



Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités
sous la direction de Peter Schnyder
www.orizons-universites.com

ISBN : 978-2-296-08869-6
© Orizons, Paris, 2013

L'Invisible théâtral
de Shakespeare à Ibsen et Strindberg

Pour une nouvelle dramaturgie de l'intériorité

Comparaisons

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Yannick Tauliaut

L'Invisible théâtral
de Shakespeare
à Ibsen et Strindberg

Pour une nouvelle dramaturgie
de l'intériorité

Déjà parus

Le Théâtre historique et ses objets, sous la direction de Florence Fix, 2012.

Musique de scène, musique en scène, sous la direction de Florence Fix, Pascal

Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2012.

À la conquête du Graal, Alicia Bekhouche, 2012.

Écrire la danse ? Dominique Bagouet, Bengi Atesöz-Dorge, 2012.

Notre besoin de comparaison, Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2013.

À mon grand-père,
Bernard VALENTIN (1920-1976)

Avec le soutien de l'ILLE (EA4363) de l'Université de Haute-Alsace.
J'adresse ma profonde gratitude à Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix pour leur aide constructive, bienveillante et indéfectible qui fût déterminante dans l'aboutissement de ce travail.

Introduction

Depuis la plus haute antiquité et dans toutes les civilisations, existe, de manière instituée ou marginale, la croyance que l'esprit des morts peut revenir hanter les vivants. Non pour faire retrouver une regrettée présence mais, le plus souvent, pour les induire dans quelque piège malencontreux, dans quelque engrenage à l'issue tragique. Tous les morts peuvent revenir, certes, mais il en est qui sont prédestinés à la hantise. Tels sont les défunts qui, de leur vivant, ont été frappés de quelque infamie ou qui auraient emporté dans la tombe d'inavouables secrets¹.

De l'Antiquité jusqu'à nos jours, les apparitions spectrales sont solidement ancrées dans les croyances populaires et dans les religions. Les sentiments de peur et d'étonnement qu'elles provoquent font d'elles un parti pris dramaturgique de premier choix. Si les fantômes shakespeariens sont aujourd'hui les plus connus, le dramaturge anglais n'en détient pas pour autant le monopole. Les premières manifestations spectrales ayant une place à part entière dans l'intrigue remontent à Eschyle dans *Les Perses*² et à Euripide dans *Hécube*³, pièces fondatrices à de multiples égards dans lesquelles les premières apparitions fantomatiques ne sont alors que des « eidôlon », des « ombres ». Ce terme grec renvoie à l'idée de confusion entre la vision et l'illusion et donc inclut la dualité entre réalité et illusion puisqu'il s'agit d'une référence présente

1. Abraham Nicolas et Torok Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 426.
2. Eschyle, *Tragédies Complètes, Les Perses*, trad. Mazon Paul, Paris, Les Belles Lettres Gallimard, 1921 et 1925 : nous nous en remettons à la fiabilité des traducteurs pour cette pièce.
3. Euripide, *Tragédies Complètes 1, Hécube*, trad. Delcourt-Curvers Marie, Paris, Gallimard, 1962 : nous nous en remettons à la fiabilité des traducteurs pour cette pièce.

et concrète à un objet absent. L'*eidôlon* est par essence une supercherie car il induit en erreur son témoin visuel, détournant ce dernier du réel statut de l'ombre : un leurre. Dès le début des *Perses*, le spectre est une « ombre » qui voit ce que font les vivants : « je vois mon épouse près de mon tombeau⁴ ». De même, dans *Hécube*, la notion d'ombre qualifie cette atmosphère lugubre et onirique dont cette dernière est originaire. À l'époque de la Grèce antique, le public croyait en ces manifestations étranges : les fantômes constituaient pour le public l'incarnation d'âmes excommuniées. Suzanne Burr affirme : « *the audience's predisposition to accept ghostly phenomena made it easy for dramatists to present ghosts on stage*⁵ ». Le raisonnement s'aventure même jusqu'à l'affirmation d'une pression populaire sur les dramaturges : d'après Suzanne Burr, ce sont les croyances du public aux fantômes qui provoquent l'intérêt des dramaturges. Si les apparitions spectrales shakespeariennes cristallisent l'attention du critique, c'est sans doute parce qu'elles constituent la somme des caractéristiques antiques du spectre en les réactualisant, dans un contexte de redécouverte de la culture antique en Angleterre à la période élisabéthaine, pour les marier avec de nouveaux schèmes interprétatifs. Monique Borie⁶ compare l'*Electre*⁷ d'Euripide à *Hamlet*⁸ : dans les deux cas, c'est « le refus de l'oubli et l'éternel deuil⁹ » qui provoquent l'apparition réelle ou métaphorique du fantôme. Nous verrons que les dramaturges nordiques, en s'inspirant de Shakespeare, élisent ce motif shakespearien comme source principale d'influence et de réinvestissement thématique. Selon Monique Borie, Œdipe « se dit déjà lui-même un fantôme, un *eidôlon* : l'ombre de lui-même, au sens où il n'est plus l'homme qu'il a été jadis mais aussi dans un sens profond¹⁰ ». En soulignant cet aspect de la tragédie, Monique Borie met ici en exergue l'intime imbrication de la manifestation spectrale vis-à-vis de son objectif à terme : la métaphorisation et l'intériorisation de cette figure tant emblématique qu'ambiguë.

4. Eschyle, *Tragédies Complètes, Les Perses*, trad. Mazon Paul, Paris, Gallimard, 1921 et 1925, p. 131.
5. Burr Suzanne, *Ghosts in Modern Drama : Ibsen, Strindberg, O'Neil and Their Legacy*, University of Michigan, 1987, p. 5, je traduis : « la prédisposition du public à accepter l'apparition spectrale facilite la tâche des metteurs en scène lorsqu'il s'agit d'y montrer un fantôme ».
6. Borie Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997.
7. Euripide, *Tragédies Complètes II, Electre*, trad. Delcourt-Curvers Marie, Paris, Gallimard, 1962.
8. Shakespeare William, *Œuvres Complètes, Tragédies I, Hamlet*, édition bilingue, Paris, Éditions Robert Laffont, 1997 : nous nous en remettons à la qualité de la traduction proposée dans cette édition pour cette pièce.
9. Borie Monique, *op. cit.*, p. 35.
10. *Ibid.*, p. 54.

Ce mouvement de métaphorisation sera perceptible dans les pièces de notre corpus nordique au titre d'un transfert des fonctions et attributs spectraux vers les personnages vivants, en scène. Cette évolution part de Shakespeare et est conduite par Ibsen et Strindberg essentiellement. Cependant, il nous faut considérer la figure spectrale à travers un prisme analytique bien plus large. S'il pourrait paraître évident qu'elle ne constitue pas qu'un ornement théâtral, sa fonction d'interrogation quasi métaphysique des enjeux du théâtre et de la révélation de l'essence même du genre reste à démontrer et à expliquer. En effet, selon Jean Genet, « le dialogue avec les morts est ce qui donne à l'œuvre d'art sa véritable dimension¹¹ ». Pourquoi alors le fantôme au théâtre ne se cantonne-t-il pas à un simple ornement du théâtre ? Qu'est-ce qui rend son influence et sa fonction sur scène si déterminantes ?

Le terme « fantôme » provient du grec « *phantasma* » qui signifie « apparition » et renvoie principalement à l'idée d'apparition d'une personne morte sous les traits qu'elle avait de son vivant ou avec l'effrayante physionomie d'un cadavre revenu à la vie. Le champ définitionnel inclut donc la notion de simulacre : le fantôme peut être l'incarnation d'un être imaginaire ou inexistant. L'apparition spectrale, pour le témoin d'un tel phénomène, peut revêtir la forme d'un fantasme hallucinatoire provoqué par une fausse interprétation du signe référentiel renvoyé par cette image. L'apparition spectrale, par sa nature ambivalente, est généralement soumise à l'idée de croyance étant donné qu'elle n'est pas automatiquement permise à tous les protagonistes, réservant l'exclusivité de sa présence à certains élus dans un but précis.

Cette figure de l'au-delà marque sa présence scénique sur la base mouvante, ambiguë et bien souvent peu fiable qu'est l'imagination. Au siècle de Shakespeare, les croyances aux fantômes n'étaient pas totalement claires et résolues. Même si pour la religion, les fantômes restent l'objet de discordes et de polémiques entre protestants et catholiques, la figure trouve encore un écho considérable et un crédit non négligeable auprès du public élisabéthain. Du point de vue strictement protestant, en l'absence de purgatoire (troisième lieu entre ciel et enfer créé par les catholiques pour canaliser ces croyances jugées païennes), les fantômes représentaient avant tout une manifestation d'âmes damnées tant pour l'Angleterre shakespearienne que pour les sociétés nordiques d'après la Réforme. Faire intervenir un fantôme sur scène pour un dramaturge élisabéthain s'inscrit au cœur de ces questions sensibles de l'époque.

11. *Ibid.*, p. 272.

Le mécanisme de rationalisation du monde artistique littéraire et européen initié au XVII^e siècle a favorisé la perte de crédibilité du spectre. Shakespeare devient pour les post-romantiques et les pré-modernes que sont Ibsen et Strindberg notamment, une figure de contestation s'opposant à la rigidité du classicisme français. Selon A. Ackerman¹², la capacité de Shakespeare d'aller au plus profond de l'âme humaine et de représenter « l'intériorité humaine sur scène » est une caractéristique particulièrement appréciée au XIX^e siècle. D'après le critique l'apparition du Spectre dans *Hamlet* marque la volonté de faire apparaître une fracture entre l'esprit et le corps et fait de cette apparition l'image mentale d'une réalité concrète. Cette dichotomie thématique originelle fait de la pièce de Shakespeare un phare pour la période romantique sur laquelle elle rayonne considérablement.

Mais ces apparitions spectrales ne constituent qu'un outil, qu'une partie d'une machinerie invisible plus vaste qu'il est possible d'appeler invisible théâtral. « La foi en un invisible est, aux origines, fondatrice du théâtre. Si les Grecs ont eu un si grand théâtre, c'est, selon Craig, parce qu'ils n'ont jamais fait semblant¹³ ». L'invisible n'est pas qu'un motif récurrent au théâtre mais englobe en son cœur l'essence, la genèse et la justification de l'existence du genre. La représentation de l'invisible, cette tension entre le réel et l'illusion est la raison d'être du théâtre. De ce point de vue, l'incarnation du fantôme sur scène représente donc plus qu'un notable enrichissement de l'intrigue. Dans son introduction aux actes du colloque sur le thème *Visible / Invisible au théâtre*, François Lecercle définit cette notion ambivalente et paradoxale de la façon suivante :

Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation, du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame¹⁴.

L'invisible renvoie à ce qui se dérobe aux sens, volontairement ou par accident. Il s'agit d'une invisibilité matérielle et métaphysique : ce qui est invisible est de prime abord ce que nous ne pouvons voir ou percevoir à l'œil nu. Mais la perception visuelle et auditive incomplète ne peut dès lors faire l'économie de l'interprétation. Ce que l'on ne peut pas voir correspond souvent à ce que l'on ne peut pas comprendre, compte tenu des dispositions

12. Ackerman Alan L. Jr., « Visualizing Hamlet's Ghost : the spirit of Modern Subjectivity », *Theatre Journal*, 2001, n° 53 (1), p. 119-144.
13. Borie Monique, *op. cit.*, p. 235.
14. Lecercle François, (textes réunis par), *Visible/Invisible au théâtre*, Paris, Revue de l'UFR Science des textes et documents, 1999, p. XIV.

spatiales, temporelles et intérieures du personnage témoin de l'apparition. L'invisible théâtral repose sur une incarnation semi-humaine par les spectres et divers revenants. Ils sont figurés par des personnages dont la matérialisation physique est ambiguë. Le spectre est fréquemment l'incarnation d'une dimension intérieure cachée et dans le cadre de l'intrigue, ils deviennent les avatars et les ambassadeurs de l'action principale de la pièce s'étant déroulée avant le commencement des événements joués sur scène. Nous pouvons alors parler d'antédrame ou de retour inéluctable du passé. Mais l'invisible peut toucher le domaine de la parole, nous conduisant vers d'indicibles secrets dont la révélation est lourde de conséquences sur le drame qui se joue. L'invisibilité du théâtre conditionne et régit ce que l'on voit et ce que l'on entend pour les protagonistes ou pour les spectateurs. Cette notion se déploie à travers trois segments d'espace-temps : le premier se situe avant le commencement de la pièce, un autre contemporain du déroulement de l'intrigue (qui représente la relation des personnages sur scène avec la transcendance ou bien avec ce passé) et un troisième enfin qui peut correspondre à la mort, ou à une fuite en avant plus ou moins métaphorique. Ce troisième et dernier fragment spatio-temporel se fixe lui aussi dans l'invisible de la représentation, étant donné qu'il n'est pas mis en scène mais possède une importance considérable en déterminant les actes et les paroles des protagonistes qui tendent vers lui en essayant d'anticiper son accomplissement. Il s'agit donc d'un invisible imperceptible à l'œil nu devant s'accompagner de connaissance (d'au moins un de ces trois fragments spatio-temporels), de discernement intellectuel ainsi que d'une capacité de perception avec les yeux du cœur et de l'esprit. L'apparition spectrale est une question lancée à la crédulité des personnages qui en sont les témoins car il est entendu que l'invisible est étroitement associé avec la transcendance. Depuis Aristote¹⁵, ce paradoxe est fondamental dans l'élaboration scénique du théâtre : le postulat de départ des conventions théâtrales réside dans le besoin d'incarnation scénique de concepts et notions par des éléments perceptibles afin que protagonistes et spectateurs soient en mesure de percevoir cet invisible. Si, par définition, le théâtre est l'art de rendre apparent, puisque la scène est le lieu de l'exhibition, la réalité de cette affirmation ne peut pas être infaillible. En effet, l'invisible théâtral procède de l'ambiguïté de la représentation, du vrai, de ce que les personnages voient ou croient voir. Il conviendra de démontrer l'étendue de l'influence qu'il possède sur la pièce : c'est dans cet espace-là que tout le nœud de l'intrigue se joue. Pour les personnages, l'enjeu de la perception devient alors essentiel. Il leur faut en effet discerner et interpréter cette manifestation de l'invisible, opération

15. D'après la définition des conventions théâtrales donnée dans son ouvrage, *Poétique*.

complexe puisqu'elle procède d'éléments non concrets. Dans ce contexte, l'apparition spectrale constitue l'un des meilleurs moyens de motiver l'ambiguïté de cette ambition auctoriale qui se traduit par une remise en question du statut absolutiste de la représentation au bénéfice du hors scène. Dire que l'invisible théâtral détermine l'action dramatique revient à penser que la scène n'exhibe pas de façon exhaustive ce qu'il faut voir, retenir ou interpréter d'une pièce donnée. L'invisible théâtral est une quête de l'insaisissable et peut donc constituer un piège pour les personnages et pour les spectateurs en donnant à voir une illusion n'ayant qu'une fonction référentielle vis-à-vis d'une réalité qui, elle, reste cachée.

L'irruption d'une figure de l'au-delà remet en question les frontières entre le réel et le surnaturel que l'on croyait, à tort, étanches les unes par rapport aux autres. Même si un spectre est formellement incarné par un comédien déguisé, son statut et le référent qu'il incarne n'en sont pas moins plurivoques. En effet, il est important de souligner cette étrange caractéristique du *Hamlet* de Shakespeare : certains personnages ne voient jamais le Spectre dans les scènes au cours desquelles Hamlet, lui, le perçoit et entre en communication avec lui. Nous pouvons alors aisément remettre en question la représentation elle-même : qui croire ? Le statut de personnage qu'occupe le fantôme dans la tragédie shakespearienne n'est pas remis en cause par le dramaturge, mais sa nature intrinsèque induit une ambivalence qu'il faut prendre en compte. Cette relation entre l'absent et le présent constitue un paradoxe mais également un enjeu dramaturgique car en mettant en scène un imperceptible sensoriel, il tente de faire un lien entre une figure absente et une autre présente dans toute son artificialité scénique. L'invisible théâtral administre la communication entre la scène et le hors scène, entre deux sphères dont la première n'existe que par et pour la seconde. Cette cohabitation n'est pas équitable et n'exclut pas une porosité intrinsèque. Il y aurait des situations selon lesquelles la sphère invisible prédéterminerait toute l'action sur scène qui elle, reste bien visible. Cet insensible théâtral (au sens strict du terme, qui échappe aux sens) connaît une fortune bien particulière car il permet de symboliser ce qui est difficilement représentable : l'intériorité humaine (souvent torturée) et la présence de la transcendance sur scène. La représentation théâtrale est alors reléguée au statut d'avatar incomplet d'une sphère imperceptible beaucoup plus riche de sens mais plus abstraite qui possède en son sein toute l'explication de comportements humains, de l'âme humaine à travers ses méandres.

La mise en scène des relations entre le monde divin et humain est omniprésente et latente depuis Eschyle¹⁶. Dans la tradition du théâtre chrétien, les dramaturges se posent la question des moyens et des artifices nécessaires alloués à la représentation divine sur scène. Un important dispositif comprenant un nombre considérable d'outils de mise en scène s'inscrit alors dans une logique spectaculaire d'illusion dont l'objet principal est un jeu constant oscillant entre visible et invisible. Cette tradition du théâtre chrétien valorise l'invisible : la vérité intrinsèque de la représentation est en-deçà de cette dernière car dans la vie humaine, cette vérité divine absolue se situe dans l'au-delà. Le théâtre est par définition le lieu de l'illusion, du paraître, de la vie qui exhibe sa propre artificialité. L'incarnation matérielle semble alors constituer un vecteur incontournable dans le but de mettre en scène ces illusions, avatars de l'invisible scénique. Ce qui est vu sur scène doit donc impérativement être remis en question par le spectateur (qu'il soit interne ou externe) étant donné que la mise en scène n'est plus qu'un reflet déformé d'une réalité se situant *ailleurs*. Voilà pourquoi il est fondamental de développer ce concept d'invisible théâtral afin d'examiner au-delà des frontières du visible grâce aux paroles, références et indices d'une intériorité disséquée par les différents dramaturges à travers les dialogues des personnages et les indications scéniques plus ou moins efficaces.

La fracture entre invisible et visible s'exerce également sur le terrain de l'intériorisation et de l'extériorisation. En effet, l'importante influence de la scène invisible sur la dramaturgie produit une remise en cause de l'omnipotence du visible et permet à la représentation de réincarner cet éternel retour à un passé muré dans le silence et le secret qui revêt les formes de péché originel. L'invisible théâtral permet paradoxalement la matérialisation de l'intériorité tourmentée de l'âme humaine ainsi que les relations complexes d'influence du divin sur l'humain. Il s'agit alors d'une scène mentale ou de scènes spirituelles au sens étymologique du terme. Évaluer l'impact de l'invisible sur la représentation permet de prendre conscience des mécanismes internes des personnages. Il constitue un espace d'exhibition de la théâtralité et de l'intériorité qui tente de se frayer une place sur scène afin d'être perçu sans être vu. L'enjeu consiste ici à donner aux personnages et aux spectateurs l'opportunité d'appréhender un objet sans le voir matériellement sur scène dans sa totalité mais par l'intercession d'une vague et ambiguë référence que sont les spectres ou leurs déclinaisons métaphorisées.

16. *Les Perses* d'Eschyle est en effet une des premières pièces de théâtre mettant en scène un fantôme.