

Matéi Visniec et Wajdi Mouawad : un « trou du ciel » sur le théâtre francophone contemporain

Mamadou Lamine BALDÉ

Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal

mlaminebld@gmail.com

Abstract: According to old physics theories, our universe might be the result of a black hole which generated the big-bang: the genesis of space, time and substance. The figurations of the theatre play *Mais, Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* / *Look, mom, in the second part they tell us what happened in the first* (2003) by Matéi Visniec (which presents a hole) and *Ciels/ Skies* (2009) by Wajdi Mouawad (very sympathetic of this hole) are against this law of universal gravity. That's good. But, metonymically speaking, they are not without connection with the postmodern chaos that exists in the contemporary francophone theatre: birth of a hole which swallows everything and melts in a total ambiguity. They propose a manner of thinking this creation as being somewhere up at the top of an art whose rules can be reversed by the playwrights. These two plays bring a new light on the evolution of francophone theatre, which started with Aristotle rules, going forward to the new theatre and "theatre of the absurd" written by Eugen Ionescu, as well as the situational theatre of Jean-Paul Sartre, and, of course, Beckett. All this originates in the famous "bonnet rouge" of Hugo's preface of the play *Cromwell*. Both the French-Romanian writer and the Lebanese-Canadian one appeal to the stage director, to character/ actors, to readers/spectators under the influence of a space situated at the intersection of arts and disciplines such as: mathematics, computer science, cryptanalysis and many others.

Key-words: *francophone theatre, contemporary, hole, sky, postmodernism, Matei Visniec, Wajdi Mouawad.*

Préambule

Peut-on concevoir une scène non-conventionnelle ? Beckett, Ionescu ou Vauthier répondraient que oui. Visniec et Mouawad les suivraient volontiers, mais sans s'y arrêter. Ils poursuivraient encore plus loin les tendances novatrices à leur niveau, avec leurs moyens : tout autorise à penser que *Mais, maman...* et *Ciels* recourent à un renouvellement des outils de la dramaturgie francophones par le mélange des genres et des registres, la recherche artistique, l'agression du public avec des grossièretés, la force évocatrice d'un aspect caricatural, etc. Ces deux pièces parviennent aussi à restituer aussi bien qu'à représenter la culture dont sont issues les dramaturges dans leurs ambivalences ; à rendre, par exemple, le culturem du lecteur/spectateur roumanophone d'un côté et celui du libanophone de l'autre.

Mais, Maman... est une « auto-translation théâtrale » (Cristian 2017) du roumain au français. Elle est divisée en deux parties qui n'en font qu'une, lisibles dans le titre ; histoire étrange, mais très belle, qui donne étonnamment sens à un

trou énigmatique, allégorique, à ciel ouvert. Vivant, celui-ci est au centre d'une vingtaine de personnages suspendus en lui. Tantôt gouffre, tantôt recycleur, tantôt porte vers la réalité ou site touristique ou même allures humaines, il est indomptable et versatile. Le trou engloutit et rejette sans arrêt objets, idées et utopies. Ainsi sert-il de dépotoir à poubelle, de défenseur de la ville, choisit d'avaler la Révolution française, d'absorber l'histoire du théâtre, sa renaissance, sa redéfinition (Magiaru, 2010). Le spectacle ne semble pas anticiper les attentes du lecteur/spectateur auquel il est ordinairement destiné. Ce dernier se voit plutôt invité à s'interroger, à chercher des interprétations. Ce qui ne l'empêche pas d'être une valeur, mais qui vaut surtout en tant qu'il participe à la réinvention du lieu décentralisé en faisant partie du décor d'une pièce jouée partout, même dans la rue. La constatation que Théophile Gautier faisait en 1842 – « Le théâtre représente une rue, une place publique, absolument comme dans une pièce de Molière » (Rykner 2009) – est redevenue une réalité.

Une remarque du même genre que le trou de *Mais, Maman...* est possible à propos de *Ciels*. Comme le trou, *Ciels* avale tout, ou plutôt recouvre tout. Elle clôturait dans une horrible beauté la tétralogie du *Sang des promesses*, composée de *Littoral* (1999), d'*Incendies* (2003) et de *Forêt* (2006). Toute la pièce est néanmoins placée sous le signe de la mort de Valéry Masson, à laquelle sont reliés six autres personnages en mission dans un lieu tenu secret et sécurisé : les membres de l'opération internationale Socrate essaient de déjouer, au moyen d'une technologie ultrasophistiquée, l'attentat terroriste d'un groupe inconnu dans ce monde ultracontemporain, hypermoderne (Lipovetsky et Charles 2004). Le mystérieux suicide du spécialiste informatique, Valéry Masson, assombrit davantage le ciel de toutes les voix et de toutes les nations. Car dans cet espace clos, sans une piste sérieuse, coupés de leurs familles, la tension monte entre les protagonistes qui perdent pied. Cette tour de Babel où se mélangent langues, images et sons crée ainsi une poésie quotidienne renforcée par le Tintoret¹, clé de voute de toute cette horreur. Sous cette intrigue policière, la scénographie (Maingueneau 2004 : 260) inclut le lecteur/spectateur, mais pas dans le pacte littéraire habituel. Elle semble indifférente aux effets produits pour ce dernier.

À la lecture conjointe de *Mais Maman...* et de *Ciels*, nous constatons que Visniec et Mouawad ont trait au destin de l'art dramatique francophone contemporain. Ils s'impliquent dans le travail d'élargissement de ce champ par une quête de l'équilibre. Les enjeux sont très forts, mais ne concernent pas uniquement le mélange des genres ou des arts : ils président au dépassement du modèle auteur/metteur en scène, de même qu'à l'invention d'une interaction entre le lecteur/spectateur et les personnages/acteurs. Et tandis que l'auteur/metteur en scène ne cherche plus à consoler, ni à courtiser le lecteur/spectateur, il donne aux personnages/acteurs une autorité spontanée, voir transformatrice sur son texte, avec un langage d'improvisation. Ils (l'auteur et le metteur en scène) se sont partagé le même pouvoir. C'est dire que les mises en scène de ce trou et de ce « ciel » placent les dramaturges dans une position d'émancipateurs, en ceci qu'ils expérimentent de nouvelles formes de spectacles

¹ Tableau de l'Annonciation du Tintoret (entre 1582 et 1587) de Jacopo Robusti, dit le Tintoret.

en perpétuelles inventions. On peut prendre cette émancipation comme un repli purement subjectif. Mais leur usage des méthodes du théâtre contemporain, plus subversives que les pièces *La Cantatrice chauve* (Ionescu (1993), qu'*En Attendant Godot* (Beckett (1952) ou *Capitaine Bada* (Vauthier (1987), Visniec et Mouawad font du nouveau théâtre. Comment fonctionne cette subversivité dans les détails ?

Confluences et défluences : le théâtre francophone comme ciel troué par la nouveauté

Il faut croire que l'art dramatique francophone contemporain a atteint son plus haut degré de perfection pour que la Nouvelle Critique reproche un nouveau genre en son sein de ne pas faire ceci ou cela, plutôt d'analyser ce qu'il a fait. Alors on peut poser que cette perfection, ce « ciel littéraire » (Finkielkraut 2006 : 190), connaît une déconstruction derridienne, dont la présence métonymique du trou : « Son statut est d'être "troué" » (Pruner 2010 : 8), dirait Michel Pruner. L'exemple de *Ciels* comme archétype de cette perfection est recevable, tant la pièce clôturée en beauté sa tétralogie, tant elle est étincelante dans tous les sens. Comparée à *Mais, Maman...*, elle représente au mieux le maillage des langues de la francophonie, à côté du métalangage des TIC. *Mais, Maman* vient trouver le ciel, du fait que son trou subvertit l'esthétique théâtrale francophone contemporaine. Beauté complexe et incongrue, cette pièce est un déroutage merveilleux ; indifférente à la modernité du théâtre d'un certain avant-gardisme de sa temporalité, tout en restant moderne dans le style. Mais dans leurs confluences, les deux pièces ouvrent une brèche dans le ciel, dès lors qu'elles travaillent sur le rejet d'une esthétique de la « pièce bien faite ». Un travail scénique qui frôle les techniques subversives des formes non-conventionnelles, non-dramatiques ou post-dramatiques, autant qu'il côtoie les traditions orientales en dépit de celles occidentales (Pruner 2010 : 8), bien plus que les pionniers du théâtre de l'absurde: entre comique, burlesque et tragique, s'offrent le music-hall, la chorégraphie, les arts et le genre humain prisonnier de la trivialité de ses besoins. Le destin de celui-ci est dans une perspective absurde, ayant des affinités apparentes avec les personnages de David Lescot².

On convient donc que *Mais, Maman...va* plus loin que *Ciels* dans cette subversivité. Son vouloir faire vivre le trou sur scène le rapproche beaucoup plus de *La Parenthèse de sang* (2002) de Sony Labou Tansi que d'*Un Homme en faillite* (2007) qui a valu le prix du théâtre contemporain à Lescot. S'il y a une assomption de l'art dramatique francophone, c'est de ce côté-là qu'elle se trouve, compte tenu du projet métonymique de l'article. Il n'y a pas seulement l'incommunicabilité des protagonistes (Gancevici 2012 : 96) qui a toujours été au cœur des pièces visnieciennes. La nouveauté est que le franco-roumain, tout comme le libano-qubécois, sont dans une scénographie de transition : quelle brèche ontologique qu'est ce nouveau réel qui ouvre vers l'horizon phénoménologique du théâtre francophone contemporain !

² Prix de la meilleure création francophone d'une pièce en langue française du Syndicat du cirque en 2007.

À prendre la question par son aspect du dépassement du modèle auteur/metteur en scène, la brèche a l'occasion de se manifester, du moins chez Visniec. Quant à Mouawad, celui qui pourtant « a fait ses preuves [...] avec une soixantaine de pièces en tant qu'auteur, adaptateur, interprète ou metteur en scène » (Baldé 2020 : 174), nous n'apprenons pas grand-chose sur le dépassement. Alors que *Mais, Maman...* est à la portée du metteur en scène, *Ciels* ne manifeste pas la liberté de celui-ci, y compris dans l'hypothèse qu'elle est suggérée. C'est là une singularité de Visniec. C'est là un instrument à faire du nouveau dans l'art dramatique francophone, sujet dans le projet de « La mort de l'auteur » (Barthes 1984). L'expression biblique empruntée par l'élan métonymique perdrait un peu de conséquences : il n'y a rien de nouveau sous le soleil de ce ciel francophone. Dans différentes indications scéniques de *Mais, Maman...*, Visniec donne au metteur en scène les coudées franches. Celles qui suivent la réplique de LA MÈRE dans le premier acte (Barthes 1984 : 43-44) et la réplique du MAJORDOME dans le deuxième (Barthes 1984 : 69-70) sont fort éloquentes. Comme le pense Georges Banu dans la préface du *Théâtre décomposé* :

De même que chez le grand Russe [Moussorgski], l'intérêt provient de la variété de l'ensemble auquel Visniec, en esprit moderne, accorde une encore plus grande liberté. L'auteur livre des matériaux en invitant le metteur en scène à construire lui-même son organisation, à les enchaîner et alterner selon une logique à inventer chaque fois. (Visniec, 2021)

Cette liberté, qu'il faut citer en entier, est donnée après la présentation des personnages du livre :

Le metteur en scène peut renoncer à certains personnages.
Le metteur en scène peut inventer des personnages nouveaux.
Le metteur en scène peut remplacer n'importe quelle réplique.
Le metteur en scène peut renoncer à l'esprit de la pièce car celle-ci se trouve dans la lettre.
Le metteur en scène peut renoncer à la lettre de la pièce.
Le metteur en scène peut modifier tout ce qu'il veut, autant qu'il veut, comme il veut, sauf le titre de la pièce.
 LE TITRE DE LA PIÈCE EST SACRÉ. (MM 2003 : 11).

La brèche du ciel littéraire s'élargit avec l'autorité transformatrice du texte que Visniec accorde cette fois-ci aux personnages/acteurs. Il s'agit d'une autorité spontanée qui fait penser à la liberté du metteur en scène. Ce faisant, personnages/acteurs et metteur en scène se rejoignent, comme le laisse entendre Visniec dans son anthologie des cinq dernières pièces écrites entre le départ de la Roumanie et l'arrivée en France : « Le spectacle peut changer d'images tous les soirs si le metteur en scène (ou les comédiens) réorganise les modules textuels à chaque représentation » (Visniec 2013 : 419). Et les personnages/acteurs peuvent même donner leur point de vue sur la pièce, les rôles qui leur sont assignés ou bien revendiquer d'autres statuts que ceux prescrits par l'auteur ; entièrement maîtres de leurs destins (MM 2003 : 85, 86, 99), ils investissent « l'improvisation poétique » (Diop 2004 : 141) de la scène. De surcroît, le projet de la mort de l'auteur se poursuit dans la dialectique en

spirale des personnages/acteurs qui n'hésitent pas à vouloir l'enterrer, comme qui dirait, au fond du trou (*MM* 2003 : 95). Ce qui éloigne encore un peu plus *Mais, Maman...* de *Ciels*.

Cette dernière s'illustre en effet par l'amorce du passage vers un système de références technologiques. Nous ferons deux remarques. D'abord, Mouawad explore un mélange des genres et des arts loin de la visée de Visniec dans *Mais, Maman...* qui, pourtant, n'est pas en reste. *Ciels* s'efforce de donner une place importante à la poésie aussi bien qu'à la peinture dans l'action terroriste. Elle dépasse, par-là, les frontières disciplinaires. Ce sera la seconde remarque. Si la pièce de Visniec se veut un hymne sans prestige matériel en matérialisant et en personnalisant le trou, Mouawad déploie une tentative d'accrocher la sienne à l'usage des sommes scientifiques contenues dans le poème d'Evgueni Kriapov. Non pas directement, mais en théâtralisant l'ordinateur laissé par Valéry Masson, crypté à un niveau où seule la réponse à un questionnement mathématique, sous une tonalité poétique, saurait déverrouiller. Arnauld Bernadet d'affirmer : « La technologie [...] devient un personnage à part entière » (Bernadet 2019 : 301). Le dialogue entre l'ordinateur de Valéry Masson et le remplaçant au poste de crypt analyste de celui-ci, Clément Szymanowski, voulant déverrouiller la machine, en est une illustration :

VALÉRY MASSON. IDENTIFICATION : NOM ET PRÉNOM.
 CLÉMENT SZYMANOWSKI. Szymanowski Clément.
 VALÉRY MASSON. MOT DE PASSE, MONSIEUR SZYMANOWSKI.
 CLÉMENT SZYMANOWSKI (lisant).
 Ni cime
 Ni frimas
 Ni encre
 Ni été lin
 Ni jardins chiffrés
 Quand camphres
 Y tombent les anges
 Pli
 Tant pâlit
 Pilon tombant tombant
 L'art décline la mort
 Morne flaque
 Murmurant
 L'ivre mot
 Qui me conçut
L'ordinateur s'ouvre vers un nouveau fichier.
Le visage de Valéry apparaît. (Ci 2009 : 50).

L'omniprésence de la poésie cryptographique, jointe à l'univers de la peinture du Tintoret, amène l'art dramatique francophone à regarder non pas uniquement le présent contemporain, mais ase tourné vers l'avenir. Est-ce à dire qu'il y a d'autres sommets à explorer ? Que la brèche ouvre vers ces autres sommets ? La réponse est positive dans une certaine mesure, dès l'instant qu'elle naît des confluences des deux pièces, puisque le théâtre francophone contemporain croirait avoir déjà tout obtenu.

Parmi ces confluences se démarque l'interaction entre le lecteur/spectateur et les personnages/acteurs, quand bien même une défluence s'y fait voir. Car *Mais, Maman...* se vaut très fréquemment par des personnages/acteurs qui provoquent leur lecteur/spectateur. La pièce est moins loin du *Spectateur condamné à mort* où « plusieurs témoins se succèdent à la barre pour accabler encore plus le pauvre spectateur qui continue à se taire » (Visniec 2013 : 414). Juste assez pour voir qu'il est « accusé et doit être exécuté » (Visniec 2013 : 415). Ce qui suffit à distinguer le livre de « "Ciel[s] [qui] n'a pas été pensé dans un rapport frontal, mais dans un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation" » (Farcet préface *Ci* 2009). Ici le lecteur/spectateur est face à une mise en scène avec laquelle il interagit inconsciemment avec les personnages/acteurs. Tout indique qu'il se reconnaît par exemple, dans le plurilinguisme modelé par la scénographie de la « Vidéoconférence » (*Ci* 2009 : 26) de la cellule francophone. Ainsi Mouawad entre-t-il en possession de la polyphonie linguistique où le lecteur/spectateur libanophone, au même titre que les autres, se prend au jeu et perçoit par la même occasion les guerres du Liban (*Ci* 2009 : 58). Même sentiment pour celui roumanophone peu commun à l'évocation de *Mais, Maman...* La pièce a déjà un long passé derrière elle, compte tenu de l'édition roumaine de 1979, considérée à l'époque comme une mascarade, extravagante (Visniec 2013 : 413). Ce qui frappe dans le contexte francophone extra contemporain et qui en fait sa nouveauté est que ce lecteur/spectateur est plus apte à se l'approprier.

Le goût prononcé de la culture roumaine se reflète poétiquement dans l'esprit de la Révolution française qui plane sur la pièce. Un esprit non isolé, mais appartenant à l'immensité de l'histoire des révolutions mis en mémoire par le trou avaleur de tout. C'est là où nous lisons l'histoire de la Roumanie communiste ; là où s'interprète l'expérience de la liberté retrouvée de l'écrivain dans la littérature, puisque muselé par le régime totalitariste de Ceausescu. En référence à l'édition de 1979, cette présence allusive est inhérente au Visniec de la génération 80 qui secoue le paysage littéraire roumain. Celui-là même qui croit à la résistance culturelle dont il se fait le promoteur, précisément parce qu'étant le dramaturge le plus représenté en Roumanie depuis la chute du régime communiste et joué de par le monde.

Il nous appartient d'imprimer ce bégalement de l'Histoire dans l'acte d'interprétation du titre de la pièce, *Mais, Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*. Questionné de près, ce titre résume de façon saisissante le bégalement dans les vicissitudes du temps, aussi bien qu'il annonce la rupture postmoderne du récit théâtral linéaire. Et puisque le trou avale tout, les lueurs de liberté qu'il suscite sur scène ne peuvent passer outre l'acte d'interprétation. Il ne cesse de rappeler la libération du peuple roumain de ce qu'Elena-Brândușa Steiciuc appelle « les rouages de la dictature » (Steiciuc 2006 : 119), en ce sens que celle-ci nourrit l'imaginaire de Visniec et se laisse façonnée par l'autonomie des personnages/acteurs. Même si elle n'est pas explicitement nommée, avouons qu'elle structure le flux esthétique du trou. Elle se déduit par exemple, dans l'intermédialité entre les

souvenirs de l'armée et les manifestations du bonheur dans le dialogue autour du trou d'abord comme la sortie du totalitarisme, ensuite comme l'avènement d'une démocratie longtemps recherchée :

L'HOMME À LA POUBELLE – Moi, quand j'étais à l'armée, il m'est arrivé une histoire pareille. Mais à l'époque, personne n'avait la permission de descendre voir au fond. Et on tournait autour, mes potes, on tournait... Et une fois, il s'est ouvert seul, tout seul, un beau matin, comme une fenêtre. Et ça a craqué, comme ça, tout d'un coup, on l'a entendu de loin... Oh, ce qu'on a vécu alors ! La fanfare jouait sans arrêt, sans arrêt. Et nous, on défilait au bord du trou, on faisait semblant de regarder dedans, et on y jetait des noyaux... Eh, eh ! Quel bordel c'était alors...

Pris par une sorte de nostalgie l'homme à la poubelle se dirige vers la poubelle et commence à décharger son contenu dans le trou.

Eh, eh ! Les gars, le temps d'avant, le bon vieux temps. J'en ai vu, dans ma vie, comme j'en ai vu ! (*S'adressant au trou.*) Tiens ! Maudite canaille ! Bouffe ça ! Bouffe !

Des entrailles du trou, peu à peu, montent les sons d'une sonate jouée au piano.

Bon Dieu, écoutez ça !

BRUNO – Quoi ?

L'HOMME À LA POUBELLE – Ça commence.

GRUBI – Comment ? Ça s'est déclenché ?

BRUNO – C'est pas possible !

L'HOMME À LA POUBELLE – Mais si, j'vous jure ! On l'a déclenché. Taisez-vous donc !

Bruno se lève et s'approche du bord du trou.

BRUNO – On entend ! On entend !

L'HOMME À LA POUBELLE – Écoute, mais écoute (*Il commence à fredonner et à battre la mesure.*) Lala ... la lala ...

GRUBI, *jubilant* – On entend Bruno, on entend ! Ça veut dire qu'on a réussi. [...]

Bruno écoute la musique et son visage s'éclaire au fur et à mesure que la musique s'amplifie.

BRUNO – Merde, c'est génial ! [...]

L'HOMME À LA POUBELLE, *nostalgique* – Comme ça chante bien, mon Dieu. (MM 2003 : 22-24).

Le dialogue fait passer tout le fil de la libération entre la sonate et le démonstratif «ça», à l'écart de celui freudien³, instance psychique et pôle pulsionnel de la personnalité. Le «ça» de ses personnages/acteurs s'y faufile dès l'instant qu'il désigne la sonate sans s'y réduire. Il s'agit bien de la musique, mais une musique dont la signification n'est pas bien déterminée dans cette scénographie, pas plus que dans le grand ensemble de la pièce où se dessoudent toutes réalités antérieures, contemporaines ou futures. Un fourre-tout, en accord exact avec la nature du trou. Ainsi s'ouvre la possibilité de penser la libération du peuple roumain et tous son bouleversement politique, socioéconomique par ce «ça» de la musique.

Les vibrations de la fibre de la liberté chez Mouawad sont à l'inverse de celles de Visniec. Les départs des deux écrivains de leurs terres natales sont

³ Le «Ça» est l'une des trois notions fondamentales (avec le «Moi» et le «Surmoi») de la pensée freudienne, développée dans la seconde théorie de l'appareil psychique (Cf. Sigmund Freud. *Le Moi et le Ça*. C. Baliteau, A. Bloch, J. M. Rondeau (trad.). *Ceuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, tome XVI. Paris : PUF, 1991). Elle désigne la part la plus inconsciente de l'homme.

susceptibles d'en être la raison. Tandis que le franco-roumain se dégage des chaînes communistes à l'âge adulte (31 ans), le libano-qubécois passe les mailles du Liban en guerre très jeune (8 ans). Ses souvenirs en vrac de cette guerre civile (1975 – 1990) deviennent l'objet d'un devoir de mémoire dans *Ciels* à force que la scène d'exposition sauvegarde « le temps des revendications » (*Ci* 2009 : 9) dans les violences sociopolitiques comme une prolongation dans le quatuor du *Sang des promesses*. Ce clin d'œil aux périodes difficiles du dramaturge est aussi un prétexte de tourner sa scénographie vers l'horizon du cliché terroriste sur les Arabes du Proche et du Moyen-Orient. La portée du cri de cœur peut se mesurer à l'occasion du plurilinguisme de la visioconférence, avant la vidéosurveillance entre les cellules mondiales. N'est-ce pas là un simulacre de cette époque ultracontemporaine ? N'est-ce pas comme cela que s'élargit la brèche ontologique vers d'autres sommets ? La quatrième scène amène le lecteur/spectateur à soupçonner le cri de cœur ainsi que le plurilinguisme en question :

4. Cellule francophone

Matin. Salle de travail. Une voix surgit.

VOIX DE FEMME. HAÏËT BAHR EL BALTIK.

DOLOROSA HACHÉ. Là, en arabe !

VOIX DE FEMME. NAKKEL RA'M SABAA / OUWIID : NAKKEL RA'M SABAA / TAWSIIL ÉCHIYA' / OUWIID : TAWSIIL ÉCHIYA' / TALÉTA WA ARBIIN TNÉYNA WA ÉCHÉRINE SITAACHAR SIFER WAHHAD / ACHER SAAT BEL AAX / OUWIID : ACHER SAAT BEL AAX / MAHMA KAN ELTAX MOUTAGHAÏR NEFS EL MAWOUUD / ILGHAA' LAW RAKM TALATTA WA TALATIN / TAKRIIR BÉ AKHIL'EL TÂWSIL

Version hongroise du même message :

VOIX DE FEMME. BALTI TENGÉRI RÉGIÒ / HETES SZÀMÛ SZÀLLÏTMÀNÝ / ISMÉTLEM : HETES SZÀMÛ SZÀLLÏTMÀNÝ / FELSZERELÉS KÉZBESÏTÉSE / ISMÉTELEM : FELSZERELÉS KÉZBESÏTÉSE / HARMINCNÉGY HUSZONKETTÒ TIZEN HAT NULLA EGY / TÏZ ÒRA VISSZAFELÉ / ISMÉTELEM : TÏZ ÒRA VISSZAFELÉ / ROSSZ IDÒ ESETÈN UGYANAZ ÉRVÉNYES / 33 – AS KÒD ESETÈN LEMONDJUK / BESZÀMOLÒ SZÀLLÏYÁS UTÀN

Au cours de la dernière heure, ce même message a été intercepté en polonais, en hongrois, en anglais, en russe, en japonais, en coréen et, à l'instant, en français.

VOIX D'HOMME. SECTEUR DE LA MER BALTIQUE / CONVOI NUMÉRO 7 / JE RÉPÈTE : CONVOI NUMÉRO 7 / LIVRAISON DU MATÉRIEL / JE RÉPÈTE : LIVRAISON DU MATÉRIEL / TRENTÉ-QUATRE VINGT-DEUX SEIZE ZÉRO UN / DIX HEURES INVERSÉES / JE RÉPÈTE : DIX HEURES INVERSÉES / EN CAS DE MAUVAIS TEMPS MÊME PRINCIPE / ANNULATION SI CODE 33 / RAPPORT EN FIN DE LIVRAISON.

VINCENT CHEF-CHEF. La version hongroise provient du Caire et a été interceptée à 7 h 46 ce matin ; la version française vient d'être émise depuis une cabine téléphonique à Tokyo ; la version arabe a été captée hier à 15 h 28 depuis Houston. 144 voix provenant de 67 pays ont été recensées en moins de 24 heures, répétant le même message, dans 34 langues différentes. L'analyse de ces voix, différentes les unes des autres, révèle qu'il s'agit de 144 individus, 92 hommes 52 femmes, dont on peut situer l'âge moyen entre 25 et 35 ans.

DOLOROSA HACHÉ. Cela conforte la théorie de Valéry. Il nous l'a encore répétée il y a quelques jours. Nous faisons face à une organisation dirigée, opérée et activée par une jeunesse ramifiée au-delà des frontières. En ce sens, il aurait tendance à privilégier la piste Tintoret.

VINCENT CHEF-CHEF. Valéry se trompe. Le contenu de ces messages est lié à la piste islamiste et confirme la mise en place d'un attentat à l'arme chimique. « Secteur de la mer Baltique. Livraison du matériel. » On ne peut pas être plus clair.

CHARLIE ELIOT JOHNS. À ce stade, rien ne nous permet d'affirmer avec certitude que telle piste est réelle et telle piste est fausse.

VINCENT CHEF-CHEF. Il n'y a pas de piste Tintoret : c'est un leurre. (Ci 2009 : 18-19).

On a là un des grilles de lecture d'une nouveauté sise à l'extension du domaine théâtrale vers l'exploration d'une approche pluridisciplinaire, interculturelle et interlinguistique. En fin de compte, *Ciels* rejoint *Mais* ; *Maman...* dans cette grille de lecture, si tant est que le théâtre de Visniec se situe entre deux langues et deux cultures. Conduites par un mouvement herméneutique de confluences et de défluences, l'une et l'autre pièce ne cessent de trouver le théâtre francophone qui s'est élevé tel un gratte-ciel jusqu'au sommet de l'art dramatique contemporain.

Conclusion

Si l'on en croit au propos de l'article, l'expression « trou du ciel », du titre désignant Visniec et Mouawad à l'échelle du théâtre francophone contemporain, dépasse les implications d'une cavité naturelle. Il est question d'une métonymie par laquelle nous sondons le contre point des deux dramaturges à l'art dramatique. À cette fin, l'expression « trou du ciel » est bien au fait qu'ils travaillent à élargir, tel un trou à ciel ouvert, la scénographie au-delà de la logique routinière. Les avancées du style et de la forme, qui ont été l'apanage d'une élite, deviennent visibles à mesure que *Mais*, *Maman...* et *Ciels* usent de quelque processus qui ne cessent de tricoter le texte littéraire, comme c'est le cas dans les pièces de Sony Labou Tansi, de David Lescot ou d'Éric-Emmanuel Schimtt.

Les deux pièces semblent mutuellement s'émanciper de tout système. Elles rompent non seulement avec certaines traditions théâtrales du point de vue formel, mais encore, se permettent d'explorer de nouveaux instruments, de nouveaux effets théâtraux fantaisistes d'un côté et ultramodernes de l'autre. On ne s'étonne guère que l'une des conditions du théâtre postmoderne est qu'il n'y a plus d'auteur ni de metteur en scène, encore moins de personnages serviles, larbins de l'auteur. *Ciels* arrive certes à la force dramatique de *Mais*, *Maman...* Toutefois, chaque pièce semble jouir de quelque privilège sur l'autre : celle de Mouawad est un mélange d'horreur qui se laisse envahir par une technologie ultrasophistiquée quand celle de Visniec mêle comique, bouffonnerie, burlesque et tragique, en pataugeant dans une sorte de présence absence du trou matérialisé et personnifié. Sur les langues aussi bien que sur le langage de ce trou du ciel, alors que le plurilingue est assorti d'un dialogue très souvent pas possible, la dévalorisation de la parole entraîne très loin l'absurdité. Mais y a-t-il vraiment une histoire racontée dans ce trou qui aspire tout sous le ciel béant ?

BIBLIOGRAPHIE**1. Corpus de textes :**

Ci 2009 : Wajdi Mouawad, *Ciels. Le Sang des promesses / 4*, Arles, Actes Sud.

MM 2003 : Matéi Visniec, *Mais, Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, traduction de l'auteur, Paris, L'Espace d'un instant.

2. Corpus secondaire :

Mouawad 2006 : Wajdi Mouawad, *Forêt. Le Sang des promesses / 3*, Arles, Actes Sud.

Mouawad 2003 : Wajdi Mouawad, *Incendies. Le Sang des promesses / 2*, Arles, Actes Sud.

Mouawad 1999 : Wajdi Mouawad, *Littoral. Le Sang des promesses / 1*, Arles, Actes Sud.

Visniec 2021 : Matéi Visniec, *Théâtre Décomposé ou L'Homme-poubelle*, Paris, Éditions L'Œil du Prince.

Visniec 2013 : Matéi Visniec, *Anthologie de cinq pièces*, Paris, L'Espace d'un instant.

3. Corpus divers :

Beckett 1952 : Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, Paris, Minuit.

Ionescu 1993 : Eugène Ionescu, *La Cantatrice chauve*, Paris, Emmanuel Jacquart.

Lescot 2007 : David Lescot, *Un Homme en faillite*, Arles, Actes Sud-Papiers.

Tansi 2002 : Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier.

Vauthier 1987 : Jean Vauthier, *Capitaine Bada. Pièce en trois actes. Suivie de Badadesques. Pièce en un acte*, Paris, Gallimard.

4. Références critiques :

Anfray 2020 : Clélia Anfray, *Hugo : préface de Cromwell*, Paris, Flammarion.

Baldé 2020 : Mamadou Lamine Baldé, *Quête spirituelle et écriture postmoderne chez Tahar Ben Jelloun, Wajdi Mouawad et El Hadji A. Abdoulaye Barry*, thèse de Littérature générale et comparée, Cheikh M. S. Diop et Babou Diène (dir.), Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

Barthes 1984 : Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue : Essai critique IV*, Paris, Seuil.

Cristian 2017 : Georgreeta Cristian, « L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matéi Visniec », dans *RJC2017 – 20èmes Rencontres des jeunes chercheurs en Science du Langage*, Juin, Paris.

Diop 2004 : M. S. Cheikh Diop, « Traditions théâtrales et identités sénégalaises », dans « Interculturel », 8, Lecce : Alliance Française, pp. 147-167.

Finkielkraut 2006 : Alain Finkielkraut, *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock/Panama.

Freud 1991 : Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, dans C. Baliteau, A. Bloch, J. M. Rondeau (trad.), *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, tome XVI, Paris, PUF.

Gancevici 2012 : Olga Gancevici, *Matéi Visniec – parole et image*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.

Gautier 2009 : Théophile Gautier, « Shakespeare aux Funambules », dans Arnaud Rykner (dir.), *Annexe 1. Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité*, Rennes, PUR, pp. 231-235.

Lipovetsky et Charles 2004 : Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset.

Magiaru 2010 : Daniela Magiaru, « La dramaturgie de Matéi Visniec : définitions, limites, frontières », dans *Alternatives Théâtrales*, pp. 106-107.

Maingueneau 2004 : Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

Pruner 2010 : Michel Pruner, *L'Analyse du texte théâtral, 2^e édition*, Paris, Arman Colin.

Sartre 1992 : Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard.

Steiciuc 2006 : Elena-Brândușa Steiciuc, « Problématique de l'enfermement et de l'espace concentrationnaire chez deux auteurs francophones : le Marocain Tahar Ben Jelloun et la Roumaine Oana Orlea », dans *Horizons et identités francophones*, Suceava, Editura Universității din Suceava.

Matéi Visniec et Wajdi Mouawad : un « trou du ciel » sur le théâtre francophone contemporain

Taylor et Wheeler 2000 : Edwin F. Taylor et John A. Wheeler, *Exploring black holes : introduction to general relativity*, San Francisco, Addison Wesley Longman.

5. Référence numérique :

Bernadet 2019 : Arnaud Bernadet, « Le théâtre du survisible : *Ciels* de Wajdi Mouawad », dans *Formes et Dispositions du texte théâtral du symbolisme à aujourd'hui : Enjeux littéraires, poétiques et scéniques*, nouvelle édition, Besançon, Presses Universitaires de France-Compté, pp. 301-321, consulté le 27 octobre 2022, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pufc/38317?lang=fr>.

