

Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre

Serge Ouaknine

Number 19-20, printemps–automne 1996

Esthétiques nouvelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041288ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041288ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1996). Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 83–106. <https://doi.org/10.7202/041288ar>

Serge Ouaknine

Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre¹

En de nombreuses communautés africaines le deuil se porte en blanc. En Occident, en noir. Il est donc aisé de conclure, sur les malentendus de cette disparité, que bien que tous les hommes soient mortels, cette universelle condition les sépare néanmoins au niveau des rites funéraires (cette différence a fait récemment la bonne fortune, au Québec, d'une campagne publicitaire dans tous les azimuts pour une compagnie de pompes funèbres...). On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Ici on déposera le corps nu dans son linceul à même la terre et sans cercueil (les traditions musulmanes et juives, pour que la chair retourne plus vite à la poussière), en Inde on pratiquera la crémation et, avec des milliers de variations, du Mexique à l'Ukraine, de Paris à Oulan Bator, on chargera le cercueil du défunt de ses plus riches habits, de ses bijoux, de son arme ou de ses instruments de travail, de marionnettes ou figurines pour lui tenir compagnie, ou encore de papier monnaie pour s'acheter de la nourriture au ciel... Ici on devra partager une olive, là un œuf, ailleurs une galette de farine de maïs ou un bol de riz... Ici l'encens sera de rigueur, là une abomination. Au Tibet, il sera de bonne convention de rire en brûlant une effigie de papier du disparu (car il faut se réjouir de le voir se libérer de son enveloppe terrestre)

¹ Ce texte, qui a été rendu public sur Internet dans le cadre des discussions du groupe QUEATRE (Québec-théâtre < queatre@uqam.ca >, dont le modérateur est André G. Bourassa), était originellement une réponse à une interrogation sur l'universalité du théâtre. Il s'agissait alors de répondre à une question posée par Alvina Ruprecht, le 9 avril 1996: «Est-il possible de représenter une expérience qui soit perçue selon les mêmes paramètres, d'une manière identique par "tous"...? qui est ce "TOUS"?... et de quelle époque parlons-nous?» De cet essai de réponse non exhaustive de Serge Ouaknine <r34424@er.uqam.ca >, des éléments de style oral, propres à un échange Internet, ont été supprimés ou modifiés.

mais, en Sicile, on louera et paiera des pleureuses pour ajouter encore aux lamentations collectives de la famille.

Le théâtre comme la mort n'auraient donc rien d'universel, sinon leurs acteurs/officiants/spectateurs et des rites de passage aux variations infinies.

Pour ma part, j'ai une sympathie réelle pour les enterrements italiens (ceux de Rome surtout, où les processions funèbres sont d'une efficacité magistrale, avec ponctuation de grosse caisse, lenteur céleste du cortège et des plaintes de clarinettes si pathétiques qu'elles doivent faire brailler le mort lui-même). Il n'est pas une âme qui n'en soit pas traversée, qui ne reconnaisse pas en la mort une occasion solennelle de célébrer notre plus ou moins imminente et collective destinée. C'est ainsi que je m'explique le génie de Fellini, sa théâtralité carnavalesque, et je trouve, comparativement, franchement sinistres et morbides les salons funéraires nord-américains.

Si le rite de passage de la vie à la mort prend des couleurs et des gestes à y perdre son latin, la perte de l'être aimé est universellement *unique* pour chacun. Et chacun ressentira son départ comme une affaire tout à fait intime, intraduisible. Le sentiment de perte voile ou dévoile nos émotions. La mort de l'autre nous saisit comme fragment du temps, habités d'une émotion plus ou moins masquée mais toujours réelle. *La perte est la première universalité de l'être.*

Mais que dire de la joie partagée, de l'événement heureux qui, un instant, vont effacer nos raisons de discorde (un mariage, une naissance, une réussite comme une bonne chasse, une victoire électorale ou sportive, le retour d'un soldat du front de bataille, ou les premiers pas de l'enfant qui vous lâche la main).

Tous les *clowns* du monde (du Barnum américain, du Bouglione ou Gruss français, de Moscou ou de Pékin), *tous* font rire lorsqu'ils tombent sur le cul. Moins l'acteur ou le clown *regardera* son *point de chute* (mais regardera ailleurs..., distrait, tête en l'air) et plus il fera rire. C'est un procédé classique

que de montrer que celui qui ne sait pas qu'il tombe mais tombe vraiment fasse rire celui qui ne tombe pas et voit l'autre tomber, sans en être immédiatement conscient. Plus la distance est grande entre la conscience et le corps qui chute, plus le rire est dévastateur sur le public, quelle que soit sa façon d'enterrer les morts. Ceci est une *loi universelle*; je l'ai vérifiée sur quatre continents. N'en déplaise aux marxistes, aux puristes, aux cartésiens et aux plunitifs timorés de la chose corporelle: *la chute fait rire, mais la perte fait pleurer*. La première nous restitue l'être. La seconde souligne notre avoir. Le rapport de l'être à l'avoir passe le faire, qui fait rire ou pleurer. C'est universel.

Dois-je être excommunié de la confrérie des gens de théâtre si je trouve que le sens de la mort chez Michel Tremblay se réduit à un *peignoir poutineux*, et que je préfère l'irrespect de Dom Juan devant la statue du Commandeur à la pathétique et obstinée collusion d'Antigone, à son emmurement mortel ordonné par Créon?

Un tel se vexera, il préférera perdre sa communauté, il préférera s'obstiner sur l'autel de Marcel Dubé ou d'un synopsis généré par ordinateur; un tel jurera avec raison et sincérité que Tremblay fait des ravages *universels* chez nos voisins des États-Unis: tout cela est possible, tout cela est bien, mais.... je ne connais rien de plus triste, de plus désarmant, de plus dépossédant, de plus universellement dévastateur que d'assister à l'agonie d'un enfant. La mort d'un enfant efface toutes nos ironies et notre esprit de sérieux. La mort d'un enfant est au-delà d'une blessure narcissique. Cela est universel.

Comme le passé est toujours plus heureux! Comme l'enfance nous semble plus longue que notre vie d'adulte! Le rapport à la sensation du temps bouge avec notre âge, car nous ne mémorisons pas la même durée d'expérience. Tous les peuples réécrivent leur histoire pour en garder les pages les plus glorieuses. Ils colorent le passé de deuils plus sombres que mille batailles et mille nuits, ou plus joyeux et plus héroïques que mille soleils levants. Chaque société réécrit et réinvente sa mémoire, car chaque société se sait mortelle, fait une correction de quelques dioptries sur son passé. La mémoire est fluctuante, non de vieillir mais de ne pas considérer la mort de la même façon, ici et là,

selon les différentes étapes de la vie. Cela aussi, à la ville comme à la scène, comme à la campagne, c'est universel.

De la façon dont nous percevons la mort se lira l'écriture de ce passé. C'est ce que nous pouvons (devons?) entendre dans tout texte de théâtre. Il suffit de se demander dans quel sens de la temporalité se situe un personnage. Quel sens de la mort révèle ou cache le texte entier et, d'un seul coup, les actions prennent un autre sens. La psychologie s'éclipse pour faire apparaître le bruissement de fond de la société qui a généré ce texte ou cette forme-là de représentation. La dynamique, le rythme, la scansion des paroles, la profondeur des espaces, la tension et la distance entre les sujets (et lisibles à travers les mots), tout cela se déchiffre par la manière de porter (penser?) la mort en chaque geste de vie. Dis-moi ce que dit ton pays de la mort et je te décrirai son théâtre.

D'entendre un enfant, à l'agonie, parler sereinement de la mort en des termes si lumineux qu'ils laissent loin derrière vous les plus belles pages de Sophocle, de Beckett ou de Duras, cela n'est pas universel — cela est la matrice dont saigne la vie et dont se nourrit, en seconde main, les plus grands moments de théâtre. L'irréversibilité du temps humain face à la mort est l'universelle condition de la scène. Celle dont la plus extrême horreur des sentiments interpelle la plus extrême proximité des émotions.

La mort est vraie, elle n'est pas juste. La mort d'un enfant est au au-delà du théâtre, n'est-ce pas... Mais, il faut bien réfléchir, interroger les quelques éphémères et rares frissons que donne le théâtre, se demander s'ils n'interpellent pas en soi ce chatolement indicible de la vie, ce «moment où la nuit se sépare du jour», ce cliché shakespearien de l'aube — et qui pose la question du temps comme l'écoulement des voyelles dans les mots, comme le glissement serein de la main de l'enfant à l'agonie, de la nôtre qui n'y peut rien ... et qui regardons aussi notre propre mort, et l'injustice de lui survivre.

* * *

Universel n° 1

À la source du théâtre il y a le *sacrifice des enfants*. Intrinsèquement, il est congénital des premiers rites. Et ce qui nous reste de cette lointaine contrée, de ce continent noir de la subconscience de l'humanité — je suis profondément désolé d'avoir à dire, sans aucun académisme, que telle est l'universalité du théâtre — commence avec ces sacrifices de notre chair, de notre propre image, du futur que nous convertissons en perte pour nous libérer de notre future perte. Ici ou là on aura préféré un bouc (*tragos*, en grec, d'où «tragédie»), ou encore un mouton (*probaton*, en grec, pour se substituer à Isaac en probation au moment du geste d'Abraham), d'où l'appellation récurrente de Jésus comme «agneau de Dieu»..., d'où la récurrence du massacre des innocents par Hérode (la fuite en Égypte... de Joseph et Marie), qui répète le meurtre antérieur des nouveau-nés demandé par le Pharaon d'Égypte aux Hébreux et qui est suivi à nouveau de la mort des fils aînés des Égyptiens, dont celui de Pharaon (une des dix plaies qui précèdent la sortie des Hébreux d'Égypte). Voilà un thème qui se trouve dans la *Bible* comme dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide...

C'est le même et identique thème, terme à terme, qui se répète entre le judaïsme et le christianisme. Et le même thème dont s'appropriera l'Islam en donnant à Ismaël le rôle de l'enfant sacrifié... et sauvé. C'est aussi le même thème dans *Iphigénie* et le même dans *Œdipe*. À la matrice² du théâtre comme

² Les musulmans attribuent à Ismaël (premier enfant d'Abraham et Agar, servante de Sarah) le sacrifice d'Isaac que nous rapporte la *Bible* et qui fonde Israël. J'ai assisté à Paris en 1976 à un spectacle turc qui racontait en forme de saga *Le Sacrifice d'Ismaël* (c'était le titre de la pièce). C'est ce qu'on appelle en anthropologie «une rivalité mimétique», qui consiste à s'approprier les valeurs et symboles de l'autre, que l'on efface du même coup. Vieux principe cannibale: on mange l'autre pour s'en approprier les vertus.

Ce geste nous harcèle encore aujourd'hui. Isaac, fils de Sarah et Abraham, donne Jacob qui devient Israël après sa lutte avec l'Ange de Dieu. À l'issue du combat, le nom de Jacob est transformé en Isra-el (hébreu: «celui qui a lutté ('Isra') - avec Dieu ('el')», pour Dieu, contre Dieu, en intimité avec sa présence). Il est évident qu'en attribuant le sacrifice salvateur à Ismaël et non à Isaac, la tradition islamique délégitimise la descendance du demi-frère cadet au profit du premier

de la civilisation, un enfant qui doit être sacrifié est sauvé (ah, j'oubliais Moïse, le sauvé des eaux... même structure).

La mort et le sacrifice sont l'universalité du théâtre. *Avant* le geste littéraire et *avant* le geste théâtral qui transforment le destin païen et rituel, en un destin plus *humain* (?), il y eut *avant le théâtre* et, à sa *source*, un sacrifice d'enfant. Un sacrifice réel et universel. Le théâtre comme le mythe est venu confirmer une transformation dans le rapport à la survie des âmes. La scène joue le simulacre de ce qui ne meurt plus. Elle raconte l'abomination qui n'aura pas lieu... pour confirmer le passage d'un mode de société à un autre.

J'ai assisté à de nombreux types de rites et à d'innombrables représentations théâtrales. Il n'est pas nécessaire de connaître la langue parlée ou chantée pour comprendre ce qui est en jeu. La connaître ajoute des informations mais ne les constitue pas. C'est sur ce terrain du non dit que fonctionne l'universalité du théâtre.

fils, le demi-frère aîné... En hébreu comme en arabe, Isma-el veut dire qui «qui entend Dieu».

Le conflit auquel nous assistons (à Hébron en particulier, où les patriarches sont enterrés) est donc celui que se livrent les enfants de ceux «qui luttent pour Dieu» et de ceux «qui l'entendent». Cette rivalité est la matrice inconsciente de tout le conflit du Moyen-Orient, sur lequel se greffe, en plus, la révélation chrétienne. Jésus est l'agneau de Dieu qui a été «effectivement sacrifié» pour sauver le monde. Il prend donc à son tour la place d'Isaac... Voilà donc que ce qui tient les trois religions «unies» et «opposées», c'est leur acte fondateur, symboliquement identique. On comprend la violence archaïque de ce conflit, qui va bien au-delà d'une revendication nationale ou d'un partage de territoires ou de ressources hydrauliques. Le «drame qui se joue est celui de la représentation du «sauveur et du sauvé» au regard de l'amour de Dieu. Chacun dit être le fils unique ou le fils préféré... Pourtant, depuis que les Écritures «se jouent», il faudra bien qu'elles soient jouées... ou «déjouées» (le pari laïc).

Le dernier acte sera terrible, car il sera l'Acte révélateur de toute la révélation monothéiste. On dit que nous traversons les dernières tribulations des temps messianiques... Parfois je me dis qu'il en a toujours été ainsi et que le chemin d'apprentissage de la sagesse qui transcende est plus long et plus lent que le raccourci qui annule et détruit. Peut-être saurons-nous de notre vivant comment ce «show céleste» va se terminer... ou se recycler.

Le périple d'Œdipe commence à partir du moment où le serviteur, puis le berger, prennent pitié de l'enfant que l'on veut sacrifier, pour que ne s'accomplisse pas le funeste présage de son destin: on lui laisse la vie sauve. Un serpent vient mordre le pied d'Œdipe (en grec Œdipe signifie «pied enflé») tout comme Jacob (le fils d'Isaac, le fils épargné) sort boiteux de sa lutte avec l'ange qui lui laisse la vie... etc. Quant à Médée, elle ne sauve pas ses enfants, mais perpétue le geste barbare de les sacrifier pour combler sa jalousie de reine trahie par Jason son époux (un drame de l'avoir que stigmatise la toison d'or). On voit la force des mythes.

Le christianisme viendra, un temps, mettre un terme à la double tentation de rire (la chute / la dérision de l'être) et de pleurer (la perte / la mort d'un avoir), soit — comédie et tragédie — en se consacrant exclusivement au second, sur la geste de la Passion (d'où l'excommunication des comédiens qui font concurrence aux prêtres). Mais un théâtre populaire aura toujours existé pour faire rire de ce qui chute... ou qu'il faut faire chuter, depuis l'antiquité jusqu'en Chine, en Corée, au Japon, en Inde, en Afrique et dans les Amériques dites précolombiennes: on ritualise le passage de la mort, la perte par des cérémonies sacrificielles et représentations de ce qui, mortel, vient se venger des vivants (en Inde, jusqu'à il n'y a pas si longtemps, on brûlait la veuve pour qu'elle ne survive pas à sa son défunt époux) ou les sauver, ou encore les instruire du voyage des âmes (voir tout le courant chamanique...).

On a retrouvé à Carthage (Tunisie) des *milliers* d'ossements d'enfants sacrifiés au Dieu Moloch. Ce même Dieu, dans le ventre duquel on brûlait les nouveau-nés dans la vallée de la Géhenne, aux pieds des remparts Sud de Jérusalem (avant la conquête des Hébreux voilà 3000 ans) — d'où le mot de Géhenne pour désigner l'Enfer, d'où également cette survivance de représenter l'enfer avec des marmites. Sur les mêmes lieux de sacrifice d'enfants on retrouve des *tophets* (tombe votives d'enfants sacrifiés). À travers non seulement toute la Méditerranée mais tout l'Orient, jusqu'aux plus lointaines premières dynasties prébabyloniennes, on enterrait des enfants vivants, sans parler de l'Amérique des Olmèques, des Aztèques et des Mayas... Les Grecs sont un simple régionalisme... On comprend, à présent, pourquoi on joue

Antigone en Croatie et en Serbie, mais pour des raisons idéologiquement différentes mais universellement semblables... Œdipe-Roi et Iphigénie.... cycliquement, avant chaque période de passage à droite d'un régime politique.

Ce n'est pas universel? Mais que fit la Malinche, cette reine Aztèque que le Conquistador Cortez séduisit et épousa lors de la Conquête du Yucatán (Mexique) en 1519? Quand il voulut ramener en Espagne les enfants qu'elle eut de lui, bien qu'il détruisît Mexico, elle préféra les tuer avant le départ des navires. Ça ne rappelle rien? Pourquoi toutes les actrices jeunes et moins jeunes rêvent-elles d'être Médée... ou Iphigénie en Aulide...? Que ne sacrifierait-on pas pour que le vent se lève sur les navires d'Agamemnon... Mais voilà qu'Artémis sauve Iphigénie consentante en sacrifiant... une biche! Une biche, une chèvre, un mouton... Ça ne rappelle toujours rien? Quel bonheur *non universel* y a-t-il à rejouer celle qui lâche les fruits de son ventre du haut des remparts ou celle qui accepte de tendre le cou à la lame de l'ennemi...

Quand nous saluons Paul Claudel, Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Heiner Müller, Marguerite Duras, Arrabal ou Mishima... il faut entendre, sous leurs textes, la mémoire séculaire des sacrifices d'enfants, le voyage de la perte et de la mort, le passage du geste réel à sa métaphore moderne. Pour les classiques ça paraît plus évident...

... le sacrifice est la première universalité ontologique du théâtre.

* * *

Universel n° 2

Cela n'est ni grec ni chrétien, mais appartient au funeste patrimoine universel de la violence *originelle* qui a traversé toute notre histoire: la chair des êtres brûlés est *universelle*, elle est la première couche archéologique du théâtre. Et le théâtre d'aujourd'hui porte phylogénétiquement et ontologiquement la mémoire de ces premiers gestes qui ont suivi les métamorphoses que vous

savez... même et surtout si c'était *juste pour rire* ou pour plaire aux sinistres maîtres des lieux... comme Caligula, Héliogabale, Robespierre ou les Borgias...

Ah! dira-t-on, quel démagogue! Il joue sur la sensiblerie, cette mort n'est pas comparable à une autre. Aucune mort n'est comparable. Mais c'est si lointain... que l'amnésie en est universelle. Ah! mais vous alignez ce qui ne se généralise pas! Mais que fait d'autre le théâtre sinon de tenter une réparation symbolique de notre mortalité camouflée en nos bobos, nos gages, nos filles, nos patries, nos peines de cœur et nos malaises, nos rêves et nos solidarités, nos craintes et notre mal de vivre, nos exils, nos lâchetés, nos prises de sang pollué et autres trahisons... Que le traitement soit platement linéaire ou saucissonné à la fragmentation décontextualisée et postmoderne, est universel ce qui nous rend impuissant devant l'adversité, impuissant devant l'irréversibilité de la mort. D'où il advient que tout théâtre pose une convention, une construction formelle de son rituel (elles sont multiples et transformables) pour restituer précisément une crédibilité, une cohérence à la narration de ce masque sublime que la scène nous offre comme vertige de la vraie vie. C'est ce qui fait que nous croyons à la mort symbolique des comédiens même si nous savons qu'ils ne meurent pas. C'est ce qui explique que pour accéder à un personnage, il faille mourir à soi-même...

C'est pour contrer la mort que l'on a édifié un paravent symbolique qui troque le sacrifice en son simulacre. Ce mensonge, ce rituel, cette convention qui changent le réel en figures fictionnelles, la vie en personnage, cette illusion authentique est la seconde universalité du théâtre.

* * *

Universel n° 3

La mort habite *tous* les textes classiques et contemporains (ou presque a bien y regarder). Il y aurait une œuvre entière à écrire pour définir les relations complexes des héros de théâtre face à la mort. Mort qui est souvent associée à l'idée de sacrifice. Transfuge, sans doute, de vieux rites païens dans la

chrétienté. Œdipe, Iphigénie, Athalie, Andromaque, Antigone, Médée, Ophélie, mais aussi Roméo et Juliette nous font entendre le sacrifice des enfants sur l'autel de la raison d'État, de la loi du clan, du rang, de l'ambition et du pouvoir. Le sang versé ne peut cesser de couler par cette rémission de peine qu'offrirait l'amour. Pouvoir et Amour se battent autour de la mort. Peut-il exister une jurisprudence sans victime expiatoire? Y a-t-il thème moins universel? En chaque rapport conflictuel, la mort précise sa place. Si Antigone choisit de mourir parce qu'elle s'oppose à l'interdit de Créon d'enterrer son frère selon les rites, interdiction qu'elle choisit d'enfreindre et qui marque son pouvoir amoureux contre le pouvoir politique, nous voyons Ophélie se laisser glisser dans l'eau, se soumettre à la mort. Son absence de combat hautement symbolique est la première annonce des antihéros, l'intuition ombrageuse des naufrages romantiques. Antigone solaire, Ophélie lunaire, partagent la même jeunesse mais pas la même mort. Ophélie fait entrer Antigone dans le monde moderne. Elle en est la doublure négative. Entre Sophocle et Shakespeare nous passons de la verticalité infallible de la Loi à un monde plus oblique et qui doute de la légitimité de ses principes, enveloppés dans des replis seulement subjectifs. La Loi s'est retirée du ciel d'Hamlet qui ne peut que constater la faillite des parents dans le désir-mourir de l'adolescente.

La mort, au théâtre, donne la température exacte de notre place face au monde. Son traitement est notre implacable baromètre.

Au tournant du XIX^e siècle, alors que l'Europe s'éveille au principe des nationalités, Büchner nous montre un Woyzeck anonyme, dépassionné; victime sans révolte, il est seulement vaincu, écrasé par une mécanique sociale. Woyzeck est un simple jouet. Il tue Marie, sa jeune femme, sans grande tirade, après seulement une multitude de petites scènes - portraits de son ratage - toutes en fragments, presque impressionnistes. Une vie grise et une mort sans couleur.

Plus près de nous, l'après-guerre nous indique une loi encore plus laxiste, insignifiante. Chez Ionesco, son *Roi se meurt*, mais sans avoir jamais eu de royaume. Il nous raconte simplement sa crainte allégorique, sa faiblesse trop humaine de devoir disparaître sans avoir signé son temps et moins encore sa vie.

Quant à Beckett, il achève, dans les années cinquante, la dramaturgie classique. En lui, et pour *toujours* comme dirait Winnie, le « dieu caché » de Racine vient à mourir, il ne viendra pas, définitivement plus. Nous attendons Godot. Pour Genet, Gombrowicz ou Witkiewicz, la vie est un simulacre, mourir est un théâtre qui réclame de vraies mascarades; pour Pirandello, un jeu dans le jeu que se donnent les rôles. Ce simulacre face à la mort n'est pas tragique, il signe par l'artifice ou la mise en abyme une possible vérité qui pourrait triompher de la représentation, un sursaut du vivant contre la faillite de l'être. Avec Camus, la mort, le meurtre est un simple malentendu qui confirme l'état absurde des choses.

En ce XX^e siècle finissant, la mort est le sous-texte entendu d'une banqueroute collective. La rupture surréaliste n'aura fini ni en révélation ni en mascarade, mais en constat formaliste du vide. Toutes les pièces de Sophocle ne nous sont pas parvenues mais il est sûr qu'après Auschwitz, Œdipe à Colone n'est plus qu'une figure mythologisante. La mort a rejoint le réel et en a épuisé tout le théâtre possible. Le nazisme a rendu la mort irréprésentable. Il en a banalisé le repère par lequel se nommaient les vivants. Pour nous qui venons après, elle est simplement devenue un arrêt de jouissance, une fin de consommation, le salaire de la drogue, le viol du sang, le Sida. La mort s'est introvertie, et même si elle passe à la télé, est-elle encore une affaire privée ou banalisée (elle peut même se choisir et pas pour honorer le respect d'une âme devant les dieux). La mort est ce qui interrompt le jouir. Elle était là comme origine. La mort est morte en même tant que l'idée de Dieu. Œdipe s'est replié dans les méandres de la symbolique psychanalytique. Il ne représente plus une nation mais des solitudes.

Tout comme les amours de Roméo et Juliette, qui sont des amours d'enfants étrangers à la violence sacrificielle. Ils ne connaissent que la violence d'aimer. Aussi retournent-ils contre eux-mêmes ce sacrifice qu'on leur demande de leur amour pour que, par le sacrifice de leur vie, l'amour puisse triompher dans la mort. Ce que disent les Évangiles du rachat du monde par l'agneau de Dieu, Shakespeare le transfigure à l'échelle d'une Italie mythique. La *Bible* et Shakespeare nous rappellent que le sacrifice est antérieur au triomphe amoureux.

Entre la Judée biblique et l'Angleterre élisabéthaine, la mort des enfants est simplement devenue laïque. Sur l'autel de la violence sacrificielle des origines, la querelle des Capulet et des Montaigu fait passer la violence fondatrice de l'état tribal à celui plus désuet de la famille.

Demandons-nous pourquoi, après le récit de la création du monde suivi de la genèse d'Adam et Ève, la *Bible* nous raconte le premier meurtre: Caïn (le sédentaire cultivateur) sacrifie son frère Abel (le nomade berger). Déjà pour une question de jalousie et d'offrande à Dieu. Shakespeare en notre siècle n'aurait pas choisi l'Italie pour horizon de son théâtre, mais la Pologne ou le goulag soviétique, le Golfe persique, le Liban, ou le Rwanda.

L'horreur radicale de l'être face à la mort, avec son irréconciliable opposition à l'amour et à la vie, est la troisième universalité du théâtre.

* * *

Universel n° 4

Le tribalisme des alliances pour vaincre un commun ennemi ou encore la force réprimante du pouvoir face à l'incohérence de l'amour (car l'amour est toujours un chaos pour le pouvoir, il est le contraire de l'ordre) habitent toute l'histoire humaine et, au théâtre, bien sûr, où l'amour doit voir les jeunes tourtereaux triompher des vieux grigous, il gêne le pouvoir l'amour, il dénonce l'opacité de ces alliances et de ces pouvoirs qu'il oppose à la transparence des sentiments. L'amour s'oppose à la manigance des avarés, des jaloux (*Othello*, et *la Flûte enchantée*) à force de préférer la mort à l'infidélité, ou l'infidélité par goût du pouvoir (scène connue)... Est-ce universel que l'appartenance à l'amour échappe à l'arbitraire du politique? C'est un sujet mille fois universel. Et le théâtre en a usé la corde, *ad nauseam*...

Est universel le principe de l'amplitude des événements, l'altitude des sentiments face aux alliances congénitales. Hamlet face à sa mère et son beau-père rejoue Œdipe. Les alliances par le sang, la réitération de la première scène

amoureuse des géniteurs, l'usurpation de la scène de leur pouvoir qui répète avec elle, et l'appartenance à la langue, à la nation, à la promotion d'une classe.

Les Belles-Sœurs de Tremblay expriment, en creux, l'inconscient collectif de la société québécoise qui, en voie d'émancipation, rêve de son propre pouvoir et donc de son embourgeoisement (le partage des biens et de la jouissance), anticipent ces néo-gentilhommes montréalais et, en ses victimes ridicules, le rêve d'être collectivement des... précieuses. Tremblay aura stigmatisé un désir d'appropriation de pouvoir d'une classe sur ses oppresseurs historiques. Molière aura été sensible aux mêmes tensions, aux mêmes pressentiments, celui qui entend le remplacement d'une classe par une autre. Molière, de ce point de vue, est le fantasme refoulé de Tremblay comme le joul est le refoulement du français international pour s'approprier un pouvoir sur l'histoire dont le Québec fut dépossédé. Toucher à cette idole, c'est du même coup risquer de déconstruire les fantasmes collectifs d'une société qui n'a pas encore son indépendance et qu'on aurait (pour quelques jours) souhaité appeler le «foyer de la francophonie» en Amérique du Nord... Le joul, c'est la francophonie des dépossédés. Mais dès l'instant que le Québec, dans les années quatre-vingt, a eu accès à plus de prospérité, les pouvoirs publics québécois ont tout fait pour jeter les artistes dans le symbolique anonyme et dans l'*international*. Le pouvoir est toujours cynique devant ses artistes. Demandez à Molière ce qu'il pense de Louis XIV et de ses courtisans...

Les émotions sont bradées, négociées, les rêves sont manipulés car le pouvoir politique veut l'image qui convient à sa propre image de possédant, où tout est *sous contrôle*. Et les artistes du théâtre sont toujours (je dis bien toujours) pris entre le rêve intime qui veut la reconnaissance locale, et la puissance et l'émancipation de soi qui rêve de reconnaissance universelle. Telles sont les tensions dans les pièces de Dubois entre *solitude* et *rêve de l'universalité*. Il s'agit de sortir symboliquement du provincialisme, du régionalisme. *Ne blâmez jamais les bédouins* de René-Daniel Dubois correspond au sommet de la prospérité québécoise, au moment où tout Montréal regorge de cafés à l'européenne, fraîchement ouverts. Et juste après, c'est la crise. La chute économique... Et le replis sur la grosse farce comique. Oui, l'universalité est

un rêve d'artiste mais elle se nomme à l'image seulement de sa *propre émancipation intérieure* et dans son contexte qui prend l'horizon social tout entier pour décor de son paysage intime.

L'artiste ne calcule pas son universalité, même si *Love Story* fut écrit par un auteur «universitaire», selon une analyse «rigoureuse» (sic) des clichés qui marchent bien (l'Amour, la Mort, la Perte); il fit un best-seller, ce qui ne veut pas dire un chef-d'œuvre. James Joyce, lui, n'a obéi qu'à lui-même, à sa propre démesure, pas à la séduction de l'argent ou aux promesses d'un ministère de la Culture...

Le désir de pouvoir ou de jouissance justifie la guerre (que ne ferait-on pas pour reprendre la belle Hélène...), les sacrifices, les délires d'évasion ou de conquêtes (universels et nombreux au théâtre). Il y a des centaines de pièces à décrypter sous cet angle. La crise entre rêve de pouvoir personnel et impossibilité ambiante.

La tension entre désir et pouvoir (ou entre plaisir et contrôle) est le quatrième universel du théâtre.

* * *

Universel n° 5

J'ai assisté en 1965, à Varsovie, à la pièce *Les Aïeux* de Mickiewicz (une pièce romantique du XIX^e siècle polonais). Lors de l'une des scènes, quasiment prophétique, un personnage a une vision: il voit, comme un halluciné, la résurrection nationale polonaise venir; il voit aussi des hordes de soldats. Je ne comprenais pas un brin de polonais. Mais j'ai frémi en entendant cet acteur; le silence de la salle était plus vaste que mille Vatican. Et puis il y eut une clameur plus vaste que mille chutes de Bastille, suivi d'un silence pesant. Les quelques officiers russes qui étaient dans la salle se sont levés et sont sortis dignement. Je ne parlais pas la langue, mais ce soir là j'eus la certitude que ce peuple tôt ou tard se libérerait de l'occupation soviétique. Il n'y avait aucune complaisance,

aucune démesure narcissique dans la rigueur puissante des applaudissements. Il y avait seulement la patience retenue, farouche, la détermination collective d'un peuple à être libre.

Ce sentiment d'*alliance* inaliénable, tous les peuples libres le possèdent. Tous les peuples qui ne veulent pas être des victimes. Tous les peuples qui, par un silence retenu et une force d'âme, déterminent leur propre destin. Cela est universel, et nombreuses sont les pièces qui font état de cette détermination collective au consentement et au sacrifice de quelques uns de ses héros. Cela fait objet de théâtre. Cela n'a pas de frontière. Cela traverse le temps. Car la force du moment (l'historicité) de l'histoire reconnaît une force analogue, à dix milles lieues de là, quelle que soit la façon dont on aura célébré les noces, les échecs, les martyres et/ou les joies. Quel que soit le rite qui consacre les personnages dans leurs alliances ou trahisons. Je garde toujours en souvenir cette expérience polonaise comme l'exemple du pouvoir qu'un spectacle peut avoir sur un public. La rencontre entre la fiction scénique et le moment de l'histoire.

J'ai assisté, à Paris (en 1963 ou 1964), à la mise en scène de *L'Otage* de Brenda Brian, avec Vilar lui-même. Paris était en pleine guerre d'Algérie. La condition de l'Irlande face aux Anglais interpellait les Parisiens, car elle rappelait celle des Algériens face à la France. La mise en scène de Vilar à l'Odéon était conventionnelle. C'était les mots que le public venait entendre, pas le langage scénique. Le désir d'un changement de politique. Changement qui avait amené De Gaulle au pouvoir, puis l'Algérie à sortir du colonialisme....

Au théâtre on aime les personnages qui se perdent ou qui sont perdus (souvenir subconscient de la perte et du sacrifice?): Lear, Hamlet, Dom Juan, Danton, Woyzeck ou Béranger s'opposent à la loi, de front ou de biais. Celui qui vole le possédant avec éclat, avec prouesse, éveille notre sympathie (le mythe

de Fantomas³): l'argent, la mort, l'amour et le sexe s'égalisent. Celle ou celui qui transgresse le pouvoir usurpé, le pouvoir abusif devient un héros, une héroïne de l'histoire. En eux, comme on dit banalement, se jouent des thèmes *universels*. Quant à Faust, il fascine mais ne suscite pas de particulières sympathies. Préfère-t-on le libertinage d'un Dom Juan, qui rit de la mort de loin, au cabotinage narcissique d'un Faust qui s'en approche de trop près? La mort, c'est bien mais de loin. La vindicte, c'est bien, mais elle a son prix... Le sacrifice est le salaire de la gloire.

La transgression de la loi pour l'appropriation de son histoire comme rêve émancipé d'un corps collectif est le cinquième universel du théâtre.

* * *

Universel n° 6

Alors nous venons de comprendre qu'il y a des pratiques universelles, mais dans des contextes de disparité. Il y a des thématiques universelles, mais dans des langues et des procédés narratifs différents.

Si on ne comprenait pas la symbolique du maniement de l'éventail, on perdrait quelque chose d'un spectacle de nô. Mais même si on ne saisit pas ce que voit et entend le spectateur japonais, on saura reconnaître si les pas et les rythmes relèvent du monde des morts ou des vivants. Celui qui est sourd et aveugle à cela n'est pas *illettré* mais au contraire suralphabétisé, anéanti par les conventions du langage écrit et parlé, limité jusqu'à l'ostracisme, dans ses référents, codes, conventions et disparités linguistiques.

³ Je pense à *Judex*, cette série de films des années 30-40 qui firent fortune en France. C'est l'idée du sauveur providentiel, du galant réparateur de torts qu'Hollywood a littéralement recyclé en Superman.

Molière triomphe au Japon, parce que Molière a volé aux Italiens leurs sens du geste. Mais Racine qui a tant en commun avec le rite des morts du théâtre de nô ne touche pas le Japon, car tous les signes du langage racinien sont circonscrits à la langue parlée, à la sublimation spécifique de la mort dans la cadence de la langue. Il faudrait un traducteur de génie pour réécrire Racine en vers japonais car, oui, il y a de la grâce racinienne dans les incantations du nô. Il faudrait jouer Racine avec de la musique et des instruments de nô! L'universalité n'est pas homothétique, terme à terme; elle est une analogie d'univers! Le souffle *littéraire* de Racine jette une musique quasi rituelle. La langue abstraite de Racine expire comme un glissement de pas sur le chemin de fleur du nô... C'est dire que l'universalité ne passe pas par le signifié de la langue, mais par le discours scénique qui viendra l'embrasser et la distordre; autrement il y aurait une aporie de signes. L'universalité n'est pas d'être identique mais analogue.

Pour rejoindre la si ressemblante ritualisation visuelle et incantatoire des récits d'outre-tombe du théâtre de nô, il est vital de s'imprégner de son univers. On pourrait jouer Racine comme du buto mais pas comme du kabuki. C'est que le jansénisme de Racine parle d'une mort presque fraternelle. Le hara-kiri est racinien. Pas cornélien. Il y a en Racine une économie devant la mort qui rend Corneille presque désuet sinon grotesque.

Chez le premier la mort et le sacrifice accepté dévoilent une empathie pour la mort, car par elle se joue une limite irréfutable qui renvoie au vide ou à dieu. À la grâce ou à l'abîme. Quant à Corneille il est plus proche du kabuki, par la forme emphatique du langage, la force projective de ses caractères, la démesure des lois qui divisent émotion et raison, devoir et passion. Corneille, en japonais, ça doit être sublime! Tandis que Corneille est fraternel du kabuki, déjà plus populaire, plus *théâtral* par le grossissement des forces, et moins shintoïque, moins méditatif... que le nô. Comment puis-je mettre en analogie deux cultures si différentes? Interpeller une universalité prélinguistique du rite?

Ici deux lumières se ressemblent bien que n'étant pas identiques. Les intentions peuvent être identiques mais les conventions scéniques opposées. Chez Racine la scène est une supplique des vivants, tout se passe *déjà* dans la mort,

comme une passion qui a déjà eu lieu. Exactement, comme les âmes des personnages de nô qui reviennent sur scène, par-delà le monde des morts; ils viennent rejouer ce qui n'en échappera pas... Ils font le simulacre vrai des vivants pour semer chez les vivants un *effroi pascalien* de l'infini... C'est la mort qui revient et dont la supplique n'attend pas un salut charnel mais un rachat de l'âme.

Dans la tradition biblique, on «rachète» symboliquement les nouveau-nés, on rejoue le salut exemplaire d'Isaac, on se souvient de la mort des nouveau-nés égyptiens et ceux des enfants hébreux divinement épargnés⁴, on se souvient des animaux sacrifiés au Temple (la *tragoidia* juive est tellement semblable à la *tragoidia* grecque... Ce qui les différencie - et qui est de taille - est que l'une choisit la vie, l'autre retourne *tragiquement* d'où elle voulait s'échapper). Elle est tellement semblable à la *tragoidia* musulmane d'Ismaël, d'Otman et d'Ali pour fonder la descendance des croyants⁵, tellement semblable à la *tragoidia* chrétienne de la Passion du Christ, tellement semblable au sacrifice des vierges aztèques au sommet des pyramides mexicaines, tellement semblable au chapelet de têtes que recueille la déesse Kali, dans la cosmogonie indienne... Il y a sacrifice et mort pour inscrire une *vérité*, pour fonder une Loi et une généalogie.

Ici et là, et de manière exactement analogue, nous assistons aux retours des âmes qui viennent se racheter par un retour des morts dans la scène des vivants. Les vivants sont parfois rachetés pour être épargnés. Ici et là les âmes reviennent par le *karma* de la faute qu'il faut réparer ou payer; parfois le ciel

⁴ La Bible, *Exode*, 13, 2: «L'Éternel parla à Moïse, et dit: 'Consacre-moi tout premier-né parmi les enfants d'Israël, tant les hommes que les animaux: il m'appartient'; et *Exode*, 13, 14-15: «Et lorsque ton fils te demandera un jour: 'Que signifie cela?' tu lui répondras: 'Par sa main puissante, l'Éternel nous a fait sortir d'Égypte, de la maison de servitude; et, comme Pharaon s'obstinait à ne point nous laisser aller, l'Éternel fit mourir tous les premiers-nés dans le pays d'Égypte, depuis les premiers-nés des hommes jusqu'aux premiers-nés des animaux. Voilà pourquoi j'offre en sacrifice à l'Éternel tout premier-né des mâles, et je rachète tout premier-né de mes fils'.»

⁵ Les musulmans sacrifient un mouton pour la fête du Fitr et pour tout événement heureux qui survient dans la vie.

s'ouvre et un moment de compassion vient absoudre les vivants et les défunts d'un même souffle d'amour.

Ce qui est universel réside en cette volonté farouche des humains de vouloir transcender le temps, justifier le compte des bonnes et mauvaises actions, donner du récit réparateur à la disparition des très chers et au pourrissement de la chair qui nous attend tous. Quel que soit le lieu ou le fondement de la croyance.

Le chamanisme archaïque de l'Asie a voyagé à travers l'Orient jusqu'au cœur de l'Europe. Les histoires de vampire de Transylvanie ou de Hongrie racontent les mêmes épisodes de tortue, de jeune fille, de chien, d'enfant ou de renard... Il en est ainsi chez les Inuits, les Samoyèdes, les Coréens, les Tatares, les Mongols, les Andalous. La Belle et la Bête se retrouvent quasiment partout, comme Abla et Antar, Roméo et Juliette, Tristan et Iseut, Tarzan et Jane, Héloïse et Abélard, King Kong et Coca-Cola. Tout ce qui est vivant et qui pue veut être racheté pour des *fautes* commises en des vie antérieures... ou des fautes de cette vie-ci... ou simplement pour le simple mystère originel d'être charnellement périssable et jouissif, d'avoir été et d'avoir à disparaître.

Tout cela est aussi universel que le principe de la répétition est une des composantes de l'effet comique. Le Mamamouchi de Molière ressemble au Bozo-Bozo du kiôgen japonais (ces petits interludes comiques pour détendre le spectateur du trop sérieux de la cérémonie de nô). Ce n'est donc pas le seul contenu qui fait l'universalité d'une pièce, d'un rite, mais la façon dont s'inscrit son procédé réparateur. Le rachat du passé pour permettre le futur et autoriser le présent. Son incessante disparition.

Un dernier récit:

J'ai assisté, sur les bords de l'Océan Pacifique, en Californie, à la cérémonie funéraire d'un écrivain mort du Sida. Dans son testament, il avait demandé à ses amis de disposer d'une modeste somme d'argent et de faire un *party* joyeux devant la mer en souvenir de lui, car il avait, disait-il, bien vécu,

bien assumé sa vie et il assumait sa mort comme il avait vécu. Il y avait tout, sur ce front de mer, pour répondre aux volontés du défunt: des lampions tendus entre les palmiers de la plage, de la musique rétro et pleine d'allant des années cinquante, des boissons à volonté pour tous les passants. Certains couples même tentèrent de danser sur le gazon qui jouxtait la grève. Mais il y avait un je ne sais quoi, une sorte de parfum de mort entre les êtres. Je n'étais qu'un passant. Un invité. Je n'ai pas immédiatement compris. Une lenteur triste et peignante dominait les danseurs. C'est que la tristesse et le deuil l'emportaient sur les intentions formelles d'un *rite pour Lui faire plaisir*. La mémoire invisible du défunt faisait son indicible travail dans la voix et le geste des amis.

Cette ambiguïté entre les signes apparents de la fête et le soupir informulé des acteurs, la lenteur inconsciente des témoins soudain aux arrêts d'une présence de la mort plus forte que le désir de fête. Tout cela relevait du théâtre. Un théâtre à même le quotidien, en cette Californie heureuse, où on se perd si vite dans le kitsch, dans l'ersatz de réel. C'est qu'on ne force pas les signes, pas plus qu'on ne fait dire à un texte ce que l'on veut. Les textes portent la mémoire de l'imaginaire du moment de leur naissance, d'un vécu d'avant les mots qui arrivent à destination, même après plusieurs siècles.

On peut trahir un texte, mais ça se voit et ça s'entend. Le procès par lequel il est possible de transgresser les signes premiers de la mémoire en des signes seconds est le véritable et permanent défi de la mise en scène au XX^e siècle. Lui seul explique le pouvoir triomphant des metteurs en scène sur celui, second, des auteurs, face au relâchement de liens qui s'est lentement renforcé entre la conscience de la mort et le procédé mécanique de reproduction de l'écrit. L'écrit imprimé répète une mort de la parole qui survivait aux mots parlés dans la lettre manuscrite. L'informatisation qui multiplie à l'infini, en des échos binaires des lettres et des signes, vide définitivement la parole de son souvenir de la mort. Parler réitère l'existence que la vie nous confirme. Comme la lettre nous survit dans la lecture de l'autre.

Ce qui meurt universellement pour notre planète, c'est le lien du signe à sa source. Comme sur cette plage de Californie, la fête reculait sur l'écriture de la mer qui égalisait le sable — laissant en transparence la mémoire du disparu.

Ce clivage a commencé à la Renaissance et n'a cessé de s'accélérer... Internet évacue la mort par une accélération exponentielle de l'amnésie, conjointe à une urgence du vivre *immédiatement* en état d'ubiquité. Comme si la vitesse des messages pouvait nous restituer le sentiment universel des âmes des deux côtes de la mort.

C'est peut être ici que se trace la frontière entre le préclassicisme et le modernisme ou postmodernisme. Avant, la vie prenait sens dans et par la mort. Aujourd'hui la mort ne fait plus sens, aussi peut-on la rejoindre plus facilement par la perte des contraintes que nécessitait le quotidien du vivre; et la vie en deuil de ce qui la réfléchissait se trouve n'avoir pas plus de sens que les mots pour le dire.

Et la syntaxe du théâtre a échappé aux littérateurs et c'est *tant mieux*. Pour l'heure. Les auteurs qui sauront traverser cette épreuve du feu seront les dramaturges du prochain siècle. La mort a une épaisseur qui transparait dans le savoir des vivants et, même si nous accélérons nos prothèses technologiques pour faire comme si la fête était joyeuse, une partie de nous se souvient et réclame du théâtre l'écriture de nouveaux rites. Tout comme un acteur doit «mourir à lui même» pour renaître à ce qu'il fait dans sa présence à ce qu'il dit.

Culturellement donc, à partir d'ici, il n'y a apparemment aucune universalité possible, car la vision de la mort et de la vie ne procède pas de la même métaphysique, selon que vous êtes de ce côté-ci ou ce côté-là de votre mémoire. Tous les fondamentalismes religieux, toutes les sectes ont pour *fondement* la peur de mourir, de ne pas survivre à notre temps ou de regretter ce qui fut et qui se projette comme du «pour toujours perdu» (c'est méconnaître la force de la vie...) et pour laquelle on peut même risquer sa vie.

Le but, alors, *n'est pas que l'œuvre exprime une vérité universelle pour tous, et qui serait identiquement comprise* (le fascisme latent des religions prises en otage politique à des fins de pouvoir).

Le but est que *l'œuvre d'art* (son éthique et sa forme) *opère, sur l'être et sur la langue, un travail qui relève non pas du signifié mais des signifiances qu'elle éveille.*

Ce qui est universel ce n'est pas ce que dit l'œuvre mais l'effet réparateur qu'elle permet.

Ceci est la quête d'universalité de l'art de notre siècle.

* * *

Universel n° 7

La mort au théâtre ne se partage pas, elle permet une reconnaissance à l'intérieur seulement d'un même système de signes et que la vie, elle, dans son éprouvante diversité, donne à Aristophane ou à Molière, ou à un griot africain, ou à un conteur arabe, des mécanismes de déconstruction des signes sociaux et de perpétuation de signes vitaux. C'est la déconstruction des signes qui est universelle dans le comique (comme la chute, comme le bon tour joué au méchant, comme au cocu ignorant sa condition) et non l'aspect culturellement particulier qu'il va emprunter. De cela il découle que le rire est plus universel que la mort. Même si le rire use ici et là de conventions dissemblables.

C'est vite dit de souligner que *L'Avare* de Molière est universel. Ce n'est pas le trait de caractère qui rend cette pièce universelle, comme on l'apprenait au collège... En fait *L'Avare* est une tragédie qui finit bien. C'est une relation de tension qui veille à l'inversion des dépossédés en repossédants et dont l'argent est le signe tangible de la transaction: la matérialité de l'opération amoureuse salvatrice, par le bon coup du travestissement. C'est le triomphe de la jeunesse, celui de la beauté de l'union des jeunes face à la mort du vieux... Un sacrifice

réussi du *capital* plus qu'une peinture de caractère. L'inversion de la condition est universelle, pas le gilet, ni la crinoline, ni le parler parisien ou montréalais.

Il y a donc une universalité thématique et une universalité des stratégies. Je ne parlerai pas ici de l'universalité des types de jeu ou de l'usage de l'espace (le proche et le lointain par exemple), la latéralité des entrées et sorties, la mise en abyme de tout ce qui rentre et sort par la carnavalisation des rôles. Cette discussion nous mènerait trop loin.

On semble confondre particularisme de la langue (l'intraduisible, le non universel) et codification des conventions scéniques. On semble préférer regarder le vallon linguistique où s'accumulent toutes les brumes ethnocentristes ou nationalistes, quand il y a tant de soleil sur les pentes universelles des formes qui sont au-dessus... C'est la marge, la transgression de la norme qui justifie le théâtre des minorités, des femmes, des gays et lesbiennes et de toutes les idéologies nationales ou religieuses qui justifient l'image collective de son propre corps, et fait de ce corps collectif une identité personnelle. Cela peut se dire par les mots, car la langue est un paradigme puissant de la théâtralité, mais doit se dire par le rite qui accompagne la langue, autrement la parole n'est qu'un plaidoyer idéologique, un ennui didactique.

La nécessité d'une convention et d'une grammaire scénique est le septième et ultime universel du théâtre *pour faire le travail de l'œuvre*.

La recherche de l'autonomie du langage scénique est le plus vaste défi porté aux langues parlées et écrites. L'artiste bouleverse notre perception, il fait un travail contre la mort et contre la *fasciation du sens et des signes*; il travaille au-delà des données immédiates de la langue et force ce qu'elle devient. Plus il s'affranchit de toutes récupérations politiques, plus la production créative, depuis un siècle, indique une fonction non pas normative mais intuitive d'un changement des formes et des valeurs.

L'artiste ne cesse de «faire du mort». Le théâtre — comme tous les arts — se démarque d'une sémantique hypothéquée par les figures propulsives de la

littérature. Il quitte le réseau de la parole mythifiée pour celui de la *parole errante*, selon l'expression du dramaturge Armand Gatti.

Selon mon entendement, l'universalité ce *n'est pas* l'entendement d'une particularité devenue identique pour tous.

L'universel n'est pas l'identique (car l'identique c'est le totalitarisme) et trop d'êtres semblent faire cette tragique confusion.

L'universel c'est l'accession de tous à une particularité intelligible selon l'entendement de chacun. Ce qui devient lisible, c'est notre condition *ante mortem*. L'art de notre temps est un défi lancé à la mort, avec cette seule différence que les figures qui la détournent changent plus vite.

Ainsi les Japonais adorent Molière qu'il comprennent par une forme d'analogie avec leur *kiôgen*. Mais j'ai constaté que dans les pays arabes Molière faisait rire de la base au sommet toutes les populations. Peter Brook, lors de son voyage au Mali, pour la préparation des *Iks* d'après Turnbull (en 1971), découvrit des techniques communes aux Africains, aux conteurs arabes et aux acteurs de toutes les grammaires du monde.

Le défi pour notre génération n'est pas de mettre en place des discours scéniques, mais des écritures dramaturgiques capables de leur résister.

Et je répète encore, non pas pour conclure mais pour ouvrir:

Toute œuvre d'art opère, sur l'être et sur la langue, un travail qui relève non pas du signifié mais des signifiances qu'elle éveille. Ce qui est universel, ce n'est pas ce que dit l'œuvre, mais l'effet réparateur qu'elle permet.

La langue sans cesse recréée assiste au sacrifice de ce qui lui est le plus cher sur l'autel des signes et du sens. Non pour le non-sens, mais pour l'universelle quête du sens par-delà le travail de la mort.