

## LE MUR LÉZARDÉ DES LANGUES

« La langue est une raison humaine qui a ses raisons et que l'homme ne connaît pas. »

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1962.

« La langue pour seule patrie », sous-titre d'un livre récent consacré aux avatars d'une famille séfarade de Cuenca, ville de Castille, en Espagne, d'où l'Inquisition la chassa en 1492. À travers l'errance, la langue est la seule patrie intérieure ! Exilé de Roumanie, à l'heure du retour, vingt ans plus tard, à un kiosque de journaux, en parlant avec la marchande, j'ai éprouvé l'appartenance à l'identité première, identité confirmée par le maniement de la langue. À Paris, malgré les menaces du fascisme et les dangers qu'il fait peser sur le théâtre, Gründgens, l'acteur dont Klaus Mann fit le protagoniste de son roman *Méphisto*, reconnaît son incapacité à quitter l'Allemagne, car le comédien qu'il est ne peut s'accomplir en dehors de sa langue. Patrie de comédien en dehors de laquelle il ne peut pas survivre. Admettons-le, qu'il s'agisse de soi-même ou de son art, le rattachement à une langue procure une sécurité identitaire. Et, tout en admettant tout ce que cela implique comme restriction, il ne faut pas pour autant taire l'importance d'une telle assise. Le théâtre peut essayer de la surmonter, mais nullement de l'ignorer.

Si contestée soit-elle, la conviction de Lacan selon laquelle le sous-conscient est organisé selon les structures de la langue mérite d'être rappelée. Par-delà tout discours psychanalytique, elle nous renvoie aux difficultés rencontrées par tant d'écrivains en exil inaptes à élaborer leur œuvre autrement que dans la langue d'origine, langue du sous-conscient. Ceux, comme Joyce, Nabokov ou Cioran, qui l'ont délibérément quittée, justifient leur décision en engageant

un combat sans merci avec la langue d'arrivée. Combat nécessaire assimilé à l'affranchissement du poids des origines. Beckett s'est dégagé de l'anglais au théâtre pour travailler, plus librement, en français, sur la langue dégagée de son emprise maternelle. Il changeait de langue sans quitter *la langue*. Et ainsi il œuvra à l'édification du grand théâtre de la langue, legs fondamental du siècle qui vient de s'achever.

« Mettre en scène, c'est traduire », disait Antoine Vitez qui pratiquait ce double exercice. Et ainsi il rejoignait profondément la conviction de Brunetière pour qui « la langue est un théâtre dont les mots sont les acteurs ». S'il y a une similarité entre la translation du texte à la scène et la traduction à proprement parler, nous devons admettre que la difficulté redouble lorsqu'un metteur en scène travaille dans une langue qui n'est pas la sienne. Non seulement tout passe alors par la médiation d'un intermédiaire, mais, plus encore, il lui manque la relation profonde, sensuelle et musicale, au vocabulaire aussi bien qu'à la syntaxe. C'est pourquoi *a priori* il n'y a pas de grande direction d'acteurs dans une langue autre que la sienne. Le metteur en scène se présente alors, comme le double de l'écrivain, comme lui spolié de son outil : les mots, comédiens de la langue, lui échappent. Et pourtant, ici aussi un contre-exemple peut être invoqué : parce qu'il n'est pas prisonnier de la tradition de l'alexandrin classique, Klaus Michael Grüber a su le faire mieux résonner que quiconque lorsqu'il monta *Bérénice* à la Comédie Française. Au-delà des mots, c'est une certaine idée de la musique de Racine, musique nouvelle, pour la première fois entendue, qu'il parvenait à capter. Comme un autre Beckett, il franchissait le mur de la langue sans pour autant l'écarter.

Aux appels des sirènes qui invitent Ulysse à ne pas retrouver Ithaque, le théâtre a déjà succombé. Il répondait, au milieu des années soixante, aux imprécations d'Artaud qui, lui, exigeait non pas « que l'on supprime la parole, mais que l'on change sa destination ». La langue volait en éclats sous l'impulsion de Grotowski ou du Living afin de libérer les énergies d'un corps affranchi, soucieux de surmonter les différences au profit de l'accès à l'essence avec tout ce qu'elle suppose comme unité. La parole se convertit en pulsion et de la langue il n'en subsiste plus que les ruines. Fragments épars, bribes et cris, appels ou murmures, une sorte de communication prélinguistique. À l'heure de la révolte, la langue semblait être une citadelle assiégée qui enfin se rendait. Brook en engageant l'expérience la plus radicale dressait à Persepolis le monument de la langue première, unique et exemplaire, *Orghast*. Il s'agissait d'atteindre, pour faire appel à une métaphore, le mur du son. Son initial, son des origines, son

indifférencié. Son qui par-delà le pluriel des langues permettait de ressusciter *la langue*. *Orghast* est la version théâtrale, échouée près des tombes d'Artaxerxes, d'une utopie. *Orghast* est à l'ouïe ce que *le Regard du Sourd* est à la vue.

Sous l'emprise du volontarisme, des metteurs en scène, qui réconfortaient leur pouvoir grâce à l'appui des maîtres à penser et de leurs systèmes, ont procédé à des opérations particulièrement agressives à l'égard des textes : coupures, montages, assemblages. Cela entraînait des incidences nuisibles sur le plan de la langue qui ne pouvait ressortir que détériorée de pareilles manipulations. Plus tard, lorsque s'amorça le déclin de l'optimisme historique autant qu'interprétatif, le théâtre et ses principaux artisans se replièrent sur les textes et la langue. Le mouvement prit derechef le sens d'une véritable restauration, car aux démolisseurs d'hier succédaient les intégristes d'aujourd'hui : pas un mot sacrifié, pas une virgule écartée. Le théâtre devenait alors, pour reprendre une expression de Vitez, « le conservatoire de la langue ». Il devait la donner à entendre et cela explique, sans doute, au moins en France, le retour de Claudel, auteur-fétiche. Si en 68, on pouvait lire sur les murs de la Sorbonne « plus jamais Claudel », vingt ans plus tard on ne jure que par lui. La langue n'a rien de révolutionnaire, au moins dans cette acception, elle est plutôt conservatrice. C'est au reflux de la pulsion rebelle que correspond son retour. Et, une fois encore, un contre-exemple pointe : Pasolini, l'inassouvi révolté, a développé un théâtre de la langue dont Stanislas Nordey saura, en France, au début des années quatre-vingt-dix, découvrir les pouvoirs incantatoires. Grâce à cela, en entendant pour la première fois ces textes traités comme des pièces d'un géant oratorio des temps modernes, nous retrouvions les vertus polémiques de la langue. Elle se présentait comme un cri articulé. De Claudel à Pasolini, c'est à une réconciliation avec la langue que nous avons été conviés. Son ambiguïté ne se lassera pas de nous interroger.

Valère Novarina, en France toujours, intéresse en tant que rebelle de la langue. Son théâtre se nourrit des rapports agressifs qu'il entretient avec une langue héritée, langue qu'il souhaite convertir en langue non domestiquée. À travers cette expérience unique, nous pouvons lire le rapport entre la langue qui résiste et l'insertion d'agents perturbateurs, fauteurs de désordre, insoumis. C'est par les opérations violentes auxquelles Novarina soumet la langue qu'il formule la relation concrète, brute, qu'il entretient avec elle. Ni commémoratif, ni archéologue, sans pour autant s'en désintéresser, Novarina est à la langue ce que Dubuffet est à la peinture. Ils entretiennent un lien sauvage avec un domaine considéré comme maîtrisé.

Revenons à la métaphore du mur. Elle renvoie forcément à l'autre mur, tombé sous les coups de butoir de l'histoire. Le mur de Berlin avec toutes les connotations isolationnistes qu'il a développées. Mais ce mur-là impliquait un état de conservation parfait et il a fallu un inouï bouleversement des forces politiques en place pour qu'il s'écroule. Ledit mur des langues est-il en aussi bon état? Rien n'est moins sûr. À l'horizon, un travail d'abâtardissement généralisé se laisse percevoir, la victoire de l'oral sur l'écrit semble s'imposer, et les langues, dans leur ensemble, échouent, plus ou moins, sur les rivages d'un *broken english* planétaire. Le mur n'a plus rien de sécuritaire et, de moins en moins contraignant, il est lézardé, prêt à s'écrouler. En même temps, en raison de sa fragilité, il ne peut que séduire. Il appelle au secours. Le théâtre doit-il épouser le mouvement général et pousser à sa démolition ou plutôt tempérer pareilles volontés? C'est la question. Être ou ne pas être.

Le mur lézardé renvoie à la poétique de la ruine. Elle fascine. Travailler sur la langue comme ruine est on ne peut plus fécond. Le théâtre ne peut pas se départir sans danger de la relation au passé et la langue apporte la caution indispensable. Car, il faut le dire, si la métaphore du mur renvoie d'un côté à l'isolationnisme, de l'autre elle évoque les espaces miniatures, cloîtres, potagers, jardins secs où justement la netteté de la frontière garantit la perfection de l'entretien. Le mur de la langue permet alors le repli sur soi-même comme vertu dernière à l'heure de la planétarisation. Une manière de se retrouver et de s'identifier fut-ce au prix d'un déficit d'exploitation marchande. La langue se constitue en poche de résistance. Elle nous reconforte dans la conviction selon laquelle le théâtre se rattache plutôt aux comportements de ce que l'on appelle *les minorités actives* qui, elles, se reconnaissent le plus souvent à travers des choix de sociétés aussi bien que des choix linguistiques. Défendre une langue, c'est aussi affirmer une existence.

Barthes disait que « tous les langages ne résistent pas de la même façon ». Et la langue, ce langage, intéresse aussi par sa manière de résister. La démolir ne serait qu'un symptôme de soumission à l'égard des contingences, chercher à la sauvegarder dans la pureté un autre, symptôme d'inadaptation cette fois. Jouer de la persistance et de la menace propre à tout mur lézardé, seule chance d'intégrer les mutations du monde sans en devenir pour autant les serviteurs dociles. Au fond, le mur de la langue évoque l'affaiblissement du pouvoir des maîtres de *La Cerisaie*. Ils ne détiennent plus les leviers du pouvoir, mais, malgré tout, on les respecte. Ils ont perdu, mais ils ne se sont pas rendus.

« Franchir le mur des langues » peut aussi prendre le sens d'un essai qui consiste à surmonter le mur sans pour autant l'anéantir. Il reste là, menacé, lézardé, inquiet pour sa survie, tandis que nous entendons dans l'obscurité d'une

salle les monologues d'Edith Clever qui raconte Penthésilée, de Jutta Lampe ou Isabelle Huppert qui épousent le récit d'*Orlando* de Virginia Woolf dans la version de Wilson, de Robert Lepage qui joue le texte de Cocteau *Les Aiguilles et l'Opium*. Alors, au-delà des mots, coule le fleuve de la langue et, éblouis, nous en enregistrons le mouvement. « De la musique avant toute chose », aimait dire Mallarmé.

Dans certains spectacles de Brook, ses comédiens venus d'ailleurs ont pu retrouver leur langue, et jouer alors avec une intensité imprévue. Chaque fois que cette alliance du comédien et de sa langue s'est produite, le choc fut étonnant. Dans cette équipe hétéroclite, internationale, en quête d'un dépassement des cloisonnements nationaux, ce fut la jonction de l'acteur avec son héritage linguistique qui produisit des réussites bouleversantes. Cela nous invite à réfléchir sur les retombées du déracinement et les ressources secrètes des retrouvailles avec sa langue. À l'homme premier dans son expression globale recherchée par Brook succède, ponctuellement, l'homme premier dans sa version locale et culturelle. Et ceci grâce à la réconciliation avec la langue. Alors, sans nulle mutilation, le théâtre, pour une fois, parvient à la plénitude de l'acte, synonyme de complétude de l'être.

Il y a, certes, de grandes réussites qui débordent le mur des langues, mais cela suppose non pas une pratique commune, généralisée, qui ne peut engendrer que les illusions d'un théâtre-danse prisonnier des ressources du corps dans sa version la plus immédiate. Les mots ne sont plus nécessaires, mais les émotions, elles, deviennent plus que jamais passagères. Le théâtre comme pratique de l'instant exacerbé. Théâtre sans frontières, théâtre sans identité, voilà le danger que de telles pratiques encourent. Pour y échapper, il faut le génie de Kantor, Wilson ou Pina Bausch. Le théâtre qui, pour de vrai, franchit le mur des langues implique un devoir d'exception.

En guise de conclusion, on peut évoquer la parabole de la pantomime et du théâtre dans *Hamlet*. On l'a remarqué, les acteurs présentent devant Claudius, qui reste sans aucune réaction, le scénario muet du meurtre accompli ; et c'est seulement lorsqu'ils rajoutent les mots que le roi usurpateur va se dénoncer. Le théâtre, pour agir, et non pas pour s'exporter seulement, aura à jamais besoin des mots et, forcément, de la langue. Le mur des langues, il ne s'agit pas de l'anéantir, mais de l'intégrer. Nous parvenons au comble du théâtre lorsque, sans l'abandonner, celui-ci parvient à le surmonter. Alors, réunis, nous nous retrouvons non pas autour d'un corps muet, mais autour des acteurs éloquents dont nous suivons la pensée et nous éprouvons les émotions. La langue permet au théâtre de s'affirmer comme une expérience de la complétude. Double de la vie.



## LA LANGUE BRUTE, LA VÉHÉMENTE AU PRÉSENT?

### *Le renouveau de la langue*

Il y a des années, quand, après une représentation d'*Ubu Roi*, le recteur du Conservatoire de Bucarest dit, presque en s'excusant, « je préfère la langue de Racine », il suscita des sourires ironiques parmi les jeunes gens que nous étions et qui voyaient, par ailleurs, dans ses propos, un acte d'allégeance à l'égard du conformisme de l'esthétique officielle. Plus tard, Antoine Vitez assimila le théâtre au « conservatoire de la langue » et il s'employa à la préserver et à la sauvegarder de la contamination, de plus en plus menaçante, exercée par la langue de la télévision, surtout. Peter Stein se consacra des années entières, à travers toute l'Allemagne, à la lecture publique de *Faust*, afin de donner à entendre la langue de Goethe; Krystian Lupa s'efforça avec obstination de restituer les richesses linguistiques des grands romans européens; Claude Régy distilla avec parcimonie les mots afin de parvenir à leur charge la plus secrète... Chaque fois, il s'agissait d'une résistance grâce à l'effort d'ériger la scène en rempart contre la dégradation, depuis longtemps amorcée, de la langue. L'actrice de Grotowski, Maja Komorowska, avant une reprise de rôle dans *Angels in America*, après avoir entendu le texte de Kushner, disait : « Et quand je pense à tout ce que Jerzy a fait pour sauver la langue lorsque la langue de bois communiste la menaçait tant! » Sauver la langue, à quelques exceptions près, ne prenait pas le sens d'un geste archéologique, mais d'un désir de préservation de cette langue de culture, encore vivante, ni aseptisée, ni pétrifiée, que les sociétés européennes avaient élaborée.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, de Büchner à Tchekhov, on a fait œuvre de transformation et, ainsi, la langue du quotidien trouva progressivement sa place, désormais langue concrète, maniable, orale elle apporta une fraîcheur non intimidante et dépourvue d'aura. Une fois la brèche ouverte, la scène s'y engouffra et donna à entendre des échanges banals, des mots courants, des tournures familières. Plus tard Ibsen, Strindberg, Pirandello furent les artisans de cette généralisation de la langue dépourvue de ses parures ornementales. Langue physique, langue contemporaine, langue étrangère à l'intimidation académique et rétive aux exubérances phoniques. Langue rapprochée du réel.

La langue se dit au théâtre à voix haute et elle se trouve au cœur même de ses enjeux. Beckett ou Ionesco, Brecht ou Müller ne sont-ils pas des inventeurs de langue, n'explorent-ils pas ses ressources et n'en fournissent-ils pas des modèles uniques ? Leur langue conjugue énergie et artifice, quotidien et construction. Tout grand auteur revisite la langue et forge la sienne. Elle est l'outil à même de réaliser ses attentes de théâtre et finit en signature d'écrivain. La scène donne à entendre cet acharnement, poursuivi dans le temps, de transformation de la langue dans son rapport au jeu tout autant qu'au monde. Conserver, irriguer, rehausser, normaliser... autant d'attitudes à la langue qui, ainsi réunies, attestent sa portée et la variation des options adoptées. Rien n'est définitif : la quête, sans cesse, se poursuit.

### *L'hors-norme de la langue*

La langue est matière vivante et le théâtre s'applique à la saisir dans sa tourmente d'aujourd'hui quand les codes s'effondrent et que des alluvions longtemps écartées viennent s'immiscer. Un symptôme pointe. Il se généralise et contamine les écritures contemporaines. La plupart des textes nouveaux qui paraissent, surtout dans les pays de l'ancien Est, de Sigariov à Gianina Carbuariu ou Nicoleta Esinencu, Peca Stefan aux frères Presnyakov, de Varsovie à Moscou, lèvent tous les interdits, sacrifient toute convenance et cultivent l'agressivité d'une langue que l'on pourrait appeler *langue brute*. Langue qui draine les pires injures, les expressions les plus ordurières, les appels les plus explicites au sexe, comme si les jeunes personnages qui étalent leurs déchirements dans ses textes ne pouvaient pas se dissocier de cette langue crue, violente et... odorante. Langue du « rang le plus bas », pour paraphraser Kantor qui parlait de la « réalité du rang le plus bas » comme matière de son théâtre. Pareille langue surprend et déroute. À quoi correspond cette volonté



d'employer le vocabulaire le plus grossier et de le projeter, de le donner à entendre sur une scène? Il y a là un projet esthétique avec des motivations explicites.

En premier lieu il s'agit — cela va de soi — d'une décision polémique, pareille à celle de Jarry qui se dressait contre la langue d'apparat, la langue à l'abri de cette dimension excrémentielle sous le signe de laquelle, grâce au célèbre « Merdre », il plaçait son *Ubu*. Chez les auteurs actuels, la parenté avec ce geste originaire de la modernité est flagrante : ils engagent le procès d'une langue construite, maîtrisée, complexe en utilisant une langue élémentaire qui intègre tous ses résidus et fait fi des exclusions anciennes, des interdits longtemps respectés. C'est comme si, par cette libération de la moindre censure, les écrivains nous donnaient à entendre une sorte de « retour du refoulé » de la langue. C'est le réveil d'un « ça » linguistique, équivalent du « ça » de l'inconscient freudien, car les écrivains puisent dans la strate la plus profonde de la langue et, si l'on peut dire, la plus censurée scéniquement... Ils emploient une langue brute, une langue basse qui s'exprime dans sa dimension agressive, véhémente. Langue primaire, non rabotée, insoumise et bannie. Langue réfractaire à tout idéalisme. Elle s'assume comme langue pleinement et uniquement matérialiste. Comment expliquer cette montée vers la scène d'un vocabulaire banni? À quoi correspond-elle? Un commun désir d'attaque et une volonté de destruction généralisée se rejoignent dans cette posture qui finit en symptôme de l'écriture moderne.

### *Un vocabulaire polémique*

Pareille mutation dans le champ linguistique ne peut pas s'opérer isolément, elle s'inscrit dans un processus plus vaste qui la déborde et l'englobe. Il s'agit sans doute de la conversion, sur le plan de la langue, du travail autour de la *laideur* effectué, en particulier, par la mise en scène allemande qui, afin de déstabiliser les valeurs répertoriées du beau, s'est employée à faire pénétrer sur le plateau *le bas corporel* avec toutes ses ressources subversives. La laideur opérait d'abord au niveau des corps et de ses manifestations les plus élémentaires, fécales, sexuelles, diurétiques. Par extension, cette approche a contaminé la langue et l'entrée actuelle d'un vocabulaire auparavant écarté du plateau n'est au fond que l'équivalent des choix de mise en scène ayant pour chef de file Zadek, Langhoff ou Castorf. D'abord le bas corporel, la langue basse ensuite. Sur la scène allemande, ce qui s'impose aujourd'hui comme courant prioritaire

se dérobe au prestige de la culture répertoriée, institutionnelle, consensuelle. Il s'agit de s'appuyer sur une culture *désacralisée*, dépourvue d'aura et de ce que Céline appelle « le privilège esthétique ». Le but ne consiste pas à procéder à une quelconque *acculturation*, mais à échapper à ce que ce « privilège » implique comme respect et produit comme intimidation. On met en place une stratégie polémique qui vise non pas à rejeter la grande littérature dramatique mais à la confronter avec des réalités occultées, écartées et censurées par la *hochkultur*. Le laid est une arme contre la culture « officielle », entend-on constamment. Il suppose une vigilance constante à l'égard de tout ce qui semble rassurer par l'ordre ou conforter par l'équilibre. Il est anti-consensuel. « Le beau », dit Castorf, « n'est qu'une catégorie esthétique », propos on ne peut plus explicite pour désigner le *statut* du beau dépourvu de toute charge autre que *culturelle*. Il menace d'apaisement de toute tension, d'aplatissement des contraires, bref d'une négation de l'expérience. Tout l'atteste, il ne s'agit pas d'une simple décision esthétique, d'un projet théâtral, mais d'une rupture avec les valeurs rassurantes qui, les artistes le laissent entendre, fournissent une image apaisée et confortable du monde. Se réclamer du laid procède d'une volonté explicite de dynamiter, sans arrêt, inlassablement, la séduction à l'égard de *l'ombre* trompeuse du beau pour ainsi, forcément, échapper aux illusions qu'il engendre. Dans ce sens, les metteurs en scène s'attaquent à l'idéalisme allemand et érigent le laid en symptôme du *matérialisme*, posture *anti-goethéenne*. De Zadek à Castorf et Pollesch, on entend témoigner du « désordre » du monde en proposant sur le plateau son image littérale, immédiatement et violemment perceptible. Le laid comme manifestation du matérialisme allemand n'invite pas, ne conduit pas à une interprétation : il existe *en soi*, sous les yeux des spectateurs qui s'y reconnaissent ou le refusent. Et dans ce sens-là, il se dérobe à tout vœu communautaire, à toute unanimité, il fournit une image désorganisée du monde sur fond de scepticisme radical. Le laid est pensé comme interdit de tout rachat par la production du sens. Il débouche sur le néant, sur *rien*... Réfractaire à la sublimation par le beau ou à la sécurisation par le sens, il s'érige en expression d'un scepticisme radical. Scepticisme qui ne s'accompagne ni d'immobilité, ni d'austérité. Bien au contraire.

Le travail sur la langue brute se rattache pleinement à cette attitude polémique. Cela ne peut tout de même pas faire taire certaines réserves à l'égard d'un tel traitement systématique de la langue. La matérialité évidente du vocabulaire investi ne peut toujours échapper aux menaces de stéréotypie car on convoque, certes, un vocabulaire hors-normes, mais il s'agit en même temps d'un vocabulaire sans surprise, souvent éculé, galvaudé. Son énergie ne provient

que du fait d'avoir été exclu jusqu'à maintenant. Ce qui déçoit, ce n'est pas tant son usage sur la scène, mais plutôt le fait qu'il reste dépourvu de cette force de poétique dont les grands défenseurs d'une telle approche, de Villon à Jarry et Céline, font preuve. Il lui manque le « r » du « Merdre ». Au fond il s'agit de véritables *ready-made* de la langue basse couramment utilisée dans certains milieux et les mots qui accèdent à la scène viennent directement de ce quotidien, de cette marge-là : ils sont repris tels quels, sans œuvre de transformation. Comme chez Duchamp, c'est sans doute le projet qui compte mais, parfois, on entend des « merdes », « bites », « foutre » démultipliés à l'infini avec l'égale indifférence que l'on peut éprouver aujourd'hui face aux urinoirs qui faisaient scandale dans les années vingt. À force d'usage, la langue basse comme le bas corporel risquent d'échouer en un académisme du « bas ».

### *En quête d'un « effet de réel »*

On peut interpréter ce retour du refoulé de la langue qui traverse les textes récents comme la preuve d'une volonté, d'un désir explicite de produire un « effet de réel ». Ce n'est pas le réalisme que l'on cherche à cultiver sur le plateau, mais « l'effet de réel ». Il serait obtenu par la pénétration directe d'un langage des « jeunes » révoltés, langage qui accède au plateau qui lui était autrefois interdit, mais qui, aujourd'hui, s'ouvre à de pareilles licences. Ainsi, paradoxalement, on donne à entendre la langue de ceux qui restent en dehors du théâtre aux spectateurs qui se trouvent dedans. C'est comme si, par-delà les murs du théâtre, on entendait les bruits de la rue. Il n'y a plus d'étanchéité et la langue basse déferle sans la moindre restriction. Elle est censée apporter un surplus de vitalité, opérer un rapprochement, produire du « réel » par sa simple présence.

Autre interrogation : parvient-on vraiment à produire un « effet de réel » ? Faire fi des convenances supprime, certes, un certain blocage ; mais cela peut en même temps engendrer l'impression de méconnaître les êtres qui se livrent à de telles libertés de langage. De la salle, on devine leur désarroi dont la langue basse témoigne. Mais l'abus de langue basse engendre un sentiment d'irréalité, de construction intellectuelle au point que, sur un plateau, ces personnages qui la manient avec exultation peuvent nous paraître tous aussi étrangers qu'autrefois des princes aux tournures soignées. Ainsi on valorise *la langue brute* aux dépens de *la langue noble*, mais trop explicite, trop volontariste, le programme ne finit-il pas par contrarier « l'effet de réel » ? Nous devons distinguer entre *la langue orale* — ramassis de stéréotypes, langue formatée, fabriquée — et

*l'oralité* — l'énergie de la parole, qui se rattache à une sorte de *pneuma*. Les auteurs veulent réaliser leur alliance grâce au jeu ! L'apparition de la langue basse pose des questions de représentation et elles sont fort pertinentes. Cette langue de « la révolte » appelle-t-elle un « jeu révolté » ? Sans doute. Mais, une fois encore, comment échapper au risque du sur-jeu stéréotypé, équivalent du vocabulaire brut théâtralement intégré ? Une seconde question : il y a un risque que la langue brute échoue en stéréotypie dépourvue de l'énergie de jadis car, chez certains auteurs, elle n'a plus rien de déflagrateur et produit un simple effet de mode, de paresse linguistique à même d'attester le ralliement à une mouvance qui s'est imposé et a fait ses preuves. C'est de la récupération qu'il s'agit et ainsi la langue brute, autrefois, dure et violente, devient molle et confortable.

### *Une véhémence désarmée*

On peut rappeler que, dans les années cinquante, on retrouve en Russie un précurseur de la langue brute, la langue appelée « mat », utilisée en particulier par Youri Lioubimov qui entendait s'attaquer ainsi à la langue de bois officielle, la langue engoncée et rigide qui domine souvent les dialogues des pièces encore « réalistes socialistes » de l'époque. Sa vocation était déjà délibérément subversive.

La langue brute utilisée aujourd'hui apporte une énergie inconnue, elle s'érige souvent en expression de la véhémence contemporaine. Si, parfois, elle se présente comme la marque d'une grossièreté langagière propre à de petits chefs d'une hiérarchie locale — c'est le cas chez les frères Presnyakov —, le plus souvent ce sont des jeunes révoltés qui, sans précaution ni sécurité aucune, se livrent à l'usage de la langue brute. Elle capte leur irrépressible désir de mettre en pièces un monde dont ils contestent les valeurs et le vocabulaire employé témoigne de cette agressivité sans réserve. Cette véhémence anarchiste ne le rattache pas à un discours politique, mais plutôt à une attitude romantique. Ils sont des rebelles et chacun se pense, pour paraphraser Hernani, comme « une force qui va », force à même de faire éclater le vocabulaire faute de pouvoir faire exploser la société. Et pourtant leurs outils sont si rudimentaires, leurs armes langagières si modestes. De la salle, nous suivons le parcours de ces êtres révoltés en manque de mots, ils en sont dépourvus et de là, sans qu'ils s'en rendent compte, proviennent aussi leurs déroutes. Exclue de la langue noble à laquelle ils n'ont pas accès et dont ils se méfient aussi, ils se vouent

à la langue brute, réduite à un vocabulaire restreint et violent. C'est leur unique aide et alors l'énergie véhémence dont ils sont habités se limite à des rudiments de langage. Dans cette pauvreté, on ne reconnaît pas seulement le réel, mais aussi la terrible paupérisation linguistique de toute une génération. Il y a de la souffrance là-dedans, et non seulement de la liberté comme, le plus souvent, on a tendance à le croire. Ces praticiens de la langue brute font penser à Caliban de *La Tempête*. À sa frustration, à ses interdits des livres réservés au seul Prospéro. Si le personnage peut l'ignorer, nous, de la salle, nous le savons. Et, en fin de compte, l'authentique « effet de réel » que la langue brute produit est justement cet « effet de souffrance » : ces jeunes-là, souvent des romantiques non-assumés, se croient libres, mais en réalité, de la liberté, ils en sont dépourvus. La langue leur manque, mais ils combattent, comme des guerriers vengeurs, avec, à la bouche, des mots grossiers projetés comme des armes blanches. Ces « jeunes gens en colère », à qui le langage noble paraît suspect aussi bien qu'inatteignable, révèlent à travers l'usage de la langue brute une exclusion, la leur, aussi bien que les limites du combat qu'ils mènent. L'être réduit aux jurons est un révolté désarmé.

## LE THÉÂTRE ET L'ESPRIT DU TEMPS EN IMAGES



Fig. 1 : Daria Roumiantseva, Leonid Lutsenko et Evguéni Sannikov dans *Gaudeamus* inspiré du roman *Bataille de construction* de Sergueï Kaledine, mise en scène de Lev Dodine, Théâtre Gérard Philipe (Saint-Denis), 2015. Photographie : Viktor Vassiliev © Maly Drama Théâtre D.R.



Fig. II : Emmanuel Schwartz au premier plan à droite dans le rôle de Wilfrid, personnage principal de *Littoral Incendies, Forêts*, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, Festival d'Avignon, 2009.  
Photographie : Christophe Raynaud De Lage.



Fig. III : Rasa Samuolyte (Herta) et Eglé Gabrenaitė (M<sup>me</sup> Zittel) dans *Place des héros* de Thomas Bernhard, mise en scène de Krystian Lupa, Odéon – Théâtre de l'Europe (Paris), 2015.  
Photographie : Christophe Raynaud de Lage.





Fig. IV : De gauche à droite à l'arrière plan : Yoshi Oida, Sotigui Kouyaté, Ryszard Cieślak, Mallika Sarabhai, Mamadou Dioume. De gauche à droite au premier plan : Vittorio Mezzogiorno, Bruce Myers, Joséphine Derenne. *Le Mahâbhârata*, mise en scène de Peter Brook, Festival d'Avignon, carrière Boulbon, juillet 1985. Photographie argentique : Pablo Reinoso.