, cherchant *le ciel au bout d'une corde*²⁶³ :

La détresse incurable du cher petit être me frappa dans la face je vis, pour la première fois, combien fragile était son souffle. Je compris... Une seule chose m'apparut essentielle : la préservation, à tout prix, et le plus longtemps possible, du chef-d'œuvre mourant. [...] / Devoir extraordinaire. Multiplier les péripéties qui alimentent le souffle. Inventer. Inventer éperdument. Inventer des raisons de vivre. Inventer des prétextes de ne pas mourir (*BB*, p. 460 et 462-463).

Le souffle concret que les acteurs doivent émettre et maîtriser se décline quant à lui en deux catégories.

²⁶² Ce que la mise en scène de Lorraine Pintal a bien mis en valeur au Théâtre du Nouveau Monde en 2009. Dans cette actualisation scénique de la pièce de Gauvreau, la Silhouette n'entrait pas par l'embrasure de « la porte massive » (*COÉ*, p. 657) comme l'avait suggéré l'auteur dans une didascalie, mais arrivait par les airs, dans la mesure où l'un des personnages la tenait attachée à un bâton par un fil (comme un pantin), mais sans lui faire toucher le sol.

²⁶³ Nous reprenons l'image éponyme – et très éloquente – du recueil de poèmes de Marie-Belle Ouellet, paru aux Éditions David en 2006 : *Un Peu de ciel au bout d'une corde*.

La première sorte de souffle identifiable appartient à l'ordre du *physique* : il s'agit du souffle *pulmonaire*. Les trois poètes en parlent, et y réfèrent en recourant à un vocabulaire directement rattaché au fonctionnement de ce que les linguistes appellent « la cavité pulmonaire ou la soufflerie sub-glottique²⁶⁴ ». Artaud, Claudel et Gauvreau évoqueront ainsi le « rôle des authentiques agonisants » (*Artaud le Mômo*, p. 1139) ; les « poumons » (*TD*, p. 514) ; l'« haleine » (*JPC*, p. 494) ; les « sources respiratoires » (*TD*, p. 578) ; la « respiration » de l'homme (*TD*, p. 514), des pierres (*HAC*, p. 414) et des animaux (*SSI*, p. 26) ; la « respiration artificielle » (*OV*, p. 1385-1386) ; le « souffle artificiellement produit » (*TD*, p. 589) ; et le « problèm[e] de respiration²⁶⁵ ». Gauvreau, dans l'un de ses articles critiques, ira jusqu'à mentionner les efforts inhabituels qu'une « souffleuse »²⁶⁶ a dû fournir lors des représentations des *Secrets de l'aveugle* d'Henry Deyglun, en raison de la piètre performance des comédiens²⁶⁷. Mais il emploie aussi des termes qui se rattachent à la soufflerie dans d'autres contextes textuels et non spécifiquement théâtraux. Il intitule ainsi l'un de ses *Poèmes de détention* « Aspiration » (*PD*, p. 874) ; puis, au moment de résumer les méandres de la trajectoire idéologicoprofessionnelle d'André Goulet, crée une image poétique renvoyant à la cage thoracique du peintre, cette partie du corps qui contient les poumons : « À la suite des pourparlers compliqués, et souvent répugnants, l'austère corps enseignant étreignit sur sa poitrine l'étudiant épuisé²⁶⁸ ». Cependant, ces quelques exemples

²⁶⁴ Jean-Marie Essono, *Précis de linguistique générale*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 77.

²⁶⁵ Claude Gauvreau, « Le théâtre dans le concret (II) : les professeurs », *Le Canada*, 50^e année, n° 5[4], 7 juin 1952, p. 4.

²⁶⁶ D'ailleurs, une question nous semble intéressante en ce qui a trait au métier de souffleur : ce dernier doit-il être considéré comme un technicien ou comme un praticien ?

²⁶⁷ « La souffleuse a eu beaucoup d'ouvrage. Roger Garceau, principalement, ne savait pas son rôle. Il a été pourri. Forcément. » (Claude Gauvreau, « Henry Deyglun versus le snobisme », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 14, 7 avril 1951, p. 5.

²⁶⁸ Claude Gauvreau, « Au-delà de l'immondice jésuitique. André Goulet, dit Goulo », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 7, 17 février 1951, p. 5.

doivent être mis en perspective : lorsque les poètes abordent la question du souffle pulmonaire, ils le font généralement en reprenant le substantif « souffle » (*HAC*, p. 414 ; *SSI*, p. 221) – ou le verbe *souffler* : « soufflons » (*COÉ*, p. 686) – et les locutions idiomatiques qui le contiennent : « reprendre souffle » (*C*, p. 616), « souffle après souffle » (*AM*, p. 1139).

Par ailleurs, il est remarquable qu'Artaud soit le seul à débattre de ce qu'il appelle la « production mécanique du souffle » (*TD*, p. 586). Il se réapproprie le thème du souffle respiratoire pour en faire l'objet d'une dramatisation mentale. Néanmoins, bien qu'il apporte plus de précisions que ses confrères en ce domaine, il ne le fait pas par le menu (au sens objectif du terme). Dans son essai « Le Théâtre et la peste », il se penche attentivement sur le phénomène de décomposition des poumons des pestiférés, mais il n'insiste pas autant sur les astuces auxquelles peuvent recourir les acteurs pour contrôler leur respiration, pour rendre plus efficace la projection de leur souffle vocal, ou pour amplifier la résonance de leur musique interne dans le thorax. Étrangement, Artaud souhaite redonner des bases nouvelles au théâtre qu'il juge en décrépitude, mais au lieu de centrer ses énergies sur les processus d'édification de ce théâtre à refaire, il porte souvent son attention sur les engrenages défectueux de la machine humaine, sur ses rouages viciés ou sur sa corrosion imminente. Lorsqu'il pose un regard positif et constructif sur la production du souffle du comédien, plutôt que d'enseigner des recettes ou des méthodes concrètes pour réguler le souffle respiratoire, pour diriger l'inspiration et l'expiration, il choisit de mettre l'accent sur le résultat à obtenir. Tantôt, il décrit la nature du souffle – selon lui, elle peut soit « [être] automatique[, en se plaçant] sous le commandement du grand sympathique » (*TD*, p. 514), soit « obéi[r] aux réflexes redevenus conscients du cerveau » (*TD*, p. 514), soit se

confondre avec l'expectoration d'« imprécations spasmodiques » (*TD*, p. 585) – ; tantôt, il expose le rapport symétrique que la respiration entretient avec le jeu corporel :

là où chez l'acteur le corps est appuyé par le souffle, chez le lutteur, chez l'athlète physique c'est le souffle qui s'appuie sur le corps.

Cette question du souffle est en effet primordiale ; elle est en rapport inverse avec l'importance du jeu extérieur.

Plus le jeu est sobre et rentré, plus le souffle est large et dense, substantiel, surchargé de reflets.

Alors qu'à un jeu emporté, volumineux, et qui s'exteriorise correspond un souffle aux larmes courtes et écrasées.

Il est certain qu'à chaque sentiment, à chaque mouvement de l'esprit, à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient (*TD*, p. 585).

S'il discute plus du souffle pulmonaire que les deux autres poètes, il n'en fournit pas pour autant les éléments de sa pratique.

La deuxième sorte de souffle est le souffle *pneumatique*, qui est d'ordre *supraphysique* parce qu'il concerne les questions de l'esprit et de la « transcendance²⁶⁹ », tous deux relevant de l'intangible, et donc moins de l'incorporel que de l'au-delà de la corporéité du praticien en scène. Les poètes-dramaturges sont singulièrement peu prolixes à ce sujet : ils se contentent de désigner ce type de souffle par des expressions sommaires, et qui plus est, attendues – « le souffle [de] l'âme » (*JPC*, p. 785), « l'âme [...] figurée par le souffle » (*JPC*, p. 661), « [l]'inspiration²⁷⁰ » – auxquels ils n'additionnent ni explications, ni commentaires.

Cette réserve apparente s'explique essentiellement par le fait que les auteurs ne semblent pas opérer de distinction nette entre le souffle *pneumatique* et le souffle *pulmonaire* – entre le souffle *non manifesté* et le souffle *manifesté* (*TD*, p. 589), pour employer une terminologie artaudienne. C'est lorsqu'ils décident de relier les deux concepts – et qu'ils dotent la notion de souffle, par le fait même, d'un caractère *métaphysique* –, qu'ils s'épanchent volontiers davantage. Ici comme ailleurs, les exemples fourmillent : nous devons

²⁶⁹ Claude Gauvreau, « Leight et Brando au cœur du réalisme poignant », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 50, 15 décembre 1951, p. 5.

²⁷⁰ Claude Gauvreau, « Henry Deyglun versus le snobisme », p. 5.

en laisser une quantité effarante de côté pour mieux nous attarder sur les extraits les plus révélateurs.

Bien avant qu'Artaud n'associe, dans *Artaud le Môme*, l'inspiration spirituelle et le souffle physique produit par l'anus en parlant des « pets de tête » (*O*, p. 1125), il avançait, dans *Héliogabale ou L'Anarchiste couronné*, que « les principes intelligents de la tête [...] rechargent le souffle pulmonaire » (*HAC*, p. 410) et que « les poumons [sont] sous le commandement d'un souffle venu de la tête » (*HAC*, p. 410). Ces énoncés sont à mettre en rapport avec l'entièreté de son texte « Un athlétisme affectif » dans lequel il développe une vision et un système mi-« kabbalistiques » (*TD*, p. 573) mi-organiques du « souffle humain » (*TD*, p. 589) devant inspirer non seulement le travail mais aussi « la vie énergétique » (*TD*, 573) de l'acteur appelé à reproduire (sur scène, en salle de répétition et dans son existence individuelle), une « respiration magique » (*TD*, p. 573) ou un « hiéroglyphe d[u] souffle » (*TD*, p. 589).

Claudiel, de son côté, rapprochera « *les deux souffles, celui de la poitrine et celui de l'inspiration*²⁷¹ » de plusieurs manières. Dans son *Journal*, il soulignera la proximité physique et spirituelle du concept d'aspiration – « Par les narines nous attirons l'esprit. Dieu insuffle dans les narines de l'homme la vie spirituelle, l'âme. C'est l'odorat qui nous permet d'apprécier l'esprit. Au centre est le goût » (*JPC*, p. 1014) – tout comme celui de l'expiration – « L'esprit passe sur la matière comme l'archet sur la corde, ou plutôt comme le souffle sur les cordes vocales » (*JPC*, p. 224). Dans ses écrits essayistiques, il n'édifiera pas un système de classement des souffles comme l'a fait Artaud dans *Le Théâtre et son double*, mais il formulera une assertion importante pour la compréhension de son écriture, et qui fait

²⁷¹ Paul Claudel, « [Lettre inédite] », *Cahiers Paul Claudel*, vol. 1, Paris, Gallimard, « NRF », 1959, p. 141.

s'équivaloir le souffle et son vers(et) : « *J'appelle VERS l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par l'iambe ou le rapport du grave et de l'aigu*²⁷² ».

Gauvreau, lui, réunira les deux notions sans s'y attarder, au détour d'une phrase de l'un de ses textes critiques portant sur le style poétique de Roland Giguère, un écrivain qu'il juge à la fois « rong[é] jusqu'aux os [par] l'inspiration [souffle pneumatique]²⁷³ » et doué d'une « sensibilité [...] prisonnière du moindre déplacement d'air [souffle pulmonaire]²⁷⁴ ». Il est intéressant de noter que cette association conceptuelle, de la part de Gauvreau, rejoint, *mutatis mutandis*, l'un des postulats de l'enseignement dramatique de Guy Hoffman dont il rendra compte moins d'un an plus tard dans le périodique *Le Canada* :

Le cours de Hoffman, quand on le pousse à fond, constitue une méthode complète d'enseignement dramatique.

Il s'appuie implicitement sur une définition fort sympathique du « style » : le compromis spontané entre la force intérieure qui imprime et la matière extérieure qui est imprimée. Pour Hoffman, la source de toute justesse est la profondeur du sentiment intérieur²⁷⁵.

À en juger par ce détail, il semble que la pensée esthétique et la conception corporifique de l'art dramatique de Gauvreau se soient nourries à même le contact qu'il a entretenu avec le *corps praticien* de la sphère théâtrale de son époque.

Claudiel, à défaut de donner des directives précises visant à guider la respiration de l'acteur, n'hésite pas à donner un corps graphique – mais aussi plastique, esthétique, voire pictural – à ce souffle même, soit en le dessinant en négatif dans la configuration typique de son vers. En effet, il gratifie son vers(et) de ce que Nelson Charest appelle justement un « “blanc symbolique”, un espace de vacance²⁷⁶ », ou encore un « alinéa sonore²⁷⁷ », et que le

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Claude Gauvreau, « Roland Giguère, poète du Nouveau-Monde », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 30, 28 juillet 1951, p. 5.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Claude Gauvreau, « Le théâtre dans le concret (II) : les professeurs », p. 4.

²⁷⁶ Nelson Charest, « L'ouverture du verset », *Études littéraires*, vol. 39, n° 1, 2007, p. 125.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 126.

poète désignera lui-même par l'expression « réserve de *souffle*²⁷⁸ ». Partant, il joignait une fois de plus les approches physique et supraphysique de cette notion en en faisant plus qu'un « souffle expiré et soutenu d[e] mots alignés, [...] un souffle inspiré²⁷⁹ », et donc relevant du domaine métaphysique. Mais avec le souffle dessiné dans son vers, Claudel donne aussi, implicitement, un guide pratique de l'actualisation du souffle au metteur en scène et à l'acteur qui liront ses partitions pour ainsi dire insufflées sur le plan typographique. Malgré cela, il reste que ses consignes indirectes demeurent vagues et non fonctionnelles du point de vue pragmatique. Claudel se situe donc de plain pied avec les deux autres poètes en ce qui concerne l'instruction technique qu'il (ne) livre (pas) quant à la question du souffle du comédien.

Alors, comment comprendre l'attitude des poètes qui clamaient haut et fort la nécessité de réformer la pratique théâtrale et leur apport insuffisant dans la direction d'acteurs de cet art à reconquérir et à reconstruire? Serait-ce le résultat d'une tactique de leur part pour contrôler la réception de leur œuvre? En privant leur discours de règles strictes sur la concrétion du souffle pulmonaire-pneumatique, les poètes évitaient que la postérité n'assimile leur entreprise esthétique à un moule technique. En ne donnant pas les moyens de produire un souffle novateur et général, ils s'assuraient que c'était « le mystère du souffle [et] le souffle du moi » (*O*, p. 1264) – ou plutôt le souffle particulier de leur moi individuel – qui était mis en avant-plan, sans toutefois être totalement révélé.

Cette tactique ne pouvait que concourir à conserver le caractère énigmatique et prophétique de leur message. Dès lors, à défaut d'avoir pu renouer avec la sacralité du rite spectaculaire, ils ont pu conférer une dimension sacrale à leur pensée sur l'art théâtral – le

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 125. Le chercheur reprend ici le terme *souffle*, fréquemment employé par Claudel dans ses écrits.

²⁷⁹ *Ibid.*

sacré comportant toujours une part d'incompréhensible. Cette stratégie permettait, également, que leurs œuvres conservent un lien ténu avec ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle la *parabole*²⁸⁰, ce ferment originel et principe primitif du théâtre, ce *théâtre princeps*, cette pulsion théâtrale première que les trois poètes-dramaturges tentaient de retrouver à travers ce déploiement des souffles ou, si l'on veut, à travers leur idée du souffle inaugural (ou *spontané*, dirait Gauvreau). Car, si l'on en croit l'auteur de *L'Avenir du drame*, l'« économie parabolique²⁸¹ » – ou la « fenêtre parabolique » (*SSI*, p. 286-287) pour citer l'une des répliques de Don Rodrigue – du théâtre reposerait, à l'instar du souffle multiforme des poètes, sur une jonction entre les dimensions matérielle et immatérielle de l'art dramatique et scénique : « [l]a parabole a deux parties, le corps et l'âme²⁸² ».

Si le travail du rhapsode était de coudre des chants – le mot *rhapsode* venant de *rhaptein*, signifiant *coudre*, et de *ôdê*, signifiant *chant*²⁸³ –, celui d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau semble, à bien des égards, d'assembler divers types de souffles, voire de coudre le souffle au corps inspiré – et *vice versa* – de l'acteur.

Mais ces trois écrivains ne font pas que coudre des souffles ensemble : ils envisagent également d'unir une pluralité de corporités dans leur conception de l'événement spectaculaire : outre le corps de la scène et les corps des acteurs, le corps des spectateurs fait aussi partie de cette intercorporité.

²⁸⁰ En effet, Claudel n'écrivait-il pas lui-même, dans ses carnets, en 1910, que « [l]es paraboles, non obscures mais aveuglantes par excès de clarté, [...] rendent plus proche le Dieu incompréhensible » (*JPC*, p. 116)? Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou L'Enfance du théâtre*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2002, p. 1.

²⁸¹ *Id.*, *L'Avenir du drame*, p. 160.

²⁸² *Ibid.*, p. 159.

²⁸³ *Le Nouveau Petit Robert*, version électronique, « rhapsode », en ligne.

III.2.3. Le corps du spectateur

Créer une relation intercorporelle incluant l'organisme du spectateur, mais un organisme sollicité de diverses manières par le poétique : voilà la tierce carte que les trois auteurs ont su tirer de leur manche afin de réinventer l'art du théâtre. Dans leurs dramaturgies respectives, en effet, le public – ce corps à la fois singulier et pluriel – fait l'objet d'une double *compréhension poétique*.

Compréhension poétique au sens propre, d'une part, puisque le corps du public est littéralement inclus non seulement dans ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle le « corps du drame²⁸⁴ », mais aussi dans la conception que les écrivains se font du déroulement (à venir) de leurs productions dramaturgiques. Ainsi, sans aller jusqu'à intégrer le public dans la liste des personnages²⁸⁵, les trois poètes lui font tout de même une place de choix dans leurs partitions textuelles. Le public est ainsi nommé dans les didascalies :

Le spectacle, ainsi composé, ainsi construit, [...] enveloppera matériellement le spectateur (*TD*, p. 582)

Éclats de rire de l'assistance (SS1, p. 83)

Mais il est bien clair que nous ne pouvions refuser plus longtemps à l'imagination de nos spectateurs, là-haut, tout près des cintres, cette rangée de fenêtres dans un plâtras agréablement rose ou bleu d'une maison de Gênes transportée pour les besoins de la couleur locale à Panama. (SS1, p. 175).

*Applaudissements du public qui demande aussi qu'on relève le rideau pour qu'il puisse encore une fois remercier les acteurs et l'auteur, prolongeant de la sorte le contact entre la salle et la scène. (*SS2*, p. 408)

et dans les répliques :

L'Irrépressible, *faisant des moulinets avec l'aune du tailleur et agitant l'étoffe rouge comme un toréador* : Allons, manants, le public s'impatiente! Plus vite, je vous prie! (*SS1*, p. 86-87)

La Logeuse, *tapant et retapant* : [...] Encore un [Don Leal Mendez] à qui la lettre à Rodrigue n'a pas porté la chance! Alors pourquoi tiens-tu tellement à la garder? Donne-la-moi, Léopold, laisse-la tomber!

²⁸⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 42.

²⁸⁵ Ce qui, chez Artaud, demeure à nuancer, et cela, surtout si nous prenons comme prémisse analytique que ces essais théoriques (voués à être actualisés-joués devant quelque assemblée que ce soit) fondent proprement sa dramaturgie personnelle. On le sait, dans les textes constitutifs du *Théâtre et son double*, les principaux actants (Artaud lui-même ainsi que ceux qui l'écouteront) sont souvent nommés et évoqués, et donc prévus dans la performance à venir comme ils le seraient s'ils apparaissaient dans une liste de personnages.

Tu ne veux pas? Je t'en prie (*Elle tape.*) Je t'en supplie! (*Elle tape.*) Il me faut absolument cette lettre pour que la pièce continue et qu'elle ne reste pas bêtement suspendue entre ciel et terre. Tu vois bien là-dessous ce monsieur et cette dame [des spectateurs] tristement qui nous attendent (*SSI*, p. 176).

(*Letasse-Cromagnon jette un coup d'œil goguenard du côté de Lontil-Déparey, puis il se tourne vers Mycroft Mixeudeim.*)

Letasse-Cromagnon : Tu consens à ce qu'on les [les poèmes de l'original épormyable] révèle au public qui a besoin d'eux, Mycroft, n'est-ce pas? (*COÉ*, p. 744-745)

Il est également *interpellé*, comme au sein des essais artaudiens du *Théâtre et son double* – « Et on me laissera parler un instant, j'espère » (*TD*, p. 526), « je crois que nul ne s'élèvera contre cette manière de considérer la question » (*TD*, p. 530) –, et dans plusieurs paroles des personnages du *Soulier de satin* – « L'Annoncier : [...] Écoutez bien, ne toussiez pas et essayez de comprendre un peu » (*SSI*, p. 13), « La Lune : [...] Voyez-la [Doña Prouhèze], vous qui m'écoutez (*SSI*, p. 143) ». On assiste au même phénomène dans *Les Oranges sont vertes* où Mougnan, qui s'exprime uniquement « en apart[és] » (*OV*, p. 1366), ne rompt jamais le lien avec le public, car « *il s'adresse alors* [– et sans cesse –] *aux spectateurs directement* » (*OV*, p. 1366) : « Mougnan (*en aparté aux spectateurs*) : Musselgine est une fille de seize ans. On lui donnerait quelques années de plus ou de moins, ne trouvez-vous pas? » (*OV*, p. 1408-1409)²⁸⁶.

L'*interpellation* – en dramaturgie, ce que l'on appelle l'*adresse* – n'est pas toujours pratiquée de la même manière par les poètes-dramaturges. Il existe deux variantes de l'*adresse* : l'*interpellation* additionnée de l'auto-inclusion du locuteur-acteur dans son commentaire aux écoutants :

[N]ous sommes tous fous, désespérés et malades. Et je *nous* invite à réagir.
Cette idée d'art détaché [...] démontre hautement notre puissance de castration (*TD*, p. 551)

²⁸⁶ On pourra nous rétorquer que ce sont, chez Claudel et Gauvreau, les personnages qui interpellent le public. Mais au moment où le protagoniste s'adresse à l'auditoire, il se soustrait au cadre fictionnel, et donc perd aussitôt son statut officiel de personnage. Alors, c'est la dimension de l'acteur qui refait surface et qui prédomine – un comédien qui prend la parole pour s'adresser aux spectateurs. Il s'agit là d'une tactique métathéâtrale pratiquée afin de saper toute possibilité de créer une illusion référentielle.

L'Annoncier : Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux sur ce point de l'Océan Atlantique qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent (*SSI*, p. 12).

(*Dydrame Daduve et Mycroft Mixeudeim sortent.*) [...]

Becket-Bobo : Dydrame Daduve et Mycroft Mixeudeim s'en vont ensemble. Nous ne les reverrons pas avant quelque temps. (*COÉ*, p. 722)

La *contre-interpellation* se démarque essentiellement de la première par le fait que l'acteur sorti de la peau de son personnage – pour un temps – n'évoque pas la foule spectatrice pour la montrer à un autre actant : il réfléchit à voix haute, dans une espèce de soliloque, à la présence potentielle des spectateurs. Il y a peu d'exemples gaurvéens où l'assemblée se voit désignée, mais *non interpellée*. En revanche, les textes d'Artaud et de Claudel en contiennent une quantité appréciable :

Il sera vain dans tout cela d'accuser le mauvais goût du public qui se gargarise d'insanités, tant qu'on n'aura pas montré au public un spectacle valable (*TD*, p. 550)

L'Ange Gardien : [...]

Prouhèze sort du fossé. Elle est en vêtements d'homme, tout déchirés, les mains et la figure meurtries.

Oui, tu es belle, ma pauvre enfant, avec ces cheveux défaits, dans ce costume indécent, [...]

Ah! tu me fais honneur et j'ai plaisir à montrer ainsi ma pauvre petite sœur. Si seulement il n'y avait personne pour nous voir!

Doña Prouhèze, *regardant autour d'elle comme éperdue* : Je suis seule!

L'Ange Gardien : Elle dit qu'elle est seule! (*SSI*, p. 69)

Don Camille : [...] Comme c'est étrange! Nous sommes seuls sous cette tente et cependant il me semble qu'elle est remplie d'une assistance innombrable (*SSI*, p. 181).

La présence de chacun des auditeurs est ainsi dramatisée – c'est-à-dire englobée dans la partition – avant même que le public ne participe au processus performatif de la représentation scénique. Les divers substantifs utilisés pour référer à l'assistance apparaissent comme des organes partiels de l'anatomie textuelle totale.

Par ailleurs, cette nomination et cette évocation concourent sans contredit à la fonction poétique du discours dramatique, car elles ne servent pas uniquement à clarifier pour le metteur en scène le mode d'emploi de la partition textuelle. Elles contribuent surtout à densifier le discours dramatique en y suggérant, d'un côté, qu'une nouvelle poétique

dramaturgique doit se doter de mécanismes tels l'établissement de rapports scène-salle (qui, eux, n'empruntent pas toujours au registre poétique) ; et en teintant, de l'autre côté, cette partition de tropes poétiques (comme l'est l'*interpellation*²⁸⁷, pour ne donner que cet exemple, qui est l'équivalent théâtral du trope narratif de la *parabase*²⁸⁸).

En outre, le corps du public fait aussi l'objet d'une *compréhension poétique* au sens premier, dans la mesure où il est impliqué dans la poétique dramaturgique – en d'autres termes, dans la conception de la production scénique (envisagée). La corporisation de l'auditoire se révèle donc un ingrédient important de leur esthétique, car le spectateur est mis au centre de l'événement théâtral et fait donc partie du spectacle (projeté) en quelque sorte. De fait, il se transmue en une donnée irréductible du corps spectaculaire. Pour s'assurer la collaboration organique de l'assistance, les poètes abolissent la frontière canonique servant à délimiter l'espace scénique des estrades où sont placés les auditeurs²⁸⁹. Artaud est sans aucun doute le poète ayant le plus clairement explicité sa pensée à ce sujet :

La scène : La salle : Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle (*TD*, p. 563).

Cette constante s'exprime peu dans les deux autres œuvres, même si Claudel, selon le témoignage de Jean-Louis Barrault²⁹⁰, se plaçait au milieu des acteurs lors des dernières

²⁸⁷ « Interpeller : Force-t-on q[uelqu'un] à vous écouter en criant son nom? » (Bernard Dupriez *et al.*, *op. cit.*, p. 151.)

²⁸⁸ « Parabase : S'adresse-t-on au lecteur au détour du récit, d'une explication? » (*Ibid.*, p. 151 ; à ce sujet, voir aussi p. 52.)

²⁸⁹ Qui, d'ailleurs, sont conçus comme deux dimensions indissociables d'un corps vivant, dans la conception *cruelle* du théâtre artaudien : « Loin d'accuser la foule et le public nous devons accuser l'écran formel que nous interposons entre nous et la foule » (*TD*, p. 550) ; « Cette séparation [...] nous appara[ît] comme une stupidité. On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement » (*TD*, p. 557).

²⁹⁰ Jean-Louis Barrault dans Alain Dhenaut (réalisation), *Les Mémorables. Paul Claudel*, entrevue par Pierre Dumayet, remontage de deux épisodes de l'émission *Portrait souvenir* produite par Roger Stéphane et réalisée par Jacques Demeure, respectivement diffusées le 7 et le 15 mars 1963, [Bry-sur-Marne], coproduction de l'Institut national de l'audiovisuel et la Société d'édition et de programmes de télévision, noir et blanc, 55 min.

répétitions de la seconde version de *L'Échange*, car, à l'époque (au tout début des années 1950), il avait plus de quatre-vingt ans, et sa surdité ne lui permettait que difficilement d'entendre, depuis la salle, les comédiens jouant ses textes sur la scène. Premier spectateur en chair et en os de ce drame en instance d'être représenté, il pouvait, en se glissant parmi les acteurs, mieux écouter le poème musical qui sortait de leur bouche.

Chez Gauvreau, cette tactique est moins mise en évidence. Sauf erreur, son discours théorique n'en porte pas la trace : par moment, même, il semble véhiculer le message contraire. Par exemple, dans ses collaborations au périodique *Le Canada*, il met de l'avant l'idée de la nécessité, pour le monde théâtral, d'avoir ses propres bâtiments et ses locaux à lui. Il louera, en ce sens, l'initiative de Jean Gascon qui a créé le Théâtre du Nouveau Monde. Ces croyances idéologiques sont néanmoins à contextualiser. Comme l'expliquent Renée Legris et Raymond Pagé dans les articles qu'ils ont tous deux fait paraître dans le numéro 9 de *L'Annuaire théâtral* (printemps 1991) consacré à la pratique radiothéâtrale québécoise, dans le Québec d'après la crise financière de 1929, le théâtre radiophonique avait pris le pas sur le théâtre scénique. Par conséquent, et par manque de liquidités, il était quasi dépossédé d'infrastructures et d'édifices spécialement conçus pour ses activités. Les lieux scéniques coïncidaient pour ainsi dire avec les studios et les consoles des radiodiffuseurs. Aussi, la réforme théâtrale, dans le Québec d'après-guerre, ne pouvait consister ni à repenser la contribution éventuelle du public au spectacle, ni à réévaluer la disposition de la scène par rapport à la salle, ni à revoir l'architecture des salles destinées à recevoir les praticiens et le public pour la création d'événements spectaculaires. Cela, car ces lieux n'existaient à peu près pas. La rénovation théâtrale, pour Gauvreau et ses pairs,

24 sec. *L'Échange. Deuxième version*, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, a été présentée en 1951-1952 au théâtre Marigny de Paris.

reposait, plutôt, sur la création de véritables théâtres, sur le déménagement de la scène radiophonique dans des immeubles spécifiquement construits pour les représentations scéniques, puis sur l'embauche de professeurs compétents. Alors qu'Artaud voulait créer une « poésie[-vie] dans l'espace » (*TD*, p. 526), Gauvreau en appelait à la construction d'espaces-infrastructures où le théâtre-poésie pourrait recommencer à vivre au Québec (et plus particulièrement à Montréal). Tandis que l'auteur du *Théâtre et son double* désirait que l'organisme du spectateur soit sollicité de toutes parts lors de la représentation spectaculaire, le *critique en scène* québécois rêvait de salles remplies de sièges pouvant accueillir le public et le mettre face à des œuvres scéniques. Cela dit, la dramaturgie gauvréenne contient un exemple de fiction imaginant la possibilité de réunir spectateur et acteurs dans un espace circonscrit, alors qu'il n'existait pas encore de réseau de salles de théâtre efficacement gérées. C'est, en somme, ce que suggèrent les didascalies du *Rose Enfer des Animaux* concernant la manipulation de la caméra, car le jeu visuel semble transgresser les limites habituelles de l'emplacement du téléspectateur par rapport au plateau de tournage (le caméraman et sa caméra doivent participer eux-mêmes au festin auquel sont conviés les personnages, pour ne citer que cet exemple).

Par ailleurs, le public en chair et en os est poétiquement compris dans la conception dramaturgique grâce à la multiplication, par les auteurs, des stratégies permettant de créer des rapports scène-salle. Ces moyens, bigarrés, font en sorte que les acteurs se rapprochent de l'auditoire afin de favoriser entre eux une *rencontre palpable*, voire la création d'une relation *durant* le temps du spectacle. À l'instar de Claudel qui, dans son « Hommage à Jacques Copeau », déclarait que les acteurs « doivent s'arranger pour garder continuellement le contact, pas seulement entre eux, mais avec le public : pour se maintenir à son égard dans

un état de sensibilité délicate et continue » (*CCDJ*, p. 12²⁹¹) ; Gauvreau, dans l'une de ses critiques théâtrales, semblait prôner une esthétique du « contact immédiat²⁹² ». Bien entendu, cette prise de position gauvréenne peut paraître déconcertante *a priori*, puisque la fiction théâtrale de ses *pièces pour la scène*²⁹³ – comme *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes* – est quelque peu comparable à une *serre chaude*, pour reprendre à la fois le titre d'une œuvre de Maurice Maeterlinck (*Serres chaudes*) et une allusion analytique de Marianne Bouchardon²⁹⁴. Ces œuvres se déroulent en effet dans des espaces clos (sans toutefois être exigus), des univers scéniques qui se distancient symboliquement du lieu où se situe le public. Par conséquent, ils n'invitent pas facilement à un développement des rapports scène-salle. Mais il n'en demeure pas moins que le poète québécois, tout comme les deux poètes français de notre étude, souhaitent, dans le cadre de leur réforme de la sphère dramatique, établir une communication réelle et tangible – si ce n'est un *corps à corps* – entre les comédiens incarnant leurs créatures, d'un côté, et les spectateurs en chair et en os, de l'autre côté. Cette idée se justifie fort bien à la lumière de la pensée gauvréenne qui se réclame non pas d'un idéalisme désincarné, mais bien d'une *pratique* matérialiste convaincue. Mais elle se vérifie aussi dans le souhait concret du poète de *toucher la fibre* des spectateurs par l'authenticité de ses inventions textuelles automatistes.

²⁹¹ Claudel détruira d'autant plus les murs séparant le public réel de la sphère fictionnelle, car il ira jusqu'à explorer le terrain où il devient possible de tisser des liens entre l'auditoire et la source du poème dramatique (soit le poète lui-même). Ainsi, il étirera le lien scène-salle jusqu'au repaire de l'auteur : « Il fa[u]t non seulement que l'auteur [ait] l'air d'aspirer le public, mais que le public [ait] l'air d'aspirer l'auteur, et à travers l'auteur l'événement » (*CCDJ*, p. 11).

²⁹² Claude Gauvreau, « Première canadienne – le théâtre chicané de Paul Toupin », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 51, 22 décembre 1951, p. 1.

²⁹³ Par opposition à ses pièces radiophoniques ou télévisuelles.

²⁹⁴ Marianne Bouchardon, « De la serre à la scène. Lecture de Maeterlinck par Maeterlinck », écrit pour *Les Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (mais resté inédit), « Réception de Maeterlinck », n° 32, 2001, f. 2.

Dans ce contexte où la matérialité corporelle du spectateur est sans cesse stimulée, où elle devient une cible à rejoindre, le corps de chacun des spectateurs n'est plus celui d'un consommateur d'un produit artistique : les poètes ne considèrent pas le public comme une assemblée passive ou comme un agglomérat d'entités anonymes. À leurs yeux, il s'avère un participant, un agent ou un actant de l'action, et est donc, en ce sens, un organe constitutif, et *responsable*, de l'ensemble de l'anatomie poétique en actes (qu'est le corps spectaculaire).

Mais, pendant qu'il est prévu que le corps du spectateur puisse quitter la représentation de manière définitive (lorsque le *jeu* prend fin), le corps spectaculaire, lui, malgré son caractère évanescent et éphémère, est appelé à perdurer en s'imprégnant dans la mémoire (soit une section du corps mental) du spectateur²⁹⁵.

La physionomie des spectateurs dans la salle sera également soumise à un traitement visant à en donner une intelligence esthétique. La *compréhension poétique* (au sens figuré) du corps du spectateur procède ainsi d'une corporéification en trois temps permettant de voir sous un nouveau jour ou, à tout le moins, sous un autre angle, l'anatomie humaine du public.

De la chair à l'œuvre, il y a une triple transsubstantiation nécessaire, dont la lyrique en tout premier lieu. On l'appréhende d'abord dans la transformation de l'auditoire en critique de poésie lorsqu'il est placé devant le poème entendu (ou vécu). Son jugement prévisible et ses possibles réflexions appréciatives prennent corps dramatiquement dans certains passages se situant à mi-chemin entre le dialogue (s'adressant en partie à l'interlocuteur fictif en scène) et l'aparté (s'adressant à l'interlocuteur réel, possiblement aussi en scène), comme dans cet extrait du *Soulier de satin* où les remarques sarcastiques du Chinois appartiennent

²⁹⁵ Et même en s'incrutant dans sa chair, puisque, dans la pensée des trois auteurs, le poème dramaturgique efficace remue la chair et l'organisme des écoutants.

aux registres autant fictionnel qu'extrafictionnel, dans la mesure où ils ne s'adressent pas simplement à son interlocuteur (Don Rodrigue), mais plutôt aux auditeurs²⁹⁶ :

Don Rodrigue : Et crois-tu donc que ce soit son corps seul qui soit capable d'allumer dans le mien un tel désir?
 Ce que j'aime, [...] c'est ce qui est la cause d'elle-même, c'est cela qui produit la vie sous mes baisers et non la mort! [...]
 Ce n'est point son corps chéri jamais qui réussirait à me contenter!
 Jamais autrement que l'un par l'autre nous ne réussirons à nous débarrasser de la mort,
 Comme le violet s'il se fond avec l'orange dégage le rouge tout pur.
 Le Chinois : *Tse gue! Tse gue! Tse gue!* nous savons ce qui se cache sous ces belles paroles. [...]
 Pourquoi donc nous rendons-nous présentement à Barcelone?
 Don Rodrigue : T'ai-je point dit que j'ai reçu d'elle une lettre?
 Le Chinois : Les choses s'éclairent peu à peu (*SSI*, p. 51).

La pensée du spectateur se voit ainsi incarnée par la parole des actants qui formulent des critiques (grâce au persiflage et à la moquerie, surtout) sur nombre de sujets, et notamment sur les extravagances poétiques du style scripturaire que recèlent les pièces des auteurs²⁹⁷. Prenons quelques exemples au hasard, parmi ceux qui se présentent à foison dans

²⁹⁶ Signalons que Gauvreau lui-même use de cette recette dans sa dernière pièce scénique :

(*Yvirnig meurt alors immédiatement. Personne ne semble s'en être rendu compte tout à fait.*)

Parikouce : [...] J'ai écrit récemment un petit poème [...] Je vais te lire ce petit poème [...] Yvirnig. Je commence. [...]

Voilà. Dis-moi bien sincèrement ce que tu en penses, Yvirnig.

Drouvoual : Il ne respire plus.

Ivulka : Il ne t'a pas entendu [*sic*], Paprikouce. Il était mort avant ta récitation.

Mougnan (*en aparté aux spectateurs*) : Il y a donc dans l'infinité des mondes un peu de mansuétude pour les écrivains en marge.

Cochebenne : Il est mort? Tout à fait mort?

Drouvoual : On meurt rarement aux trois quarts. (*OV*, p. 1481-1482)

²⁹⁷ Sont aussi raillés, tour à tour, les préjugés sociaux :

L'Annoncier : [...] Autour du ciel. Et ici-bas un peintre qui voudrait représenter l'œuvre des pirates – des Anglais probablement –, sur ce pauvre bâtiment espagnol, aurait précisément l'idée de ce mât, avec ses vergues et ses agrès, tombé tout au travers du pont, de ces canons culbutés, de ces écoutilles ouvertes, de ces grandes taches de sang et de ces cadavres partout, spécialement de ce groupe de religieuses écroulées l'une sur l'autre (*SSI*, p. 12) ;

les propos ronflants qu'adoptent parfois certaines personnes – « Ivulka : À la réflexion... j'accorde mon approbation. Et ma collaboration. / Cochebenne : Ion ion ion » (*OV*, p. 1428) – ; la doxa scientifique ou la préciosité de la communauté savante :

Don Léopold Auguste : Nous sommes tombés, paraît-il, au milieu d'une migration de baleines. [...] Révoltant! Dégoûtant! Scandaleux! Là, là, sous mes yeux un poisson qui tette!

Don Fernand : C'est un grand mérite à Votre Magnificence que de vous exposer à toutes ces rencontres incongrues,

Quitte cette chaire sublime à Salamaque d'où vous faisiez la loi à tout un peuple d'étudiants (*SSI*, p. 158-159) ;

les croyances mystiques ou la religion elle-même :

Le Chinois : Il n'y a rien à faire ici de Don Rodrigue!

notre corpus élargi. Chez Artaud, pendant que le Précepteur, dans l'*incipit* du deuxième acte du *Samourai ou Le Drame du sentiment*, « avoue la confusion du récit » (O, p. 97), plusieurs personnages des *Cenci* se plaindront des formulations obscures de leurs interlocuteurs. Béatrice pressera, ainsi, Orsino de « [q]uite[r] ce ton sibyllin » (C, p. 605-606). Camillo, lui, dira au père de Béatrice qu'il « [l]e sui[t], mais comme à travers des ténèbres[,] mais [que] son habitude du langage d'Église [lui] permet de [l]e deviner » (C, p. 607-608). À son tour, Giacomo reprochera à Camillo de « parle[r] un bien étrange langage » (C, p. 617-618).

Don Balthazar : N'étiez-vous pas Monsieur son serviteur?

Le Chinois : Je suis l'homme que la providence a placé près de lui pour lui donner l'occasion de faire son salut.

Don Balthazar : Comment?

Le Chinois : S'il me procure le saint baptême, ne sera-ce pas une joie immense au Ciel, à qui un Chinois catéchisé

Fait plus d'honneur que quatre-vingt-dix-neuf Espagnols qui persévèrent?

Don Balthazar : Sans doute (SSI, p. 75).

Sont moquées, également, les pratiques théâtrales traditionnelles comme la recherche de la vraisemblance réaliste :

L'Annoncier : Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux sur ce point de l'Océan Atlantique qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent. On a parfaitement bien représenté ici l'épave d'un navire démâté qui flotte au gré des courants. Toutes les grandes constellations de l'un et de l'autre hémisphères, la Grande Ourse, la Petite Ourse, Cassiopée, Orion, la Croix du Sud, sont suspendues en bon ordre comme d'énormes girandoles et comme de gigantesques panoplies autour du ciel. Je pourrais les toucher avec ma canne (SSI, p. 12) ;

la bizarrerie de certains éléments de décor :

Sept-Épées : [...] Il n'y pas de danger de se fatiguer.

La Bouchère : Ce n'est pas tant que je sois fatiguée, mais quelqu'un m'a dit qu'il avait vu des requins.

Oh! j'ai peur qu'il y ait un requin qui vienne me tirer en bas par les pieds!

Sept-Épées : Ce n'est pas des requins, je les ai vus! Ce sont les pourpoises qui s'amuse. Ils n'ont pas le droit de s'amuser? Ce n'est pas amusant peut-être d'être une jolie pourpoise? (SSI, p. 324) ;

et les excentricités des textes des auteurs comme les noms impossibles des personnages :

L'Irrépressible : [...] Maintenant que nous avons l'atmosphère voulue, je vous demande la permission de vous amener Doña Prouhèze. Quel nom! Comme ça lui donne un petit air vraisemblable! (SSI, p. 88) ;

Turelure : Bon. Où en étais-je? Ah, oui, ma femme.

Ma première femme, la seule, car Sichel, c'est pas vrai.

Ah, c'était une sainte, Dieu ait son âme!

Lumir : Sygne de Coûfontaine.

Turelure : Répétez un peu, comment avez-vous dit cela?

Lumir : Sygne de Coûfontaine.

Turelure, *baissant la voix* : Sygne de Coûfontaine. Cela a une drôle de sonorité dans cette pièce. (LPD, p. 344).

Les créatures claudéliennes s'accuseront mutuellement de s'exprimer en termes mystérieux. Le Roi donnera ainsi l'ordre à l'un de ses officiers (Le Chambellan) de lui « dire en ordre et posément ce qu'[il a] à [lui] marquer[, et donc d'a]bandonne[r son] langage poétique » (*SSI*, p. 267-268). Le Chinois poussera un soupir de satisfaction quand son maître (Don Rodrigue) cessera de « parle[r] chinois » (*SSI*, p. 50). Puis, un peu à l'image du Chancelier qui se désolera de ne pas comprendre les « parabole[s] » (*SSI*, p. 320-321) de Don Rodrigue, Diégo Rodriguez se lamentera de ne point entendre « [l]e galimatias » (*SSI*, p. 297) de Don Alcindas.

Chez Gauvreau, le même principe est repérable, mais avec une fréquence moindre. L'exemple le plus frappant demeure celui où Drouvoul encourage Paprikouce à lui « parle[r] explicitement » (*OV*, p. 1464).

Ainsi, les trois écrivains de notre corpus semblent ironiser et se ridiculiser eux-mêmes en accordant à leurs protagonistes le droit de geindre face à l'ornementation stylistique de leurs répliques. Mais Claudel ira plus loin que les deux autres en donnant la capacité à son Irrépressible de le pasticher :

Doña Prouhèze : Rodrigue!

L'Irrépressible : Rodrigue? Il est à la chasse. Je veux dire que son corps est bien là de l'autre côté de ces carreaux rougeoyants que vous surveillez à travers la cour,

Mais voilà bien des heures qu'en rêve il essaye de sortir de ce taillis inextricable qu'il entend se rompre et se froisser devant lui sous le poids d'une présence invisible :

«Est-ce vous?» C'est en vain qu'il essaye votre nom à voix basse comme vous le sien tout à l'heure, rien ne répond. (*SSI*, p. 89)

Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, ce qu'il importe de retenir, c'est qu'en plaisantant à propos de tous ces sujets, les acteurs sortent momentanément de leurs rôles pour prendre le recul nécessaire à toute dérision. La distanciation ne se fait pas entre l'auteur et son écriture, ni entre le comédien et le public, mais bien entre l'acteur et la fiction, ce qui permet à l'interprète de faire corps avec le spectateur qui rira avec lui du langage employé

durant le spectacle. L'auteur aura ainsi donné une place tangible aux idées préméditées de l'assemblée, mais les aura esthétisées par corporéification en les glissant dans le fil du poème.

La transsubstantiation lyrique est assimilable, également, à la transmutation du public en locuteur poétique (c'est-à-dire en poètes) en lui plaçant le poème directement dans la bouche. Par *poème*, nous entendons le *cri*, qui est sans conteste la matérialisation la plus extrême du chant lyrique, mais qui peut aussi être vu comme une image auditive du public posant en *écorché*²⁹⁸. Ce cri garantit donc à l'auditoire la participation aux poèmes musical et pictural concoctés par les poètes lors de la théâtralisation de leur œuvre.

Qu'elle résulte d'un spasme nerveux, d'un dérèglement des humeurs – « Ni mon cri ni ma fièvre ne sont de moi » (*FJE*, p. 175), s'épanchera Artaud, dans le premier de ses *Fragments d'un Journal d'enfer* – ou d'un hurlement égaré de l'âme, cette clameur montant du public était souhaitée par les trois écrivains. Artaud dira justement, à cet effet, dans son préambule à la première saison du Théâtre Alfred-Jarry, que le spectateur « doit être bien persuadé que nous [les artisans de son entreprise] sommes capables de le faire crier » (*O*, p. 284), avant de lancer l'idée, quelques années plus tard, « qu'il y a pour l'âme [de l'acteur mais aussi du spectateur] une issue corporelle » (*TD*, p. 586). Claudel, pour sa part, qui voulait que le théâtre devienne une « *action collective* [impliquant l]es *écoutants* » (*CCDJ*, p. 11), n'affectionnait point le cri audible. En revanche, il cherchait, chez les gens venus entendre ses drames, à saisir « l'harmonie d[e leur] monde [intérieur et à] surprendre [...] la mélodie [de leur âme] » (*CE*, p. 116). En tant que signataire du *Refus global*, Gauvreau

²⁹⁸ « modèle en plâtre ou dessin de figure humaine dont on a enlevé la peau pour faire voir le jeu des muscles et des tendons. » (E. L[évy], « écorché », *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, s. la dir. de Théodore Bachelet (avec la collaboration et la codirection de Ch. Dezobry), 2^e édition, Paris, C. Delagrave, 1868, vol. 1, p. 771.)

partageait tout à fait cet état d'esprit qui réclamait une participation du sensible de tout un chacun : dans cette perspective, « [l]a mie de chair » (*PD*, p. 882) des ses « jappements à la lune » (*JL*, p. 1489) seraient à voir comme une préfiguration de la vocifération du public de son théâtre scénique à venir.

Il ne faut toutefois pas oublier que les spectateurs de cette rénovation théâtrale sont le plus souvent des locuteurs poétiques par procuration. Ainsi, le public devient poète par identification, lorsqu'il y a une focalisation interne dans le discours dramatique donnant accès (*via* l'audition) à l'état lyrique, intérieur, des personnages. Ce type de situation survient au moment où il y a un décrochage poétique de certains personnages qui entrent en eux et qui soliloquent. La tonalité de leurs propos devient lyrique et rejoint l'intériorité intangible, ineffable, du corps (ainsi poétisé) de l'assistance, comme ici où Don Rodrigue se parle à lui-même tout haut (en mettant entre parenthèses le dialogue qu'il entretient avec son moi intime) :

Ce n'est point ce qu'il y a en elle de trouble et de mêlé et d'incertain que je lui demande, ce qu'il y a d'inerte et de neutre et de périssable,
C'est l'être tout nu, la vie pure
C'est cet amour aussi fort que moi sous mon désir comme une grande flamme crue, comme un rire dans ma face!
Ah! me le donnât-elle (je défaille et la nuit vient sur mes yeux),
Me le donnât-elle (et il ne faut pas qu'elle me le donne),
Ce n'est point son corps chéri jamais qui réussirait à me contenter! (*SSI*, p. 50-51)

Poètes par procuration, les spectateurs le sont aussi quand des textes poétiques sont lus à haute voix par des personnages sur scène. Cette lecture scénique n'est autre qu'un poème rapporté vocalement et peut être analysée comme la transposition esthétisée (par la voix de l'acteur) de la lecture fantasmée du spectateur (qui ne peut monter sur scène pour aller lire le texte lyrique inscrit sur papier). L'un des personnages gauvréens soutenait que « [c]elui qui récite un poète est poète lui-même » (*REA*, p. 767). Dans cette optique, celui qui récite par

procuration l'est sans doute tout autant. Parmi ces écrits poétiques accordant à l'assistance le statut de poète par procuration, il y a les lettres que le père Cenci dévoile sans retenue :

Cenci : Que la foudre de Dieu me tombe sur la tête si je dis faux. Cette justice que tu invoques, tu vas voir qu'elle est avec moi.

Il brandit les lettres au-dessus de sa tête.

Le premier est mort emplâtré sous les décombres d'une église, dont la voûte est tombée sur lui. L'autre a péri de la main d'un jaloux ; pendant que leur rival à tous deux faisait l'amour avec leur belle (C, p. 609).

L'on compte, également, la fameuse *lettre à Rodrigue*, que lira à voix haute Don Camille ; tout comme la missive qu'Yvirnig reçoit de la revue *Zibur*, dans *Les Oranges sont vertes*, et qui sera verbalisée « à l'intention des spectateurs » (OV, p. 1390) par Mougnan²⁹⁹. La lecture à haute voix de ces billets divers fait en sorte que le comédien (devenu lecteur à voix haute), dès lors qu'il lit un texte noté sur quelque feuillet, quitte quelque peu le cadre fictif pour entrer dans une zone extradiégétique, soit celle de la conscience du spectateur. En effet, la lecture réalisée à l'intention des auditeurs peut être vue comme le fait d'un non-interprétant qui se met à la place de l'auditoire, un auditoire curieux ou voyeur (comme le ferait la projection sur écran du contenu de cet écrit). Or un personnage qui pose un geste pour satisfaire les désirs du spectateur se trouve excentré par rapport au noeud fictionnel.

²⁹⁹ Dans la pièce de Gauthier, ce procédé aura pour corollaires, ici, le moment où Ivulka – qui réussit là où Musselgine échouera un peu plus tard (voir OV, p. 1420-1421) – se fait l'interprète du texte mental que Yvirnig a peine à verbaliser :

Yvirnig : Un être ... un être... doit se taire... quand ... quand ... sa puiss... sa puissance... est foud... foudroyée...

Ivulka : Un être doit se taire quand sa puissance est foudroyée. Alors il ne voudra pas écrire l'article! (OV, p. 1391) ;

là, le passage où Ivulka, aidera le poète déchu qui échouera à lire à haute voix son propre texte fraîchement rédigé :

Cochebienne : Nous t'écoutons, Yvirnig.

(Yvirnig fait un effort gigantesque pour articuler son texte... mais il est tout de suite perceptible que cette tentative sera vaine.)

Yvirnig *(s'efforçant de lire l'article sans y parvenir)* : La po... La popo... La zizi... La ziziette... La popo...

Ivulka : est-ce qu'il fait exprès?

Drouvoul : Ça m'a l'air d'être du joli! Lis donc le texte toi-même, Ivulka, qu'on sache enfin à quoi s'en tenir!... (OV, p. 1396)

Enfin, le public devient poète par procuration lorsqu'il se reconnaît dans les propos du dramaturge, mais qu'il n'aurait pas été en mesure de formuler aussi poétiquement sa pensée³⁰⁰. Le poème dramatique du poète devient ainsi le miroir du poème intérieur du spectateur. L'assistance devient alors poète par procuration ou, encore, une intériorité lyrique interprétée, rapportée par la voix des personnages³⁰¹.

Les œuvres à l'étude font également état d'une transsubstantiation picturale du corps des spectateurs. Ces derniers ne sont pas décrits en termes picturaux comme tels dans les textes (para)théâtraux des trois écrivains, mais les poètes tendent tous à rattacher leur présence à l'exercice que suppose la peinture artistique. En plus d'être le point de fuite du portrait de la réforme théâtrale opérée par les poètes, et d'être les témoins privilégiés de la réalisation en direct des esquisses par certains personnages artistes-peintres (comme les peintures de Daitbutzu et des comparses de Yvirnig), les auditeurs des pièces des poètes se comparent, par moment, à des modèles picturaux. Ces modèles sont représentés sur la scène en deux dimensions grâce à leur reflet dans les miroirs que les auteurs envisagent de placer sur la scène. Certes, ces miroirs servent surtout à des jeux de scène qui n'incluent pas, *a priori*, le spectateur, mais ils ne peuvent échapper à renvoyer l'assistance une partie plus ou moins floue de son image. Corollaire de la toile, cet élément du décor reproduit, *mutatis mutandis*, le corps du public en clair-obscur ou en estompe en plus d'apparaître comme une trajectoire réunificatrice des corps en présence : ceux sur les tréteaux, ceux devant les tréteaux.

³⁰⁰ Cette situation est admirablement illustrée par *Les Bonnes* de Jean Genet qui croyait que les domestiques et les ouvriers, même s'ils ne maîtrisaient pas la plume comme les gens plus instruits qu'eux, savaient vivre le poème intérieurement.

³⁰¹ Ce cas est plus rare chez Gauvreau, puisqu'il faisait surtout interpréter ses poèmes par des personnages qui étaient ses avatars. Son propre cri lui importait davantage que la transposition du cri poétique des spectateurs.

Chez Artaud, le miroir se confond avec l'auteur lui-même, car son œuvre n'est autre qu'une vaste entreprise de dévoilement intime : son théâtre se fait ainsi le miroir de sa souffrance, comme le miroir des portraits qu'il a dessinés de lui-même. Tracés aux encres colorées, ces doubles de son visage émacié se donnent comme le double à répétition du théâtre sans corps qui n'a su s'incarner que dans la propre tragédie intime du poète. Chez Claudel, une glace apparaît dans la scène où L'Actrice se farde³⁰². On ajoutera à ce miroir visuel claudélien, un miroir auditif, car l'ensemble des musiciens prévu dans la partition textuelle a pour but de renvoyer à l'auditoire une image acoustique de la rumeur qu'il produit : « *Un autre petit orchestre nasillard dans la salle s'amuse à imiter les bruits du public en les conduisant et en leur donnant peu à peu une espèce de rythme et de figure.* » (SSI, p. 10). Chez Gauvreau, la psyché constitue un élément important du décor de *La Charge de l'original épormyable*. Ce miroir, une fois mis sur les planches, reflète la salle.

Parfois, aussi, mais plus rarement, le public est appréhendé comme un ensemble de spectateurs-subjectiles par les poètes. L'exemple le plus représentatif de cette application picturale se trouve dans les pages du *testament dramatique* claudélien lorsque L'Irrépressible « jette [s]a craie au milieu du public » (SSI, p. 88), cette craie qui avait servi à dessiner le portrait de Doña Honoría sur le dos du Régisseur quelques instants auparavant. Ce geste esthétique peut être interprété comme une transposition métaphorique du peintre abstrait qui asperge sa toile de pigments de couleurs.

³⁰² Et dans le décor doré de la mise en scène d'Olivier Py, car les plaques de métal renvoyaient au public une image brouillée de lui-même.

Chez Gauvreau, les spectateurs-subjectiles cèdent leur place aux spectateurs-cibles-de-projectiles (lorsque Batlam et ses acolytes tirent sur eux à bout portant) afin de les faire disparaître du portrait³⁰³.

Enfin, l'esthétisation rendant loisible la plastification des corps des spectateurs dans le théâtre des poètes s'actualise par une transsubstantiation sculpturale de l'anatomie de l'auditoire présentée, cette fois, en trois dimensions, c'est-à-dire en haut-relief ou en ronde-bosse.

Les poètes préméditent ainsi de mettre des spectateurs en chair et en os sur le plateau. Pour ce faire, ils vont changer l'emplacement des spectateurs. Autrement dit, avec eux, le public n'aura plus la même disposition par rapport au plateau scénique. Quelquefois, les rangées de bancs qu'ils occupent vont devenir le prolongement de la scène, comme lorsque, dans la pièce-phare de Claudel, « *un coup de roulis l'envoie [Le Chancelier] à toute vitesse à travers la salle dans les bras d'un insignifiant hidalgo, fort embarrassé de cet honneur* » (SSI, p. 312) ou qu'il est dit que « *la salle s[e] rempli[t] des différents fonctionnaires, militaires, dignitaires et plénipotentiaires [...] qu'on pourrait appeler "la Cour du Roi d'Espagne"* » (SSI, p. 273-274). Mais, le plus souvent, ce sera le public qui logera sur la scène même. Artaud voudra ainsi que « le spectateur [soit] au milieu tandis que le spectacle l'entoure » (TD, p. 554). Une lecture attentive des œuvres des deux autres poètes donne à croire qu'il y avait aussi, dans leur conception du théâtre, une place pour les spectateurs sur les planches. Si l'on se fie aux propos de Don Camille, Claudel semble avoir invité un spectateur énigmatique sur la scène du *Soulier de satin* : « Don Camille : [...] Derrière ce rideau que vous regardez, se tenait le Juge, le spectateur inconnu curieux de surveiller à la

³⁰³ Alors que chez Claudel, ce sont parfois aussi les acteurs qui deviennent des corps-projectiles et qui, lancés sur les membres de l'assistance, risquent de leur en faire voir de toutes les couleurs.

fois la victime et le bon fonctionnaire chargé de travailler icelle » (*SSI*, p. 130). Dans *Le Père humilié*, on assiste à un phénomène un peu plus complexe : l'un des personnages est décrit comme un spectateur devant regagner son siège (placé sur la scène) : « *Sichel, qui l'enlace [Persée], l'a ramené à son siège.* » (*LPH*, p. 474). À cette tactique claudélienne, s'opposera celle d'Artaud, qui, lors de ses conférences, se mettait de plain-pied avec les gens qui étaient venus l'écouter : « C'est l'absolu de la révolte, c'est l'amour sans répit, et exemplaire, qui nous fait, nous spectateurs, haleter d'angoisse à l'idée que rien ne pourra jamais l'arrêter » (*TD*, p. 519). Gauvreau, enfin, optera pour une ruse similaire à celle de Claudel, puisque, dans *La Charge de l'original épormyable*, en dépit du fait qu'il n'exhorte pas le public à s'appropriier l'espace scénique en guise de fauteuil, il ménage l'entrée en scène d'un personnage féminin qui revendiquera le rôle d'auditrice :

Lontil-Déparey : Je pense, moi, que cette tâche revient de droit à notre charmante visiteuse.

Dydrame Daduve : À moi? Non. [...] Je veux assister en spectatrice à cette expérience fort ténébreuse (*COÉ*, p. 705).

La présence en scène du spectateur a tôt fait de lui accorder un rôle et une dimension esthétique, puis de le représenter comme une œuvre d'art plastique au centre d'une pièce de théâtre se voulant – on l'a vu – une œuvre d'art total.

III.2.4. Le corps de l'auteur et ses doubles théâtralisés

La quatrième et dernière sorte de corps qui entre dans le dessein qu'ont Artaud, Claudel et Gauvreau de théâtraliser leurs partitions dramatiques par *plastification*, est leur propre entité somatique et psychique. Autrement dit, les trois auteurs traduisent dramaturgiquement leurs écrits dramatiques en privilégiant leur propre incarnation dans la sphère théâtrale. Plus spécifiquement, ils parviennent à participer en chair et en os à l'événement spectaculaire en se dédoublant de deux manières : en créant le rôle, la figure – et

donc le corps – du metteur en scène ; puis en esthétisant³⁰⁴ la figure du poète dans leurs productions scéniques.

III.2.4.1. La création du metteur en scène

À la suite des événements qui ont déclenché, en eux, une prise de conscience de la théâtralité et de la matérialité scénique, les auteurs de notre corpus n'ont pas délaissé leur statut de poète, mais ils ont ajouté à leur statut de poète un second statut, celui du metteur en scène – fonction qui venait à peine de naître à la fin du XIX^e siècle, mais qu'ils ont étoffée étape par étape. Or cette entreprise tend à se confondre avec un projet d'esthétisation (par plastification et picturalisation) du soi comme artiste. Si la construction de la figure du metteur en scène est assimilable à une théâtralisation par picturalisation, ce n'est pas tant parce que l'ajout du statut (second) de metteur en scène au statut (premier) de poète peut (voire doit) être vu comme un *repentir* – le *repentir* étant, dans les Beaux-Arts, « une modification apportée à une peinture [...] impliqu[ant] un travail beaucoup plus important que celui d'une simple retouche³⁰⁵ », un « [c]hangement apporté, [une] correction faite au cours d'exécution (d'un tableau), à la différence du repaint, fait après coup³⁰⁶ ». C'est plutôt parce que cette redéfinition de la tâche de l'auteur dramatique comme directeur de l'actualisation de son œuvre lui donne une contenance – et donc une forme de plasticité symbolique à son travail – véritable et crédible face aux praticiens qui demeurent sceptiques quant à ses capacités de collaborer efficacement à la préparation des représentations scéniques de ses pièces. Les poètes ont parfois eux-mêmes nourri cette incrédulité – voire

³⁰⁴ L'esthétisation de la figure du poète dont nous parlons est, en fait, une esthétisation de second niveau. La figure du poète, dès qu'elle apparaît dans une œuvre d'art, fait l'objet d'une esthétisation au premier degré. Mais, à partir du moment où cette figure esthétisée est transformée en œuvre picturale, elle est soumise à une esthétisation de deuxième degré.

³⁰⁵ Jean Rudel, « repentir, peinture », *Encyclopædia Universalis. Version électronique*, site consulté de 2007 à 2011, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/repentir-peinture/#>

³⁰⁶ *Le Nouveau Petit Robert*, version électronique, « repentir », en ligne.

cette défiance – en énonçant des formules antinomiques qui n’ont pu que faire sursauter ou qu’inquiéter leurs pairs. Les meilleurs exemples de ce genre d’affirmation se trouvent à même le discours artaudien, qui donne à lire, ici, dans « L’évolution du décor », un « Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre » (*O*, p. 90) ; là, dans l’un des textes produits en marge de la séance du Vieux-Colombier, un « Je suis l’ennemi du théâtre, je l’ai toujours été » (*O*, p. 1177).

En outre, l’invention de la figure du metteur en scène par les poètes-dramaturges se rapproche du processus de théâtralisation-picturalisation en stimulant la production de l’image scénique, ou, pour parler autrement, en contribuant à développer la partie visuelle du spectacle.

L’élaboration du titre ou du métier de metteur en scène se fait chez eux en trois temps. Ces trois étapes (qui sont autant de prises de position, d’attitudes et de comportements) ont mené les poètes vers le rôle de metteur en scène, et, qui plus est, de metteur en scène de leur propre œuvre.

À partir du moment où ils ont noué des liens solides avec les praticiens de la scène, les trois écrivains se sont impliqués de manière grandissante dans la sphère théâtrale, et ce, par le biais de diverses formes d’engagements. Par exemple, leur activité d’écriture (para)théâtrale est devenue pour ainsi dire frénétique, dans la mesure où ils ont produit des textes théoriques et critiques abondant, de près ou de loin, la question théâtrale de la mise en scène. Les exemples sont pléthoriques et ne peuvent tous être mentionnés : en voici néanmoins une sélection restreinte. Artaud a écrit *Le Théâtre Balinais à l’Exposition coloniale* (paru dans le n° 217 de la NRF en 1931³⁰⁷), le premier puis le second manifestes du

³⁰⁷ Toutes les dates des événements reliés à la production artaudiennes ont été trouvée dans [*O*], p. 1739-1747.

Théâtre de la Cruauté au mois d'août 1932³⁰⁸ et au mois de janvier 1933³⁰⁹. Il a signé, par la suite, les essais *Le Théâtre et la peste* (paru dans le n° 253 de la NRF en octobre 1934), *Le Théâtre et la culture* (paru dans *La Bête noire* le 1^{er} octobre 1935), *Le Réveil de l'oiseau tonnerre* (paru dans *La Bête noire* le 1^{er} novembre 1935), *Le Théâtre de Séraphin*, *Un Athlétisme affectif*, *Théâtre oriental et théâtre occidental* (parus sous le titre du *Théâtre et son double* dans la collection « Métamorphoses » chez Gallimard en 1938). Claudel, quant à lui, en plus de participer à la polémique concernant les représentations de *L'Échange* dans la mise en scène de Copeau à Paris, a fait paraître, dans *Les Nouvelles littéraires* du 18 avril 1925, un entretien sur les formes théâtrales du Japon. En outre, en 1926, il s'est mis à travailler, depuis Tokyo et Nara, « à des études sur le théâtre japonais [dont le Nô] » (CCDJ, p. 139) qui constitueront *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (CCDJ, p. 141). Gauvreau, pour sa part, ne réunira pas dans un seul ouvrage les idées qu'il a pu concevoir sur la mise en scène. Il les a plutôt disséminées dans des articles critiques parus surtout dans l'hebdomadaire *Le Haut-Parleur*, mais aussi dans d'autres périodiques tels *Le Canada* et *La Barre du jour*³¹⁰. Pendant que quelques-unes de ces interventions dans les journaux concernaient les problèmes personnellement rencontrés lors de l'actualisation de ses œuvres³¹¹, la plupart de ses collaborations abordaient le théâtre des autres ou le théâtre scénique à fonder. Tout comme les textes artaudiens et claudéliens souhaitaient stimuler la production d'un théâtre renouvelé dans la France du début du XX^e siècle, ces écrits

³⁰⁸ La parution de ce texte dans la NRF date du 1^{er} octobre 1932 ([O], p. 1736-1737).

³⁰⁹ Cette production, sera, quant à elle, publiée anonymement par les Éditions Denoël et Steele en février 1933 ([O], p. 1738).

³¹⁰ Les références complètes des articles gauvréens auxquels nous avons fait, faisons et ferons allusion ont été trouvées dans [ÉA], p. 403-408. Nous reproduisons, dans la « Bibliographie », les références des textes que nous avons consultés.

³¹¹ Gauvreau participera notamment à la polémique dans les journaux à propos de la création avortée de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*, en collaborant au *Petit Journal* (« «La défection de Mercure est triste» dit Gauvreau »).

gauvréens visaient pratiquement le développement de la sphère théâtrale (singulièrement atrophiée, en raison de la crise économique des années 1920, au profit d'une hypertrophie du genre burlesque, selon certains critiques) dans le Québec du début des années 1950.

Ensuite, les auteurs du corpus décident de donner des conférences sur le processus de création menant à la représentation dramaturgique et scénique. Celles d'Artaud s'intituleront « La Mise en scène et la métaphysique », « Le Théâtre et la peste » (prononcées le 10 décembre 1931 et le 6 avril 1933 à la Sorbonne devant les étudiants du docteur René Allendy), « Le Théâtre et les dieux » (dite le 29 février 1936 à l'Université de Mexico), « Le Théâtre d'après-guerre à Paris » (présentée le 18 mars 1936 dans les salons de l'Alliance française au Mexique). Claudel offre les siennes en 1915, accompagné d'Ève Francis (qui illustre ses dires par une interprétation d'extraits de ses œuvres), tantôt au Conservatoire de Milan en Italie, tantôt à Genève et à Lausanne en Suisse. Gauvreau, sauf erreur, n'a pas proféré de conférences comme tel sur les sujets du théâtre et de la création spectaculaire. Ses interventions verbales en public concernaient plutôt ses activités en lien avec le groupe des Automatistes dont il était membre et animateur. Il faut ajouter que, lorsqu'il s'exprimait sur le théâtre, le ton de la conférence ne lui convenait pas tout à fait. Il optait plutôt pour de vives protestations. De fait, les manifestations déclamatoires de ses réprobations lui ont souvent été reprochées en plus de lui valoir des arrestations et des emprisonnements temporaires :

J'ai été arrêté au Festival dramatique pour avoir manifesté en faveur de la liberté d'expression (au Festival dramatique du *Théâtre Orpheum de Montréal*) et pour avoir refusé d'être classifié comme un inférieur dans un endroit public. (*LPÉB*, p. 199)

Je suis emprisonné pour avoir sifflé un mauvais spectacle dans un théâtre, moi qui suis critique d'art. (*LPÉB*, p. 202)

En vérité, la voie que prend la voix gauvréenne pour discuter de l'art théâtral subit un renversement, puisque le poète a choisi de donner la parole même aux praticiens. Il a ainsi réalisé des entretiens – qu'il a ensuite retranscrits ou résumés et publiés – avec des

comédiens de renom (comme Jean Gascon) et des professeurs réputés (ceux employés au Théâtre du Nouveau Monde).

Puis, l'activité créatrice des poètes du corpus marque aussi un jalon dans l'invention de la figure de metteur en scène, car ils écriront de nouvelles pièces en ayant un souci particulier de faire comprendre aux lecteurs éventuels la manière dont ils conçoivent la représentation à venir. Au nombre de ces œuvres, l'on compte, pour Artaud : *La Conquête du Mexique* (1933) (TD, p. 583-584), *Le Supplice de Tantale* (1934), *Les Cenci* (1935) ; pour Claudel : *Protée* (1913), *L'Ours et la lune* (1917), *L'Homme et son désir* (1917), *La Femme et son ombre* (1926), *Le Peuple des hommes cassés* (1926) ; pour Gauvreau : *L'Asile de la pureté* (1953), *La Charge de l'original épormyable* (1956), *L'Étalon fait de l'équitation* (1965), *La Reprise* (1958-1967), *Les Oranges sont vertes* (1958-1970).

Ces mêmes écrivains ont contribué à l'éclosion de la figure du metteur en scène en décuplant leurs projets reliés au monde du théâtre. De cette manière, Artaud « soumet à [Jean] Paulhan[, en mars 1931,] le projet d'un théâtre de la NRF soutenu par un comité de patronage³¹² » et lui apprend, le 23 septembre de la même année, qu'il souhaite donner des cours d'art dramatique dans la salle de conférences des Éditions Denoël et Steele. Il fonde également, en février 1933, La Société du Théâtre de la Cruauté qui échouera bientôt en raison de difficultés financières importantes. En juillet 1925, Claudel exprime à Lugné-Poe qu'il serait favorable à l'idée « de faire venir une troupe de ballet et d'acteurs Japonais en France » (CLP, p. 180). Gauvreau, lui, publicise la fondation du Théâtre du Nouveau Monde par Jean Gascon³¹³, en décrivant par le menu chaque aspect de la formation qui y est offerte. Il n'hésite pas, non plus, tant à dénoncer les carences et insuffisances pratiques en matière

³¹² Mais le projet n'aboutira pas ([O], p. 1735).

³¹³ Claude Gauvreau, « Le théâtre du Nouveau-Monde : en causant avec Jean Gascon ».

théâtrale au Québec³¹⁴, et à mépriser la censure et les coupures commandées par ceux qu'il appelle les « vandales imbéciles³¹⁵ », qu'à signaler les avancées timides, mais importantes, que certains acteurs du milieu permettent en se lançant à fond dans la revitalisation de l'interprétation scénique³¹⁶. Par ailleurs, les commentaires critiques de Gauvreau sur le théâtre présenté en salle – qui ne peuvent en aucun cas être qualifiés de complaisants : à titre d'exemples, l'un de ses textes s'intitule « Sincèrement dégueulasse » et il comparera l'une des créations à un « pouding³¹⁷ » –, servent à l'édification d'une pratique théâtrale de valeur et indépendante du contrôle ecclésiastique.

Artaud, Claudel et Gauvreau ont réellement façonné la figure du metteur en scène en prenant aussi le contrôle de la dimension interprétative du spectacle. Ils y sont parvenus en dirigeant eux-mêmes la progression scénique des comédiens (comme en témoigne le cahier de mise en scène des *Cenci* noté par Roger Blin lors des répétitions), l'actualisation de la voix des comédiens – surtout chez Claudel, qui insiste, lors de la mise en bouche du texte par les actrices, sur le fait qu'il faut « accentuer sur la consonne [et p]rolonger la dernière syllabe » (*JPC*, 239) ; mais aussi chez Gauvreau qui imposera ses vues aux comédiens (comme Janine Sutto) et au réalisateur (Guy Beaulne³¹⁸) de ses radiothéâtres. Les poètes-dramaturges ont aussi concouru à la genèse du metteur en scène en participant à l'élaboration du spectacle, aux côtés – mais parfois aussi au détriment et au péril – de celui qu'on appelait

³¹⁴ *Id.*, « Le théâtre dans le concret (I) : l'enseignement à souhaiter ».

³¹⁵ *Id.*, « Face au gâtisme intégral : Robert Gadouas a le courage de tenir tête aux censeurs », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 16, 21 avril 1951, p. 2.

³¹⁶ *Id.*, « Le plateau des Jeunes : chez François Rozet », p. 5.

³¹⁷ « Au National : le pouding aux mille sauces ou l'hétérogénéité consommée », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 27, 7 juillet 1951, p. 5.

³¹⁸ Guy Beaulne soutient, dans son témoignage sur la pratique radiothéâtrale, qu'il était risqué et aventureux de refuser les propositions de Gauvreau. Selon les souvenirs qu'il évoque, le poète s'irritait et s'enflammait rapidement devant toute suggestion de modification qui ne venait pas directement de lui : « Claude Gauvreau [...] n'acceptait pas facilement qu'on le critique ou qu'on lui retourne son texte. Il devenait vite méprisant et violent » (*Loc. cit.*, p. 132.)

communément le *régisseur de plateau*, et que Gauvreau désignait par l'expression de « directeur dramatique³¹⁹ ». Artaud, on le sait, a été, plus que le metteur en scène, le maître d'œuvre de la production des *Cenci* : c'est lui, en effet, qui a écrit la partition textuelle ; qui a incarné le rôle titre du père Cenci ; qui a géré les évolutions scéniques des autres personnages sur les planches ; qui a choisi le costumier, le décorateur et tous les autres membres de l'équipe technique ; qui a trouvé l'idée novatrice pour créer l'environnement sonore ; et qui s'est occupé de la publicité entourant le spectacle.

Claudiel, pour sa part, a suivi de très près le travail de – « [a] collabor[é] avec » (*CLP*, p. 84), dira-t-il – Lugné-Poe (en guidant les acteurs dans leur apprentissage du texte notamment), en se préoccupant de la distribution des rôles³²⁰, en réalisant des « études scéniques » (*CLP*, p. 89), en s'intéressant au déroulement des spectacles³²¹, en tenant un calendrier serré des représentations³²², en évaluant le rendement des comédiens lors des représentations devant public³²³, et en congédiant littéralement le metteur en scène, parfois³²⁴.

Gauvreau, comme Claudiel, va assister aux préparatifs de la mise en scène de *La Charge de l'original épormyable* par le sculpteur Claude Paradis³²⁵. Il jouera le rôle principal masculin dans son objet « Bien-être ». Puis, le 6 mai 1970, il quittera même son siège de directeur de production pour combler l'absence des comédiens qui s'enfuiront du théâtre

³¹⁹ Claude Gauvreau, « Au Nouveau Monde, “Un Inspecteur nous demande” », p. 5.

³²⁰ Par exemple, il insiste auprès de Copeau pour que ce soit M^{me} Kalff qui incarne le rôle de Marthe dans *L'Échange* (*CCDJ*, p. 24).

³²¹ « 2-11 mai [1913]. – Voyage à Paris pour la représentation de *L'Annonce* à la Comédie des Champs-Élysées (4 mai). Court-circuit des lampes rouges au 3^e acte. » (*JPC*, p. 253)

³²² « 24 juin - 5 juillet [1913]. Hellerau. Représentation d'*Orphée*. Ajournement de ma pièce » (*JPC*, p. 256).

³²³ « Hellerau du 19 sept[embre] au 6 oct[obre] 1913] p[our] la représentation de la *VerKündigung*. Eva Marstersteig très mauvaise, dans Violaine, Dietrich très bonne dans Mara. Decarli et Ébert, bons. 2. Mauvaise répétition générale. Bonne représentation » (*JPC*, p. 262-263)

³²⁴ « La “Régie” avait été confiée en mon absence à un “*herr professor*” dont j'ai dû me débarrasser. » (*CLP*, p. 120-121).

³²⁵ Curieusement, certains critiques attribuent cette mise en scène originale à Rodrigue Mathieu.

Gesù, entre deux actes de *La Charge de l'original épormyable*, en raison de leur mécontentement face au faible nombre de spectateurs en salle³²⁶. Mais la participation du poète québécois aux actualisations de ses œuvres demeurera, somme toute, minime. Il contrôlera à distance la production de ses radiothéâtres, bien que peu de ses pièces radiophoniques aient été acceptées par les radiodiffuseurs³²⁷. C'est pourquoi la contribution gauvréenne au théâtre scénique est d'abord et avant tout littéraire : ses hospitalisations répétées le tenaient à l'écart des praticiens, mais elles lui fournissaient la solitude et le temps nécessaires pour l'écriture (non alimentaire) portant sur la pratique théâtrale. Mais, lorsqu'on lui accordait des congés, il ne se privait pas d'assister aux représentations théâtrales des pièces des autres dramaturges. Ainsi, s'il n'a pas pu souvent diriger lui-même des comédiens en situation de répétition, il a néanmoins pu apprécier et évaluer le résultat des efforts des acteurs en situation scénique. En fait, la comparaison de toutes ses critiques s'avère parlante, car elle montre à quel point le jeu de l'acteur était important pour Gauvreau : la plus grande partie de ses textes portent sur les qualités et les défauts d'interprétation des comédiens. Cet aspect de sa production fait sans doute de lui plus un *critique de la scène* qu'un *metteur en scène* (comme l'est un Claudel ou un Artaud). En outre, nous pouvons préciser que, même s'il n'a pas eu l'occasion d'expérimenter la direction d'acteurs, de se frotter à une pragmatique scénique ou de tenter des essais scénographiques³²⁸, il s'est tout de même donné la liberté de développer « [s]a conception du théâtre » (*MCT*, p. 71) personnelle, et selon

³²⁶ Gauvreau relate l'incident dans « À propos des comédiens lâcheurs », p. 4.

³²⁷ Seulement cinq pièces originales ont été présentées dans le cadre des *Nouveautés dramatiques* de Radio-Canada, ce qui apparaît bien peu en regard des dizaines de demi-heures qu'il a rédigées pour la radio (mais qui sont restées dans ses cartons).

³²⁸ Ce que le milieu dans lequel il a évolué lui permettait difficilement de faire dans la mesure où le « spectacle radiophonique » l'emportait sur l'événement scénique vivant – car, selon Richard Faubert et Jean Laflamme, dans les années 1930 et subséquentes, « [l]a radio, tout autant que le cinéma, vidait les théâtres » – ne permettait pas qu'il puisse, à lui seul, développer la figure de metteur en scène. Nous pouvons toutefois voir, dans sa volonté de tout diriger des événements artistiques auxquels il participait (quand il le pouvait), les prémices du développement de la figure du metteur en scène au Québec. (*Loc. cit.*, p. 61.)

laquelle l'auteur apparaît comme un chef d'orchestre, comme un mentor-guide, un directeur-meneur ayant réussi à se placer au-dessus de la mêlée composée par les acteurs, qui lui sont subordonnés :

Ainsi, quels doivent être les rapports d'un auteur avec ses interprètes?

L'auteur, en ce point, doit être dégagé de toute sentimentalité. [L]interprète doit être mis par l'auteur en face d'un objet vraisemblablement impulvérisable ; l'auteur sachant que l'interprète sera sceptique et même agressif à un moment ou un autre, le dit auteur doit user de patience et attendre que la sensibilité de l'interprète soit dégagée de ses enduits académiques par la magie de l'objet ; l'interprète ayant été restitué à la disponibilité, l'auteur peut accroître sa force d'expression de façon illimitée (*MCT*, p. 72-73)

La véritable fonction du cours d'interprétation est de développer l'intelligence de textes d'envergure. Ici, on ne s'arrête pas au sentiment brut : l'activité est conditionnée par le besoin d'incarner la pensée autonome d'un écrivain³²⁹.

L'apport des poètes-dramaturges au rôle du metteur en scène s'effectue aussi par le fait qu'ils s'occupent de la gestion de la production technique lors de la représentation scénique de leurs pièces. Cela se vérifie surtout dans les activités artaudiennes et claudéliennes. De cette façon, les deux poètes français de notre corpus veillent à la recherche de financement. Dès 1932, Artaud fait des demandes de subventions et de soutien monétaire pour que puisse prendre vie son *Théâtre de la cruauté* ([*O*], p. 1736-1737). En 1928, Claudel cherche des « bailleurs de fonds » (*CDM*, p. 107), pour l'une de ses créations. Ils s'intéressent aussi à la récolte des recettes. Artaud tient compte des maigres rendements de ses tentatives théâtrales. Claudel note donc, dans son *Journal*, en janvier-février 1917, les profits engendrés par les représentations de *L'Otage* au Théâtre Antoine du 11 au 17 décembre 1916. De plus, ils cherchent eux-mêmes les endroits où peuvent être produites leurs pièces. Claudel se demande ainsi, le 15 mai 1914, s'il « ne pourrai[t] pas faire jouer le *Protée* chez des amis, par ex. chez Madame Chausson (veuve du musicien) » (*CDM*, p. 44). Puis, ils se préoccupent aussi de tout l'appareil théâtral. Artaud se soucie de la réalisation technique de son émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*. En 1914, Claudel découvre les

³²⁹ Claude Gauvreau, « Le théâtre dans le concret (II) : les professeurs », p. 4.

« problèmes insolubles » (*JPC*, p. 302) de certains édifices théâtraux, l'« inconvénient des décors de théâtre, l[eur] fixité » (*JPC*, p. 319), les potentialités sémiologiques de la lumière au théâtre d'Hellerau, tout comme les « ressources de [l]a scène démontable » (*CLP*, p. 120-121) de Salzmann.

Rappelons que Gauvreau a toutefois fait preuve de ses compétences d'organisateur et de gestionnaire d'événements, en dirigeant la préparation, le déroulement et la réception des expositions de peintures de ses amis automatistes.

C'est donc pas à pas que les trois poètes s'accaparent et s'attribuent les fonctions qui vont rendre loisible la redéfinition et la régénération du rôle de metteur en scène dans la sphère théâtrale – ce qui est totalement corroboré par certaines affirmations des poètes français du corpus (dans leurs correspondances et autres textes) qui emploient l'expression littérale pour désigner leur nouvelle implication auprès des praticiens de théâtre. Artaud proclamait ainsi que « [ce] qui appart[enait] à la mise en scène d[evait] être repris par l'auteur [...] de manière à faire cesser cette absurde dualité [existant] entre le metteur en scène et l'auteur » (*TD*, p. 573) pour que le spectacle soit placé sous la responsabilité d'un « Créateur unique » (*TD*, p. 561). Claudel a lui aussi laissé entendre, dans sa correspondance, que son statut de poète dramatique ne l'empêchait pas d'avoir des « id[ées] de mise en scène » (*CDM*, p. 99) ou de concevoir des « pet[its] proj[ets] de mise en scène » (*CDM*, p. 69).

III.2.4.2. L'esthétisation de la figure du poète

Mais ce débordement de la fonction poétique hors du cadre dramatique – corollaire de la création de la figure du metteur en scène – comporte son calque inverse. En réalité, les poètes semblent n'avoir ménagé cette sortie du poétique textuel (désincarné) que pour mieux

préparer l'entrée – en et sur scène – du poétique incarné (hors-textuel), soit la figure du poète comme personnage central de – et transposition de leur propre figure dans – leurs pièces de théâtre (ou productions scéno-existentielles).

L'examen rigoureux de ce double théâtralisé et esthétisé du corps de l'auteur ne saurait cependant se passer d'une mise au point préliminaire. En effet, il nous apparaît primordial, en ce commencement de segment analytique, de nuancer l'expression d'*entrée en/sur scène* de ce protagoniste singulier, car ce ne sont ni Artaud, ni Claudel, ni Gauvreau qui l'ont inclus, pour la première fois, dans une production dramatique. Un bref survol de l'histoire théâtrale de langue française nous apprend, en effet, que le poète fait souvent partie de la distribution des pièces appartenant au répertoire. Avant le romantisme, il était représenté comme un être ridicule et comique destiné à faire rire le public lors de ses apparitions scéniques. Au cours du romantisme, les auteurs le dotaient volontiers d'une personnalité malade : soit il devenait fou, soit il était perçu comme un écrivain maudit, soit – comme le Chatterton d'Alfred de Vigny – il traînait son désespoir avec lui tout au long de la pièce tel un suicidé en devenir. Avec le symbolisme, le personnage a pris du galon et est devenu, sous la plume des auteurs, un clairvoyant et un visionnaire. Edmond Rostand, lui, en a fait, plus qu'un héros positif – ou « optimiste³³⁰ » pour reprendre le qualificatif de Géraldine Vogel –, un sauveur de la fierté nationale, dans sa dramaturgie personnelle. Enfin, dans les trois premiers quarts du XX^e siècle, les poètes-dramaturges ont récupéré ce rôle afin de représenter leur propre figure d'auteur de poésie en la réfractant sur scène.

Au demeurant, la figure du poète ne surgit pas inopinément dans les partitions dramaturgiques des auteurs du corpus. Elle était déjà présente – et présentée sombrement – dans leurs textes précédant leur prise de conscience de la matérialité scénique. Ainsi, avant

³³⁰ Géraldine Vogel, *op. cit.*, f. 1.

1931, Artaud – l’auteur du poème « Poète noir » (*O*, p. 112) – avait déjà engendré les doubles fictifs de poètes réels (comme Archim d’Arnim et Gérard de Nerval dans *La Vitre d’amour*, *O*, p. 206). Claudel – qui s’autorebaptisera l’« Oiseau noir³³¹ » en 1929 –, avait inventé, avant les années 1910, un personnage de « poète » (*LE*, p. 3) dans *L’Endormie* et *Cœuvres* dans *La Ville*. Gauvreau, enfin – « Polhête » (*ÉM*, p. 258. Nous soulignons)³³² moins noir que ne l’est son « Ange métorfôze » (*ÉM*, p. 232)³³³ –, a décidé d’inaugurer ses *Œuvres créatrices complètes* – dans « Les Reflets de la nuit » des *Entrailles*, et donc avant 1950 – par la présentation de « Frédéric Chir de Houppelande[,] le plus grand des poètes » (*E*, p. 19) qui serait, selon la didascalie initiale, « maquillé violemment avec [...] du noir » (*E*, p. 19).

La figure du poète se manifeste donc très tôt dans leurs textes. Des premières partitions aux œuvres-phares, les différents avatars du poète (héros ou antihéros) – le rôle poétique étant, le plus souvent mais pas exclusivement, concédé à une entité de sexe masculin, perçue à la fois comme un paria de la société³³⁴ et un être plus grand que nature –, en plus de se multiplier abondamment, tendent vers la représentation tangible – incarnée esthétiquement – des auteurs eux-mêmes. Certes, il y aurait toute une étude approfondie à mener sur les

³³¹ Rappelons que, dans la littérature française pré-claudelienne, l’oiseau était déjà une figure traditionnellement associée au poète (ex. : l’albatros de Baudelaire et le pélican de Musset). Il faut dire, par ailleurs, que Claudel a choisi de mettre en abyme la transcription phonétique japonaise de son nom dans son ouvrage *L’Oiseau noir dans le soleil levant*. C’est, du moins, ce que prétend Thi Hoai Huong Nguyen (*loc. cit.*, p. 261.)

³³² Déformation du terme « poète » qui préfigure celle – « mignon pohète » (*AR*, p. 915) – que Gauvreau insérera, en 1961, dans une réplique de « Mâle », personnage du second *Automatisme pour la radio*.

³³³ Dans le poème « Ange métorfôze sur les dalles » d’*Étal mixte*, on peut lire, en effet : « Il est noir » (*ÉM*, p. 233).

³³⁴ Comme le signale Jean-Louis Joubert, cette manière de représenter le poète comme un exclu s’avère très traditionnelle et s’inscrit dans la lignée d’autres figures poétiques : « Les poètes ont mauvaise réputation. Toujours et partout, de Platon aux sociétés négro-africaines, ils ont suscité la méfiance. Le philosophe grec voulait les bannir de la cité idéale, les griots soudanais constituent une caste à la fois privilégiée et méprisée. [...] Sont-ils dangereux ou inutiles? Les deux griefs se recouvrent, le second tendant à masquer le premier. On disqualifie l’activité poétique pour futilité, façon d’occulter sa puissance efficace. D’où ces images dévaluées et péjoratives : cigale chanteuse, pierrot lunaire, le poète est ainsi écarté de la sphère sociale. S’il se laisse entraîner sur la pente de la rêverie, on l’accuse d’extravagance ou de folie : son délire le rend insociable. Qu’il se contente de chanter, on lui reproche cette activité gratuite : sacrifiant au plaisir de l’instant, il se condamne au parasitisme social. » (*Op. cit.*, p. 11.)

nuances infimes et précises qu'apporte chaque nouvelle figure de poète dans la redistribution de la fonction poétique au sein de ces trois dramaturgies. Car les différentes étapes que traversent ces personnages, dans les productions artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes, se recourent presque toutes, sans pourtant toujours se présenter dans la même séquence. Néanmoins, de l'observation générale de quelques rôles exemplaires de poètes, il est possible de dégager un modèle global et synoptique d'évolution. Pour Artaud, le double d'Artaud dans *Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour, Ci-Gît* et *Pour en finir avec le jugement de dieu* ; pour Claudel : le « poète » (LE, p. 3) de *L'Endormie*, Cœuvre de *La Ville*, Don Rodrigue dans la première et la seconde versions du *Soulier de satin*, puis le protagoniste du texte *Le Poète et le shamisen* ; pour Gauvreau : Frédéric Chir de Houppelande des « Reflets de la nuit », les entités anonymes verbalisant « La Mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval » et « Fatigue et réalité sans soupçon », le « poète hermétique » (CO, p. 329) dans *Une Journée d'Erik Satie*, Claude Gauvreau dans *L'Asile de la pureté*, Mycroft Mixeudeim de *La Charge de l'original épormyable* et Yvirnig des *Oranges sont vertes*.

D'abord, on assiste à une mise en place d'une figure générale de poète. Les premiers personnages associés à la poésie y sont alors indéfinis. Bien que parfois gratifiés d'une caractérisation indirecte (comme le poète, Cœuvre et Frédérique Chir de Houppelande), ils ne sont jamais décrits en détail dans le cadre d'un *dramatis personæ* digne de ce nom. Cela s'explique par le fait que cette section de la partition est quasi toujours escamotée au profit d'une liste succincte de personnages, quand il y en a une (ce qui n'est pas toujours le cas : à preuve, les textes d'Artaud et de Gauvreau). Dans *Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour*, le *dramatis personæ* existe bien, par contre. Mais il est postposé par rapport aux répliques, et ne spécifie rien au sujet du personnage d'Antonin Artaud, ce qui brouille encore plus l'aura

nimbant cette figure problématique. Par ailleurs, les premiers rôles de poètes ont, la plupart du temps, une identité ambiguë et diffuse parce qu'hybride. Dans *Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour*, le poète semble avoir des contours insaisissables et variables. Artaud est présenté comme le double « détach[é et] conf[us] » (*POPAL*, p. 85) d'un peintre ayant existé – « Moi, c'est-à-dire celui qui était dans le temps Paolo Ucello » (*POPAL*, p. 86) – dont le nom est bientôt remplacé par un autre – « Je suis vraiment Paul les oiseaux » (*POPAL*, p. 87) – et dont la silhouette reste vague : « On peut l'imaginer comme on voudra [...] ou même sans aucune espèce d'apparence et dépourvu de tout corps » (*POPAL*, p. 85), malgré un semblant de contenance et de consistance (« Et moi je me retourne dans l'Esprit. [...] Et cependant je suis moi-même. Je ne perds pas ma densité. Moi et l'Esprit nous nous mesurons face à face » (*POPAL*, p. 89). Dans *L'Endormie* et « Les Reflets de la nuit », les rôles de poètes sont aussi accordés à des êtres fictifs relevant davantage du double flou que du calque identique de Claudel – même si le physique et le comportement du Poète fait l'objet d'une description généreuse de la part de Volpilla-la-chèvre et de Danse-la-nuit (*LE*, p. 7-8) – et de Gauvreau – même si quelques traits de Frédérique Chir de Houppelande sont révélés en cours de texte. En outre, le Poète claudélien est confondu avec un « vagabon[d] » (*LE*, p. 7) puis avec « un homme » (*LE*, p. 9) avant d'être reconnu par les autres figures en scène. Cœuvre aussi – qui fait l'objet d'une caractérisation des plus minimaliste, indirecte et imprécise : il est « [c]elui à qui la Muse a lissé les cheveux » (*VI*, p. 321) – est présenté, par Thalie, dans la première version de la pièce, comme un être binaire : « Cœuvre est un couple, l'un mon époux, l'autre une femme » (*VI*, p. 337). Cela, sans compter qu'il est doté d'une voix duelle (lyrique et hiératique), dans la mesure où il s'exprime par le biais d'un « ample discours » (*VI*, p. 324), cette parole pareille « au son heureux de la lyre » (*VI*, p. 321), qui sait traduire et rendre intelligible le monde en termes à la fois poétiques et mystiques. Le

poète inventé par Gauvreau possède aussi un *alter ego*, soit le *personnage protatique* – « L'Introducteur : [...] Chir de Houppelande c'est moi » (*E*, p. 19) –, et un jumeau, nommé Hurbur : « Les Voix de la forêt : Il [Hurbur] est un nouveau Frédéric Chir de Houppelande » (*E*, p. 20). C'est d'ailleurs chez Gauvreau que la caractérisation imprécise des poètes atteindra son comble. Cela ira jusqu'à la perte totale d'identité avec « La Mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval » et « Fatigue et réalité sans soupçon » – *objets* plus poétiques que dramatiques –, puisque qu'aucune indication ne détermine ou ne spatialise la voix anonyme – car non précédée d'un *appel de voix* – émettrice de ces textes. Poètes par défaut – parce qu'elles n'existent que par les poèmes en exploréen qui les dépassent –, ces figures vaporeuses sont d'autant plus polymorphes que fuyantes. C'est pourquoi leurs profils, comme ceux des autres figures examinées ci-dessus, appartiennent à un ordre plus général que spécifique, constitutif de la première manifestation de la figure du poète.

Dans les productions artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes, on note, en guise de seconde phase de la transformation du protagoniste poète, un rapprochement qui s'opère entre les personnages fictifs et la figure réelle de l'auteur. Le plus souvent, cette étape consiste en la présentation du poète réel, mais par le biais d'une mise à distance de celui-ci par des procédés divers. Chez Artaud, on pourrait, d'une certaine façon, reconnaître cette tactique dès *Paul les oiseaux ou La Place de l'Amour*, dans la mesure où le vrai nom de l'auteur est employé, et que l'auteur se voit lui-même avec un certain recul : « Je suis comme un personnage de théâtre qui aurait le pouvoir de se considérer lui-même et d'être tantôt abstraction pure et simple création de l'esprit, et tantôt inventeur et animateur de cette création d'esprit » (*POPA1*, p. 87). Mais cela s'avère impossible, car, comme le démontre la seconde version de ce texte, l'Antonin Artaud est alors encore « en gésine » (*POPA2*, p. 107) et donc n'est pas encore réellement constitué. Or on ne peut ménager un écart entre un être et

un *être en devenir* (donc qui n'est pas tout à fait constitué) – sauf psychanalytiquement. En outre, cet état de fait est aussi notable dans un texte beaucoup plus tardif (*Ci-gît*), où l'auteur parle de sa propre voix, tout en se détachant de lui-même, par moment et dans un va-et-vient pronominal, en usant de la troisième personne du singulier :

Moi, Antonin Artaud, je suis [1^e p.s.] mon fils, mon père, ma mère, / et moi [...]
 Vous ne saviez pas / que l'état : / ŒUF / était l'état / anti-Artaud / par excellence / et que pour empoisonner Artaud [3^e p. s.] / il n'y a rien / de tel que de battre / une bonne omelette / dans les espaces / visant le point / gélatineux / qu'Artaud [3^e p. s.] / cherchant l'homme à faire / a fui / comme une peste horrible [...]
 Pour moi, simple / Antonin Artaud [1^e p. s.], / on ne me la fait pas à l'influence / quand on n'est qu'un homme / ou que / dieu (*CGCI*, p. 1152, 1158 et 1162)

L'écart entre les poètes fictif et réel n'est jamais aussi clair chez Claudel, puisque, sauf erreur, cet écrivain ne baptise aucune de ses créatures par son nom personnel. En revanche, on peut certainement voir une référence (ou une allusion) métonymique à Claudel et à sa production poétique dans le nom hautement symbolique du poète de *La Ville*, Cœur. Ce prénom, créé par *bloconyme*, combine les termes *cœur* et *œuvre*, qui renvoient eux-mêmes de manière figurée (et, partant, avec une certaine mise à distance) au fondement même de l'existence et de la création claudéliennes. Il ne fait aucun doute, néanmoins, que Claudel a reproduit sa propre existence à travers celles de ses personnages, notamment dans celle du poète (pictural, mais aussi scripturaire³³⁵) de Don Rodrigue du *Soulier de satin*, ce qui rapproche cette figure poétique de celles, gauvréennes, de Mycroft Mixeudeim et d'Yvirnig de Comuzon. Chez Gauvreau, par contre, la situation s'apparente plus à celle d'Artaud, parce qu'il produit, dans *Cinq Ouiës*, une partition théâtrale (*Une Journée d'Erik Satie*) mettant en scène non pas sa propre personne, mais bien un « poète hermétique » (*CO*, p. 329) qui lit un texte réel de Gauvreau, soit le poème « Jamais le dé noro » (*ÉM*, p. 258) tiré d'*Étal mixte*³³⁶.

³³⁵ Comme le connote l'extrait suivant où Don Rodrigue est rattaché aux notions d'*écriture* et de *papier* : « Don Rodrigue : [...] C'est intéressant d'écrire royalement son nom au travers de cette page toute blanche. » (*SSI*, p. 300)

³³⁶ Stratégie qui sera réemployée dans *Le Rose Enfer des animaux* en 1958 :

Il y a, de cette façon, une proximité qui s'installe (grâce au trope de la métonymie) entre la figure du poète anonyme et l'auteur des *Œuvres créatrices complètes*, sans qu'il n'y ait, toutefois, de fusion complète (le poème de Gauvreau ne sera jamais l'entité humaine qu'a été Gauvreau, comme il le suggère lui-même dans *Beauté baroque* : « Le tableau du peintre n'est pas le peintre, l'enfant de la mère n'est pas la mère », *BB*, p. 447).

Le dernier stade de la transmutation du rôle de l'écrivain de poésie chez Artaud, Claudel et Gauvreau repose, plus que sur un alliage ou sur une réunion entre la figure fictive du poète et le poète véritable, sur une absorption ou une assimilation du rôle fictif par l'entité réelle. Ici, il n'y a pas plus de médiation, d'interposition que d'entremise. La *voix auctoriale* a été avalée par la *vie auctoriale*. Le poète réel prend sa place dans la fiction ou, plutôt, fait accéder la fiction au niveau de son existence véritable : « le théâtre, il faut le rejeter dans la vie », dira Artaud (*O*, p. 91) –, le tout, sans céder à la tentation du repli pronominal ou encore sans se camoufler par l'établissement d'une relation métonymique entre lui et sa figure irréaliste. Dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud accède à un au-delà de la représentation de soi en décidant de faire entrer en parfaite adéquation la vie et le jeu (qui, dès lors, n'en est plus un). En *mettant sa vie en jeu*, Artaud fait en sorte que le jeu devient l'enjeu de sa vie. Il ne choisit plus : il devient, à lui seul, une représentation constante. C'est pourquoi il lui est possible, non plus de se dérober de son double fictif, mais de se donner à lui-même la réplique en incarnant, en plus de son propre rôle, celui des médecins traitants qui l'interrogent :

– Vous délirez, monsieur Artaud.
 Vous êtes fou. /
 – Je ne délire pas.
 Je ne suis pas fou. [...]

« ERNEST GOGOTT : Récite du Claude Gauvreau! / PRESCOTT DIEBULIAN : Non, non... / EARTHULIA GOHIAZ : Si, si! / ERNEST GOGOTT : En sais-tu par cœur? / PRESCOTT DIEBULIAN : Eh oui... / ERNEST GOGOTT : Alors, récite-le! » (*REA*, p. 767)

- Que voulez-vous dire, monsieur Artaud?
- Je veux dire que j’ai trouvé le moyen d’en finir une fois pour toutes avec ce singe / et que si personne ne croit plus en dieu le monde croit de plus en plus dans l’homme (*PEFJD*, p. 1653-1654).

Claudiel, lui, n’a pas franchi cette frontière entre le réel et la fiction. Mais sa sœur Camille a été totalement dévorée par ce procédé fusionnel. Dépassé par la *perte* et les *égarements* de son double sororal, et reconnaissant en lui ce même tumulte potentiellement dévastateur – qu’il a symboliquement transposé dans les agitations de la « *bouilloire stellaire* » (*PM3*, p. 285) de la version scénique de *Partage de midi* –, Claudiel a sans doute voulu se prémunir contre une éventuelle folie héréditaire en n’explorant pas ce terrain hasardeux de l’esthétique vécue. Cela explique aussi que la figure du poète chez cet auteur ne fait pas cette troisième halte au cours de son évolution dans sa dramaturgie. Mais Claudiel concevait certains de ses personnages assez près de lui pour juger leur incarnation scénique compromettante (notamment ceux de *Partage de midi*). On peut cependant remarquer que sa figure réelle, même si elle n’est pas visible, surplombe le déroulement de son œuvre-phare du *Soulier de satin*, car L’Irrépressible en est conscient et y fait référence :

L’Irrépressible [: J’]aurais dû attendre mon costume. Mais je n’ai pas eu la patience de moisir dans cette loge où l’auteur me tient calfeutré. [...]
 On se défie de mon ardeur, je mène les choses trop vite, en deux foulées nous serions au but et le public serait trop content!
 C’est pourquoi l’auteur me tient en réserve, un en-cas si je puis dire, avec tout un peuple de figurants qui font un grand bruit de pieds dans les greniers de son imagination et dont vous ne verrez jamais la figure.
 Mais moi on ne me contient pas si facilement, je fuis comme un gaz par-dessous la porte et je détone au milieu de la pièce! (*SSI*, p. 86-87)

La troisième étape dans le corpus gauvréen survient avant les œuvres-phares, soit dans la pièce *L’Asile de la pureté*, où l’auteur fait lui-même partie de la distribution et participe au déroulement de la pièce – à moins que ce ne soit la pièce qui participe au déroulement de sa vie – à titre de metteur en scène : « Cl. Gauvreau (*sortant précipitamment des coulisses, et visiblement troublé*) : Un instant! J’interromps. [...] Essaie, mon vieux Marcassilar, d’avalier

de la nourriture sans avoir l'air d'un vaincu [...] Alors, nous continuons. Tu veux? » (*AP*, p. 601 et 603).

Claude Gauvreau ne joue pas un rôle, il est lui-même non pas face, mais sur le même pied d'égalité que ses créatures (car il discute avec elles). L'identification du poète réel et de la figure fictive est devenue complète et a permis une incarnation physique de la fonction poétique qui était, auparavant, semi-immatérielle parce que textuelle.

Tout bien considéré, en ce qui concerne les figures réelle et fictive du poète chez les trois auteurs du corpus, on passe d'une relation symbolique (où le rôle de poète se caractérise par l'imprécision, la généralité et l'hybridité) à ce que les linguistes appellent une relation méronymique ou partitive³³⁷, qui est l'équivalent onomastique de la synecdoque³³⁸. Enfin, les rapports entre ces deux entités se transforment, en dernier lieu, non pas en une relation symbiotique, mais en une dissolution de la relation, afin que les poètes puissent procéder à l'imposition sans intermédiaire de leur moi créateur. Le personnage fictif n'existe plus : ne subsiste que l'auteur, qui est la forme la plus achevée de l'incarnation densifiée de la fonction poétique dans leurs œuvres dramaturgiques. Des premières œuvres aux œuvres-phares, on passe des doubles fictifs de l'auteur à la figure réfractée (entièrement réflexive) de l'auteur réel³³⁹. C'est à ce moment que le corps de l'auteur a complètement opéré son dédoublement dans la figure corpo-esthétisée et corpodramatisée du poète.

³³⁷ « Relation hiérarchique existant entre deux concepts ou deux signes linguistiques, dans laquelle le premier est une partie d'un tout que constitue le second »
(*Le Grand dictionnaire terminologique*, « méronyme », http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp)

³³⁸ Où le personnage figuré devient le *méronyme*, soit la partie ; et la figure réelle, l'*holonyme*, soit le tout, car le nom du poète réel est celui qui est appelé à englober le nom réel dans sa forme figurée au cours de la troisième phase de l'évolution du personnage.

³³⁹ Cette évolution tend ainsi à valider notre axiome de départ selon lequel l'intégration du personnage de poète, chez Artaud, Claudel et Gauvreau, participerait d'un processus de transfert de leur fonction poétique vers d'autres secteurs (que textuel) de leurs productions théâtrales, et notamment les aires physiques et concrètes (assujetties à la mise en scène).

Cependant, il y a plus, car, *via* la figure du poète, le corps de l'auteur n'est pas que plastifié et (inter)corporisé (c'est-à-dire investi dans un rapport intercorporel avec les corps de la scène, des interprètes et des spectateurs). Il est également soumis à un traitement pictural progressif et fait donc, en ce sens, l'objet d'une corporéification.

Ce postulat se vérifie à la faveur d'un bref survol de l'ensemble de leurs créations esthétiques. D'abord, les poètes-dramaturges commencent par mettre au centre de leur dramaturgie individuelle une figure de poète générale, mais anthropomorphe. Mais, au fur et à mesure que cette figure du poète se confond avec le corps de l'auteur lui-même, la corporisation va se changer en corporéification, puisqu'à ce moment le corps de l'auteur devient le modèle pictural à imiter dans la fiction. Ce modèle réel va, à son tour, donner à la figure fictive la valeur de portrait, un genre pictural canonique. Puis, ce portrait va se densifier peu à peu, grandir en proportions, pour atteindre le stade pénultième de *portrait-épure*, une épure servant à recréer leur propre corps fragmenté par les souffrances existentielles. Quand l'imitation de l'épure qu'est le corps du poète est dépassée, puis qu'elle laisse place à la substitution de l'auteur à la figure fictive, le modèle prend la place de la peinture et devient, dans les circonstances, le double d'une corporéification plastique à part entière.

Or ce portrait pictural théâtralisé va, au fil du temps, être troqué pour une théâtralisation complète de l'expression picturale chez les trois écrivains sur lesquels nous nous attardons. Car les poètes semblent avoir délaissé le théâtre, à la fin de leur vie, pour se tourner vers une autre forme d'art : non pas tant la peinture qu'une peinture-théâtre.

Artaud, interné, pouvait difficilement diriger des productions théâtrales. Il a donc récupéré l'acte de la représentation en la projetant dans ses dessins devenus *agôn*, puisque, comme l'a bien précisé Dominique Lafon dans sa conférence « À corps et à cri. Antonin

Artaud, imprécateur et métaphysicien³⁴⁰ », à la fin de son existence, Artaud faisaient des dessins inesthétiques : le dessin n'était pas pour lui une fin, mais un moyen de jumeler diverses formes d'expression : le pictural, la gestuelle (il martelait en dessinant ; il frappait et perçait sa feuille), le vocal (il criait et scandait des glossolalies tout en dessinant). Or cet amalgame expressif nous paraît assimilable à une peinture faite théâtre, à une théâtralisation cosmique de la production artistique polymorphe. Par ailleurs, cette théâtralisation artaudienne du pictural n'est pas sans faire écho aux portraits photographiques que nous avons d'Artaud. En ce sens, Dominique Lafon avait raison d'affirmer que les seules photographies que nous ayons de cet auteur soient des portraits ; que très rares sont les photos du corps artaudien non esthétisé.

Gauvreau, de son côté, bien qu'il ait choisi, comme ultime représentation de son autoportrait, de placer sa propre figure du poète dans une pièce dont le sujet principal et structurant est la peinture (*Les Oranges sont vertes*), n'a pas transformé la toile comme un substitut de l'inaccessible scène théâtrale comme l'a fait Artaud. Il faut donc chercher ailleurs les indices de sa théâtralisation du pictural, et c'est dans sa correspondance avec son maître, Borduas, qu'ils se trouvent. En effet, dans sa lettre du 10 novembre 1955, il déclare que son corps est devenu un subjectile, car il décrit sa physionomie comme une veille peinture de qualité médiocre, soit ce que les praticiens des Beaux-Arts désignent par l'appellation *croûte* : « Je suis devenu dégoûtant ; et l'aversion que j'inspire me confit dans une croûte infranchissable ; une croûte que personne ne voudra plus jamais franchir sincèrement, ne franchira plus jamais. » (*LPÉB*, p. 170)

³⁴⁰ Dominique Lafon, « À corps et à cri. Antonin Artaud, imprécateur et métaphysicien », *Dialogues autour d'Antonin Artaud*, 2^e rencontre organisée par le CRISEF (Collectif de recherche et d'interrogation sur les enjeux fondamentaux), présentateurs : Blaise Guillotte et Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 26 octobre 2010, f. 3.

Or ce *moi-croûte* est un moi dramatisé – et donc théâtralisé – dans ses lettres à Borduas, où chacun des faits de sa vie en institution psychiatrique est décrit comme une représentation théâtrale où il est à la fois le public, le protagoniste et l’auteur, mais rarement le metteur en scène.

Claudiel, pour sa part, n’a pas pratiqué la peinture comme l’ont fait Artaud et Gauvreau. Aussi, ses dessins – davantage des croquis rapides faits par nécessité plutôt que par pulsion créatrice, ressemblant à des gribouillis – n’avaient pas la valeur esthétique de ceux des deux autres auteurs. Il a néanmoins choisi de faire de son double fictif (Don Rodrigue) un artiste-peintre et de le placer au cœur de son *testament dramatique*. De plus, il a augmenté la charge picturale du *Soulier de satin* dans la seconde version de ce drame, en jouant avec les effets lumineux comme s’il s’agissait de pigments picturaux sur une palette de peintre. Chez lui, comme chez Artaud et Gauvreau, il y a donc une théâtralisation progressive du pictural.

En définitive, si Henri Gouhier pensait que « l’âme du théâtre, c’est d’avoir un corps³⁴¹ », pour les poètes-dramaturges du corpus, le propre du théâtre, c’est d’avoir une multiplicité de corps en présence. Cela, car ils ont entrepris de rethéâtraliser la sphère dramaturgique en l’envisageant comme un événement spectaculaire qui puisse accueillir en lui-même une intercorporité fondatrice d’un ferment visuel relevant à la fois du plastique et du pictural.

IV. Conclusion partielle : Évolution des stratégies de théâtralisation et de dramatisation

Tout au long de ce chapitre, il est apparu que les deux niveaux de théâtralisation (le lyrique et le plastique) s’actualisent dans un rapport de simultanéité. Dans les œuvres à

³⁴¹ Henri Gaston Gouhier, *L’Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, « Présence et pensée », n° 11, 1968, p. 24.

vocation scénique, ils apparaissent tous les deux (bien que dans des proportions divergentes la plupart du temps) et se superposent.

Mais qu'en serait-il d'un point de vue diachronique? Bien entendu, répondre à cette question de manière exhaustive demanderait une connaissance beaucoup plus approfondie des œuvres complètes artaudiennes, claudéliennes et gauvréennes. En outre, ce projet nécessiterait un développement nettement trop long pour le cadre de cette étude. Toutefois, il est possible de suggérer, brièvement, quelques pistes de lectures, quelques solutions qui gagneraient, évidemment, à faire l'objet d'un examen plus poussé.

Les lectures et analyses menées dans le cadre de cette thèse nous portent à croire que, d'un point de vue diachronique, les paradigmes se modifient substantiellement. En d'autres termes, les deux stratégies de théâtralisation principales (que sont le lyrique et le plastique) ne demeurent pas dans un rapport de simultanéité, mais elles tendent, au contraire, à s'établir dans un rapport de successivité. Ainsi, on passe, peu à peu, d'une esthétique théâtrale de l'ouïe (où la théâtralité se fonde essentiellement sur le lyrisme) à une esthétique de l'œil (où le pictural tient lieu de fondement scénique).

De cette observation générale, il est possible de formuler des remarques analytiques plus particulières. D'une part, cette évolution du lyrique au pictural – qui donne à la scène l'occasion de s'accaparer tout le potentiel le dramaturgique des partitions dramatiques des poètes – donne lieu, aussi, à une transposition du rythme musical au niveau pictural (il s'agit d'une récupération par le plan visuel des tactiques esthético-acoustiques).

D'autre part, elle n'a d'égal que – ou a pour corollaires, c'est selon – à la fois le passage du *theatrum mentis* au *theatrum mundi* ; la conversion du théâtre de l'intimité au

théâtre de l'« extériorité intime, [c'est-à-dire de l']extimité³⁴² » (pour citer Jacques Lacan) ; et la transformation d'un théâtre *noétique* (intellectuel et cérébral) en un théâtre dit *thymique*³⁴³, c'est-à-dire un théâtre vivant (c'est-à-dire non figé) et d'action (au sens d'acte), axé sur le corps, sur la chair et plus spécifiquement sur l'humeur, l'affect, l'émotion, les sensations, la sensibilité et le cœur – un théâtre qui bouleversera la vie intime des spectateurs qui assisteront au spectacle.

³⁴² Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, texte établi par Jacques Alain Miller, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1975- [1986], p. 167.

³⁴³ Le terme *thymie*, signifiant *sensibilité émotionnelle*, est tiré de la racine grecque *thymos*, signifiant *humeur*. Il fait écho à l'épreuve dite *thymélique* des concours tenus pendant l'Antiquité grecque.

CONCLUSION GLOBALE

INSTITUER UN ART COSMIQUE

« Le poème fait voir le monde parce qu'il est lui-même un monde qui se fait voir¹. »

« Le monde cesse d'être un vocabulaire éparpillé, [quand] il est devenu un poème [:] il a un sens, il a un ordre, il vient de quelque chose et il va quelque part². »

« Ne mésestimons ni la pensée ni le déterminisme cosmique. » (*LJCD*, p. 140)

I. Synthèse des résultats et des découvertes

Contrairement à ce que Marianne Bouchardon suggérait dans sa thèse « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », il existe bel et bien des relations entre la poésie et le théâtre avant le XIX^e siècle dans la littérature de langue française. En fait, comme l'explique minutieusement l'introduction, ces rapports se tissent dès les origines ancestrales (orientales et occidentales ; japonaises, indiennes, chinoises, grecques, romaines) de cette forme d'art et évoluent tout au long des siècles sans jamais disparaître totalement.

Mais c'est au XX^e siècle que le rapport entre poésie et théâtre devient particulièrement intéressant – et même passionnant –, puisque, pour la première fois dans l'histoire du théâtre occidental de langue française, on y voit apparaître une instrumentalisation du poétique visant à une rethéâtralisation du théâtre (qui avait été quelque peu désincarné par le courant symboliste en France et par la pratique radiophonique au Québec).

Parmi les auteurs ayant renouvelé la sphère théâtrale de langue française des trois premiers quarts du XX^e siècle, l'on compte assurément des poètes tels que Antonin Artaud,

¹ Jacques Garelli, *De la création poétique. Autour de l'œuvre de Jacques Garelli*, cité par Jean-Louis Joubert, *op. cit.*, p. 70.

² Paul Claudel, « Du sens figuré de l'écriture », René Tardif de Moidrey, *Introduction au Livre de Ruth*, Paris, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 1938, p. 59.

Paul Claudel et Claude Gauvreau. Ils ont réussi là où d'autres poètes (ex. : Anne Hébert, René Char) ont échoué.

Or une étude comparative synchronique de leurs œuvres-phrases (*Le Théâtre et son double* ; *Les Cenci* ; *Le Soulier de satin. Version intégrale* ; *Le Soulier de satin. Version pour la scène* ; *La Charge de l'original épormyable*, *Les Oranges sont vertes*) montre qu'étonnamment – et même s'ils appartiennent à des sphères spatiotemporelles différentes –, ces trois écrivains forment un groupe. Cela, car ils recourent à des stratégies similaires pour réformer la pratique théâtrale, et cela, tant au niveau textuel que scénique.

En effet, au-delà de leur volonté commune de replacer la figure de l'auteur au centre de leur création et de réinventer leur vie à travers l'art, leur conception théâtrale repose sur les mêmes prémisses selon lesquelles l'art (dans toutes ses dimensions) doit être inventif et coïncider avec un produit de l'imagination, car la copie du réel est insuffisante à leurs yeux, et seule la création d'une *nouvelle réalité* est digne d'être associée à la création artistique. Les valeurs européennes et occidentales tout comme le textocentrisme sont à rejeter au profit d'un absolu idéologique, existentiel, spirituel et métaphysique (hérité et inspiré des pratiques et des esthétiques orientales). Les frontières et les grilles de toutes sortes méritent d'être abolies, parce que jugées aussi réductrices que limitatives. Il faut s'employer à renouer avec une pratique primitive et archaïque ayant valeur de vérité transcendante. Pour cela, la création d'une dramaturgie thymique (par opposition à noétique), fondée sur le corps et sa portée poétique sont des solutions incontournables.

Ces prémisses – qui traduisaient une conception originale et innovatrice du théâtre pour le début du XX^e siècle en France et au Québec – a valu aux trois auteurs d'être rejetés par leurs pairs. Mais ce sont ces poètes incompris qui ont, finalement, marqué leur art. Fidèles

représentants de ce que l'on a coutume d'appeler un *théâtre de l'irreprésentable*, ils ont fait l'objet d'une mythification qui a toujours cours, même en 2012.

Or leurs postulats ont aussi nourri leur projet artistique au niveau conceptuel, puisqu'ils ont produit tout un discours théorique en amont de la mise en pratique scénique de leurs partitions dramaturgiques. Il faut toutefois souligner que le grand coefficient lyrique de ce discours théorique le rend souvent indissociable de leur production poétique et théâtrale.

Il n'en demeure pas moins que leurs réflexions métathéâtrales a stimulé la production d'un métalangage analytique chez les scientifiques et les universitaires. De même, leurs pensées singulières et leur apport lyrique au discours savant ont permis l'émergence d'une sémiologie scénique complexe. Toutefois, c'est cette même dimension lyrique qui fait que nous lisons leurs écrits comme des textes littéraires plutôt que comme des modes d'emploi ou des guides pédagogiques. Mais cette dimension cryptée était sans doute voulue, car elle confère à leur écriture une dimension obscure assimilable à celle des grands textes sacrés (qui étaient souvent hermétiques et indéchiffrables, sauf pour les initiés).

Dans un autre ordre d'idées, un détail saute aux yeux, lorsque l'on s'attarde au parcours artistique d'Artaud, de Claudel et de Gauvreau : c'est que leur réinvention de la pratique théâtrale semble largement redevable à leur méconnaissance des enjeux liés à la représentation scénique. Faisant fi ou ignorant ces règles, ils ont ainsi énoncé des conceptions révolutionnaires et proposé des créations totalement subversives pour leurs contemporains.

De même, si l'apport de ces écrivains au théâtre est important, c'est qu'ils n'ont pas renié leur statut de poète pour devenir dramaturges. Au contraire, ils ont su adapter les outils poétiques aux formes dramatiques et dramaturgiques. De fait, une étude diachronique de leurs œuvres complètes met bien en lumière que ce sont leurs premières pièces (les moins

connues) qui respectent le moins les canons et les conventions dramatiques et dramaturgiques. Ce ne sont cependant pas ces *poèmes dramatiques* qui ont réussi à rénover le théâtre, car, pour avoir un écho dans la sphère dramaturgique, il faut être joué.

Les pièces ayant modifié en profondeur les pratiques scéniques sont leurs œuvres-phares, qui respectent un peu plus les enjeux liés à la représentation et à la scénographie, puis qui tiennent davantage compte des contraintes matérielles et scéniques. Toutefois, ils n'auraient pas pu écrire ces partitions, ces *opus*, sans avoir été en contact direct et prolongé avec les praticiens qui ont fait, d'une certaine manière, leur éducation théâtrale³.

Se dégagent, de ces œuvres déterminantes pour l'évolution de l'histoire du théâtre, un certain nombre de stratégies de poétisation du dramatique et de théâtralisation du poétique⁴. D'une part, on peut voir que les poètes ont adopté une posture singulière à l'égard du langage. Par conséquent, ils ont ainsi proposé un dialogue renouvelé grâce à l'invention d'idiomes inventés (à valeur communielle plus que communicationnelle) et grâce à l'enrichissement des répliques par des formes poétiques reconnues (vers, versets, prose poétique). Mais, surtout, leur intérêt pour la matérialité (acoustique, visuelle) du langage leur permet de réformer le discours traditionnel sur le théâtre, et de faire figure de pionniers dans le domaine du théâtre moderne.

³ Ce constat permet de nuancer l'affirmation de Larthomas selon laquelle *le poète est bien mal préparé à l'écriture dramaturgique* et appuie celles de Jean Cocteau et de Roland Giguère – poètes eux aussi – pour lesquels « [l']audace et l'héroïsme ne peuvent s'exprimer qu'en désobéissant aux habitudes et aux vieilles lois³ » et « aller plus loin[, signifie] ne jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer³ ». Larthomas écrit en effet ceci : « [S]'il y a un homme que la pratique de son art prépare très mal à écrire une œuvre dramatique, c'est bien le poète. » (*Op. cit.*, p. 363.) La citation de Cocteau est tirée de : « Préface », *Poésie critique*, 6^e édition, Paris, Gallimard, « NRF », 1959, vol. 1 p. 10. Celle de Giguère provient de : « Grimoire », *Forêt vierge folle*, Montréal, L'Hexagone, « Typo », 1988, p. 86.

⁴ L'étude de ces stratégies nous a amenée à formuler quelques avancées concernant le discours théorique de l'analyse dramaturgique, telles ces notions conceptuelles opératoires : l'*appel de voix*, l'*effet de poéticité* et la *focalisation interne* sur scène.

D'autre part, on constate qu'Artaud, Claudel et Gauvreau ont transposé physiquement les figures de rhétorique pour densifier la valeur connotative du rendu spectaculaire. L'actualisation scénique des tropes touche autant les personnages (personnages-prosopopées, personnages-personnifications) que les divers constituants de l'action scénique et de la scénographie (ex. : décor-synecdoque, gestuelle sémiotisée).

Par ailleurs, grâce à l'examen de leurs productions, on remarque qu'ils ont aussi grandement contribué à redonner une tangibilité (lyrique et phonique ; plastique et optique) au spectacle. Cependant, l'observation diachronique de l'ensemble de leurs œuvres montre que le développement de ces deux aspects se fait dans un ordre successif : une dramaturgie faite pour l'œil succédant à une dramaturgie faite pour l'ouïe (s'inscrivant dans la grande mouvance de l'influence wagnérienne sur les arts en général)⁵.

Il faut ajouter à cela que leur recherche commune de la corporéité (perdue avec le théâtre désincarné du symbolisme) s'est faite parallèlement à la reconquête de leur propre corps en pièces – d'où, en fin de vie, le recentrement de leur dramaturgie sur leur propre être (*via* la création du metteur en scène et l'esthétisation de la figure du poète).

II. Une même quête cosmique du théâtre primitif et existentiel

Il est remarquable que cette dramaturgie innovatrice n'ait pas servi de fondement à un nouveau mouvement artistique ou à un nouveau courant littéraire. Même si ces trois auteurs ont influencé plusieurs auteurs et de nombreux praticiens du théâtre contemporains, leur production semble assimilable à un sommet unique, isolé et inimitable, dans l'histoire du théâtre de langue française en Occident.

⁵ Le discours qu'ils tiennent sur le rythme, particulièrement, leur permet de dramatiser le récit qu'ils font sur le rythme et qui vient contrebalancer leur difficulté (voire leur impossibilité) de définir clairement ce que représente cette notion pour eux.

Ne possédant pas d'héritiers directs sur le plan dramatique, ils forment, en contrepartie, et à eux trois, une triade indivise, un groupe dont l'unité et la cohérence sont indéniables. En effet, leurs entreprises sont réunies par une même quête cosmique du théâtre primitif et existentiel – une quête d'absolu esthétique elle-même mue par une ambition qui se mesurait à l'aune de leur génie⁶.

Or cette quête cosmique du théâtre – qui leur a fait écrire ce que Olivier Py et Vincent Josse appellent des « pièce[s]-monde⁷ » –, semble découler d'un manque irréductible chez les trois poètes : une « absence [de] PENSÉE » (*O*, p. 261), pour Artaud ; une incomplétude inhérente à la condition humaine, pour Claudel⁸ ; et un déficit de la parole, pour Gauvreau⁹.

Elle se traduit, par ailleurs, au niveau herméneutique, par tout un discours sous-tendu par les trois auteurs. Ces poètes « cosmiqu[es]¹⁰ » – pour reprendre l'adjectif que Louis Barjon emploie pour qualifier la dramaturgie claudélienne –, sont à la culture occidentale ce

⁶ Même si, en 1947, Artaud écrivait qu'« [i]l n'y a pas de piédestal » (*O*, p. 1568), il s'assimilait souvent à un être supérieur : par exemple, ici, il se disait « prévenu d'être dieu » (*SUSU*, p. 1414) ; et là, il se déguisait en « Saint François d'Assise » (*O*, p. 54) pour donner du crédit à l'une de ses convictions personnelles, soit celle d'être non pas un saint parmi d'autres, mais bien d'être « le saint [des saints] » (*O*, p. 54). Puis, un peu comme Claudel qui, dans un extrait de son *Journal* daté de 1922, inscrivait son ambition de devenir « le premier grand poète Européen » (*JPC*, p. 544), Gauvreau – qui avouait ailleurs « préf[érer] être du parti des mégalomanes[,] que de celui des miniaturistes » – prétendait, dans deux essais en prose, être à la fois « le plus grand poète du Canada... et peut-être de l'Amérique du Nord[, et pouvoir] devenir d'abord le plus grand poète du vingtième siècle ; et ensuite le plus grand poète de tous les temps ». (La première citation de Gauvreau est tirée de : Réginald Martel, « Gauvreau : mort et résurrection », *La Presse*, 2 mai 1970, p. 28 ; la seconde, de : « Réponse au questionnaire de Marcel Proust », Victor-Lévy Beaulieu (présenté par), *Quand les écrivains québécois jouent le jeu. 43 réponses au questionnaire de Marcel Proust*, Montréal, Jour, 1970, p. 117.)

⁷ Daily Motion, « Olivier Py. France Inter », page consultée 25 juillet 2009, http://www.dailymotion.com/video/x8milb_olivier-py-france-inter_news

⁸ Selon Didier Alexandre, Claudel croit que « chaque créature, qui n'est que partie, aspire à la totalité. Elle compense cet état de manque fondamental, dans une fusion directe à Dieu » (« Des formes, point de genres? Paul Claudel face à la question du genre », Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (s. la dir. de), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 116).

⁹ Qui évoque, dans sa correspondance avec Borduas, une « misère persistante à [s']exprimer oralement » (*LPÉB*, p. 182).

¹⁰ Louis Barjon, *Paul Claudel*, préface de Paul Claudel, Paris, Éditions universitaires, « Classiques du XX^e siècle », n° 9, 1958, p. 141.

que les *dyâli* sont à la culture africaine, c'est-à-dire des auteurs « cosmopoétiqu[es]¹¹ », pour citer Kenneth White :

Léopold Senghor distingue deux grandes classes parmi les poètes de l'Ouest africain : les griots, qui « font métier de poésie » et savent « les paroles plaisantes au cœur et à l'oreille » concernant à une circonstance donnée ; ils étaient souvent attachés à la cour d'un prince dont ils chantaient la louange ; les dyâli ou diseurs-de-choses-très-cachées, qui ont reçu un enseignement ésotérique et dont la parole révèle les grandes forces cosmiques qui assurent l'équilibre universel¹².

Or qui dit cosmique dit monde. Certes, on pourrait penser que la position des poètes-dramaturges s'avère plutôt incompatible avec le monde. En effet, ils ont à peu près tous voyagé d'un bout à l'autre de la planète. Si Gauvreau n'a visité que différentes villes de l'Amérique du Nord telles Saint-Hilaire et Cambridge, Claudel, lui, a séjourné et habité sur presque tous les continents dans le cadre de sa carrière de diplomate. Quant à Artaud, il a voyagé en Irlande et au Mexique. Pourtant, ils ont tous affirmé, sans exception, se sentir exclus de ce monde, de ce cosmos. En 1925, Claudel confiait à son *Journal* que : « Le mot détachement ne serait pas exact, ce serait plutôt écartement des choses de moi, la création d'un espace vide de plus en plus large. J'ai beaucoup de peine à trouver ma place exacte dans ce monde qui n'est plus fait pour moi » (*JPC*, p. 656-657). Artaud, lui, ce « chaman sans tribu¹³ », comme le surnomme Kenneth White, prétendait, dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, se sentir dissocié du monde et de la vie : « # Morts, les autres ne sont pas séparés : ils tournent encore autour de leurs cadavres. [...] Je ne suis pas mort, mais je suis séparé » (*NRÊ*, p. 788). Enfin, Gauvreau, pour sa part, admettait, dans une de ses lettres à Paul-Émile Borduas, qu'il avait l'impression d'être « irrémédiablement déchiré » (*LPÉB*, p. 17) du monde. Cet aveu ne l'a empêché, par ailleurs, ni de sous-titrer son ouvrage *Le Rose Enfer des animaux* de « téléthéâtre cosmique » (*REA*, p. 755), ni d'associer l'automatisme – dont il

¹¹ Kenneth White, *Le Monde d'Antonin Artaud. Pour une culture cosmopoétique*, Bruxelles, Complexe, 1989, 197 p.

¹² Jean-Louis Joubert, *op. cit.*, p. 30-31.

¹³ Kenneth White, *op. cit.*, p. 85.

faisait partie – à un art cosmique – se situant aux antipodes de l’art de ceux qu’il appelait les *Rebelles* – lors de l’exposition *La Matière chante* : « L’exposition a connu plusieurs incidents cocasses ; entr’autres celui-ci : en faisant ma “ronde”, un matin, j’eus la surprise de constater qu’un tableau de plus faisait partie de l’accrochage [...]. Il s’agissait d’une parodie évidente de la peinture “cosmique” » (*LPÉB*, p. 124).

Cependant, le fait que les poètes cosmiques se sentent disjoints du monde ne constitue sans doute qu’une aporie apparente, puisque, comme le garantit Jean Grenier, « [i]l faut renoncer au monde pour le comprendre¹⁴ ». En ce sens, c’est peut-être dans cette coupure relative que se trouvait le germe de leur ambition artistique totalisante. Car il ne faut pas l’oublier : les trois poètes de notre étude se réclament d’une vision du monde globale, et cette aspiration déteint largement sur leur entreprise artistique. Aussi, loin d’être des écrivains du détail infime, du particulier¹⁵, ils sont, plutôt – et pour reprendre le titre d’un ouvrage récent de Pierre Oster –, des « [m]achin[es] à indiquer l’univers¹⁶ ».

En outre, si l’adjectif *cosmique* est un terme qu’on peut employer pour désigner les poètes-dramaturges, leurs œuvres ou les allégeances esthétiques auxquelles on les rattache habituellement, c’est que les notions afférentes au concept de *cosmos* font partie du vocabulaire qu’ils utilisent à maintes reprises dans leur correspondance et essais divers. Ainsi, dans leurs écrits non dramatiques, on retrouve les vocables *monde*, *universel* et *cosmos* (tout comme de leurs différentes déclinaisons grammaticales) sur le mode itératif. Dans son *Journal*, Claudel se prend à rêver d’« [u]n monde unique » (*JPC*, p. 145) et inscrit

¹⁴ Jean Grenier, *Lexique*, [Saint-Clément-la-Rivière], Fata Morgana, 1989 [1981], p. 28.

¹⁵ D’ailleurs Don Rodrigue ne dit-il pas lui-même, dans *Le Soulier de satin*, qu’il n’est « pas l’homme du particulier » (*SSI*, p. 307) ?

¹⁶ Pierre Oster, *Une Machine à indiquer l’univers*, Saint-Clément-de-Rivière (Hérault), Fata Morgana, 2009, 83 p. Il est vrai que le terme *univers* revient fréquemment sous la plume de ces écrivains. Par exemple, pour Claudel, « le mot total, c’est *l’univers* (“l’univers” version à l’unité) » (cité par Didier Alexandre, *loc. cit.*, p. 116).

que « [l]e bouddhisme Japonais [*sic*] appelle ce monde-ci le monde de la couleur » (*JPC*, p. 625). Artaud, lui, tente de convaincre sa conjointe Génica Athanasiou, dans deux lettres datant du mois de novembre 1940, que « [c]e monde-ci n'est plus viable[, qu']il est intégralement contaminé » (*LGA*, p. 307) et que, partant, il « faut [le] quitter [pour qu'enfin] le Règne de l'Autre Monde arrive » (*LGA*, p. 310). Gauvreau profite aussi de sa correspondance pour dire qu'il conçoit le monde comme une entité matériellement imparfaite : « Il est probable que je préférerais que le monde fût idéal » (*LPÉB*, p. 94) ; et non circonscriptible : « Justifiez, s'il vous plaît, pourquoi il faudrait que le monde eût un commencement, alors que maintenant l'on sait parfaitement que le *mouvement perpétuel* existe dans les atomes ! » (*LJCD*, p. 218).

Ensuite, toujours dans son *Journal*, Claudel raconte que c'est faisant « [d]es promenades par la Tournelle et le rue de la S(...), qu'[il a] eu conscience de [s]a vocation, la vocation de l'Univers » (*JPC*, p. 636) ; et toujours dans sa correspondance avec son mentor Borduas, Gauvreau certifie que « [s]euls [l']intéressent l'universel extrême et le singulier extrême » (*LPÉB*, p. 207-208).

Puis, c'est encore dans leur journal et leurs lettres que les deux poètes-dramaturges de notre corpus consignent le plus souvent leurs réflexions sur le *cosmos* ou la « complète relativité cosmique » (*LPÉB*, p. 18) :

Les sages disent qu'un lien commun unit le ciel et la terre, les dieux et les hommes, au moyen de l'amitié, de la modération, de la tempérance et de la justice. Et c'est pour cette raison qu'ils donnent à cet univers le nom de Kosmos, et non celui de désordre (Platon, *Gorgias*). (*JPC*, p. 304)

Comment pourriez-vous établir une relation équilibrée entre le cosmos et vous-même, sinon en prenant conscience de la réalité telle qu'elle est et en en retirant le maximum possible? (*LJCD*, p. 217)

Cela n'empêche aucunement les poètes-dramaturges de poursuivre leur réflexion sur le cosmos en la transposant – la réfléchissant – de multiples façons dans leurs œuvres théâtrales et théoriques. On la reconnaît ainsi dans plusieurs passages de notre corpus premier : elle

contamine le contenu de leurs œuvres, notamment sur les plans du lexique, des thèmes et des personnages (qui, de manière très fréquente, sont décrits comme des astres et des planètes).

II.1. *L'extase matérielle cosmique*

Tout porte à croire que cette vision cosmique de l'art est tributaire d'un intérêt, d'une aspiration, voire d'un attrait, des auteurs pour ce que nous appellerons l'*extase matérielle cosmique*. Nous avons choisi cette appellation plus pour paraphraser un titre de J.-M.G. Le Clézio – *L'Extase matérielle*¹⁷ –, que pour renvoyer au ravissement dans lequel est plongé Yvirnig dans *Les Oranges sont vertes* – « Yvirnig, comme figé dans l'extase, se maintient un bon moment dans la fascination par sa vision » (*OV*, p. 1435) –, « aux éléments mêmes de l'extase » (*TD*, p. 544) dont parle Artaud ou encore à cette « extase circulaire » (*SSI*, p. 112) dans lequel dit s'être « abîmé » (*SSI*, p. 112) le Saint-Jacques de Claudel – personnage sans nul doute cosmique et céleste parce que se décrivant lui-même comme « le Grand Apôtre du Firmament » (*SSI*, p. 112).

Cette expression forgée nous permet de renvoyer à tout un champ sémantique et lexical traversant le discours théorique ou essayistique des auteurs de notre corpus, mais qui diverge grandement d'un écrivain à l'autre, compte tenu de la singularité de leurs styles respectifs. Le principe d'*extase matérielle cosmique* doit être compris ici en ces termes. Le mot *extase* doit être entendu dans son sens premier d'« [é]tat dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible avec le sentiment de s'unir à un objet transcendant¹⁸. » Mais, à cette définition, on doit ajouter le détail suivant : un ancrage dans une *réalité* non pas mimétique mais vitale et esthétique. Car les poètes de notre corpus

¹⁷ J.-M. G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, [Paris], Gallimard, 1967, 229 p.

¹⁸ « extase », *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, <http://gr.bvdep.com/version-1/gr.asp>

sortent de soi – ou *en* soi dans le cas d'Artaud et de Gauvreau – et du monde quotidien pour intégrer, par l'écriture, un cosmos poétique et théâtral voué à l'incarnation scénique, et, en ce sens, matériel. Cette *extase matérielle cosmique* n'est donc ni un emportement singulièrement émotif, ni une agitation démesurée de l'affect, ni une exaltation désincarnée et irrationnelle : en elle, se concentrent et se combinent des visées autant existentielles qu'artistiques pouvant être classées en deux clans : l'un globalisant, l'autre idéalisant.

II.1.1. Versant globalisant de l'*extase matérielle cosmique*

Le premier versant de l'*extase matérielle cosmique* réunit des concepts que les auteurs utilisent dans leurs discours théorique et fictionnel – des concepts qui se caractérisent aussi par leur portée intégrante.

II.1.1.1. L'égrégoire et le monisme

Parmi ces concepts, nous retrouvons la notion d'égrégoire, que Gauvreau et son mentor Borduas avaient empruntée à Pierre Mabille, et qui renvoie à une « petit[e] sociét[é] marginal[e] porteurs[e] des germes d'un monde régénéré et [pouvant] prendre la place des cultures décadentes et sclérosées » ([LJCD] p. 14). Pour Gauvreau, la condition sociétale qui l'entourait était inacceptable, parce que restrictive, stérilisante et réductrice. En outre, les produits artistiques qui en découlaient lui semblaient navrants et aucunement libérateurs. Les œuvres cosmiques et totales auxquelles ils rêvaient demandaient donc, à ses yeux, non seulement un changement d'attitude sur le plan esthétique, mais aussi une ouverture aux niveaux idéologique et social. Selon lui, le renouvellement de l'art passait par une réforme des rapports humains qui devaient non plus suivre le penchant exclusif et contrôlant du catholicisme ambiant, mais s'épanouir à travers des égrégoires inclusives et prometteuses tant pour l'avenir de l'art que pour celui de l'humanité en général.

Ce rejet du carcan religieux s'accompagne, chez Gauvreau, d'une redéfinition de la dimension spirituelle que la société idéale ou l'égrégoire devraient offrir aux individus. Son discours met ainsi de l'avant la notion de *monisme*¹⁹, qui n'a d'égale que le « mystère objectif » (*LJCD*, p. 429) du *cosmos*, et qu'il définit ainsi dans une lettre à Jean-Claude Dussault :

Par monisme, j'entends la conviction qu'un seul principe constitutif préside à tous les phénomènes concevables dans l'univers.

Pour le moniste, l'esprit et la matière, en dernière analyse, c'est la même chose. Seuls les aspects de l'éternel devenir changent pour la lucidité anthropomorphique.

Monisme et dualisme s'opposent. Est dualiste, par exemple, celui qui croit que l'esprit et la matière sont deux principes de natures distinctes ou bien encore, celui qui croit que le bien et le mal sont deux formes autonomes à l'origine du mouvement.

Pour moi, le bien et le mal n'existent pas. Je serais même tenté de dire que la matière et l'esprit n'existent pas. Il n'y a que le cosmos, qui est le mystère objectif. (*LJCD*, p. 429)

II.1.1.2. L'unité

L'art cosmique et totalisant, dans la perspective de ces écrivains, est irréalisable sans avoir une vision unitaire du monde et de sa composante esthétique. La notion d'unité – ce que Jacques Marchand appelle « l'unique²⁰ » – apparaît plus rarement sous la plume artaudienne – on peut la discerner dans le vocable « unitaire » (*HAC*, p. 449) tiré de son roman *Héliogabale ou L'Anarchiste couronné* –, mais elle se révèle centrale dans la pensée théorique des deux autres auteurs de notre corpus.

Dans le projet claudélien de fonder un art total et cosmique, l'idée d'unité est reliée essentiellement à deux principes. Elle se définit d'abord en regard du concept du nombre duquel elle tire son origine : « en dehors de l'unité il n'y a que le nombre » (*JPC*, p. 140) ; « Tout ce qui n'est pas l'Unité est un nombre. [...] Le nombre est la racine et le commencement » (*JPC*, p. 88) ; « L'Unité [se réalise] par le chemin du nombre » (*JPC*,

¹⁹ André-G. Bourassa précise qu'« [e]ntre le monisme spiritualiste de Hegel et le monisme matérialiste de Marx, les surréalistes optent pour un jeu dialectique ouvert en permanence. Les automatistes, Claude Gauvreau en particulier, parleront de “monisme athée” » (*Op. cit.* p. 81).

²⁰ Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 226.

p. 989) ; « Qui nie l'unité nie le nombre qui en est fait » (*CJR*, p. 56). Or ce nombre fondateur de l'unité doit être « si parfait qu'il ne saurait être exprimé par un chiffre » (*JPC*, p. 397), car le chiffre suppose une division, un partage contraires à l'« harmonie » (*JPC*, p. 614) inhérente à l'unicité. Claudel conçoit ensuite qu'une œuvre d'art total, cosmique et unitaire doit faire place à la dimension spirituelle de la foi, sans laquelle elle deviendrait lacunaire et partielle. Cette foi à laquelle fait allusion Claudel est surtout « [c]atholique [qui, selon lui,] veut dire universel » (*PP*, p. 141), mais pas uniquement, car la vision globale du monde ne saurait faire fi des autres religions qui la composent. C'est pourquoi nous retrouvons également, dans sa pensée, de multiples commentaires concernant les autres pratiques spirituelles et religieuses (comme celles de l'islam et du bouddhisme).

Chez Gauvreau le « déterminisme cosmique » (*LJCD*, p. 140) est indissociable de l'idée d'unité, qui, en plus de déboucher sur ou de s'actualiser dans l'universel – « l'universel ne se niche, paradoxalement, que dans la personne, dans le particulier » (*LJCD*, p. 24) –, est visible à son tour et à la fois dans le monisme qui transcende le dualisme – en évacuant de ce dernier les scissions réelles ou potentielles internes ; et dans la préséance que l'individu a sur le collectif. En effet, dans la pensée gauvréenne, « l'idéal humain[, étant l]e soi-même [...] unique²¹ », il appert que « chaque être humain est un tout » (*LJCD*, p. 37) – ce qui rejoint la façon claudélienne de concevoir l'homme (au sens large), car, pour lui, ne comptent « que [l]es individus, chacun complet en lui-même » (*JPC*, p. 193). Bref, pour Gauvreau, la conception unitaire du monde – ou de l'être (nom commun) au monde – se transpose inévitablement dans la sphère esthétique dans la mesure où il croit que l'unicité

²¹ Claude Gauvreau, « Question propagande », *Le Haut-parleur*, 14 janvier 1951, p. 5, cité par Jacques Marchand, op. cit., p. 137.

seule peut donner à l'art sa véritable valeur : « un objet d'art se justifie par son unicité²² ». Dans cette optique, il n'est pas étonnant que Letasse-Cromagnon, dans *La Charge de l'original épormyable*, félicite Mycroft Mixeudeim pour avoir réussi à créer des poèmes ayant « cha[cun leur] climat propre, [leur] unité » (*COÉ*, p. 744-745). Au final, il importe d'ajouter que l'unité, dans le schème de pensée gauvréen, a aussi pour nom l'authenticité : « l'authenticité, c'est-à-dire l'unique²³ », dont Gauvreau dit qu'elle « résulte de l'harmonie désir-volonté » (*LJCD*, p. 150), qu'elle s'avère contraire à « l'arbitraire » (*LJCD*, p. 22-23), qu'elle se conjugue au mode de la « générosité » (*LJCD*, p. 22-23). Aux dires de cet auteur, tout « objet [qui se voit] gratifié du don d'authenticité intégrale [devient automatiquement] imperfectible » (*LJCD*, p. 150).

II.1.2. Versant idéalisant de l'extase matérielle cosmique

Le deuxième axe de l'*extase matérielle cosmique* regroupe des notions que les auteurs développent dans leurs textes théoriques, mais qui apparaissent aussi, parfois, dans leurs écrits de fiction. Nous qualifions ce versant d'*idéalisant*, parce que les notions qu'il chapeaute, sans complètement magnifier l'art total et l'œuvre cosmique, tend à les présenter comme des parangons esthétiques quasi indépassables et des modèles existentiels des plus enviables.

II.1.2.1. L'infini et l'éternité

Deux des rudiments de ce versant de l'*extase matérielle cosmique* coïncident avec des concepts surtout présents dans la prose théorique de l'auteur du *Soulier de satin*. Il s'agit de l'infini et de l'éternité. Pour Claudel, l'œuvre totale et cosmique doit viser au-delà de

²² *Id.*, cité par Réginald Martel, « Gauvreau : mort et résurrection », *La Presse*, 2 mai 1970, p. 28.

²³ *Id.*, « À propos de miroir déformant », *Liberté*, n° 68, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 101.

l'ordinaire et du quotidien. Elle doit tendre au dépassement du « fini » (*JPC*, p. 556) – car « [l']unité seule peut être infinie » (*JPC*, p. 208) – pour « représent[er] un infini concret » (*JPC*, p. 497). En faisant ainsi en sorte que « [l]e fini devien[ne] infini » (*JPC*, p. 556), ou, à tout le moins, en posant un « regard sur l'Infini » (*JPC*, p. 987), l'artiste complet parvient à transposer l'existence humaine dans le « mouvement perpétuel » (*JPC*, p. 171), ce qui, du coup, lui permet de se « retrouver dans l'éternité » (*JPC*, p. 502), de devenir « contemporain[e] de toute l'Éternité » (*JPC*, p. 767) et donc de la totalité du monde.

II.1.2.2. La perfection, la pureté et l'absolu

Trois autres idées se trouvent au chapitre idéalisant de l'*extase matérielle cosmique* : la perfection, la pureté et l'absolu. Elles permettent toutes de jeter un regard sur la conception totalisante de l'art des auteurs du corpus.

Tandis que, chez Claudel, l'absolu est le produit du « parfait multiplié par l'infini » (*JPC*, p. 72), dans la pensée artaudienne, il est un état de pureté que nous pouvons retrouver dans trois instances. La pureté absolue peut d'abord concerner l'art, à condition que ce dernier soit dégagé de ses ornières psychologisantes tout comme de la tradition occidentale et française. Elle peut aussi être au cœur du théâtre, si ce dernier parvient à purifier le spectateur en le bouleversant jusque dans ses nerfs. La notion de pureté est si voisine de l'absolu qu'Artaud avait beaucoup hésité au sujet du titre de son manifeste prônant le renouvellement du théâtre : avant de l'intituler *Théâtre de la cruauté*, il avait songé à le coiffer de l'expression suivante : *Théâtre de l'Absolu*²⁴. L'absolue pureté peut ensuite regarder la vie de ceux qui, comme Artaud, sont à la recherche d'un « corps sans organes »

²⁴ Comme le rappelle Kenneth White, *op. cit.*, p. 81.

(PEFJD, p. 1654), d'un corps absolu qui puisse se soustraire à la souffrance physique, mais qui, aussi, parce que sans chair, parvienne à se hisser à l'état de pureté.

Pour Gauvreau, « il n'existe rien d'absolu[,] puisque, en dernière analyse, la matière se résume à des forces énergétiques se mouvant dans le vide, forces différemment perceptibles suivant les différentes natures sensibles existant présentement dans l'univers » (LJCD, p. 56-57). De plus, il est exceptionnel de trouver le terme *perfection* dans ses textes essayistiques. C'est qu'il reprend plutôt à son compte le concept de *pureté*, qui, d'après lui, s'avère antipodique à la « négativité [et au] moindre acte porteur d'ombre » (LPÉB, p. 159). Selon lui, l'on est plus susceptible de retrouver la pureté dans un texte où la concentration poétique prend le pas sur le développement de la prose : « Certes, dans un ouvrage de cette étendue [*L'Asile de la pureté*], il est impossible (ou à peu près) de conserver imperfectiblement la pureté d'un poème de deux lignes » (LPÉB, p. 116) La pureté lui semble aussi plus dense durant la jeunesse : « Je retrouve ma force d'antan ; et je ne désespère pas de récupérer entièrement, d'ici ma mort, la pureté poétique de mon adolescence. » (LPÉB, p. 137)

En somme, les concepts d'égrégore, de monisme, d'unité, d'infini, d'éternité, de perfection, de pureté et d'absolu cautionnent et étayent la vision cosmique et englobante que les poètes ont de la vie et de l'art – une vision qui les réunit dans un seul et même groupe, malgré leurs origines spatiotemporelles différentes.

II.1.3. Versant en creux de l'extase matérielle cosmique

Toutefois, aux yeux des trois auteurs, pour que le monde soit nommé dans son intégralité, il importe de ne pas faire l'économie de ses manques, de ses absences, de ses creux, qui, paradoxalement, participent à l'ensemble de l'*œuvre*, plutôt que de s'y opposer. Ainsi, pour Claudel, Artaud et Gauvreau, une *représentation* complète de l'univers ne peut

faire fi de ses composantes intangibles, car le *tout*, s'il aspire à se nommer – ou à être nommé – dans son entièreté, ne peut renier d'aucune manière sa dimension en apparence immatérielle et négative – d'où tout le discours sur les trous, les vides, les béances, le rien et le néant qui parsème leurs écrits théoriques et essayistiques.

II.1.3.1. Le désordre

Un autre concept est la confusion ou l'embrouillement que l'on retrouve surtout dans les textes des deux poètes française de notre corpus. D'un côté, Claudel n'hésite pas à parler du chaos terrestre, du « fouillis inextricable » (*SSI*, p. 258) qui tenait lieu de paradis – selon la religion catholique romaine – au moment de la création du monde. De l'autre côté, Artaud, loin de rejeter le principe de désorganisation, fonde plutôt sa théorie du *Théâtre de la cruauté* sur plusieurs concepts pouvant être perçus comme négatifs, tel le désordre. Selon la vision artaudienne, pour que s'opère un renouvellement de l'art dramatique, pour que le théâtre nouveau advienne, le trouble est nécessaire, car il ne saurait y avoir de poésie sans un dérèglement préalable :

Le théâtre contemporain est en décadence [...] Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie (*TD*, p. 528)

On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où [...] son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos. (*TD*, p. 528)

Il semble bien que là où règnent la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît, comme la poésie d'ailleurs, mais par d'autres voies, d'une anarchie qui s'organise, après des luttes philosophiques qui sont le côté passionnant de ces primitives unifications. (*TD*, p. 534)

De plus, pour Artaud, le chaos et l'ordonnement ne sont pas si étrangers l'un de l'autre, car ils mènent tous deux à la totalité cosmique de l'œuvre : le « désordre [...] n'est que l'application d'une idée métaphysique et supérieure de l'ordre, c'est-à-dire de l'unité » (*HAC*, p. 462).

II.1.3.2. L'invisible, le néant, le trou et le vide

Lorsqu'il s'agit de donner une vision entière du monde cosmique, les auteurs ne craignent pas de faire référence à son aspect intangible. Le côté impalpable du cosmos porte diverses dénominations dans leurs écrits théoriques. Il s'appelle : tantôt, invisible ; tantôt, néant : ici, trou ; là, vide.

Les concepts d'invisibilité et de non-être sont surtout employés par Claudel, pour qui l'œuvre totale ne peut se soustraire à la représentation de l'imperceptible, étant donné que « l'univers est fait de deux parties, les choses visibles et les choses invisibles. [...] Les choses visibles ne doivent pas être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers » (*PP*, p. 141-143). Par ailleurs, Claudel semble convaincu que le *Gesamtkunstwerk* ne peut laisser de côté l'évocation du néant qui constitue le monde. Car, pour lui, l'unité du monde et de l'art n'est pas possible sans le néant, qui participe de sa formation : « Le néant peut ne pas être pris seulement dans un sens négatif. Il peut avoir une valeur positive, constructive » (*JPC*, p. 620). Autrement dit, d'après l'auteur du *Soulier de satin*, le tout devient tout lorsqu'il inclut le vide, lorsqu'il comporte une part de vacuité. Sans ce rien, sans « cette goutte de Néant[, il lui] manqu[e] » (*PP*, p. 113) l'essentiel, soit « le néant de tout » (*JPC*, p. 732)

Les creux, les trous sont des notions auxquelles les trois poètes recourent pour nommer et décrire la totalité du cosmos. Le trou, parce que « magnifique²⁵ », joue un rôle certain dans la composition unitaire du monde et de l'art. Il n'est pas perçu comme un obstacle à la totalité. Au contraire, c'est l'oubli de l'abîme qui nuirait à la complétude de l'univers, à l'unité de l'humanité. D'ailleurs, il n'est pas innocent que les différents types de trous – ou les images symboliques qu'on peut en tirer – émaillent les créations à l'étude. Parmi ces

²⁵ Paul Claudel cité par Mary Shaw, *loc. cit.*, p. 26

béances et cavités mélioratives ou productrices de sens, nous pouvons dénombrer les orifices corporels comme la bouche – organe en creux permettant l’extériorisation du souffle poétique dans l’œuvre claudélienne : « une louange [...] me sort de la bouche comme les versets du Magnificat » (*JPC*, p. 373) – ou ses contreparties, comme le rectum, « la poche anale » (*PEFJD*, p. 1644) et le « vagin mort » (*CGCI*, p. 1149) – qui, surtout chez Artaud, sont producteurs, à leur tour, d’autres souffles, anal et vaginal ceux-là – « des pets de tête / qu’il soutire par le con » (*AM*, p. 1125).

Enfin, l’idée du vide est également récupérée comme composante irréductible de l’œuvre d’art et de l’existence totales. Certes, parfois, dans leur discours, le vide est perçu comme une énergie potentiellement négative. C’est le cas chez Artaud, pour qui le vide induit par les électrochocs impose une absence d’être ou un manque de pensée néfaste pour l’individu – le « vide vivant » (*LGA*, p. 89) – qui le subit. C’est aussi le cas chez Claudel qui voit, dans l’absence de talent littéraire, un signe de « vide de la pensée » (*JPC*, p. 472), et non pas de l’âme, « l’âme n’[étant] jamais vide » (*JPC*, p. 903). Cependant, ce côté délétère ou nuisible du vide peut toujours être réparé par « le secret [...] du plein » (*TD*, p. 589) pour Artaud, ou être « comblé par [la présence de] la femme » (*JPC*, p. 60-61) pour Claudel.

Néanmoins, la perception qu’ils ont du vide est le plus souvent favorable et salutaire. L’idée de vide, dans ce cas-ci, ne doit pas être prise au sens où l’entend l’Occident moderne, c’est-à-dire comme un gouffre qui évacue tout contenu matériel ou spirituel menant à une absence négative, voire destructrice de l’être. Le vide bienfaisant et bienveillant est plutôt une idée apparaissant dans la religion orientale du taoïsme – à laquelle puise abondamment Claudel, comme le prouvent les nombreux passages de son *Journal* où il discute du Tao – qui le voit comme un lieu où se rencontrent deux forces, le yin et le yang, « Yin et Yang » (*TD*, p. 588) dont parle d’ailleurs Artaud dans son essai « Un athlétisme affectif ». Ce vide, qui

n'est autre que le « [v]ide médian²⁶ » – et non pas le résultat de « passions médianes » (*TD*, p. 587) –, ouvre la « Voie²⁷ » sur une possibilité d'advenir à soi-même. Il est donc plus générateur et fécond que stérile ou destructeur comme on le voit en Occident.

En somme, en insistant pour nommer les absences et les béances de toutes sortes, les trois auteurs font la preuve de l'unité du cosmos par le vide, pour paraphraser Pierre Chapuis²⁸. Et c'est cette idée de quête cosmique qui les rassemble dans une seule et même triade.

III. La postérité du théâtre des poètes-dramaturges

Nous avons vu de quelles manières et à quels niveaux ces trois auteurs forment un ensemble, puis que leur groupe a contribué à rénover la sphère théâtrale de langue française en Occident. Nous avons aussi souligné un fait étonnant, à savoir qu'ils ne semblent pas avoir d'héritiers directs sur le plan dramatique. Certes, ils ont pu *influencer* certains écrivains de théâtre ayant choisi de créer ce que l'on a l'habitude d'appeler un *théâtre à texte*²⁹, c'est-à-dire un théâtre où la voix, puisée à même une langue littéraire, est recentrée sur la parole poétique (ex. : Pierre Guyotat, Valère Novarina et Michel Vinaver, en France ; Normand Churette et Daniel Danis, au Québec). Mais, si la révolution théâtrale rendue possible par les poètes-dramaturges n'a pas été sans suite, la postérité qu'elle a connue n'a pas été immédiate, dans la mesure où ils n'ont fondé ni courant littéraire ni mouvement artistique.

De son vivant et peu après sa mort, Claudel a souvent été catalogué par les critiques parmi la masse des *auteurs catholiques*. Les analystes ont aussi eu tendance à présenter les

²⁶ Cheng, François, *Le Livre du Vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 7.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Pierre Chapuis, *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1992, 139 p.

²⁹ Ou « théâtre de texte » par opposition au « théâtre du dire » – catégories proposées par Olivier Py, au Festival d'Avignon 2005, comme le rapporte Sabine Quiriconi (« «Faire entendre le texte» : retours et recours d'une doxa », *Théâtre/Public*, n° 194 (3), 2009, p. 21).

textes d'Artaud et de Gauvreau comme ceux d'écrivassiers délirants. Divers penseurs (tels Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault et Jean-Jacques Thomas) en ont appelé à une désacralisation de la figure littéraire qu'est Artaud, parce qu'ils jugeaient comme une imposture le travestissement de son langage *psychotique* en langage *poétique* – travestissement qu'aurait opéré, d'après eux, une *certaine intelligentsia* dans les années 1970 : « L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence³⁰ » ; « La parole d'Artaud est bien alors effectivement détournée, volée, soufflée, car il y a là, pour moi, un *véritable faux en écriture*³¹ ». Les refus sans nombre auxquels se sont heurtées les demandes de publication de Gauvreau s'expliquent aussi par l'association de son art à la démence et au délire.

Les pièces de ces trois auteurs, jugées injouables par leurs contemporains, ont dû ainsi subir le double joug de la glorification et de la mythification de la figure des poètes. Ceux-là fascinaient – et fascinent encore quelquefois³² – moins pour leur talent scripturaire et théâtral que pour leur rapport enthousiaste (dans le cas de Claudel) ou paradoxal (dans le cas d'Artaud et de Gauvreau) à la foi religieuse. Ils intriguaient pour leur aura prophétique supposément liée à leur descente certaine dans l'univers sombre de la folie (dans le cas d'Artaud et de Gauvreau), et pour le magnétisme de leur personnalité que mettait largement de l'avant un large dossier iconographique jouxtant leurs entreprises créatrices (surtout pour Artaud et Gauvreau).

³⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1972, p. 556.

³¹ Jean-Jacques Thomas, « Artaud à corps et à écrits », *The Romanic Review*, vol. 74, n° 4, 1983, p. 483.

³² Citons Thierry Bissonnette qui, dans un compte rendu récent, ne dénonçait pas l'entreprise de mythification qu'il a vue dans l'ouvrage de Jacques Beaudry, *La Fatigue d'être. Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin* : « On pourra à juste titre qualifier l'écriture de Jacques Beaudry de mythifiante, c'est-à-dire productrice de mythe et transformatrice de faits en imaginaire. En ce sens, l'essayiste, soucieux de débusquer une réserve de sens parmi ces trois monuments de l'histoire littéraire québécoise, dont il faut stimuler et vitaliser la relecture, réussit admirablement son projet. De surcroît, ce dernier est d'une lecture plus qu'agréable. » (*University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 1, Winter 2010, p. 108.)

Les trois écrivains, après avoir été boudés – voire associés à des parias – au cours de leur vivant, ont fait une entrée posthume dans le répertoire théâtral national sans pour autant quitter (ou perdre) la position privilégiée qu'ils occupaient dans le champ littéraire et théâtral restreint. Cela explique que leurs pièces soient si souvent montées et reprises.

Les premiers légataires de ces dramaturgies poétiques se divisent en deux clans, tous deux distincts de celui regroupant les continuateurs de l'écriture poétique artaudienne, claudélienne et gauvréenne³³. Pour Claudel et Gauvreau, ce sont les nouveaux metteurs en scène qui ont entrepris des relectures de leurs pièces – les *opus* scéniques artaudiens étant pour leur part restés lettre morte. De l'analyse de ces productions abondantes et disparates, se dégage néanmoins une forte constante, à savoir la perpétuation, par les metteurs en scène, de la mythification des auteurs – qui fait partie intégrante (quoique latente) des partitions qu'ils décident de monter. En témoignent, les entrevues accordées en marge des représentations. Lors de ces entretiens, ils évoquent, certes, la difficulté reliée à la mise en bouche et à la mémorisation de ces partitions exigeantes, mais ne manquent pas de décrire l'auteur comme une figure exceptionnelle, aux qualités presque surhumaines. La mythification de l'auteur est également visible dans l'emploi quasi systématique du portrait des poètes : photographies, peintures ou enregistrements audiovisuels de l'auteur sont repris à titre de composantes de la production théâtrale³⁴.

³³ Parmi ces disciples, l'on compte Jacques Prevel, apôtre plus qu'élève, ou mieux : adorateur supplicié par le maître intransigeant qu'était Artaud à son égard. Il y a aussi Jacques Rivière, jeune poète admirateur que Claudel a converti davantage au catholicisme qu'au style proprement claudélien ; et Denis Vanier, qui s'est inscrit dans le sillage gauvréen tout en développant une esthétique éminemment personnelle. Artaud, Claudel et Gauvreau ont donc eu des héritiers en poésie, alors que ce sont eux-mêmes qui ont été les héritiers des nouvelles pratiques théâtrales de leur époque.

³⁴ Pour ne donner qu'un seul exemple, citons le spectacle *Rémy Girard enchansonne Claude* où les projections sur écran ne faisaient pas l'économie du portrait de l'auteur, qui, du reste, avait été superposé à la photographie de l'acteur principal sur la couverture du programme.

Ce phénomène semble remarquable surtout au Québec, où les metteurs en scène tendent à devenir des metteurs en images scéniques. Sauf erreur, en France, les photographies d'auteurs ne sont pas autant présentes sur scène, et ne participent pas, ainsi, de ce que Michel Vinaver appelle la « *mise en trop* » :

Pour Artaud, ce sont les fondateurs de troupes diverses qui – à travers la récupération (parfois faussées) des principes théoriques énoncés dans *Le Théâtre et son double*, davantage que par le biais d'une réactualisation de sa fiction théâtrale – ont assuré une survie à la pensée conceptuelle du poète. Pendant que la postérité théorique de Claudel et de Gauvreau n'existe à peu près pas, celle d'Artaud, comme le souligne Évelyne Grossmann ([O], p. 502), s'est ainsi matérialisée surtout en Europe (avec Peter Brook et Jerzy Grotowski, fondateur du Théâtre-Laboratoire et de la théorie du *théâtre pauvre*) et aux États-Unis (grâce au *Living Theatre* de Julian Beck et de Judith Malina ; aux productions du plasticien Robert Bob Wilson ; aux entreprises du *Bread and Puppet Theatre* de Peter Schumann, du *Performance Group* de Richard Schechner et de l'*Open Theatre* de Joe Chaikin³⁵).

Ces remarques nous amènent donc à penser que leur véritable postérité se situerait peut-être sur le plan de la pratique théâtrale. D'ailleurs, un regard posé sur l'esthétique théâtrale contemporaine tend à confirmer cette hypothèse.

En effet, le théâtre actuel semble porter, en lui, quelques traces des réflexions et des innovations des poètes. Ce changement est visible à plusieurs niveaux, comme le discours méta-esthétique. De nos jours, certains metteurs en scène, tout comme les poètes, recourent à une terminologie transversale, intermédiaire, pour décrire les éléments constitutifs de leur

Ce qui se passe c'est tout simplement que le metteur en scène en fera trop. Il ne peut pas ne pas en faire trop. Toute sa culture, toute son histoire, l'attente qu'il suscite et l'environnement compétitif dans lequel il baigne, le pouvoir qu'il détient et la dynamique du pouvoir qui le conduit à sans cesse renforcer celui-ci, l'obligent à ajouter de la valeur, à ajouter de l'intérêt au texte dont il s'est saisi, à le gonfler, à y injecter tout ce qui fait de lui ce qu'il est en tant que créateur à part entière.
(*Écrits sur l'art II*, Paris, L'Arche, 1998, p. 137 et 141.)

Par ailleurs, le discours des metteurs en scène français met encore l'accent davantage sur le texte que sur l'image concrète du poète. Ainsi, Antoine Vitez – qui a monté *Le Soulier de satin* – qualifiait ses mises en scène et envisageait « ses spectacles [comme] des “poèmes” » (Florence Dupont, *op. cit.*, p. 178). Plus près de nous, lui aussi metteur en scène de Claudel, Olivier Py a pour postulat que le poème doit avoir préséance sur le reste des éléments du spectacle (interprétation, scénographie, etc.) Sa mise en scène du *Soulier de satin*, d'ailleurs, en faisait foi, puisqu'il y a privilégié la projection sur scène non pas du portrait de l'auteur, mais bien de la phrase mise en exergue à la publication du *testament dramatique* claudélien.

³⁵ Trois troupes qui se sont fondées après la mort de Julian Beck en 1985 et qui font du théâtre de recherche.

esthétique ou pour expliquer leur démarche artistique. Les poètes usaient de termes poétiques pour parler du théâtre ; les praticiens contemporains, eux, puisent aux taxinomies relatives à l'économie, à la sociologie, etc., pour discuter de leurs productions scéniques. De fait, on assiste à un nouvel étiquetage des fonctions.

Ainsi, dans l'*excipit* de l'essai « Le Théâtre et la culture », Artaud dit qu'un acteur doit être « un supplicié que l'on brûle et qui fait des signes sur son bûcher » (*TD*, p. 509). En comparaison, pour le metteur en scène Michel Schweizer, un acteur est un « prestataire déficitaire³⁶ » – une expression qui, bien que vidée de son essence poétique, conserve tout de même le moule poétique en ce qu'elle refuse l'appellation traditionnelle au profit d'une dénomination au sens figuré.

En somme, les praticiens contemporains semblent s'inspirer des poètes lorsqu'il s'agit de parler du théâtre avec un vocabulaire non théâtral (ils leur empruntent donc le moule poétique leur ayant permis de rénover le métalangage théâtral), mais ils ne pratiquent plus le même genre d'emprunt au vocabulaire poétique pour expliquer leur démarche esthétique (ils rejettent ainsi le contenu poétique du moule innovateur mis de l'avant par les poètes).

Il serait intéressant de prolonger ces analyses en observant si ce legs ponctuel s'étend à d'autres dimensions de la pratique théâtrale et de l'actualisation scénique actuelles. Il resterait, en somme, à analyser en profondeur comment la conception du théâtre cosmique artaudien, claudélien et gauvréen se perpétue à la fois dans la dramaturgie et la pratique scénique contemporaines, puis à déterminer qui sont les véritables dépositaires de leurs innovations.

³⁶ Michel Schweizer, « Du plaisir... mais pas le plaisir attendu. Propos recueillis par Elise Simonet », *Théâtre/Public*, n° 184 (1), 2007, p. 42.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS (PRIMAIRE, SECONDAIRE, TERTIAIRE, QUATERNAIRE)

I.1. Textes

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, « NRF », 1976-1990, 25 vol. (Comprend : « [Lettre du 7 septembre 1945] », vol. 14, p. 202 ; *Cahiers du retour à Paris*, août-septembre 1946, vol. 23.)
- , *Lettres à Génica Athanasiou précédées de deux poèmes à elle dédiés*, Paris, Gallimard, « Le Point du jour », 1996 [1969], 377 p.
- , *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, 1786 p. (Comprend : *AM*, p. 1123-1141 ; *ARMO*, p. 187-209 ; *C*, p. 600-653 ; *CG*, p. 247-252 ; *CGCI*, p. 1149-1163 ; *FJE*, p. 175-180 ; *HAC*, p. 405-474 ; *IPF*, p. 368-378 ; *NRÉ*, p. 787-799 ; *O* et [*O*], pages diverses ; *OL*, p. 105-121 ; *PEFJD*, p. 1639-1654 ; *PIPH*, p. 357-361 ; *PN*, p. 159-169 ; *POPA1*, p. 85-88 ; *POPA2*, p. 107-109 ; *RB*, p. 309-313 ; *SUSU*, p. 1235-1425 ; *T*, p. 751-775 ; *TD*, p. 505-593 ; *VGSS*, p. 1439-1463.)
- , *Nouveaux Écrits de Rodez. Lettres au docteur Ferdière, 1943-1946 et autres textes inédits. Suivi de six lettres à Marie Dubuc, 1935-1937*, préface du docteur Gaston Ferdière, présentation et notes de Pierre Chaleix, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007 [1977], 187 p. + disque compact. (Comprend : « lettre du 13 août 1943 », p. 133-134 ; entrevue avec Gaston Ferdière, disque compact.)
- CLAUDEL, Paul, « Du sens figuré de l'écriture », René Tardif de Moidrey, *Introduction au Livre de Ruth*, Paris, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 1938, p. 15-119.
- , *Théâtre*, tome II, texte établi par Jacques Madaule, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 73, 1948, 1336 p. (Comprend : *AFM1*, p. 9-129 ; *AFM2*, p. 1211-1294 ; *FO1*, p. 553-556 ; *FO2*, p. 557-561 ; *HD*, p. 549-552 ; *HTS*, p. 1143-1193 ; *JDB*, p. 1115-1142 ; *LCC*, p. 1055-1113 ; *LO*, p. 131-219 ; *LOLU*, p. 501-547 ; *LPD*, p. 325-395 ; *LPH*, p. 397-477 ; *LRE*, p. 1195-1210 ; *P2*, p. 269-324 ; *PF*, p. 1013-1019 ; *SRA*, p. 1039-1054.)
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1950-1986, 29 vol., ill. (Comprend : *ACC*, vol. 18, p. 7-366 ; *ONDSL*, vol. 3, p. 175-337 ; *PM1*, vol. 11, p. 7-106 ; *PM2*, vol. 11, p. 107-194 ; *PM3*, vol. 11, p. 195-298 ; *PP*, vol. 15, 328 p. ; *PRC*, vol. 19, p. 179-439 ; *SSI*, vol. 12, p. 7-339 ; *SS2*, vol. 12, p. 341-356.)
- , *Théâtre*, tome I, introduction et chronologie de la vie et de l'œuvre par Jacques Madaule, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 72, 1956, 1175 p. (Comprend : *AGA*, p. 861-912 ; *CHO*, p. 913-945 ; *LE*, p. 657-723 ; *FD*, p. 19-27 ; *JFV1*, p. 491-568 ; *JFV2*, p. 569-656 ; *LE*, p. 1-18 ; *RSJ*, p. 795-860 ; *TO1*, p. 29-167 ; *TO2*, p. 169-302 ; *VI*, p. 303-413 ; *V2*, p. 414-490.)
- , *Œuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 125, 1957, p. 993 p. (Comprend : *ARTPO*, p. 121-217 ; *CGO*, p. 219-292 ; *CONE*, p. 21-120 ; *CPÉ*, p. 689-736 ; *FS*, p. 591-688 ; *PSSN*, p. 293-303.)
- , « [Lettre inédite] », *Cahiers Paul Claudel*, vol. 1, Paris, Gallimard, « NRF », 1959, p. 141.
- , *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953*, préface de Henri Hoppenot, introduction et notes de Jacques Petit, [Paris], Gallimard, « Cahiers Paul Claudel », n° 3, 1961, 368 p., [2] f. de pl., ill. (Comprend : *CDM* ; [*CDM*], p. 7-24 et 25-31.)
- , *Réflexions sur la poésie*, [Paris], Gallimard, « Idées », n° 29, [1963], 185 p.
- , *Claudé, homme de théâtre. Correspondance avec Lugné-Poe, 1910-1928*, introduction de Pierre Moreau, avant-propos de Jacques Robichez, notes de René Farabet, [Paris], Gallimard, « Cahiers Paul Claudel », n° 5, 1964, 316 p., [1] f. de pl., ill. (Comprend : *CLP* ; [*CLP*].)
- , *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 179, 1965, 1627 p.
- , *Claudé, homme de théâtre. Correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet*, établies et annotées par Henri Micciollo et Jacques Petit, [Paris], Gallimard, « Cahiers Paul Claudel », n° 6, 1966, 323 p., [2] f. de pl., ill. (Comprend : *CCDJ* ; [*CCDJ*].)
- , *Mes Idées sur le théâtre*, préface et présentation de Jacques Petit et de Jean-Pierre Kempf, Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1966, 254 p.
- , *Journal*, nouvelle édition, introduction par François Varillon, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°s 205 et 213, 1968-1969, 2 vol.

- , *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, texte établi par Louis Fournier, Paris, Gallimard, « Idées. Littérature », n° 190, 1969 [1954], 380 p.
- , *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, édition critique et commentée par Michel Malicet, Paris, Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n° 110, 1970, 181 p.
- , *Album Claudel*, iconographie choisie et commentée par Guy Goffette, Paris, Gallimard, « Album de la Pléiade », n° 50, 2011, 304 p., ill.
- , *Théâtre*, tome II, nouvelle édition publiée s. la dir. de Didier Alexandre et de Michel Autrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 73, 2011, 1904 p. (Comprend : *PHC.*)
- et André GIDE, *Correspondance 1899-1926*, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, « NRF », 1953 [1949], 399 p.
- [— et] Jacques RIVIÈRE, *Jacques Rivière et Paul Claudel. Correspondance, 1907-1914*, introduction d'Isabelle Rivière, [Paris], Plon-Nourrit, « Livre de vie », n° 35, 1963 [1926], 181 p. (Comprend : *CJR* ; [*CJR*].)
- et André SUARÈS, *Correspondance 1904-1938*, 3^e édition, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, « NRF », 1951, 270 p., ill.
- GAUVREAU, Claude, « Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton », *Quartier-latin*, n° 15, 9 février 1945, p. 5-8.
- , « La peinture n'est pas un hochet de dilettante », *Combat*, vol. I, n° 5, 21 décembre 1946, p. 2.
- , « “La défection de Mercure est triste” dit Gauvreau », vol. XXIV, n° 8, 18 décembre 1949, p. 56, 65.
- , « La compagnie du demi-siècle : “Poil de Carotte”, deuxième version », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 5, 3 février 1951, p. 4.
- , « Une colossale production : réapparition du fantôme de Stroheim », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 6, 10 février 1951, p. 4-5.
- , « Au-delà de l'immondice jésuitique. André Goulet, dit Goulo », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 7, 17 février 1951, p. 5-6.
- , « À l'affiche : “Ondine”, le masque vert de Giraudoux », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 8, 24 février 1951, p. 4-6.
- , « Une autre première : limpide mise en scène de “Rose Latulipe” », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 9, 3 mars 1951, p. 4-5.
- , « “Notre petite ville”, la fantaisie sans burlesque convient aux Compagnons », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 10, 10 mars 1951, p. 4-5.
- , « Louis Jouvet et le théâtre de Molière », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 11, 17 mars 1951, p. 4.
- , « “Le Misanthrope”, Alceste respecté par Norbert », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 12, 24 mars 1951, p. 5.
- , « Henry Deyglun versus le snobisme », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 14, 7 avril 1951, p. 5.
- , « Sincèrement dégueulasse », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 15, 14 avril 1951, p. 4, 2.
- , « Face au gâtisme intégral : Robert Gadouas a le courage de tenir tête aux censeurs », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 16, 21 avril 1951, p. 4, 2.
- , « Ostracisme jésuitique : les coupures invraisemblables commandées par le Gesù », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 17, 28 avril 1951, p. 4.
- , « “Bal des Fleurs” ? tout le monde avait mal lu l'affiche », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 18, 5 mai 1951, p. 5.
- , « Le plateau des Jeunes : chez François Rozet », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 19, 12 mai 1951, p. 5.
- , « Pot-pourri pessimiste autour du nouvel “Orphée” », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 25, 23 juin 1951, p. 5-6.
- , « Au National : le pouding aux mille sauces ou l'hétérogénéité consommée », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 27, 7 juillet 1951, p. 5, 2.
- , « Roland Giguère, poète du Nouveau-Monde », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 30, 28 juillet 1951, p. 5.
- , « Le théâtre du Nouveau-Monde : en causant avec Jean Gascon », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 31, 4 août 1951, p. 4-5.
- , « Complet triomphe de *L'Avare* », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 42, 20 octobre 1951, p. 5.
- , « Pirandello “cocu” », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 43, 27 octobre 1951, p. 5.
- , « Au théâtre avec... Groulx et Dupuis chez les Compagnons », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 47, 24 novembre 1951, p. 5.
- , « Comment fut servi Musset », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 47, 24 novembre 1951, p. 5.
- , « Au Nouveau Monde, “Un Inspecteur nous demande” », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 48, 1^{er} décembre 1951, p. 5, 2.
- , « Leight et Brando au cœur du réalisme poignant », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 50, 15 décembre 1951, p. 5.
- , « Première canadienne – le théâtre chicané de Paul Toupin », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 51, 22 décembre 1951, p. 1, 4, 5.

- , « Le théâtre dans le concret (II) : les professeurs », *Le Canada*, 50^e année, n° 5[4], 7 juin 1952, p. 4.
- , *Sur fil métamorphose*, dessins de Jean-Paul Mousseau, [Montréal], Erta, « De la tête armée », n° 4, [1956], 55 p., ill.
- , « Aragonie et surrationnel », *La Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961, p. 57-68.
- , « Ma conception du théâtre », *La Barre du jour*, vol. 1, n^{os} 3-4-5, juillet-décembre 1965, p. 71-73.
- , « Roland Giguère, le magicien du dedans », *La Barre du jour*, n^{os} 11-13, décembre-mai 1968, p. 142.
- , « Réponse au questionnaire de Marcel Proust », Victor-Lévy Beaulieu (présenté par), *Quand les écrivains québécois jouent le jeu. 43 réponses au questionnaire de Marcel Proust*, Montréal, Jour, 1970, p. 111-122.
- , « À propos de miroir déformant », *Liberté*, n° 68, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 96-103.
- , « À propos des comédiens lâcheurs », *Mon journal guide du Mont-Royal*, vol. XXXI, n° 20, 20 mai 1970, p. 4.
- , « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 501-511.
- , *Les Boucliers mégalomanes* (extraits 29, 36, 56 et 78), traduction en anglais par Ray Ellenwood, *Ellipse*, n° 17, 1975, p. 8-11.
- , *Œuvres créatrices complètes*, édition par l'auteur, « Avertissement » de Gérald Godin, Montréal, Parti pris, « Chien d'or », 1977, 1503 p. (Comprend : « Autobiographie », 11-16 ; *AP*, p. 501-608 ; *AR*, p. 897-1050 ; *B*, p. 609-636 ; *BB*, p. 379-500 ; *BM*, 1225-1261 ; *CO*, p. 267-377 ; *COÉ*, p. 637-753 ; *E*, p. 17-173 ; *ÉFÉ*, p. 1197-1223 ; *ÉM*, p. 211-265 ; *FÉV*, p. 837-862 ; *IM*, p. 1051-1195 ; *JP*, p. 1489-1498 ; [*OCC*], p. 9-10 et 1499-1503 ; *OV*, p. 1363-1487 ; *PD*, p. 863-895 ; *R*, p. 1263-1361 ; *REA*, p. 755-836 ; *VN*, p. 175-209.)
- , « Réflexions d'un dramaturge débutant », Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau le cygne*, Montréal, PUQ, 1978, p. 239-262.
- , *Entrails*, traduction en anglais par Ray Ellenwood, [Toronto], [Coach House Press], Coach House Quebec Translations, 1981, 173 p., ill.
- , *Entrails*, traduction en anglais par Ray Ellenwood, Toronto, Exile, 1991, 188 p., ill.
- , *La Carica dell'alce formentoso. Opera drammatica in quattro atti (1956)*, traduction de Sonia Zausa, riveduta e corretta da Ruggero Campagnoli, tapuscrit, Montréal, CEAD (Centre des auteurs dramatiques), agosto 1993, 55 p.
- , *Les Oranges sont vertes. Pièce de théâtre en quatre actes*, témoignages de Roger Blay *et al.*, notes d'André G. Bourassa, Montréal, L'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », n° 5, 1994, 280 p., ill. (Comprend : « Témoignage de Jean-Pierre Ronfard », p. 264-272.)
- , *The Charge of the Expormidable Moose – La Charge de l'original épormyable*, traduction en anglais par Ray Ellenwood, Toronto, Exile, 1996, 160 p., ill.
- , *Écrits sur l'art*, texte établi et présenté par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, Montréal, L'Hexagone, 1996, 410 p., ill. (Comprend : *ÉA* ; Gilles LAPOINTE, [*ÉA*].)
- , *Lettres à Paul-Émile Borduas*, édition critique par Gilles Lapointe, [Montréal], PUM, « BNM », 2002, 459 p. (Comprend : *LPÉB* et [*LPÉB*].)
- et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance 1949-1950*, présentation de Jean-Claude Dussault, notes d'André-G. Bourassa, Montréal, L'Hexagone, « Œuvre de Claude Gauvreau », 1993, 458 p. (Comprend : *LJCD* et [*LJCD*].)

I.2. Actualisations (cinématographiques, musicales, radiophoniques, scéniques, télévisuelles)

- ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, s. la dir. d'Alain et d'Odette Virmaux, Besançon, La Manufacture, 1991, 246 p., ill. + disque compact.
- CLAUDEL, Paul, *Le Soulier de satin*, réalisation cinématographique de Manoel de Oliveira, Paris/Lisbonne, Les Films du passage/Metro E Tal, 1985, couleurs, 415 min.
- , *Une Visite à Brangues. Claudel parle*, s. la dir. de Jacques Madaule et de Pierre Schaeffer, Paris, O.P.E.R.A., [1985], cassette, 48 min. [entretien à Brangues en février 1944]
- , *Le Soulier de satin*, m.e.s. d'Antoine Vitez, réalisation d'Yves André Hubert, Paris, Coproduction du Théâtre National de Chaillot, de France Régions 3 et de la Société d'édition de programmes de télévision, pièce présentée originellement à Paris au Théâtre national de Chaillot du 9 au 21 juillet 1987, enregistrement vidéo VHS, noir et blanc, 397 min.

- , *Le Soulier de satin*, m.e.s. d'Olivier Py, Paris, Théâtre de l'Europe/Théâtre de l'Odéon, du 7 au 29 mars 2009, diffusé sur Internet <http://www.arte.tv/fr/2505522.html>
- GAUVREAU, Claude, « [Lecture d'extraits des *Entrailles*, d'*Étal mixte*, de *Poèmes de détention* et des *Boucliers mégalomanes*] », Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse (réalisation), *La Nuit de la Poésie, 1970*, production de Marc Beaudet, Montréal, ONF, 1970, enregistrement vidéo VHS, son, couleurs, 111 min.
- , *L'Asile de la pureté*, m.e.s. de Lorraine Pinal, Montréal, Théâtre de Nouveau Monde, du 10 février au 6 mars 2004.
- , « L'impossible m'attend » tiré de *Poèmes de détention* (PD, p. 891), interprétation par Jean Marc Dalpé, *Vous m'en lirez tant* (émission radiophonique), animation par Raymond Cloutier, diffusée sur les ondes de Radio-Canada, 30 avril 2006.
- , *Les Entrailles*, m.e.s. de Joël Beddows, Ottawa, La Nouvelle Scène, du 18 au 28 avril 2007.
- , *Rémy Girard enchansonne Claude Gauvreau*, m.e.s. de Normand Chouinard, Montréal, Usine C, du 16 au 26 avril 2008.
- , *L'Asile de la pureté*, m.e.s. de Martin Faucher, Québec, Théâtre du Trident/Grand Théâtre de Québec, du 3 au 28 mars 2009.
- , *La Charge de l'original épormyable*, m.e.s. de Lorraine Pinal, Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, du 10 mars au 4 avril 2009.

II. OUVRAGES THÉORIQUES

II.1. Sur la poésie comme forme esthétique et sur les procédés de poétisation

- BREMOND, Henri, *La Poésie pure. Lecture faite à la séance publique des cinq Académies le 24 octobre 1925*, Paris, [s.n.], « Les amis d'Édouard », n° 90, 1925, 26 p.
- BRIOLET, Daniel, *Le Langage poétique. De La Linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, « Littérature française », 1984, 126 p., ill.
- COLLING, Alfred, « Devoirs de la jeune poésie », Albert Marie Schmidt (s. la dir. de), *La Jeune Poésie et ses harmoniques*, Paris, Albin Michel, [1942], p. 59.
- DUCROT, Oswald, « Langue et pensée formelle », *Langue française*, n° 12, décembre 1971, p. 3-12.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, UGE, « 10/18 », n° 1370, 1980, 541 p.
- *et al.*, *Couleur poétique. Couleurs de rhétorique*, manuel de cours, Montréal, Université de Montréal, 1993, 571 p.
- ESSONO, Jean-Marie, *Précis de linguistique générale*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, 165 p.
- Études littéraires*, vol. 39, n° 1, automne 2007, p. 7-185.
- GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, 295 p., ill.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Tzvetan Todorov (s. la dir. de), Paris, Seuil, « Poétique », 1973, 507 p., ill.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 257-281.
- JOUBERT, Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, Armand Colin/Gallimard, « Folio Forme », 1977, 128 p.
- LINARES, Serge, *Introduction à la poésie*, s. la dir. de Daniel Bergez, Paris, Nathan, « Université », 2000, 170 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1970, 5 vol.
- MURAT, Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, « Essais », 2002, 492 p.
- , *Le Vers libre*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », n° 36, 2008, 329 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions [sic] par Daniel Delas, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, 364 p.
- , *Sémiotique de la poésie*, traduction par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, 253 p.

II.2. Sur le théâtre comme forme esthétique, sur son histoire et sur les stratégies de théâtralisation

II.2.1. Livres, articles, thèse et communications

- Alternatives théâtrales*, n° 100 (1), 2009, 91 p.
- L'Annuaire théâtral*, n° 2, printemps 1987, p. 5-114.
- L'Annuaire théâtral*, n° 9, printemps 1991, p. 5-181.
- L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 5-195.
- L'Annuaire théâtral*, n° 42, automne 2007, p. 5-158.
- L'Annuaire théâtral*, n°s 43-44, printemps-été 2008, p. 7-207.
- ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1969, 99 p.
- ARNOLD, Paul, *Le Théâtre japonais. Nô, Kabuki, Shimpa, Shingeki*, Paris, L'Arche, [1957], 286 p., ill.
- AUBIGNAC, François-Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre, œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des poèmes dramatiques, qui font profession de les réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, 531 p.
- , *Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques : Sur deux Tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe & Sertorius. Envoyées à Madame la Duchesse de R**, Paris, Jacques Du Breuil, 1663, 112 p.
- , *La Pratique du théâtre*, édite par Hélène Baby, Paris, Champion, « Sources classiques », n° 26, 2001, 758 p.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1965 [1963], 166 p.
- , *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 412 p.
- BERGHE, Christian Louis van den, *La Phonostylistique du français*, The Hague, Mouton, « *De Proprietatibus litterarum. Series practica* », n° 68, 1976, 565 p.
- BIROUSTE, Jacques, « Pour une étude de l'æsthésique sportive », *Quel corps?*, vol. 2, n°s 45-46, 1993, p. 204-211.
- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens. Des Processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, 1993, 455 p.
- BREUILLE, Jean-Philippe Breuille (direction éditoriale, réalisation et sélection iconographique), *Dictionnaire des termes techniques. L'Atelier du peintre et l'art de la peinture*, préface d'André Chastel, Paris, Larousse, « Essentiels », 1990, 407 p., ill.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1977, 183 p.
- CANFORA, Luciano, *Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote*, traduit de l'italien par Denise Fourgous, Paris, Desjonquères, « La Mesure des choses », 1994, 705 p.
- CARRIÈRE, Jean, *Le Chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Paris, C. Klincksieck, « Études et commentaires », n° LXXXVIII, 1977, 103 p., ill.
- CHAOUACHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », n° 31, 2001, 451 p., ill.
- COMBARIEU, Jules, *Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, Paris, F. Alcan, 1894, 423 p.
- CORVIN, Michel (s. la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e édition entièrement revue, mise à jour et considérablement augmentée, Paris, Bordas, 2008, 1583 p.
- CRAIG, Edward Gordon, *De L'Art du théâtre*, préface de Monique Borie et Georges Banu, suivi de *Souvenirs de Craig*, entretien avec Peter Brook et Natasha Parry, France, Circé, « Penser le théâtre », 2004, 222 p.
- DELACROIX, Eugène, *Dictionnaire des Beaux-Arts. Reconstitution et édition*, présentation d'Anne Larue, Paris, Hermann, « Savoir. Sur l'art », 1996, 212 p.
- DESCOTES, Maurice, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955, 376 p.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée. Essai*, Paris, Actes sud, « Le Temps du théâtre », 1988, 183 p.
- DUFIEF, Anne-Simone, *Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Rosny Cedex, Bréal, « Amphi Lettres », 2001, 223 p.
- DUMOUCHEL, Réjean, « Le spectateur et le contactile », *Cinémas*, vol. 1, n° 3, printemps 1991, p. 38-61.
- , *L'Insignifiance tragique*, Les Choéphores d'Eschyle, Électre de Sophocole, Électre d'Euripide, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2001, 224 p.

- DUPONT, Florence, *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion-Aubier, « Libelles », 2007, 312 p.
- FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (textes réunis par), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2007, 282 p.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 197, 1981, 385 p.
- GALLÈPE, Thierry, *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, 479 p.
- GOUHIER, Henri Gaston, *L'Essence du théâtre*, nouvelle édition, Paris, Aubier-Montaigne, « Présence et pensée », n° 11, 1968, 237 p.
- GUÉNOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2002, 177 p.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, *La Face cachée du théâtre de l'image*, Paris/Sainte-Foy, L'Harmattan/PUL, 2001, 202 p.
- HELBO, André, *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, PU-LILLE, « Littérature générale », 1983, 117 p.
- HONEGGER, Marc (s. la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970-1976, 2 t. en 4 vol.
Jeu, n° 42 (1), 1987, p. 5-196.
Jeu, n° 52 (3), 1989, p. 5-224.
Jeu, n° 91 (2), 1999, p. 3-188.
Jeu, n° 101 (4), 2001, p. 3-196.
Jeu, n° 103 (2), 2002, p. 2-182.
Jeu, n° 108 (3), 2003, p. 2-194.
Jeu, n° 109 (4), 2003, p. 2-187.
Jeu, n° 112 (3), 2004, p. 3-186.
Jeu, n° 121 (4), 2006, p. 3-189.
Jeu, n° 125 (4), 2007, p. 3-184.
Jeu, n° 129 (4), 2008, p. 2-205.
Jeu, n° 130 (1), 2009, p. 4-183.
Jeu, n° 131 (2), 2009, p. 4-175.
- JOMARON, Jacqueline de (s. la dir. de), *Le Théâtre en France*, tome 1 : *Du Moyen âge à 1789*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1988, 480 p., ill. (Comprend : Bernard FAIVRE, « La piété et la fête des origines à 1548 », p. 13-85 ; Bernard FAIVRE, « La "profession" de comédie », p. 111-128 ; Jean-Pierre SARRAZAC, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », p. 295-353 ; Jean-Jacques ROUBINE, « L'Illusion et l'éblouissement », p. 357-406.)
- , *Le Théâtre en France*, tome 2. *De La Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, 615 p., ill. (Comprend : Jean-Pierre SARRAZAC, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », p. 191-214.)
- KARKOSCHKA, Erhard, *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestansaufnahme neuer Notationsymbole. Anleitung, zu deren Deutung, Realisation und Kritik. (Zeichnungen : M. Kägi)*, Celle, Moeck, 1966, 185 p.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 541 p.
- LAFON, Dominique Lafon, *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Ottawa/Paris, PUO/Klincksieck, « Semiosis », 1990, 247 p.
- , « Le langue-à-dire du théâtre québécois », Hélène Beauchamp et Gilbert David (s. la dir. de), *Théâtre québécois et canadiens-français du XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, PUQ, 2003, p. 181-196.
- , (table ronde animée par), « Approches analytiques des dernières décennies : effets de mode ou théorie? », avec Michel Corvin, Angela Konrad, François Paré, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, colloque *Du bon et du mauvais usage de la théorie théâtrale*, Université d'Ottawa, 28 mai 2010.
- , « Le champ du signe », grande conférence inaugurale, Congrès de la SQET 2011, *L'État de la recherche théâtrale au Québec selon les quatre axes de réflexion de la SQET*, Université Concordia, 9 juin 2011.
- LARTHOMAS, Pierre Henri, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, « Quadrige », 2001 [1980], 478 p.
- LEBÈGUE, Raymond, *Études sur le théâtre français. 1. Moyen âge, Renaissance, Baroque*, Paris, A.-G. Nizet, 1977-1978, 2 vol.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- LEITER, Samuel L., *Encyclopedia of Asian Theatre*, Westport, Greenwood Press, 2007, 2 v., ill.
- LÉON, Pierre R., *Essais de phonostylistique*, Montréal, Didier, « *Studia phonetica* », vol. 4, 1971, 185, ill.

- LESAGE, Marie-Christine, « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens », *Tangence*, n° 46, décembre 1994, p. 82-96.
- LEVER, Maurice, *Théâtre et Lumières. Les Spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001, 394 p., ill.
- LILOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, 190 p.
- MARIE, Gisèle, *Le Théâtre symboliste. Ses Origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Paris, A.-G. Nizet, 1973 [1972], 190 p., ill.
- MARINIS, Marco de, *The Semiotics of Performance*, traduction par Aine O'Healy, Bloomington, Indiana University Press, « *Advances in Semiotics* », 1993, 266 p., ill.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen âge*, [Paris], SEDES, 1998, 431 p., ill.
- , *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », n° 7, 2002, 493 p., ill.
- , *Le Théâtre français à l'âge classique. 1. Le Premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires & Références. 16. Histoire du théâtre français », 2006, 612 p., ill.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.
- MORÉAS, Jean, « Le Symbolisme », COLLECTIF, *Les Premières Armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, « Curiosités littéraires », 1889, p. 31-39.
- MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2001, 322 p., ill.
- MRÁZEK, Jan, *Phenomenology of a Puppet Theatre. Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*, Leiden, KITLV, « Verhandelingen va het Koninklijk voor Taal, Land en Volkenkund », n° 230, 2005, 567 p., ill.
- NAUGRETTE, Catherine, s. la dir. de Francis Vanoye, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, « *Cursus* », 2005, 249 p.
- NAVARRÉ, Octave, *Le Théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle, les représentations, avec 38 figures*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1975, 281 p., ill.
- , *Les Représentations dramatiques en Grèce*, Paris, Belles Lettres, « Le Monde hellénique. Archéologie, histoire, paysages. Fascicule 4 », 1929, 54 p., ill.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1940, 238 p.
- , *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, « Œuvres philosophiques complètes », 1977, n° 1/1, 566 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Sociales, 1980, 482 p.
- , *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, PU-Lille, « Littérature générale », 1982, 227 p.
- , *L'Analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Arts du spectacle », 1996, 319 p.
- , *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène 3*, nouvelle édition, revue et augmentée, [Villeneuve-d'Ascq (Nord)], PU-Septentrion, « Perspectives », 2000, 475 p., ill.
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert, « Les Usuels », 2002, 622 p.
- PIIS, Pierre-Antoine-Augustin de, *L'Harmonie imitative de la langue française. Poème en quatre chants*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1785, 112 p.
- PIMPANEAU, Jacques *Des Poupées à l'ombre. Le Théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris, Université Paris VII – Centre de publication Asie orietale, « Bibliothèque asiatique », n° 24, 1977, 164 p.
- Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, p. 4-98.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p., ill.
- REGNAUD, Paul, *La Rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la rhétorique classique, suivie des textes inédits du Bhâratiya-Nâtya-Çâstra – sixième et septième chapitres – et de La Rasatarangini de Bhânudatta*, Paris, Ernest Leroux, 1884, 496 p.
- RIBÉMONT, Bernard, *Le Théâtre français du Moyen âge au XVI^e siècle*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2003, 152 p.
- ROBERT, Lucie, « L'immortalité du monde. Figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1 (97), 2007, p. 47-58.
- , « Le chantre et le poète », *Théâtre/Public*, n° 188 (1), 2008, p. 12-16.

- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, PUF, « Littératures modernes », n° 24, 1980, 255 p.
- ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, viii, 537 p., ill.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 p.
- , « Panorama des écritures théâtrales contemporaines », Salon du théâtre et de l'édition théâtrale, Sénat de Paris, 21 mai 2010.
- , « Évolution et pertinence de l'enseignement de la dramaturgie », colloque *Du bon et du mauvais usage de la théorie théâtrale*, Université d'Ottawa, 27 mai 2010.
- et Joseph DANAN, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1997, 186 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Aire, « L'Aire théâtrale », 1981, 198 p., ill.
- , *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, « Le Temps du théâtre », 1989, 166 p.
- , *La Parabole ou L'Enfance du théâtre*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2002, 264 p.
- et Catherine NAUGRETTE (s. la dir. de), *Dialoguer. Un Nouveau Partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Études théâtrales », n^{os} 31-32-33, 2005, 2 vol. (Comprend : Joseph DANAN, « Les maladies du dialogue de théâtre », vol. 2, p. 46-53.)
- SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, 488 p.
- SCHMELING, Manfred *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », n° 204, 1982, 107 p.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduction par Élisabeth Janvier, préface de Jean Vilar, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot. Voyageurs », n° 42, 2001, 349 p.
- STENDHAL (BEYLE, Henry), *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, nouvelle édition entièrement revue et considérablement augmentée, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, 324 p.
- STRUBEL, Armand, *Le Théâtre au Moyen âge. Naissance d'une littérature dramatique*, Rosny Cedex, Bréal, « Amphi Lettres », 2003, 224 p.
- Théâtre/Public*, n° 184 (1), 2007, 122 p.
- Théâtre/Public*, n° 185 (2), 2007, 95 p.
- Théâtre/Public*, n° 194 (3), 2009, 93 p.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000, 304 p., ill.
- TZOUNTZOURIS, Johanna, « Réflexions d'un metteur en scène sur la problématique du métissage entre une trame dramatique et les langages des arts de la piste », colloque étudiant *Théâtre sans frontière(s)*, Université d'Ottawa, 14 avril 2011.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Sociales, « Classiques du peuple. Critique », n° 3, 1978, 309 p.
- , *L'École du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris, Sociales, 1981, 352 p.
- , *Le Drame romantique*, Paris, Belin, « Lettres Belin Sup », 1993, 191 p.
- , *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, « Sup Lettres », 1996, 217 p.
- VIALA, Alain (s. la dir. de), en collaboration avec Jean-Pierre BORDIER *et al.*, *Le Théâtre en France. Des origines à nos jours*, Paris, PUF, « Premier Cycle », 1997, 503 p., ill. (Comprend : Alain VIALA, « Du théâtre », p. 3-40 ; Jean-Pierre BORDIER, « Le Moyen âge. La fête et la loi », p. 41-97 ; Marie-Madeleine FRAGONARD, « La Renaissance ou L'apparition du "théâtre à texte" », p. 99-152.)
- VOGEL, Géraldine, « Le Poète optimiste dans l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand », Thèse M.A., University of Manitoba, 1999, 114 f.
- WATELET, Claude-Henri, *Dictionnaire des arts de la peinture*, Paris, L. F. Prault, 1972, 5 vol.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307 p.
- , *La Lettre et la voix. De La Littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 346 p.

II.2.2. Enregistrements audiovisuels

- AMBASSADE DU JAPON AU CANADA, *Classic Theatre of Japan*, 1964, VHS, coul., 32 min. [Cote du document : 0451]
- , *Noh Drama*, 1966, VHS, coul., 28 min. [Cote du document : 0480]
- , *Bunraku. Puppet Theatre of Japan*, 1967, VHS, coul., 28 min. [Cote du document : 0508]
- , *Ennosuke III, Kabuki Actor*, 1984, VHS, coul., 35 min. [Cote du document : NHK-3]
- , *The Traditionnal Performing Arts in Japan. The Heart of Kabuki, Noh and Bunraku*, 1989, VHS, coul., 38 min. [Cote du document : NPL-1]

II.2.3. Sites Internet et publications électroniques

- AMBASSADE DU JAPON AU CANADA, « Le Bunraku. Le théâtre de marionnettes fait revivre le vieux Japon », 4 p., document .pdf consulté au cours de l'année 2008, disponible en ligne : http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf/F32_bunrak.pdf
- , « Le Kabuki. Un théâtre traditionnel vivant », 5 p., document .pdf consulté au cours de l'année 2008, disponible en ligne : http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf/fr30_kabuki.pdf
- , « Le Noh et le Kyogen. Les théâtres vivants les plus anciens du monde », 4 p., document .pdf consulté au cours de l'année 2008, disponible en ligne : http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf/F33_noandk.pdf
- MASSOUTRE, Guylaine, « Littérature française. Incandescence de Guyotat », *Le Devoir*, 3 septembre 2005, page consultée en ligne au cours de l'été 2011, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/89613/litterature-francaise-incandescence-de-guyotat>
- SOLIS, René, « Christ d'alarme », *Libération*, 22 juillet 2011, page consultée en ligne à la fin du mois de juillet 2011, <http://www.liberation.fr/culture/01012350327-christ-d-alarme>
- THÉÂTRE NATIONAL DE BRETAGNE. CENTRE EUROPÉEN THÉÂTRAL ET CHORÉGRAPHIQUE, « Création (Italie). *Le Voile noir du pasteur* », *Saison 2001-2012*, page consultée au cours du mois d'août 2011, centre <http://www.t-n-b.fr/fr/saison/fiche.php?id=681>
- TROIS COUPS (LES). LE JOURNAL QUOTIDIEN DU SPECTACLE VIVANT, « *Et balancez mes cendres sur Mickey*, de Rodrigo García (critique de Candy Chevalier) à Paris », page consultée le 21 août 2011, <http://www.lestroiscoups.com/article-13723664.html>

II.3. Sur la notion de genre littéraire

II.3.1. Sur les relations intergénériques en général

II.3.1.1. Livres et articles

- L'Annuaire théâtral*, n° 33, printemps 2003, p. 3-102.
- BANU, Georges, « Les romans du théâtre », *La Nouvelle Revue française*, vol. 534, n° 35, 1997, p. 214-223.
- CHARDIN, Philippe (s. la dir. de), *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, SEDES/VUEF, « Questions de littérature », 2002, 167 p. (Comprend : Philippe CHARDIN, « Les exaltés de Robert Musil. Théâtre de la pensée, théâtre du possible ou théâtre "aberrant" ? » ; Yvan LECLERC, « L'éducation théâtrale de Flaubert », p. 25-33.)
- CLAVARON, Yves et Bernard DIETERLE (s. la dir. de), *Métissages littéraires. Actes du XXXII Congrès de la Société française de littérature générale et comparée* ayant été tenu à Saint-Étienne du 8 au 10 septembre 2004, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, 537 p., ill. (Comprend : Thi Hoai Huong NGUYEN, « Paul Claudel, l'Oiseau noir : un métissage poétique ? », p. 261-269.)
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une Rhétorique des genres*, [Paris], José Corti, 1989, 201 p.
- , « La nostalgie de l'épique : de l'épopée au poème », Nathalie Watteyne (s. la dir. de), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene/PUB, 2006, p. 331-346.
- DALLENBÄCH, Lucien, « Autotexte et intertexte », *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 282-296.

- DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (s. la dir. de), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 368 p. (Comprend : Didier ALEXANDRE, « Des formes, point de genres? Paul Claudel face à la question du genre », p. 113-129 ; Marie-Paule BERRANGER, « Le surréalisme fait-il du genre? », p. 143-159.)
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 286 p.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, 89 p., ill.
- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, 150 p.
- , *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points. Essais », n° 257, 1992 [1982], 573 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduction par Pierre Cadiot, préface par Gérard Genette, Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie (études réunies par), *Le Théâtre des romanciers*, Paris, Belles Lettres, 1996, 275 p.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

II.3.1.2. Publication électronique

- COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature. La Notion de genre*. Cours de M. Antoine Compagnon, Université de Paris IV-Sorbonne, dans le site Fabula, consulté le 18 avril 2009, <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

II.3.2. Sur les rapports entre poésie et théâtre en particulier

II.3.2.1. Livres, articles et thèse

- AUSLANDER, Philip, *The New York School Poets as Playwright. O'Hara, Ashbery, Koch, Schuyler and the Visual Arts*, New York, Peter Lang, « Literature and the Visual Arts », n° 3, 1989, 187 p.
- BOUCHARDON, Marianne, « De la serre à la scène. Lecture de Maeterlinck par Maeterlinck », écrit pour *Les Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, « Réception de Maeterlinck », n° 32, 2001, 14 f., mais resté inédit.
- , « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », Thèse (Ph.D.), Université de Rouen, 2004, 517 f., ill.
- , « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », *L'Information littéraire*, vol. 57, n° 4, octobre-décembre 2005, p. 38-43.
- CASTAN, Félix, « Parade, parodie et jonglerie en Occitanie baroque. Un cas limite de théâtralisation du poème », Collectif, *Actes des Journées internationales d'études du baroque. 2^e section. Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Montauban, Centre national de recherches du baroque, 1967, p. 133-149.
- CHARLES, Jean-Ernest, *Le Théâtre des poètes*, préface par Jean-Ernest Charles, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1910, 462 p.
- DESSONS, Gérard, *Maeterlinck. Le Théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005, 180 p.
- DULLIN, Charles, « Poésie et théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 37, n° 1, 1985, p. 7-27.
- FORTIER, Anne-Marie, « René Char et l'appontement du temps », *Discours sur le primitif*, s. la dir. de Fiona McIntosh-Varjabédian, Villeneuve-d'Ascq, Édition du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, « Travaux et recherches », 2002, p. 167-176.
- FROMILHAGUE, Catherine, « La tentation poétique dans *La Reine morte* de Montherlant », *Les Genres insérés dans le théâtre*, actes du colloque (12 et 13 décembre 1977), textes rassemblés par Anne Sancier et Pierre Servet, Lyon, Université Jean Moulin Lyon-3/CEDIC, vol. 14, 1998, p. 141-152.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, 1995, 123 p.
- Jeu*, n° 112 (3), 2004, p. 3-186.
- LONGRE, Jean-Pierre, « La musique, une composante poétique du théâtre de Jean Tardieu », *Les Genres insérés dans le théâtre. Actes du colloque (12 et 13 décembre 1997)*, textes rassemblés par Anne Sancier et Pierre Servet, Lyon, Université Jean Moulin Lyon-3/CEDIC, vol. 14, 1998, p. 153-164.

III. OUVRAGES SUR LE CORPUS (PRIMAIRE, SECONDAIRE, TERTIAIRE, QUATERNAIRE)

III.1. Sur l'œuvre d'Antonin Artaud

III.1.1. Livres, articles, thèses, communications

- ARAI, Kiyoshi, « La poétique de la "fécalité". Antonin Artaud et la question de la poésie », *Étude de langue et de littérature françaises*, n° 76, 2000, p. 166-180.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud. L'Énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Librairie Droz, 1997, 230 p.
- CAMUS, Michel, *Antonin Artaud. Une Autre Langue du corps*, Paris, Opales, 1996, 97 p.
- CORTADE, Ludovic, *Antonin Artaud. La Virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, Paris, L'Harmattan, « Arts et sciences de l'art », 2000, 137 p.
- CREDICO, Duane, « *Towards a Theatre of Cruelty : Antonin Artaud, Peter Brook, the Living Theatre, Happenings, Jerzy Grotowski* », Thèse (M.A.), Université de l'Alberta, 1973, 143 f.
- DELEUZE, Gilles, « Le schizophrène et le mot », *Critique*, n°s 255-256, août-septembre 1968, p. 731-746.
- DERIES, Géraldine, « La Relation théâtrale au tournant du siècle. Mallarmé, Claudel, Artaud », Thèse (Ph.D.), University of Pennsylvania, 1994, 384 f.
- DERRIDA, Jacques, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 253-292.
- The Drama Review*, vol. 16, n° 2, June 1972, p. 91-145.
- DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1996, 173 p., ill.
- GREENE, Naomi, *Antonin Artaud. Poet Without Words*, New York, Simon and Schuster, 1970, 256 p.
- GROSSMAN, Évelyne, *Entre corps et langue, l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, Thèse (Doctorat d'État), Université de Lille, 1994, microfiches.
- JAKOBSON, Roman, « Glossolalie », *Tel Quel*, n° 26, 1966, p. 1-9.
- JOUVE, Pierre Jean, « Les Cenci d'Antonin Artaud », *Magazine littéraire*, n° 65, juin 1972, p. 55-58.
- LAFON, Dominique, « À corps et à cri. Antonin Artaud, imprécateur et métaphysicien », *Dialogues autour d'Antonin Artaud*, 2^e rencontre organisée par le CRISEF (Collectif de recherche et d'interrogation sur les enjeux fondamentaux), présentateurs : Blaise Guillotte et Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 26 octobre 2010.
- LE ROUX, Delphine, « Théâtre de la cruauté et langages de la folie chez Artaud et Gauvreau. De la psychopathologie à la création », Thèse (M.A.), Université de Montréal, 1999, 146 f.
- MADDOX, Donald, « *Antonin Artaud and a Semiotic of Theater* », *The Romanic Review*, vol. 76, n° 2, 1985, p. 202-215.
- Obliques*, n°s 10-11, 1974, p. 2-287.
- PIERRE, Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et poésie*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, 195 p.
- PLUNKA, Gene A., *Antonin Artaud and the Modern Theater*, Rutherford/Toronto, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1994, 285 p.
- REY, Jean-Michel, *La Naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, A. M. Métailié, 1991, 179 p.
- THOMAS, Jean-Jacques, « Artaud à corps et à écrits », *The Romanic Review*, vol. 74, n° 4, 1983, p. 475-484.
- TONELLI, Franco, *L'Esthétique de la cruauté. Études des implications du « Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud*, Paris, A.-G. Nizet, 1972, 156 p.
- VIDIEU-LARRÈRE, Francine, *Lecture de l'imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La Fabrique du corps-écriture*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », n° 43, 2001, 273 p., ill.
- WHITE, Kenneth, *Le Monde d'Antonin Artaud. Pour une culture cosmopoétique*, Bruxelles, Complexe, 1989, 197 p.
- WRIGHT-LAFLAMME, Marie, « Le théâtre comme moyen de réintroduire en Occident un sacré qui élimine les frontières entre la nature et la culture et entre l'art et la vie », Thèse (M.A.), Université Laval, 2002, microfiches.

III.2. Sur l'œuvre de Paul Claudel

III.2.1. Livres, articles, thèses, communication

- ALEXANDRE, Didier (s. la dir. de), *Claudel, poète? De la « Cantate à trois voix » (1912) à « Poésies diverses » (1952)*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 2003, 164 p.
- ANTOINE, Gérard, *Les Cinq Grandes Odes de Claudel ou La Poésie de la répétition*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1959, 94 p.
- , *Paul Claudel ou L'Enfer du génie*, nouvelle édition augmentée, Paris, Robert Laffont, 2004, 491 p., ill
- BARBIER MACÉ, Nathalie, *Le Pays à l'envers de l'endroit. La mise en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 2005, 655 p.
- BARJON, Louis, *Paul Claudel*, préface de Paul Claudel, Paris, Éditions universitaires, « Classiques du XX^e siècle », n° 9, 1958, 142 p.
- BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Le Verset claudélien. Une Étude du rythme*. Tête d'or, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1965, 72 p.
- BRUNEL, Pierre (s. la dir. de), *Paul Claudel*, Paris, L'Herne, « Cahiers de L'Herne », n° 70, 1997, 424 p., ill.
- et Anne UBERSFELD (s. la dir. de), *La Dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1988, 277 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Étude des styles ou La Commutation en littérature. Édition augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel*, Montréal, Didier, « Bibliothèque de stylistique comparée », 1971, 366 p.
- FARABET, René, « La diction claudélienne. Du texte écrit au texte parlé. L'action verbale », *La Revue des lettres modernes*, vol. 6, n^{os} 44-45, 1959, p. 197-240.
- , *Le Jeu de l'acteur. Le Théâtre de Claudel*, Paris, Minard, 1960, 162 p.
- LAFON, Dominique, « Ce que ne disait pas la bouilloire. Les variantes du Cantique de Mesa », colloque *Claudel, Dieu?*, Université du Québec à Chicoutimi, 7 novembre 2003.
- LARRABURU BÉDOURET, Sandrine, « Le nombre dans le verset de *Tête d'Or* de Paul Claudel », *Questions de style*, n° 4, 27 mars 2007, p. 115-125.
- LÉCROART, Pascal, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical. Étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch*, Sprimont, Mardaga, 2004, 384 p.
- LILOURE, Michel, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, 674 p.
- THOUVENIN, Pascale (textes réunis par), *Une Journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py*, actes des journées du 30 et du 31 mars 2003 organisées par l'Université Marc Bloch et le Théâtre national de Strasbourg, Besançon, Poussière d'or, 2006, 264 p., ill
- UBERSFELD, Anne, *Paul Claudel, poète du XX^e siècle*, Arles, Actes sud, « Apprendre », 2005, 286 p.
- WEBER-CAFLISH, Antoinette, *Dramaturgie et poésie. Essais sur le texte et l'écriture du Soulier de satin*, Paris, Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1986, 397 p.

III.2.2. Documentaires

- [ANONYME], *Aujourd'hui magazine*, présentation de François Desplats, Paris, France 2, 1977, couleurs, 1 min. 1 sec.
- [ANONYME], *Antoine Vitez met en scène Le Soulier de satin de Claudel au Festival d'Avignon*, épisode de l'émission *J'aime à la folie*, présentation de France Roche, Paris, Antenne 2, 1987, couleurs, 11 min. 30 sec.
- BOUTANG, Pierre André et Jacques MENY (réalisation), *Océaniques*, Paris, France Régions 3, 1987, couleurs et noir et blanc, 57 min. 46 sec.
- DAILY MOTION, « Olivier Py. France Inter », entrevue entre Vincent Josse et Olivier Py, 10 mars 2009, page consultée le 25 juillet 2009, http://www.dailymotion.com/video/x8mi1b_olivier-py-france-inter_news
- DEMEURE, Jacques, Stéphane ROGER et Roland DARBOIS (production), *Portrait souvenir*, présentation de Stéphane Roger, Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, 1963, noir et blanc, extraits de 2 min. 26 sec., 2 min. 12 sec.
- DHENAUT, Alain (réalisation), *Les Mémoires. Paul Claudel*, entrevue par Pierre Dumayet, remontage de deux épisodes de l'émission *Portrait souvenir* produite par Roger Stéphane et réalisée par Jacques Demeure, respectivement diffusées le 7 et le 15 mars 1963, [Bry-sur-Marne], coproduction de l'Institut national de l'audiovisuel et la Société d'édition et de programmes de télévision, noir et blanc, 55 min. 24 sec.

- KOVACS, Yves (réalisation) et Teri WEHN DAMISCH (production), *Paris Paris ou le temps d'une génération*, Paris, coproduction de France 2 et du Centre Georges-Pompidou, 1983, couleur, 1 min. 5 sec.
- PERMAGENT, André (réalisation), Max Favalelli, Lise Élina et Paul Louis Mignon (producteurs), *Magazine du théâtre*, présentation de Paul Louis Mignon, Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, 1960, noir et blanc, 4 min. 14 sec.
- SALOU, Jean-Claude (scénario et réalisation), *La Terre promise de Paul Claudel*, Paris, Le Jour du Seigneur. Documentaire ayant été diffusé sur la chaîne de télévision France 2. Extraits disponibles sur le site de Daily Motion, http://www.dailymotion.com/video/x5fmzn_paul-claudel_news
- SANGLA, Raoul et Jean BRARD (réalisation), Éliane VICTOR (production), *L'Invité du dimanche*, présentation de Michel Godard, Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, 1968, noir et blanc, 21 min. 23 sec.

III.2.3. Site Internet

SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL, *Paul Claudel*, site consulté de 2005 à 2011, <http://www.paul-claudel.net/>

III.3. Sur l'œuvre de Claude Gauvreau

III.3.1. Livres, articles, thèses, communications

- [ANONYME], « Édition – Spécialiste de Claude Gauvreau recherché », *Le Devoir* 16-17 avril 2011, p. F2.
- BEAUDRY, Jacques, *La Fatigue d'être. Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, « Constantes », 2008, 140 p.
- BÉLANGER, Marcel, « La lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 481-497.
- BISSONNETTE, Thierry, *Vous m'en lirez tant* (émission radiophonique), animation pas Raymond Cloutier, diffusée sur les ondes de Radio-Canada, 30 avril 2006.
- , « Mélodrame, ironie et tragédie chez Claude Gauvreau », colloque *Poésie et intertextualité. Entre mémoire et savoir*, 75^e Congrès de l'ACFAS, UQTR, 8 mai 2007.
- , « L'épopée automatiste et autofictionnelle de Claude Gauvreau ou Comment réinventer une communauté par sa marge », colloque *Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise*, 77^e Congrès de l'ACFAS, Université d'Ottawa, 15 mai 2009.
- , « *La Fatigue d'être. Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 1, Winter 2010, p. 106-110.
- BLONDE, David, « De Gauvreau à Danis. Repères pour une poétique de la langue théâtrale », Thèse (M.A.), Université d'Ottawa, 2003, 170 f.
- BOURASSA, André G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 375 p., ill.
- BOURASSA, Lucie, « La dynamique temporelle. Un fait de style ? », *Protée*, vol. 23, n° 2, printemps 1995, p. 89-100.
- CARDINAL, Jacques, « L'oreille enchantée. Le corps imaginaire de la parole chez Claude Gauvreau », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, p. 520-543.
- CHAMBERLAND, Roger, *Claude Gauvreau. La Libération du regard*, Québec, CRILQC, « Essais », n° 5, 1986, 145 p.
- DENIS, Jean-Pierre, « Du tombeau du père au langage exploréen », *Voix et images*, vol. 18, n° 3, printemps 1993, p. 483-494.
- DUPRIEZ, Bernard, « Ha, Gauvreau ou De la scansion », *Voix et images*, vol. 9, n° 1, automne 1983, p. 97-102.
- FILTEAU, Claude, « Saint-Denys Garneau et Gauvreau. Bègues ventriloques », *Voix et images*, vol. 8, n° 1, automne 1982, p. 127-143.
- GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, « L'Histoire au présent », n° 11, 1998, 1023 p.
- HURTUBISE, Nicole, « *Sou nar* de Claude Gauvreau », *La Barre du jour*, 1973, n^{os} 39-41, p. 174-205.
- LAROCHE, Yves, « Les lettres à un jeune poète. L'exemple de Claude Gauvreau », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, hiver 1993, p. 123-143.

- MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau. Poète et mythocrate. Essai*, Montréal, VLB, 1979, 443 p. (Comprend : MYRE, « Entretien avec Claude Gauvreau sur *La Charge de l'original épormyable* », inédit, 12 avril 1970, pages diverses.)
- MARTEL, Réginald, « Gauvreau : mort et résurrection », *La Presse*, 2 mai 1970, p. 28.
- POPOVIC, Pierre, *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, « L'Univers des discours », 1992, 455 p.
- PAQUIN, Julie, « Voyage au cœur de l'immonde ou La fouille exploratrice de Claude Gauvreau », *Voix et images*, vol. 26, n° 1, automne 2000, p. 95-106.
- PELLETIER, Claude (dépouillement et compilation par), *Claude Gauvreau. Dossier de presse, 1961-1979*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, [84 p.], ill.
- POPOVIC, Pierre, « Gauvreau », *Jeu*, n° 46 (1), 1988, p. 184-198.
- RACINE, Noële, « Modeler un dire "épormyable" », *Liaison*, n° 36, été 2007, p. 55.
- RAYNAULD, Isabelle, « Un Gauvreau sonore », *Spirale*, n° 79, mai 1988, p. 9.
- ROBERT, Lucie, « Le retour de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, (53), 1993, p. 417-422.
- SAINT-DENIS, Janou, *Claude Gauvreau le cygne*, Montréal, PUQ, 1978, 295 p., ill.
- SCHENDEL, Michel van, « IV. Claude Gauvreau », Pierre de GRANDPRÉ, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome III (1945 à nos jours – La poésie), Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1969, p. 236-243.
- THÉORET, France, « Discours du moi et discours de l'autre dans *Les Oranges sont vertes* », Thèse (M.A.), Université de Montréal, 1977, 111 f.
- THOMAS, Manuel, « Un Poète sur le théâtre de la société. Analyse sociocritique de *La Charge de l'original épormyable* (1956) de Claude Gauvreau », Thèse (M.A.), Université de Montréal, 1999, 138 f.
- WATTEYNE, Nathalie, « Dynamiques perceptives et relation de sens dans la poésie moderne. Rimbaud, Baudelaire, Gauvreau », Thèse (Doctorat Nouveau Régime), 1997, microfiches.

IV. DIVERS

IV.1. Livres, articles, thèse, communications

- ANDREOLI-DE-VILLERS, Jean Pierre, *Le Premier Manifeste du futurisme*, édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de Filippo Tommaso Marinetti, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 192 p.
- [ANONYME], *Tragi-comédie très-célèbre des inimitables amours du seigneur Alexandre et d'Annette, où l'on voit les ennuyeuses traverses qui contrarient les amants et le juste loyer de leur fidélité*, Troyes, Nicolas Oudot, 1628 [1619], 31 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 121, 1975 [1965], 1267 p., ill.
- ARAGON, Louis, *Théâtre/Roman*, [Paris], Gallimard, « NRF », 1974, 452 p.
- , *Les Adieux*, [Paris], Stock, 1997 [1981], 138 p. (Comprend : « Ce que dit l'ombre sans paroles ».)
- BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée*, nouvelle édition, Paris, PUF, « Bibliothèque philosophique contemporaine. Logique et philosophie des sciences », 1963, 150 p.
- , *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1976 [1948], 407 p.
- BACHELET, Théodore (s. la dir. de) (avec la collaboration et la codirection de Ch. Dezobry), *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, 2^e édition, Paris, C. Delagrave, 1868, 2 vol., ill.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1973, 105 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, n^{os} 1 et 7, 1873 p. (Comprend : « Lettre à Richard Wagner [17 février 1860] », p. 1205-1207 ; « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris [8 avril 1861] », p. 1208-1244.)
- , *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, 248 p. (Comprend : « Une charogne ».)
- BEAUMONT, Pierre de (présentation), *La Bible*, textes relus et contrôlés par le R. P. Stanislas Lyonnet, Lac Beauport, A. Sigier, 1981, 1921 p., ill.

- BERSET, Alain (s. la dir. de), *Valère Novarina. Théâtre du verbe*, s. la dir. d'Alain Berset, Paris, José Corti, « Rien de commun. Essais », 2001, 395 p., ill. (Comprend : Pierre VILAR, « Babil et bibale » ; François DOMINIQUE, « Le paradis parlé ».)
- BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant*, Genève, Droz, 1967 [1550], 121 p.
- BLUNT, Anthony, *Nicolas Poussin*, New York, Pantheon Books, « Bollingen Series », n° 35/7, « The A.W. Mellon Lectures in the Fines Arts », n° 7, 1967, 2 vol., ill.
- BOBIN, Christian, *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 2681, 1995 [1992], 129 p.
- BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1981, 168 p.
- , *L'Amitié et la réflexion*, Daniel Lançon et Stephen Romer (coord. par), Tours, PU-François-Rabelais, 2007, 172 p.
- BORDUAS, Paul-Émile, *Textes. Refus global. Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, « Paroles », n° 34, 1974, 70 p.
- BOSCO, Henri « L'exaltation et l'amplitude. De la poésie comme exercice spirituel », *Fontaine*, n°s 19-20, 1942, p. 273.
- BRAQUE, Geroges, *Œuvres de Georges Braque (1882-1963)*, catalogue établi par Nadine Pouillon, avec le concours de Isabelle Monod-Fontaine, [Paris], Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, « Collections du Musée national d'art moderne », 1982, 223 p., ill.
- BRAULT, Jacques, *Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985, 77 p.
- , *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Noroît, 1975, 95 p.
- BRECHT, Stefan, *Peter Schumann's Bread an Puppet Theatre*, London/New York, Methuen/Routledge, 1988, « The Original Theatre of the City of New York from the Mid-Sixties to the Mid-Seventies », n° 4, 1988, 2 vol., ill.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°s 346, 392, 459 et 544, 1988-2008, 4 vol., ill. (Comprend : « La confession dédaigneuse », vol. 1, p. 200 ; *Manifeste du Surréalisme. 1924*, vol. 1, p. 309-346 ; (écrit en coll. avec Paul ÉLUARD, Louis ARAGON, Pierre UNIK et Benjamin PÉRET), « Au grand jour », vol. 1, p. 928-942 ; *L'Amour fou*, vol. 2, p. 673-785.)
- BUM, Claude (s. la dir. de), *Le Nouveau Litté*, édition augmentée et mise à jour, Paris, Garnier, 2007, 2034 p.
- BURZYNSKI, Tadeusz et Zbigniew OSINSKI, *Le Laboratoire de Grotowski*, traduction [du polonais] par Henryk Nieruchalski, rédaction de la version française par Geneviève Daude-Leider, Varsovie, Interpress, [1979], 150, ill.
- CHAPUIS, Pierre, *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1992, 139 p.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, 1364 p. (Comprend : *Le Marteau sans maître*, p. 1-57 ; « Fête de arbres et du chasseur » ; *Feuillets d'Hypnos* ; « La torche du prodige » ; « Retour amont », *Le Nu perdu*, p. 419-439.)
- CHENG, François, *Le Livre du Vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004, 217 p.
- CNRS, *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960)*, tome XV (sale-teindre), Paris, Gallimard, 1992, p. 998a.
- COCTEAU, Jean, *Poésie critique*, 6^e édition, Paris, Gallimard, « NRF », 1959-1960, 2 vol.
- COLLECTIF, *De la création poétique. Autour de l'œuvre de Jacques Garelli*, Fougères, Encre marine, 2000, 2 vol., ill.
- CORNEILLE, Pierre, *Agésilas. Tragédie*, Paris, Guillaume de Luyne, 1666 [M DC LXVI], 88 p.
- , *Polyeucte. Tragédie*, [Paris], Larousse, 178 p., ill.
- , *Le Cid. Tragédie*, avec une notice sur le théâtre au temps de Corneille, une biographie chronologique de Corneille, une étude générale de son œuvre, une analyse méthodique de la pèce, l'Avvertissement de 1648, l'Examen de 1682, des notes, des questions de Georges griffe, Paris, Bordas, « Univers des lettres Bordas. Étude critique illustrée », n° 223, 1977, 127 p., ill.
- CORTANZE, Gérard de, *Le Monde du surréalisme*, nouvelle édition augmentée, revue et corrigée, Bruxelles, Complexe, « Bibliothèque complexe », 2005, 332 p.
- COURVAL, Gervais de, « Contrôle volontaire du rythme alpha par rétroaction biologique », Thèse (M.Sc.), Université de Montréal, 1985, 102 f.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p., ill.
- CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot de, *Théâtre complet*, précédé d'une notice par Auguste Vitu, Paris, Garnier, [1923], 431 p.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 2788, 1996, 208 p.

- DENNISON, George, *An Existing Better World. Notes on the Bread and Puppet Theatre*, photographs by Georges Dennison, drawings by Peter Schumann, edited by Geoffroy Gardner and Taylor Stoehr, Brooklyn/New York, Autonomedia, 2000, 96 p., ill.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les Visionnaires. Comédie*, seconde édition, Paris, Jean Camusat, 1639, 78 p.
- DOUGLAS, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York, Praeger, 1970 [1966], 188 p.
- DUJARDIN, Édouard, *Antonia, légende dramatique en trois parties. Antonia, Le Chevalier du passé, La Fin d'Antonia*, nouvelle édition, Paris, Société du Mercure de France, [1899], 275 p.
- , *Le Mystère du dieu mort et ressuscité*, Paris, A. Messein, 1924, 186 p.
- , *Théâtre*, tome II (*Les Argonautes*), *Marthe et Marie* [Légende dramatique (1923)], *Les Époux d'Heur-le-Port* [Légende du temps présent (1920)], *Le Retour des enfants prodiges* [Poème dramatique (1924)], Paris, Mercure de France, 1924, 323 p.
- DUKAS, Paul et Maurice MAETERLINCK, *Ariane et Barbe-Bleue. Conte en trois actes*. Partition d'orchestre, poème de Maurice Maeterlinck, musique de Paul Dukas, Paris, Durand, 1907, 572 p.
- DUPAVILLON, Christian, *Bread an Puppet Theatre, spectacles en noir et blanc = Bread and Puppet Theatre, Black and White Shows*, photographies de Étienne George, textes de Christian Dupavillon, [traduction de Hermine Fuerst], Paris, Les Loges, 1978, 93 p., ill.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (texte remanié et amplifié s. la dir. de), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition millésime 2010 du *Petit Robert* de Paul Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, 2837 p.
- DELEUZE Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Dialogues », 1977, 177 p.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967, 445 p.
- DIONNE, Claude, Silvestra MARINIELLO et Walter MOSER, *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Éditions Balzac, « L'Univers des discours », 1996, 352 p.
- ÉLUARD, Paul, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939, 213 p.
- FAUBERT, Gabriel et Pierre CREPON, *La Chronobiologie chinoise*, préface d'Evelyn Holzapfel, Paris, Albin Michel, « Arts de vivre d'orient », 1983, 189 p.
- FILTEAU, Claude, « Chapitre 5. Malmener la langue ("Le Damned Canuck", "Séquences") », *L'Espace poétique de Gaston Miron*, préface de Jerusa Pires Ferreira, Limoges, PULIM, « Francophonies », 2005, p. 121-157.
- FORD, John, *Tis pity she's a whore/Dommage qu'elle soit une putain*, adaptation française par Jérôme Savary, Arles, Actes Sud, « Actes Sud-Papiers », [1997], 61 p.
- FOUCAULT, Michel, « La folie, l'absence d'œuvre », *Table ronde*, n° 196, mai 1964, p. 11-21.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1972, 613 p., ill.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1966 [1934], 1719 p., ill.
- GARCÍA-PELAYO Y GROSS, Ramón et Jean TESTAS (avec la collaboration de Micheline DURAND, Fernando GARCÍA-PELAYO Y GROSS et Jean-Paul VIDAL), *Grand Dictionnaire français-espagnol/espagnol-français*, nouvelle édition, Paris, Larousse, 1992, 1507 p., ill.
- GARNIER, Robert, « [Dédicace à] Monseigneur de Rambouillet », *Cornélie. Tragédie*, édition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », n° 53, 2002, 175 p.
- , *Porcie. Tragédie française, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome, propre et convenable pour y voir dépeinte la calamité de ce temps*, Paris, R. Estienne, 1568, [68 p.]
- GENET, Jean, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 491, 2002, 1463 p. (Comprend : *Les Paravents* ; *Les Bonnes*, p. 123-164.)
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, PUM, 1995, 106 p.
- GORP, Hendrik van (*et al.*), avec la collaboration de J. BAETENS (*et al.*), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires & références », n° 6, 2001, 533 p.
- GRAPPIN, Pierre (avec la collaboration de Jean CHARUE *et al.*), *Grand Dictionnaire français-allemand*, Paris, Larousse, 1991, 1463 p., ill.
- GRAMMONT, Maurice, *Traité de phonétique avec 179 figures dans le texte*, Paris, Delagrave, 1933, 480 p., ill.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *De L'Imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, 101 p.
- GRENIER, Jean, *Lexique*, [Saint-Clément-la-Rivière], Fata Morgana, 1989 [1981], 117 p.

- HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, « Boréal. Compact », n° 40, 1993, 165 p.
(Comprend : « Poésie, solitude rompue »)
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, M. Niemeyer, 1953, 437 p.
- , *L'Être et le temps*, traduit de l'allemand et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1964, 364 p.
- , *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, « Essais », n° 160, 1969 [1958], 349 p. (Comprend : « ... "l'homme habite en poète..." », p. 224-245.)
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hypérion. French*, Paris, Mercure de France, 1965, 204 p.
- HOLMBERG, Arthur, *The Theater of Robert Wilson*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, « Directors in perspective », 1996, xix, 229 p., ill.
- HOMÈRE, *Iliade*, traduction française par Victor Magnien, Paris, Payot, 1930, 621 p., ill.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, réunies et présentées par Francis Bouvet, Paris, J.-J. Pauvert, 1961-1964, 4 vol., ill. (Comprend : « [Ode à] la Colonne de la place Vendôme », vol. 1, p. 42-44 ; *Cromwell*, vol. 3, p. 135-285 ; *Hernani*, vol. 3, p. 345-398 ; *Lucrece Borgia*, vol. 3, p. 455-496 ; *Ruy Blas*, vol. 3, p. 625-680 ; *Les Burgraves*, vol. 3, p. 681-731.)
- , « Préface » de *Cromwell*, *La préface de Cromwell* [de Victor Hugo], introduction, texte et notes de Maurice Souriau, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. 169-328.
- , *Le Théâtre en liberté*, édition présentée, établie et annotée par Arnaud Laster, Paris, Gallimard, « Folio. Classique », n° 3672, 2002, 966 p.
- HUNT, Albert, *Peter Brook*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, « Directors in Perspective », 1995, 288 p., ill.
- HURET, Jules et Stéphane MALLARMÉ, « M. Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, nouvelle édition, préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999, p. 100-107.
- INGRES, Jean Auguste Dominique, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, introduction par Daniel Ternois, documentation par Ettore Camesasca, traduit de l'italien par Simone Darses, Paris, Flammarion, « Les Classiques de l'art », 1971, 127 p., ill.
- INSTITUT DE LA LANGUE FRANÇAISE (s. la dir. de), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960)*, Paris, CNRS (Centre national de recherche scientifique), 1971-1994, XVI tomes.
- INSTITUT NATIONAL DE LA SANTÉ ET DE LA RECHERCHE MÉDICALE (INSERM), *Rythmes de l'enfant. De L'Horloge biologique aux rythmes scolaires*, Paris, INSERM, « Expertise collective », n° 1264-1782, 2001, 106 p.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, [Paris], Gallimard, 1947, 414 p.
- , *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*, [Paris], Bordas, 1953, 2 vol., ill.
- , *Introduction à l'esthétique imaginaire*, Paris, Centre de créativité, 1977, [15] f.
- JACOB, Max, *Esthétique. Lettres à René Guy Cadou. Extraits 1937/1944*, postface de Olivier Brossard, Nantes, joca seria, 2001, 108 p., ill.
- JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, préface de René Massat, souvenirs par le Docteur Jean Saltas et Charlotte Jarry, Monte-Carlo/Lausanne, Livre/Henri Kaeser, [1948], 8 vol. (Comprend : *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*, vol. 1.)
- , *Ubu roi*, Paris, Librio, « Librio », n° 377, 2006, 93 p.
- JODELLE, Étienne, *L'Eugène*, édition critique, notes et glossaire par M. J. Freeman, Exeter, University of Exeter, « Textes littéraires », n° 65, 1987, 110 p., ill.
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre et la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre XX^e siècle. Série "Écrits théoriques" », 2004, 290 p., ill.
- KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre des marionnettes*, traduit de l'allemand et présenté par Roger Munier, accompagné d'un hommage aux nus bleus de Matisse, Paris, Traversière, 1981, 66 p., ill.
- KLUNCINSKAS, Jean et Walter MOSER (s. la dir de), *Esthétique et recyclages culturels. Exploration de la culture contemporaine*, Ottawa, PUO, « Actexpress », 2004, 256 p.
- KUMIEGA, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, London/New York, Methuen, 1987, xiv, 290 p., ill.
- LA CALPRENÈDE, Gaultier de Coste, seigneur de, *La Mort de Mithridate. Tragédie*, Paris, Antoine de Sommerville, 1637, 87 p.
- LA CHAUSSÉE, Pierre Claude Nivelles de, *Œuvres* [de] *Nivelles de La Chaussée*, nouvelle édition corrigée et augmentée de plusieurs pièces qui n'avoient point encore paru, Genève Slatkine Reprints, 1970, 429 p.
- LA HALLE, Adam de, *Jeu de Robin et de Marion* suivi du *Jeu du pèlerin*, édité par Ernest Langlois, Paris, Champion, 1924 [XIII^e siècle], 93 p., [microfiches]

- LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*, préface de Jean Vagne, Lausanne, Rencontre, 1963, 272 p., ill.
- LARIVEY, Pierre de, *Les Esprits*, publiés avec une introduction et des notes par M. J. Freeman, préface de Madeleine Lazard, Genève, Librairie Droz, « Textes littéraires français », n° 345, 1987, 196 p.
- LA TAILLE, Jean de, *De L'Art de la tragédie*, édité par Frederick West, Manchester, Université de Manchester, « Les ouvrages de l'esprit », 1939 [1572], 37 p., fac.-sim.
- , *Les Corrivaus, Œuvres*, publiées par René de Maulde, Paris, Léon Willem, 1879, CCXXVI p.
- LEBEL, Jean Jacques, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, P. Belfond, « Entretiens », 1969, 383 p., ill.
- LEBLANC, Gérald, *Éloge du chiac*, Moncton, Éditions Perce-neige, 1995, 120 p.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., *L'Extase matérielle*, [Paris], Gallimard, 1967, 229 p.
- LEFRANÇOIS, Alexis, *Idéogrammes blancs*, accompagnés de dessins de Marcel Jean, Lachine, Pleine Lune, 2009, 117 p., ill.
- LEMIRE, Maurice (s. la dir. de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980-2003, 7 vol., ill.
- LIGNE, Charles-Joseph, prince de, *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles/Paris, Valade, 1774, 186 p.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française contenant 1° Pour la nomenclature [;] 2° Pour la grammaire [;] 3° Pour la signification des mots [;] 4° Pour la partie historique [;] 5° Pour l'étymologie*, Paris, Hachette et cie, 1873, 4 vol. 3.
- LUGNÉ-POE, *Dernière Pirouette*, Paris, Sagittaire, 1946, 216 p.
- MÆTERLINCK, Maurice, *Serres chaudes. Chansons complètes*, illustrations de Valentine Hugo, Paris, Librairie Les Lettres, « Origine », n° 1, [1955], 141 p., ill.
- , *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, 229 p.
- , *L'Intruse et Les Aveugles*, New York/London, The Century Co., 1925, 117 p.
- , *La Princesse Maleine. Théâtre*, édition présentée, établie et annotée par Frabrice van de Kerckhove, préface de Mac Quaghebeur, [Belgique], Labor, 1998, 298 p., ill.
- , *Pelléas et Mélisande*, préface de Henri Ronse, lecture de Christian Lutaud, Bruxelles/Paris, Labor/F. Nathan, « Espace nord », n° 2, 1983, 112, ill.
- , *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, labor, « Archives du futur », 1985, 182 p.
- MALENFANT, Paul Chanel *Le Mot à mot*, avec dix dessins de Réal Dumais, Saint-Lambert, Noroît, 1982, 90 p., ill.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, nouvelle édition, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », n°s 65 et 497, 1998-2003, 2 vol. (Comprend : *Hérodiade*, vol. 1, p. 17-22 ; *L'Après-midi d'un faune*, vol. 1, p. 22-25 ; « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard » ; « Observation relative au poème "Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard" », vol. 1 ; *Igitur ou La Folie d'Elbernon*, vol. 1, p. 471-500 ; « Lettre à Henri Cazalis », vol. 1 ; « Solennité », vol. 2 ; « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », vol. 2, p. 152-159 ; « Crayonné au théâtre », vol. 2, p. 195-197.)
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, Venise, Arti Grafiche delle Venezie di Vicenza, Gruppo Mondadori, 1986, 107 p., ill. [Réimpression de l'édition originale : Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1919.
- MCLUHAN Marshall et Quentin FIORE, *The Medium is the Massage. An Inventory of the Effects*, Jerome Agel (s. la dir. de), New York, Bantam Books, 1967, 159 p., ill.
- MERCADÉ (ou MARCADÉ), Eustache, *Le Mystère de la passion. Texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, publié par Jules-Marie Richard, Genève, Slatkine Reprints, 1976, 295 p.
- MICONE, Marco, « Mon carnet noir », *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, s. la dir. de Gerardo Acerenza, Ottawa, David, « Voix savantes », n° 25, 2005, p. 219-230.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, PUM, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, 171 p., ill.
- MOLIÈRE, *L'École des femmes* suivi de la critique de *L'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*, introduction et notes de S. Rossat-Mignot, Paris, Sociales, « Les Classiques du peuple », 1964, 209 p.
- , *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, avec une notice sur le théâtre au XVII^e siècle, une biographie chronologique de Molière, une étude générale de son œuvre, une analyse méthodique de la pièce, des notes, des questions par Anne-Marie H. Marel et Henri Marel, Paris, Bordas, « Univers des lettres Bordas. Étude critique illustrée », n° 210, [1980] 1981, 126 p., ill.
- MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Hector. Tragédie, Les Tragédies de Montchrestien*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire de L. Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891, 319 p.

- MÜLLER, Heiner, *Hamlet-machine*, Hamlet-machine, Horace-Mausser-Héraclès 5 et autres pièces, traduction de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heins Schwarzinger, Paris, Minuit, 1985, 101 p.
- MUSSET, Alfred de, *Poésies nouvelles*, nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1860, 283 p. (Comprend : « La nuit de mai », p. 44-50.)
- , *Comédies et proverbes*, Paris, Ernest Flammarion, « Meilleurs auteurs classiques français et étrangers », 1935-1936, 2 vol. (Comprend : *Lorenzaccio*, vol. 1, p. 45-197 ; *On ne badine pas avec l'amour*, vol. 1, p. 295-357 ; *La Nuit vénitienne*, vol. 1, p. 359-387.)
- , *Théâtre*, chronologie, préface et notices par Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, « Garnier-Flammarion. Texte intégral », n^{os} 5 et 14, 1964, 2 vol.
- , *Spectacle dans un fauteuil. La Coupe et les lèvres, À quoi rêvent les jeunes filles, Namouna*, édition préparée par Jean Dominique Berchmans, Clermont-Ferrand, Paleo, « La collection de sable », 2007, 198 p.
- NÉE, Patrick, *René Char. Une Poétique du retour*, Paris, Hermann, 2007, 319 p.
- NOËL, François-Joseph-Michel, *Dictionnaire français-latin. Refait sur un plan entièrement neuf, enrichi d'un nombre considérable d'acceptions nouvelles, tirées des meilleurs dictionnaires de la langue française, et traduites avec soin par des exemples nouveaux, extraits des auteurs latins, et vérifiés sur les textes*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Le Normant, 1852, xiii, 1119 p. (Comprend : « dramatisse », p. 391.)
- NOOMEN, Willem (publié par), *Le Jeu d'Adam*, Paris, Honoré Champion, « Les Classiques français du Moyen âge », n^o 99, 1971, 105 p.
- NYRÖD, Kristoffer, *Grammaire historique de la langue française*, Copenhague/Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1908-1935, 6 vol.
- OBALDIA, René de, *Théâtre complet*, Paris, B. Grasset, 2001, 1114 p. (Comprend : *Le Défunt*.)
- OSTER, Pierre, *Une Machine à indiquer l'univers*, Saint-Clément-de-Rivière (Hérault), Fata Morgana, 2009, 83 p.
- OUELLET, Marie-Belle, *Un peu de ciel au bout d'une corde. Poèmes*, Ottawa, David, « Voix intérieures », 2006, 90 p.
- PASOLLI, Robert, *A Book on the Open Theatre*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, [1970], 127 p., ill.
- PASTEUR, Louis, *Œuvres de Pasteur*, réunies par René Vallery-Radot, Paris, Masson et cie, 1922-1939, 7 vol., ill.
- PÉLADAN, Joséphin, *Babylone. Tragédie en quatre actes*, Paris, Chamuel, 1895, 123 p.
- , *La Gynandre. Drame wagnérien en cinq actes, La Décadence latine*, vol. 9, Paris, E. Dentu, 1891, 355 p.
- , *Le Fils des étoiles. Pastorale khaldéenne en trois actes*, Paris, Beauvois, 1895, 50 p.
- , *Sémiramis*, 4^e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1904, 92 p.
- PERRIN, François, *Les Escoliers. Comédie en cinq actes et en vers*, Bruxelles, A. Mertens et fils, 1866, 108 p.
- PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, 550 p.
- PILARD, Georges (project editor), *Harrap's Shorter Dictionary. English-French/French-English. Harrap's Shorter Dictionary. Anglais-français/français-anglais*, 6th édition, Edinburgh, Chambers Harrap, 2000, 1 vol.
- PLATON, *Timée/Critias*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson (avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction), Paris, Flammarion, « GF », n^o 618, 1992, 438 p.
- , *Gorgias*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto, édition mise à jour, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », n^o 465, 1993, 380 p.
- , *La République*, traduction nouvelle, introduction, notices et notes de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de la philosophie », n^o 4639, 1995, 500 p.
- , *Cratyle*, traduction inédite, introduction, notes, bibliographie et index par Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion. Séries », n^o 954, 1998, 317 p.
- RABELAIS, François, « Prologue de l'auteur », *Gargantua, Les Cinq Livres. Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livres, Le Quart Livre, Le Cinquième Livre*, édition critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, préface de Michel Simonin, Paris, Librairie générale française, « Pochothèque. Le Livre de poche. Classiques modernes », 1994, p. 5-11.
- , « Prologue », *Gargantua, Les Œuvres romanesques. Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livres, Le Quart Livre, Le Cinquième Livre*, traduites en français moderne par Françoise Joukovsky, Paris, Champion, 1999, p. 7-11.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n^o 5, 1999, vol. 1, pages. (Comprend : *Britannicus*, p. 369-438 ; *Bajazet*.)
- RACINE, Noële, « Donner à voir », *Canadian Literature*, n^o 192, *Spring* 2007, p. 152.

- REINBERG, Alain, *Des Rythmes biologiques à la chronobiologie*, 2^e édition complétée et mise à jour, Paris/Gauthier-Villars/New York, S.M.P.F. Corp., « Discours de la méthode », 1977, 152 p.
- REY, Alain (s. la dir. de), *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 vol.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1971, 264 p., ill.
- , « “Claude Simon”, textuellement », *Claude Simon. Analyse, théorie*, s. la dir. de Jean Ricardou, colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, « 10/18 », n° 945, 1975, p. 7-19.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1983-1985, 3 vol.
- RIENDEAU, Pascal, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions / Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. 25, n° 3 (75), printemps 2000, p. 436-448.
- RIMBAUD, Arthur « Lettre du lundi 15 mai 1871, Charleville. Rimbaud à Paul Demeny », *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007, p. 66-73.
- ROLLAND, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1919, 278 p.
- ROSTAND, Edmond, *La Princesse lointaine*, pièce en quatre actes et en vers, Paris, G. Charpentier, 1895, 98 p.
- , *L'Aiglon. Drame en six actes, en vers*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1917, viii, 262 p.
- , *Chantecler*, présentation notes, chronologie et bibliographie par Philippe Bulinge, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », n° 1271, 2006 365 p.
- , *Théâtre*, préface et commentaires par Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2006, 992 p.
- ROTRON, Jean, *La Célimène. Comédie [1633]*, *Œuvres*, tome II, Paris, Th. Desoer et Imprimerie de Fain, 1820, p. 75-166.
- RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste 1913*, 2^e édition, Paris, Allia, 2006 [1913], 38 p., ill.
- RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*, 2^e édition revue, Paris, Champion, 1949 [XIII^e siècle], 44 p.
- SAINT-POL-ROUX, *La Dame à la faulx. Tragédie en cinq actes et dix tableaux*, Paris, Mercure de France, 1899, 431 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos. Pièce en un acte*, Paris, Gallimard, 1947, 110 p.
- SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, B. Grasset, « Figures », 1985, 389 p.
- SCARRON, Paul, *Le Prince corsaire. Tragi-comédie [1668]*, *Œuvres*, nouvelle édition plus correcte que toutes les précédentes, tome 6, Paris, Jean-François Bastien, 1786, p. 551-607.
- SCUDÉRY, Georges de, *Le Prince déguisé. Tragi-comédie*, Paris, Augustin Courbé, 1636, 116 p.
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, edited by Kenneth Muir, 8th edition, review, reprinted with corrections, London, Methuen, [1963], 260 p.
- , *Hamlet*, edited by Harold Jenkins, London/New York, Methuen, « The Arden Edition of the Works of William Shakespeare », [1603] 1982, 574 p.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *The Cenci*, Roland A. Duerksen (ed.), Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, « The Library of Liberal Arts », n° 170, 1970, 121 p.
- SHEVTSOVA, Maria, *Robert Wilson*, London/New York, Routledge, « Routledge Performance Practitioners », 2007, 172 p., ill.
- SCHURÉ, Édouard, *Le Théâtre de l'âme*, Paris, Perrin, 1900-1905, 3 vol.
- SOPHOCLE, *Oedipe Roi*, avant-propos et traduction nouvelle de Victor-Henri Debidour, annotation et préface de Francis Goyet, [Paris], Le Livre de poche, « Livre de poche », n° 4632, 1994, 140 p. ill.
- STENDHAL, *L'Abbesse de Castro* et autres chroniques italiennes, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, « Lire et voir les classiques », n° 6174, 1996, 285 p. (Comprend : *Les Cenci 1599*, p. 51-88.)
- SUARÈS, André, *Bouclier du zodiaque*, Paris, NRF, 1920, 92 p., ill.
- TARDIEU, Jean, *Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard, 1960, 241 p.
- TOUYA DE MARENNE, Eric, *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, Paris, Harmattan, « Littératures comparées », 2005, 286 p.
- TURNER, Joseph Mallord William, *Turner in the British Museum. Drawings and Watercolors. Catalogue of an Exhibition at the Department of Prints and Drawings of the British Museum*, edited by Andrew Wilton, London, British Museum Publications, 1975, 168 p., ill.
- TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1991, 6 vol. (Comprend : *Manifeste dada 1918*, vol. 1 ; *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, vol. 1, p. 75-84 ; *Vingt-cinq poèmes*, vol. 1, p. 85-119.)
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 127, 1957-1960 [impression 1968-1970], vol. 1, 1851 p.
- , *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1971 [1941-1943], 2 vol.
- VALLERY-RADOT, René, *La Vie de Pasteur*, Paris, Hachette, 1923, 692 p.

- VENDEVILLE, Stéphanette, *Le Living Theatre : de la toile à la scène*, 1945-1985, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2007, 293 p., ill.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres pétiqes complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Laffont, « Bouquins », 1992, 939 p. (Comprend : « Art poétique », *Jadis et naguère*.)
- VIGNY, Alfred de, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, *Œuvres complètes. Théâtre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1885, p. 99-124.
- , *Œuvres complètes*, texte présenté et commenté par F. Baldensperger, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, 2 vol. (Comprend : *Chatterton*, vol. II.)
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste comte de, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie moderne, 1888, 314 p. (Comprend : IV. *Axël* ; VII. *La Révolte, Le Nouveau-Monde* ; VIII. *Morgane, Elén*.)
- VINAVER, Michel et Michelle HENRY, *Écrits sur l'art II*, Paris, L'Arche, 1998, 255 p.
- VOLTAIRE, *Théâtre*, Paris, Renaissance du livre, J. Gillequin & cie, [1911], 213 p.
- YERGEAU, Robert, *Art, argent, arrangement. Le Mécénat d'État. Essai*, Ottawa, David, 2004, 631 p.
- , *Dictionnaire-album du mécénat d'État. abcdefghijklmnopqrstuwXyz*, Ottawa, Le Nordir, « Roger-Bernard », 2008, 205 p., ill.
- ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, nouvelle édition, Paris, Fasquelle, 1912, 407 p.
- , *Le Roman expérimental*, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, « Garnier-Flammarion. Texte intégral », n° 248, 1971, 369 p.

IV.2. Actualisations (cinématographiques, musicales, picturales, radiophoniques, scéniques, télévisuelles) et documentaire

- BOUCHARD, Serge, *Les Chemins de travers* (émission radiophonique) diffusée sur les ondes de Radio-Canada en 2010.
- BRASSARD, Marie, *Peep Show*, m.e.s. de Marie Brassard, Ottawa, Centre national des Arts, du 29 novembre au 2 décembre 2006.
- BROOK, Simon (en collaboration avec Fabienne PASCAUD et Josie MILJEVIC), *Brook by Brook. Portrait intime/Brook by Brook, an Intimate Portrait*, production ARTE France, Agat Films & Cie, Dérives, Carré noir, Dum Dum. Peter BROOK, *La Tragédie d'Hamlet/The Tragedy of Hamlet*, adaptation de Peter Brook en collaboration avec Marie-Hélène Estienne, Yvon Davis (producteur), production ARTE France, Agat Films & Cie, BBC, NHK, avec la collaboration du CNC, France, Arte Vidéo, 2004, son, couleurs, 204 min.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte*, adaptation française de *El Ingenioso don Quijote de la Mancha* par Dominic Champagne en collaboration avec Wajdi Mouawad, m.e.s. Dominic Champagne, Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, 1997-1998.
- CHAURETTE, Normand, *Ce qui meurt en dernier*, m.e.s. de Denis Marleau, Ottawa, Centre national des Arts, du 4 au 8 mars 2008.
- DUBUC, Pierre-Yvan, *Mettre sa vie en jeu*, Montréal, Radio-Québec, 1993, vidéocassette, son et couleur, VHS, 26 min.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *Le Voile noir du pasteur (The Minister's Blackveil [1836])*, adaptation du texte par Roméo Castellucci et Piersandra Di Matteo, m.e.s., scénographie, lumières, costumes de Roméo Castellucci, Rennes, Théâtre national de Bretagne, du 15 au 19 mars 2011.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, adaptation française par Dominic Champagne en collaboration avec Alexis Martin, m.e.s. Dominic Champagne, Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, 2000-2003.
- LEMIEUX, Michel et Victor PILON, *Anima*, production de 4D Art, m.e.s. de Michel Lemieux, de Victor Pilon et de Johanne Madore, Montréal, Donderie Darling, du 13 au 23 novembre 2002.
- LEPAGE, Robert et EX MACHINA, *Le Moulin à images*, Québec, 2008-2011.
- MAETERLINCK, Maurice, *Les Aveugles. Fantasmagorie technologique*, m.e.s. Denis Marleau, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.
- MESSINA, Antonello da, *Salvator Mundi*, huile sur sur bois, Londres, National Gallery, 1465.
- MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, m.e.s. de Wajdi Mouawad, Ottawa, Centre national des Arts, du 27 au 31 mars 2007.
- , *Seuls*, m.e.s. de Wajdi Mouawad, Ottawa, Centre national des Arts, du 14 au 18 octobre 2008.
- , *Littoral*, m.e.s. de Wajdi Mouawad, Ottawa, Centre national des Arts, du 15 au 19 septembre 2009.

- SOPHOCLE, *Électre*, m.e.s. de Farid Paya, Paris, Théâtre du Lierre, 1987.
- GARCÍA, Rodrigo, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, production du Théâtre national de Bretagne, m.e.s. de Rodrigo Garcia, Paris, Théâtre du Rond-Point, du 8 au 17 novembre 2007.
- VAÏS, Michel et Royal du PERRON, « Entrevue avec Michel Vaïs, théâtrelogue », 11 avril 2011, document audiovisuel consulté sur YouTube au cours des mois d'avril et de mai 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=nIHyhHy6mS8>
- WILSON, Robert (Bob), *Le Regard du sourd*, Nancy Festival de Nancy, 1971.

IV.3. Sites Internet et publications électroniques

- CENTRE D'ARCHIVES GASTON-MIRON, site consulté de 2009 à 2010, <http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/>
- COLLECTIF, « Antonello da Messina », *Wikipedia*, page consultée le 14 août 2011, http://it.wikipedia.org/wiki/Antonello_da_Messina
- COLLECTIF, *Élévation spirituelle*, page consultée au cours de l'année 2011, <http://efforts.e-monsite.com/rubrique,noces-avec-la-sagesse-divine,1232392.html>
- COLLECTIF, *Encyclopædia Universalis. Version électronique*, site consulté à partir de 2007, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/> (Compend : Antonello de Messine (1430-1479), <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/antonello-de-messine/>)
- DUPRIEZ, Bernard, *La Clé. Répertoire de procédés littéraires*, site consulté de 2005 à 2010, <http://www.cafe.edu/cle/index.html>
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Le Grand Dictionnaire terminologique*. Version électronique, site consulté de 2009 à 2011, http://www.grand-dictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp
- PAUL, Robert, *Le Testament des poètes. Écrivains, peintres et sculpteurs de Belgique*, page consultée le 4 mars 2008, <http://www.testamentdespoetes.be/nfo%20claudel.htm>
- REY, Alain (s. la dir. de), *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert. Version électronique*, Deuxième édition, [site consulté au cours de l'année 2009], http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (texte remanié et amplifié s. la dir. de), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Version électronique*, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, [site consulté à partir du 5 novembre 2010], <http://pr2010.bvdep.com.proxy.bib.uottawa.ca/version-1/pr1.asp>
- WIKIPÉDIA, « Alfred Jarry », page consultée le 30 septembre 2009, http://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Jarry
- YUMERIC, « Un mot de japonais par jour », page consultée au cours de l'été 2011, http://umjppj.blogspot.com/2008_02_01_archive.html

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
[DÉDICACE]	iii
[ÉPIGRAPHE]	iv
RÉSUMÉ	v
TABLEAU DES SIGLES	vi
TABLEAU DES SYMBOLES UTILISÉS DANS LES CITATIONS	viii
PROTOCOLE	viii
INTRODUCTION	
POUR UN HISTORIQUE DES LIENS (DÉS)UNISSANT POÉSIE ET THÉÂTRE À TRAVERS LES SIÈCLES	1
I. La leçon des <i>origines identiques</i>	1
I.1. Genèse des drames grecs et français émanant tous deux de la poésie	4
I.2. Vers une délimitation du genre théâtral	6
I.3. Persistance de la confusion intergénérique	10
I.4. Formes du rapport entre poésie et théâtre	12
I.5. Fonctions du lien poésie-théâtre	16
II. Émergence et évolution d'un dialogue intergénérique	23
II.1. Le vers mis en question	23
II.2. Contestation du vers	24
II.3. Repenser la relation entre la poésie et le théâtre	26
II.3.1. Première étape : Le drame romantique et la modulation du vers	26
II.3.2. Deuxième étape : Le théâtre symboliste et l'exploration de la musique idéale du vers	27
II.3.2.1. Variété des formes d'écriture	27
II.3.2.2. Rythme et musique : quelques influences réciproques	29
II.3.2.3. Mettre en scène la musique verbale	32
II.3.2.4. Une esthétique théâtrale <i>idéale</i>	33
II.3.2.5. Une « <i>mise en scène spirituelle exacte</i> »	35
II.3.3. Troisième étape : La dramaturgie rostandienne et l'incarnation de la (méta)poésie	36
II.3.3.1. L'invention d'un <i>alexandrin prosaïque</i>	36
II.3.3.2. L' <i>incarnation</i> de la poésie	38
III. L'instrumentalisation du poétique dans la sphère théâtrale	39
III.1. Une rethéâtralisation du théâtre	39
III.2. De quelques considérations théoriques et méthodologiques	40
III.2.1. Prémisses analytiques, hypothèse de recherche principale et exposition de la démarche envisagée	40
III.2.2. Présentation du corpus	44
III.2.3. Méthodologie privilégiée	48
III.2.4. État de la question	50
III.2.5. Présentation des sections de la thèse	60

CHAPITRE I

LE DRAMA-MIMESIS, REJET DE L'ILLUSION RÉALISTE	61
I. Prendre le contre-pied du réalisme-naturalisme	61
II. Fondation d'un art total	70
II.1. S'approprier le <i>Gesamtkunstwerk</i>	70
II.1.1. La danse	73
II.1.2. La musique	74
II.1.3. La peinture, le dessin et les images	76
II.1.4. La sculpture et la gravure	80
II.1.5. Le cinéma	81
II.1.6. L'architecture	83
II.2. Art total, <i>theatrum mundi</i> et théâtre cosmique	83
III. Renier le mimétisme pour revenir à la <i>mimesis</i>	85
III.1. Paratexte	86
III.1.1. La comparaison	87
III.1.2. L'analogie	89
III.1.3. La métaphore	92
III.1.4. La défonctionnalisation des <i>appels de voix</i>	96
III.2. Caractérisation des personnages	97
III.2.1. Le jeu onomastique	98
III.2.2. L'attribution aux créatures dramatiques d'une nature irréelle et fantastique	102
III.2.2.1. Les personnages prosopopées : les doubles et les ombres	102
III.2.2.2. Les personnages-personnifications : les marionnettes	111
III.3. Trame événementielle	115
III.3.1. La fable : forger une histoire à partir d'événements irréalistes	115
III.3.1.1. Relater des événements fictifs équivoques	117
III.3.1.2. Énoncer des faits <i>réels</i> discutables	119
III.3.1.3. Établir des liens entre <i>réalité véritable</i> et <i>réalité théâtrale</i>	120
III.3.2. L'intrigue	129
III.3.2.1. L'altération du <i>découpage extérieur</i> des pièces	129
III.3.2.2. Court-circuiter la chronologie habituelle de la logique narrative	132
III.4. Action scénique et scénographie	133
III.4.1. Par la symbolisation ou la sémiotisation	133
III.4.2. Par le redoublement ou la répétition	138
III.4.3. Par la simulation ou la feinte	139
III.4.4. Par une description floue des lieux scéniques à représenter et par une économie des indications temporelles	140
III.4.4.1. Reconception des décors	143
III.4.4.2. Une incomplétude des décors	144
III.4.5. Une sémiotisation-poétisation de l'aire de jeu et de ses constituants	144

IV. Conclusion partielle : Retour à la <i>mimesis</i> par une personnalisation du réel	151
IV.1. Non-respect de la vérité historique	152
IV.2. Insertion d'événements véridiques dans un cadre fictif ou Théâtralisation de leur autobiographie	153
CHAPITRE II	
LE <i>DRAMA-POEMA-POIËMA</i>, POÉTISATION DU DRAMATIQUE	161
I. Du théâtre traditionnel au <i>drama-poema-poiëma</i> (sur le plan du contenu)	161
I.1. Par une défonctionnalisation du langage	162
I.2. Par l'usage d'un vocabulaire non quotidien	166
I.3. Par la pratique d'une intertextualité-intratextualité poétique	171
II. Du théâtre traditionnel au <i>drama-poema-poiëma</i> (sur le plan de la forme)	184
II.1. Par l'emploi de microconfigurations poétiques reconnues	184
II.1.1. Les sentences (ou les maximes dramatisées) et les adages	184
II.1.1.1. Nature poétique des sentences et des adages	186
II.1.1.2. Rapport sentences-adages et intertextes	187
II.1.1.3. Problématisation de la réception des sentences-adages	188
II.1.1.4. Impact macrostructurel des maximes dramatisées et des proverbes théâtralisés	190
II.1.2. Les vers (mesurés ou libres), les versets, le poème en prose et la prose poétique	193
II.1.2.1. Variété des formes poétiques dans les partitions dramatiques	193
II.1.2.2. Subversion des modèles poétiques récupérés	198
II.1.2.3. Propriétés sémiotiques des poèmes-matrices	211
II.2. Par l'utilisation de tropes poétiques imagènes	212
II.2.1. Pour l'image figurative	213
II.2.2. Pour l'image transfigurative	215
II.2.3. À la fois pour et contre l'image figurative	219
II.3. Par une déconstruction de la langue française normative et par la création de nouvelles langues	225
II.3.1. Une entreprise qui n'est pas sortie <i>ex nihilo</i>	225
II.3.2. Procédés déconstructeurs-reconstructeurs	228
II.3.2.1. La refonte syntagmatique	228
II.3.2.2. La torsion syntaxique	239
II.3.2.3. La génération linguistique : une <i>langue</i> dédoublée dans la <i>langue</i>	248

III. Conclusion partielle : Nouveaux idiomes et sens	266
III.1. Origines et règles de fonctionnement des « langues substitutives »	266
III.2. Reconfiguration sémiopoétique imposée par les créations glossiennes	272
III.2.1. Réorienter le sens	272
III.2.2. Récupérer la <i>mimesis</i>	274
III.2.2.1. Importance de la matérialité du langage	274
III.2.2.2. Les <i>idéogrammes occidentaux</i>	282
III.2.2.3. L'harmonie imitative (ou cratylisme)	284
III.2.2.4. Les hiéroglyphes	287
III.3. Remotivation du signe	288

CHAPITRE III

LE <i>DRAMA-POESIS-POÏESIS</i> , THÉÂTRALISATION DU POÉTIQUE	290
I. Vers une <i>poesis-poïesis</i> dramaturgique	290
II. Moments de la prise de conscience	293
II.1. Événements déclencheurs	294
II.2. Rencontres déterminantes	308
III. Stratégies théâtralisantes (et dramatisantes)	318
III.1. L' <i>oralisation lyrique</i> (ou la <i>lyricisation</i>)	319
III.1.1. Le rythme	319
III.1.2. La musicalité	334
III.1.2.1. Le mouvement perpétuel	341
III.1.2.2. La syncope	356
III.1.3. La voix	372
III.1.3.1. La <i>voix musicale</i>	374
III.1.3.2. La <i>voix sonique</i>	384
III.1.3.3. La voix comme moyen de dramatisation	395
III.2. La <i>plastification</i> (par <i>corporisation</i> et <i>corporéification</i>)	400
III.2.1. Le corps scénique	402
III.2.2. Le corps de l'acteur	409
III.2.2.1. La magie	427
III.2.2.2. Le souffle	431
III.2.3. Le corps du spectateur	444
III.2.4. Le corps de l'auteur et ses doubles théâtralisés	461
III.2.4.1. La création du metteur en scène	462
III.2.4.2. L'esthétisation de la figure du poète	471
IV. Conclusion partielle : Évolution des stratégies de théâtralisation et de dramatisation	483

CONCLUSION GLOBALE	
INSTITUER UN ART COSMIQUE	486
I. Synthèse des résultats et des découvertes	486
II. Une même quête cosmique du théâtre primitif et existentiel	490
II.1. <i>L'extase matérielle cosmique</i>	495
II.1.1. Versant globalisant de l' <i>extase matérielle cosmique</i>	496
II.1.1.1. L'égrégore et le monisme	496
II.1.1.2. L'unité	497
II.1.2. Versant idéalisant de l' <i>extase matérielle cosmique</i>	499
II.1.2.1. L'infini et l'éternité	499
II.1.2.2. La perfection, la pureté et l'absolu	500
II.1.3. Versant en creux de l' <i>extase matérielle cosmique</i>	501
II.1.3.1. Le désordre	502
II.1.3.2. L'invisible, le néant, le trou et le vide	503
III. La postérité du théâtre des poètes-dramaturges	505
BIBLIOGRAPHIE	510
I. CORPUS (PRIMAIRE, SECONDAIRE, TERTIAIRE, QUATERNAIRE)	510
I.1. Textes	510
I.2. Actualisations (cinématographiques, musicales, radiophoniques, scéniques, télévisuelles)	512
II. OUVRAGES THÉORIQUES	513
II.1. Sur la poésie comme forme esthétique et sur les procédés de poétisation	513
II.2. Sur le théâtre comme forme esthétique, sur son histoire et sur les stratégies de théâtralisation	514
II.2.1. Livres, articles, thèse et communications	514
II.2.2. Enregistrements audiovisuels	518
II.2.3. Sites Internet et publications électroniques	518
II.3. Sur la notion de genre littéraire	518
II.3.1. Sur les relations intergénériques en général	518
II.3.1.1. Livres et articles	518
II.3.1.2. Publications électroniques	519
II.3.2. Sur les rapports entre poésie et théâtre en particulier	519
II.3.2.1. Livres, articles et thèse	519

III. OUVRAGES SUR LE CORPUS (PRIMAIRE, SECONDAIRE, TERTIAIRE, QUATERNAIRE)	520
III.1. Sur l'œuvre d'Antonin Artaud	520
III.1.1. Livres, articles, thèses, communications	520
III.2. Sur l'œuvre de Paul Claudel	521
III.2.1. Livres, articles, thèses, communication	521
III.2.2. Documentaires	521
III.2.3. Site Internet	522
III.3. Sur l'œuvre de Claude Gauvreau	522
III.3.1. Livres, articles, thèses, communications	522
IV. DIVERS	523
IV.1. Livres, articles, thèse, communications	523
IV.2. Actualisations (cinématographiques, musicales, picturales, radiophoniques, scéniques, télévisuelles) et documentaire	530
IV.3. Sites Internet et publications électroniques	531
TABLE DES MATIÈRES	532