

MICHEL CORVIN

# L'Homme en trop

L'abhumanisme dans le théâtre contemporain

**LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS**

Ouvrage publié avec le concours  
du Centre régional du livre de Franche-Comté et de la Région Franche-Comté

## SOMMAIRE

CHAPITRE I : QUESTIONNEMENTS PRÉALABLES .....	9
L'homme : quel homme ? .....	11
L'homme, pour le meilleur et pour le pire .....	13
Quel que soit l'habillement, il s'agit toujours de l'homme .....	15
Humanisme et abhumanisme .....	17
Les semences du doute .....	22
Haro sur l'homme ! .....	23
L'humanisme chrétien .....	25
Le non-être et ses alentours .....	27
Humain, trop humain, toujours ! .....	29
Une dramaturgie de l'abhumanisme .....	30
Locuteur vs personnage .....	31
Des marqueurs de déperdition .....	35
Le paradoxe d'une présence/absence .....	37
CHAPITRE II : QUI PARLE AU THÉÂTRE ? .....	41
À qui parlent les personnages ? .....	41
Les deux dramaturgies .....	42
Spectateur et public .....	44
Y a-t-il un théâtre pour l'individu ? .....	46
Spectateur, tais-toi, le public parle pour toi ! .....	48
Les trois voix du spectacle .....	49
CHAPITRE III : L'HOMME MIS À MAL PAR L'HOMME MÊME .....	51
La vulgate chrétienne .....	52
Il déteste tellement l'homme que c'en est drôle .....	54
Détruire, dit-elle .....	55

© 2014, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-399-0

L'homme-marchandise .....	58	La « seconde genèse » .....	203
L'enfer du je .....	62	L'homme survolté .....	205
Saccage du moi et saccage des mots .....	68	Un théâtre pour insectes et bestiaux .....	209
Personnage et romanisation .....	75	Du costume en carton au tutu en fil de fer .....	216
Un roman rêvé .....	78	Un théâtre impossible .....	219
Un « je » témoin .....	80		
Frère Valère des Entommeures .....	86	CHAPITRE VIII : DU BON USAGE DU MORT ET DE LA MORT .....	225
Plus de personnages, des comédiens .....	90	Les fantômes d'Eschyle à Koltès .....	228
		Surnature et surnaturel .....	242
CHAPITRE IV : TRANSPARENCE ET DISPARITION .....	95	Le théâtre de la mort .....	245
Transparence et regard .....	96	« La mort, plus proche et plus légère, le théâtre plus grave » .....	247
Abstraction et invisibilité .....	104		
Le théâtre cartographe .....	118	CHAPITRE IX : UN RIEN SUFFIT ET PEUT-ÊTRE MOINS ENCORE .....	251
Devenir invisible .....	124	N'importe qui fait l'affaire .....	251
		N'importe quoi fait l'affaire .....	253
CHAPITRE V : L'HOMME RONGÉ (OU SUBLIMÉ) PAR LE MYTHE .....	139	Être en creux .....	259
Au théâtre absence vaut mythe .....	141	Un comédien qui se saborde .....	263
Les deux faces du mythe .....	144	Plus d'homme, des machines .....	268
Le mythe de Protée .....	152	La noria des images virtuelles .....	274
L'amour absolu et ses mythes .....	157	Pour ou contre l'homme ? .....	277
Ne s'aimer jamais pour s'aimer à jamais .....	162		
		CHAPITRE X : L'HOMME EST MORT, VIVE L'HÔM ! .....	279
CHAPITRE VI : BECKETT OU LES PIÈGES DU CATASTROPHISME .....	169	Un chœur cent voix .....	280
Le sérieux du personnage démenti par son discours .....	169	Tout dans la voix .....	284
Les modalités de la dérision : tout se passe... en paroles .....	171	L'écriture de l'oralité .....	289
Des gestes pour rien et un humour glacial .....	173	Sortir du négatif .....	291
La quête impossible du non-être .....	176	« L'articulation du souffle, c'est le rythme » .....	296
« Rien n'est plus drôle que le malheur » .....	180	Ecce l'hôm ! .....	300
Personnages pour rien .....	183	Envoi(x) .....	305
À défaut du silence .....	185		
Rire et se taire .....	188	INDEX DES ŒUVRES .....	313
		INDEX DES AUTEURS .....	321
CHAPITRE VII : DEHORS L'HOMME ! PLACE À L'HUMAIN .....	189		
« Le seul théâtre de notre esprit » .....	191		
« Le personnage sublime » .....	192		
« De l'inutilité du théâtre au théâtre » .....	195		
« Le corps en état d'extase » .....	198		

## Chapitre I

### *Questionnements préalables*

C'est un étrange paradoxe pour un auteur dramatique de vouloir écrire du théâtre d'où l'homme se retire ; c'est comme de faire une omelette sans œufs. L'homme au théâtre est en effet présent deux fois, l'une dans le texte où tout tourne, directement ou indirectement, autour de lui, l'autre sur le plateau sous les espèces d'un personnage incarné en acteur<sup>1</sup>. Dans un théâtre pour chien, disait à peu près Satie, le rideau s'ouvre sur un os. Dans un théâtre pour

---

1. Sur la distinction entre acteur et comédien, personne n'est d'accord (cf. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 4<sup>e</sup> éd., 2008, p. 26-28). Le mieux est de proposer ma propre acception des termes. Le comédien est un individu privé en passe de devenir un être public et de se métamorphoser en acteur : il incarne alors (de près ou de loin : ne pas oublier toutes les formes de distanciation) un personnage, être de fiction qui ne « tient » que par son incarnation. L'acteur prête son corps et son être tout entier au personnage, y compris ce qu'il y a en lui de comédien. Alliance des deux qui fait l'objet de la formation du comédien depuis des siècles. De nos jours il est fréquent d'assister (chez Castellucci ou Delbono) à des spectacles où sont mis sur scène non des acteurs mais des comédiens, c'est-à-dire des individus qui se contentent d'être ce qu'ils sont et n'ont rien à « jouer ». Ils n'en ont pas moins une étrange puissance dramatique. Sans parler des formations (Grotowski) qui mènent le comédien à se trouver comme acteur sans passer par le personnage ! Autrement dit, une définition simple des rapports du comédien à l'acteur et au personnage est acceptable pour tout le théâtre classique, mais ne vaut plus grand-chose pour le théâtre contemporain, ni pour le théâtre antique.

homme (on ne voit pas pour qui d'autre) le rideau peut-il s'ouvrir sur une locomotive ou un paysage ? Et s'en tenir là sans qu'aucun homme n'intervienne pour faire faire des pirouettes à la locomotive et des soubresauts au paysage, et leur inoculer un semblant d'humanité ? Peut-être. Mais attention aux réactions du public ! Peut-être serait-ce une autre façon d'aller au musée que de se retrouver en groupe, assis tranquillement, en ayant tout le temps désirable pour admirer un objet unique, soigneusement mis dans un cadre (de scène)... Mais n'anticipons pas et restons au niveau du possible : de l'élaboration d'un personnage déshumanisé. C'est déjà beaucoup ; c'est, en paraphrasant Lichtenberg, proposer un acteur sans voix à qui manque le corps. Cet ectoplasme serait en scène, cependant, pour montrer qu'il s'en va ou qu'il est déjà parti et qu'on ne s'en est pas rendu compte. Sans oublier qu'il y a une présence du vide et que l'absence d'une présence, quand elle concerne un acteur, c'est tout autre chose que rien :

Quand les acteurs semblent exclus du plateau ou quand ils sont à l'inverse rapprochés du public au point de ne plus être dans l'espace scénique, commence à naître une présence prolongée dans l'invisible, une sur-présence<sup>2</sup>.

Pourquoi venir, objectera un esprit chagrin, si c'est pour s'en aller ou pour dire qu'on n'est pas là ? Parce que le personnage se voit contraint, par la volonté de l'auteur, de faire son tour de piste sur la scène mais il sent bien qu'il n'est pas à sa place : le théâtre est un lieu trop faux, trop conventionnel, à l'atmosphère trop raréfiée pour qu'on y vive. C'est du moins le point de vue que Koltès prête à ses créatures :

---

2. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 54.

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique. [...] Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie<sup>3</sup>.

S'il ne s'agissait que de personnage, l'affaire serait vite réglée ! Il est facile de concevoir, pour se substituer à lui, par métaphore et métonymie, toutes sortes d'évocations qui vont du costume vide à la voix off, des images virtuelles aux androïdes. Mais il y a plus : l'ambition de certains écrivains de théâtre est d'évincer carrément l'homme du plateau. Problème autrement plus ardu à résoudre : car l'homme, qui est-ce ?

### *L'homme : quel homme ?*

Prétendre que le théâtre peut se passer d'hommes sur scène et, encore plus outrecuidant, se construire contre l'homme, c'est ce que la majorité des œuvres théâtrales, du passé comme du présent, contredisent. Comment le théâtre pourrait-il, pour mettre en scène les malheurs et les désirs de l'homme, évincer sa présence sous une forme humanoïde, au profit d'autres moyens d'expression, plus adéquats pour rendre compte de valeurs ou de réalités encore inexplorées ? Pourtant, sur ce terrain même, l'homme va être attaqué sous un double angle. D'abord parce que ce que l'on montre de lui *au* théâtre, et qui relève de l'humanisme classique, ne correspond pas à l'idée philosophique que certains,

---

3. Bernard-Marie Koltès, « Un hangar à l'ouest », in *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 119.

antihumanistes, se font de l'homme : ils le dénigrent au nom d'une autre conception (supérieure ?) qu'ils se font de lui (Claudel, Novarina) ou lui cherchent noise, avec (Beckett) ou sans humour (Koltès, Genet). Ensuite parce que ce que le théâtre (re)présente de l'homme au théâtre est très en retard et en retrait sur la connaissance que l'on peut prendre de lui depuis un siècle, de ses contradictions, de ses obscurités, en un mot de son (in)existence comme individu isolable, stable et cohérent. Ces attaques-là ne sont plus le fait d'antihumanistes mais d'écrivains qui se font de l'humanisme une autre idée, influencée par l'évolution des sciences humaines (Vitrac, Ionesco) ou portée par une visée métaphysique (Artaud).

Si l'on aborde maintenant l'homme sous un angle exclusivement esthétique, au tour de l'homme *de* théâtre de se faire démolir ! Homme de théâtre c'est-à-dire tel qu'il est circonscrit dans les limites d'un personnage dont la parole et les manifestations sont à hauteur exacte de lui-même sans déperdition ni risque de confusion : conception classique et toujours exploitée d'un homme/personnage qui se présente du *a* de la première réplique au *z* du dénouement avec cohérence et continuité, reconnaissable immédiatement par le spectateur comme son double, en mieux ou en moins bien, il n'importe, mais appartenant à la même famille. L'usage du même mot de « cohérence » dans cette page indique que cette conception dramaturgique de l'homme est l'autre face de la conception philosophique que l'on a de lui : le théâtre n'est alors qu'un des domaines d'application d'une vision générale du monde. C'est sur ce point précis des procédures théâtrales d'élaboration et du développement du personnage que vont se déclarer de nouvelles attaques. La parole et le corps de l'acteur, instruments majeurs de l'échange, à égalité, de la scène et de la salle, ne sont plus considérés comme adéquats, et l'on va chercher (et trouver)

d'autres moyens pour mieux et autrement les mettre en œuvre (Richter, Goetz...) ; on va chercher aussi, dans la combinaison du théâtre avec d'autres arts, le moyen d'en dire plus et mieux (le Bauhaus, Barker...). Tout cela mène à un débordement de la conception usuelle de l'homme/personnage, soit par la mise en relief exclusive de caractéristiques connues de l'écriture théâtrale (rythme, recours au mythe, abstraction...) qui focalisent alors toute l'attention (Tardieu, Régy...), soit, plus radicalement, par l'effacement de l'*homo scenicus* au bénéfice de... personne (Crimp), voire d'un *homo novus* hypothétique, qui ne serait pas seulement de théâtre (Novarina encore).

### *L'homme, pour le meilleur et pour le pire*

Donnons un exemple du meilleur de ce que le passé nous a légué et qui a longtemps été considéré (et est toujours considéré) comme la plus exacte et la plus complète transcription en chair et en mots de la condition humaine. Quel que soit le degré de violence et de mensonge, de prétention et d'ignorance, que l'homme met en œuvre pour détruire son semblable ou se détruire lui-même, il n'est que de se référer à Sophocle pour constater que l'éloge exalté de l'homme va, sous sa plume, de pair avec le récit le plus poignant des catastrophes où mène la démesure humaine. Démesure qui se greffe, comme un cancer invisible, sur des valeurs opposées mais toutes deux essentielles : le respect de la loi des hommes d'une part et celui de la loi des morts de l'autre. L'enjeu d'Antigone est l'un des plus fondamentaux qu'affronte l'homme et néanmoins le théâtre en rend parfaitement compte à l'aide d'autres hommes appelés « personnages », eux-mêmes incarnés par des acteurs. À vouloir bien faire, Créon et Antigone tombent dans l'excès

de la faute<sup>4</sup>, à telle enseigne que la leçon pourrait être de désespoir ou de scepticisme généralisé comme l'a interprétée Anouilh dans sa trop fameuse version d'*Antigone*. Pour Sophocle rien de tel, l'homme reste l'objet de toute son admiration et par là l'auteur tragique se fait un des chantres les plus enthousiastes de l'humanisme :

Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme. [...] Bien armé contre tout, il ne se voit désarmé contre rien de ce que peut lui offrir l'avenir. Contre la mort seule, il n'aura jamais de charme permettant de lui échapper, bien qu'il ait déjà su contre les maladies les plus opiniâtres imaginer plus d'un remède. Mais, ainsi maître d'un savoir dont les ingénieuses ressources dépassent toute espérance, il peut prendre ensuite les routes du mal tout comme du bien. Qu'il fasse donc dans ce savoir une part aux lois de sa ville et à la justice des dieux, à laquelle il a juré foi ! Il montera alors très haut dans sa cité, tandis qu'il s'exclut de cette cité le jour où il laisse le crime le contaminer par bravade<sup>5</sup>.

Pour faire théâtre de tout ce qui relève de la juridiction de l'homme, il n'est besoin que de représenter en personnages les héros des tragédies, sans qu'il y ait le moindre écart entre les premiers et les seconds, l'essentiel étant, selon Aristote, maître de la théorie dramatique, que les personnages agissent et non qu'ils racontent. C'est ce qu'il dit et redit avec insistance dans maints chapitres de sa *Poétique* :

... Ceux qui représentent<sup>6</sup> représentent des personnages en action ; [...] la tragédie est la représentation d'une action noble,

4. Hegel, dans son *Esthétique*, développe l'idée que les deux parties en conflit, dans une tragédie, ont également « raison en principe » et sont « également coupables ».

5. Sophocle, *Antigone*, trad. par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 96-97.

6. Le mot grec a longtemps été traduit par « imitateurs » ; la traduction admise aujourd'hui est plutôt celle de « représentants ».

menée jusqu'à son terme ; [...] la tragédie est représentation d'action et les agents en sont les personnages en action<sup>7</sup>.

Cette représentation, où la part d'invention et d'interprétation de la réalité et des mythes est essentielle, a un caractère fictif et n'hésite pas à faire descendre les dieux de leur séjour nuageux, dans une *mécchanè* ; il est vrai que les Grecs ont anthropomorphisé leurs dieux, ce qui permet de lier sans hiatus nature et surnature. Pour les dieux, leurs qualités particulières d'immortalité et de domination du temps et de l'espace soulignent leur supériorité sur les hommes qui n'en sont pas disqualifiés pour autant, hommes et dieux ayant chacun leur domaine d'action. On ne se pose pas le problème de l'insuffisance de la représentation de l'homme générique par un homme particulier, ni d'un héros mythique par un individu quelconque. Le comédien, comme son nom grec l'indique (*hupocritès*), est quelqu'un qui, sous le masque, répond à la place du héros, lui prête sa voix, est son représentant. En lui-même il ne compte pas.

*Quel que soit l'habillement, il s'agit toujours de l'homme*

Tout se joue chez les hommes et entre hommes même si les apparences, surtout dans les toutes premières tragédies (*Prométhée* d'Eschyle), peuvent laisser le sentiment que la scène se passe chez les dieux ou les surhommes. Ce n'est qu'un habillement comme l'est le costume que revêtent les grenouilles et les guêpes dans les comédies d'Aristophane. Tous *parlent* l'homme, ont des préoccupations et des affects d'homme : humanisme et anthropomorphisme ont partie intimement liée. Comment pourrait-il en être

7. Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 37 et 53.

autrement puisque c'est un homme qui les fait parler et agir ? « Il n'y a pas de tragédie humaine qui ne soit aussi une tragédie divine<sup>8</sup> », affirme Pierre Vidal-Naquet, soit ; mais la distance entre les deux mondes résulte seulement d'une différence de point de vue artistique : le théâtre en effet n'est pas la vie où bien des choses peuvent s'ouvrir sur le sacré, indicibles, inouïes ; sur une scène, quel que soit le degré de croyance des spectateurs, le monde divin n'est que la projection fictionnelle et fictive de ce monde-ci, tel que les hommes le pensent et l'écrivent. Il n'est que de voir avec quelle petitesse et quelle sauvagerie toutes humaines le plus jeune des dieux, Dionysos, s'exprime et agit dans *Les Bacchantes* d'Euripide ! Le masque du tragédien ne suffit pas pour le diviniser ; il est tellement humain que Penthée le prend pour son semblable : mal lui en coûte ! Il n'y a qu'une différence de degré d'humanisation, non de nature, entre les dieux et les hommes, quand ils sont « théâtralisés » par Eschyle ou Euripide : on leur prête les qualités que l'on n'a pas et que l'on désirerait avoir. Quant à leurs défauts et vices, ils n'ont rien à envier à ceux des hommes.

Il en va de même avec ceux des hommes qui sont passés du côté de la mort et qui reviennent de ce côté-ci dans des circonstances exceptionnelles et toutes théâtrales : déjà la reine Atossa, mère de Xercès, parti écraser la Grèce, a fait le songe prémonitoire d'une défaite qui va bientôt être confirmée par le récit du messager (les rêves, on le sait, sont envoyés par les dieux). Quand Darius sort de son tombeau, il fait preuve d'une lucidité qui confine au don de prophétie : il sait que Xercès n'arrivera pas à faire revenir indemne son infanterie de son expédition funeste ; il sait aussi que les oracles ne se trompent jamais, une fois que

8. Préface aux *Tragédies* d'Eschyle, Paris, Gallimard, 1982, p. 21. On se référera aux chapitres II, III et VI de *La Poétique* d'Aristote, *op. cit.*

les hommes ont agi de sorte à confirmer leurs prévisions obscures : « Quand un mortel s'emploie à sa perte, les dieux viennent l'y aider<sup>9</sup>. » Les dieux n'ont pas le même sens du temps que les hommes : ils voient avant, car ils voient tout en même temps ; c'est, avec l'immortalité, un des rares privilèges spécifiques que les hommes leur attribuent et les dieux continueront à travers les siècles à en bénéficier, qu'ils prennent la forme des sorcières de *Macbeth* ou s'expriment par la bouche d'un de leurs délégués, comme Tirésias dans *Œdipe roi*. Les rêves aussi continueront, comme *topos* dramatique, à transmettre aux mortels le don de seconde vue des fantômes : ainsi Athalie recevant, chez Racine, la visite nocturne de sa mère, Jézabel, qui l'avertit du danger la menaçant.

### *Humanisme et abhumanisme*

Avant même que le théâtre sous l'influence délétère – si l'on en croit Florence Dupont<sup>10</sup> – d'Aristote et de ses successeurs (Cicéron, Horace) ne devienne étroitement humain et de plus en plus réaliste – dans ses sujets, dans son traitement de la psychologie individuelle ou sociale, dans son écriture, de moins en moins poétique, donc de moins en moins différente du langage parlé –, l'imagination humaine avait fait montre d'assez de ressources pour ouvrir le champ théâtral à des mondes variés allant du surhumain (dans la tragédie) au sous-humain (dans la comédie), par « la représentation d'hommes bas<sup>11</sup> ». Comment alors serait-il

9. Eschyle, *Les Perses*, in *Tragédies*, *op. cit.*, p. 134.

10. Florence Dupont, *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

11. Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 49. Cette « bassesse » est considérée comme inférieure au niveau moyen d'un homme digne de ce nom.