

Escenario de guerra : un autre « théâtre de la cruauté »

ELÉONORE PARCHLINIAK

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA-ÉTUDES ROMANES
e.parchliniak@outlook.com

Introduction

1. Publié au pour la première fois au Chili en 2000, le roman d'Andrea Jeftanovic (Santiago de Chile, 1970) *Escenario de guerra*, nous dévoile exactement cela : une scène. Celle, donc, d'une guerre. Pas au sens du lieu donné dans lequel se déroule, ou s'est déroulée, une action précise et définie comme pourrait l'être une scène de crime. Cette scène est le plateau d'un théâtre. C'est une « scène de guerre » au sens où la guerre est ce qui fonde le théâtre qui s'y invente et s'y joue. La guerre, ici, c'est en premier lieu la mémoire, celle qui hante, ronge et qui, finalement, se fait moteur de l'écriture. Comprenons : il y a évidemment la Guerre, la grande, celle qui écrit l'Histoire avec tout l'absolu, pour fictionnel qu'il soit, que peuvent conférer les majuscules. Il ne lui est jamais donné d'autre nom que celui-là. Rien, ou presque, ne nous permet de la situer dans un lieu ni à une date exacte ; pourtant elle est présente, elle a investi les personnages et on en perçoit les échos, les rumeurs. C'est par exemple elle que le père a fui enfant, qui a défini son histoire et continue de le dévorer. Mais celle qui se joue sur cette scène est intérieure, tous les personnages mènent la leur et elle les habite, les submerge, et les laisse seuls en première ligne d'un combat qu'ils ne savent pas mener.
2. Le récit se structure en trois actes, divisés chacun en une quinzaine de chapitres titrés et numérotés. Ces trois actes correspondent à trois âges de la vie de Tamara, la narratrice : l'enfance, l'adolescence, et les débuts de l'âge adulte. Elle a neuf ans lorsque le rideau se lève et qu'elle prend la parole – « comienza la función de mi infancia », dit-elle (Jeftanovic, 2012 ; 11) – et sans doute un peu plus d'une trentaine lorsqu'il se baisse à nouveau

et qu'elle se tait. Tout au long du récit, et sauf à de rares exceptions, elle s'exprime à la première personne du singulier et au présent de l'indicatif.

3. Si l'espace diégétique trouve à se constituer et à prendre forme à travers l'analogie constante au théâtre (qu'on ne saurait réduire à un simple recours stylistique), la construction narrative n'en est pas moins celle du récit romanesque : l'histoire nous est racontée par une narratrice, on trouve peu de dialogues, et, bien que le récit soit divisé en trois actes, ces derniers ne sont pas constitués de scènes mais de chapitres numérotés et nommés. Enfin, la structure chronologique, avec ses allers et venues entre passé et présent, le souvenir et l'instant, ne saurait être transposable au théâtre sans adapter le texte. S'y invente cependant une sorte de méta-récit dans lequel sont données les didascalies et les éléments scénographiques d'une représentation théâtrale qu'il nous incombe d'imaginer. On pense à Duras, aux premières lignes de *Les yeux bleus cheveux noirs*, où une première voix narrative nous fait part ce que dit l'acteur en scène, lequel s'exprime lui-même comme le narrateur d'un récit qui n'est pas celui du théâtre, puisqu'il est absent de l'histoire qu'il raconte et emploie un conditionnel : « une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire » (Duras, 1986 ; 9).
4. Le théâtre qui s'invente sur cette bien curieuse scène qui est celle du roman semble au premier abord très beckettien ; il est empreint d'absurde ; et si les personnages n'y attendent pas leur Godot, c'est parce qu'ils n'attendent tout simplement rien. Nous pourrions pourtant aussi – c'est ce que nous essaierons de démontrer – y trouver l'expression des passions humaines qu'Antonin Artaud a nommé cruauté dans son propre théâtre. Mais le théâtre de la cruauté visait à une certaine transcendance et privilégiait la mise en scène à l'impératif du faire sens, or nous sommes face à un roman. Le texte n'est pas écrit pour être représenté, nous en sommes bien lecteurs, et ne devenons spectateurs que par la reconstitution que nous faisons d'une mise en scène qui n'est jamais que suggérée. Quelle théâtralité, alors ?

1. L'espace scénique, le rôle imparti

5. « Me siento en la última fila. Desde aquí, el resto de los asientos vacíos se extienden como hileras de tumbas » (Jeftanovic, 2012 ; 11) ; c'est ainsi

que s'ouvre le roman. La fonction de la narratrice est claire : elle est celle qui regarde. Pas depuis les coulisses, comme un acteur le ferait en attendant d'entrer en scène, mais depuis les dernières rangées de sièges, du côté des spectateurs. Ainsi, le premier décor qui nous est décrit est hors-scène : c'est la salle, dans laquelle elle semble être la seule spectatrice, et dont les rangées de sièges vides lui évoquent un cimetière. Elle est avec les morts, ou avec les fantômes. C'est-à-dire seule, ce que confirme le titre de ce premier chapitre intitulé *Función a solas*, ainsi que la dernière phrase de celui-ci : « El director anuncia que esto ha sido sólo un extracto, una escena. Una *función a solas*. Se sube el telón, comienza el primer acto » (Jeftanovic, 2012 ; 14).

6. Puis la représentation commence, elle se retrouve sur scène, et on découvre la composition scénographique de ce premier acte : « Se abren las cortinas, estoy en el sombrío comedor de mi casa. Hay algunos elementos: una estatua de piedra y el cuero de un lobo aplastado. En una esquina hay una mesa con cinco sillas, la de la cabecera cojea » (Jeftanovic, 2012 ; 11). Nous pouvons remarquer deux choses. La première, purement structurelle, est que seul l'emploi du « je » de la narration marque une différence entre cette description et celle qu'on peut trouver dans les didascalies d'ouverture de scène d'une pièce de théâtre. La deuxième concerne la description en elle-même. Dans cette maison qui ne nous est pas décrite, seuls deux éléments se distinguent : une statue de pierre et une peau qui, pour être visible du public, doit être exposée sur un mur comme un trophée de chasse. Ces deux éléments sont représentatifs de ce qu'on s'attend à trouver dans des demeures bourgeoises traditionnelles. Sauf que s'ils s'y apparentent, ce n'est que pour mieux souligner le fait qu'ils n'ont en commun que la fonction décorative : ici la peau est celle d'un loup qu'on devine accidentellement renversé par une voiture, et on ne sait de la statue que sa matière, comme si elle ne représentait rien d'identifiable (on pense à celles qui trônent dans certains salons, mauvaises reproductions d'on ne sait quoi, héritées d'un parent décédé). La table, quant à elle, est branlante. Loin d'une maison bourgeoise, c'est, au mieux, l'intérieur d'une famille de la petite classe moyenne. De fait, on apprend plus tard que les deux parents sont des immigrés, que la mère envoie ses enfants chercher dans les rues meubles et décorations (Jeftanovic, 2012 ; 44) pour cette maison dont les murs sont tachés (Jeftanovic, 2012 ; 44).

7. Au milieu de ce décor, la narratrice, qui a donc délaissé le fond de la salle, est « hundida en el sillón de felpa » (Jeftanovic, 2012 ; 11). Assise, encore, et qui plus est « hundida », donc entièrement passive, inerte. Très vite, nous sommes dans le deuxième paragraphe, « el escenario se transforma en un pasillo infinito » (Jeftanovic, 2012 ; 11), et le récit commence. Se succèdent les descriptions des différents espaces de cette maison qu'elle hait parce que « ahí comenzó todo » (Jeftanovic, 2012 ; 12). Tout quoi ? Sa propre guerre, probablement.
8. Cette voix à la première personne du singulier va construire la narration romanesque, mais les références à l'espace de la scène sont constantes. À commencer par les titres du premier chapitre de chaque acte : *Función a solas*, *En gira permanente*, *Ensayo general*, ainsi que celui du dernier chapitre du IIIe acte : *Puesta en escena*. Mais aussi dans le texte : parlant de ses parents, elle écrit « somos el público preferido de nuestros padres » (Jeftanovic, 2012 ; 23), et suite à leur séparation que « El teatro se fue vaciando. Mis hermanos de gira montaron su propio drama en otros escenarios » (Jeftanovic, 2012 ; 65). Elle dit aussi, parlant des crises de sa mère, que « su grito desfigura la escenografía de la casa » (Jeftanovic, 2012 ; 48), puis plus tard qu'elles se trouvent ensemble « en un amplio escenario [...] » (Jeftanovic, 2012 ; 115) et que sa mère est « de espaldas al escenario » (Jeftanovic, 2012 ; 67), avant de mentionner le souffleur qui lui dicte les lignes qu'elle a oubliées. Il y a donc un effet de dramatisation incessant. Ainsi, la relation entre ses parents et les différentes péripéties que celle-ci provoque avant de mener à leur séparation est déjà la métaphore d'une représentation théâtrale :

Somos el público favorito de nuestros padres. Mi familia aprendió a montar su obra de teatro en otro continente. La función comienza a medianoche. [...] El sofá de felpa azul es el palco. La alfombra es la galería. Nos acomodamos en la butaca de la sala de estar, y mis padres salen a escena (Jeftanovic, 2012 ; 23).

9. Le fait de vivre lui-même se présente comme une mise en scène dans laquelle on lui a assigné un rôle qu'elle est tenue d'interpréter, sans être bien certaine que celui-ci lui plaise :

No sé si mi personaje me gusta, pero no es el más sacudido de este drama. Debutó en el papel que me fue dado. Me dijeron: mirada melancólica y algo distante; actor secundario. Reviso el libreto de esta tragedia, de esta comedia. Ensayo los diálogos que me remueven. Con el resto de los personajes no entablo diálogo [...] (Jeftanovic, 2012 ; 67).

10. De même, de nombreuses descriptions sont écrites comme autant de didascalies qui n'en sont pas tout à fait. Elles décrivent des compositions scéniques, des entrées en scène, des postures, donnent des indications sur le jeu des acteurs, tout en étant intégrées à l'économie diégétique du récit. Ainsi, au milieu d'un paragraphe, d'une succession d'images, on peut par exemple trouver celle-ci : « Una mesa puesta, las mujeres se sientan, esperan a hombres que nunca arriban » (Jeftanovic, 2012 ; 66), sans que ne soit spécifié qui sont ces femmes, pourquoi elles attendent. De même, lorsqu'il nous est dit que « Adela está sentada con las piernas cruzadas sobre el pasillo alfombrado. Davor apoya sus piernas sobre el respaldo de cuero del sofá » (Jeftanovic, 2012 ; 67), nous savons, avant que la suite du texte ne le confirme, qu'il s'agit d'une disposition scénique puisque la narratrice a expliqué dans le premier acte : « El sofá de felpa azul es el palco. La alfombra es la galería » (Jeftanovic, 2012 ; 23). À cet instant, Adela et Davor sont tous deux en position de spectateurs, présents dans la scène mais pas sur le plateau¹. Ces didascalies sont, de plus, bien souvent intériorisées, c'est le « je » de Tamara qui les énonce : « [...] mis padres salen a escena. Mi madre viste una bata roja [...]. Mi padre aparece distraído, algo más agachado, con una mano en el bolsillo » (Jeftanovic, 2012 ; 23). On retrouve, en outre, une intériorisation de la structure en actes qui renforce l'idée qu'elle a parfaitement assimilé sa condition de personnage, par exemple lorsqu'elle écrit au début du deuxième acte : « retiro el lobo aplastado que yace, desde el primer acto » (Jeftanovic, 2012 ; 67).

1 Notons que la narratrice ajoute : « Cerca de la puerta de salida, vislumbro el perfil del pintor » (Jeftanovic, 2012 ; 67). On serait tentés d'y voir une référence aux *Ménines* de Velázquez, œuvre dans laquelle ce n'est pas le peintre, Diego, mais un autre Velázquez (José Nieto, le chambellan de la reine) qui se tient dans l'encadrement de la porte et regarde la scène. La composition scénique qui nous est décrite dans le roman pourrait donc bien être aussi une composition picturale. Dans les *Ménines*, les deux Velázquez lèvent la main droite, créant un effet de symétrie voire de mimétisme qui se trouve renforcé par le fait que les deux personnages portent le même nom de famille. On peut voir dans ces deux mains levées qui se répondent celle du peintre et celle du témoin. Le texte, quant à lui, suggère que les rôles y sont inversés puisque ce n'est plus le témoin mais bien le peintre qui se trouve dans l'encadrement de la porte. Or, la fonction de Tamara est double. Elle est, certes, la narratrice du récit, ce qui devrait lui octroyer de fait un certain protagonisme puisque le narrateur, à l'instar du peintre, est celui qui façonne, qui crée de la fiction. Mais souvenons-nous des premières lignes du roman : c'est du côté du spectateur qu'elle se positionne, de celui qui regarde. Ainsi, dans cette composition picturale, elle est tout à la fois le peintre et le témoin. La silhouette qu'elle aperçoit dans l'encadrement de la porte est celle de son propre reflet.

11. Voyons enfin le chapitre *Mamá me lleva de paseo*, lequel s'ouvre sur cette phrase : « Esta es la calle. Ahora lo recuerdo » (Jeftanovic, 2012 ; 85), sans introduction aucune ni plus de précision. C'est parce qu'elle dit cela qu'on comprend qu'elle se trouve dans la rue de son souvenir. Elle nous raconte ensuite ce souvenir sans quitter le présent de la narration (en témoigne la phrase suivante : « Un día mamá me lleva de paseo »), comme on pourrait le voir dans une tirade. Mais au théâtre il y a le jeu de l'acteur ; sa respiration, ses gestes, ses regards, ses silences ; pour rendre cohérente la co-présence de ces deux événements qui sont racontés à la suite sur le même ton neutre, tous deux au présent de l'indicatif, alors qu'ils ont lieu à des époques différentes (celle où sa mère l'emmène dans cette rue, et celle où elle y retourne et se souvient). Ici, c'est à nous de reconstituer la scène, de comprendre en nous la représentant la justification de cette évocation au présent. La première phrase plante le décor sans le décrire, elle situe l'instant. Et tout ce que l'on devine dans le « ahora lo recuerdo » nous permet de saisir la nature de la deuxième. Nous sommes le public, mais un public actif, comme dans le théâtre brut que définit Peter Brook dans *L'espace vide*². La forme romanesque veut que nous devenions aussi les metteurs en scène. Nous avons pour ce faire tous les éléments.

12. Le référent théâtral structure tout le récit, mais dans le théâtre qui nous est décrit (et c'est la première approche que nous pourrions proposer au théâtre de la cruauté d'Artaud) la mise en scène supprime le sens (puisque rien ne fait sens dans cette pièce à la tonalité tragi-comique dont elle a bien appris à jouer le rôle qui lui était imparti mais qu'elle a renoncé à comprendre), et la représentation s'impose comme l'élément qui prime sur tout le reste. C'est parce que Tamara n'est qu'un personnage secondaire qu'elle peut nous raconter cette histoire qui est pourtant la sienne. Son rôle lui permet d'observer, et donc de témoigner. Sa véritable scène, celle où elle trouve à exister ou tout au moins celle où elle a l'impression d'exister, est autre, elle s'invente dans les pages d'un cahier bleu. C'est le seul lieu où il lui est possible de se construire subjectivement et, finalement, le seul élément matériel qui la tienne à l'existence. Elle le mentionne à de nombreuses reprises : « fundé mi patria en un cuaderno azul donde no soy minoría » (Jeftanovic, 2012 ; 27), « [...] mi afición de cuadernos de vida y lecturas. Un

2 Un théâtre bruyant, désordonné, qui se fait sur des scènes improvisées sur des tréteaux – où le public est debout, assis à des tables ou sur des tabourets disposés au hasard et rit fort, applaudit, réagit à ce qui se passe sur scène. Un théâtre qui s'alimente de la gaieté et de l'allégresse tout en fomentant la contestation et la révolte (Brook, 1977 ; 93-95).

territorio en el que no entraba la mirada de mis padres. El cuaderno azul donde alguna vez fundé mi patria » (Jeftanovic, 2012 ; 76-77), « reproduzco el guión de mis sueños en una libreta de hojas gruesas » (Jeftanovic, 2012 ; 66), « Mi libreta de hojas gruesas sigue ocupando un lugar en mi maleta » (Jeftanovic, 2012 ; 43). De fait, elle explique dès le début du roman : « Aprendí a escribir imitando los dibujos de otros niños, en un costoso esfuerzo por llenar la página » (Jeftanovic, 2012 ; p. 26). À défaut de savoir comment occuper la scène, il s'agira toujours de remplir la page. Il n'y a que là qu'elle échappe au conflit.

2. Le sang, la faute, la femme

13. « La sangre me fluye entre las piernas » (Jeftanovic, 2012 ; 34), dit Tamara dans le chapitre intitulé *Papá y mi sangre*. Cette culpabilité qui lui coule entre les jambes, c'est bien évidemment celle du sang menstruel qui la désigne en tant que femme et qu'elle compare à un monstre la mordant et s'accrochant à ses entrailles. D'abord, parce qu'elle saigne aussi en-dehors de ses règles (« Sangro cuando no debo. Día por medio. Todos los lunes » [Jeftanovic, 2012 ; 33]). Ensuite parce que son père ne veut rien savoir du sang, il le dit : « no quiero sangre en esta casa » (Jeftanovic, 2012 ; 33). Le sang, pour lui, c'est la guerre. Dès lors qu'elle commence à avoir ses règles, elle a l'impression que ce qui la rapprochait jusqu'alors de son père disparaît inexorablement.
14. Ce sang qui s'écoule de son corps la remplit donc d'horreur, elle est convaincue que ce flux « amenaza con [destruirla] » (Jeftanovic, 2012 ; 33), que lorsqu'elle saigne son père croit « que [ha] herido a alguien » (Jeftanovic, 2012 ; 35) et « sospecha, está seguro de que [tiene] algo que ver con el oficial del brazo alzado » (Jeftanovic, 2012 ; 35). Or, ce refus du père, dans lequel on peut aisément voir la manifestation d'un refoulement, désigne cette marque de sa féminité comme inacceptable, et ce n'est probablement pas sans lien au fait qu'elle saigne aussi lorsqu'elle n'a pas ses règles. Elle ne peut concevoir la menstruation comme constitutive de sa condition de femme, comme phénomène physiologique de ce qui, dans son corps, permet de créer la vie. Cela ne peut pour elle qu'être la preuve tangible d'une faute, d'un crime, de l'existence de ce monstre sans nom qui la dévore.

Ahora papá solloza cinco días al mes. [...] Algo me punza el vientre. Él lee el periódico mientras soy su hija. Estoy ojerosa, tan pálida, no sé el nombre de la enfermedad que me aqueja. Papá siente náuseas, mareos circulares. [...] No sé porque tengo tanta pena. [...] Intento recordar un crimen: un asesino, un mártir, el lugar de los hechos. Él aumenta y aumenta de peso. Acaricio a mi víctima. Tiene algo vivo adentro. La culpa me fluye entre las piernas (Jeftanovic, 2012 ; 34).

15. La souffrance de cette rupture du lien au père est réciproque puisque lui non plus ne supporte pas cette preuve que la seule enfant dont il est le géniteur est aussi femme, donc forcément insaisissable pour lui. D'être femme, elle est un peu moins sa fille. Alors il sanglote et elle a mal au ventre, tous deux subissent dans leur corps les conséquences de ce changement. Subsistent bien sûr certains gestes du quotidien par lesquels se préservent les liens ténus qui les unissent : lorsqu'il lit le journal par exemple. Mais ces liens n'ont jamais tenu qu'à des instants, cela apparaît clairement dans une scène du deuxième acte où, assise à côté de lui sur le canapé, elle aperçoit une marque de rouge à lèvres sur son oreille et lui demande en étouffant rire s'il s'agit d'un baiser de « la Trichi », une des prostituées qu'il fréquente, qu'elle connaît parce que sa mère – qui ne faisait pourtant pas grand-chose avec sa fille – lui a un jour montré ces femmes qui l'ont fascinée et qu'elle a ensuite été rencontrer plusieurs fois. Elle le demande sans jugement moral (après tout elle apprécie ces femmes alors que l'amant de sa mère l'insupporte). Sa question se voulait sans doute complice et on devine dans le rire qu'elle contient une moquerie tendre. Mais elle touche à un tabou, un insupportable, et il y répond spontanément par une gifle dont elle dit : « Es la primera vez en su vida que me toca » (Jeftanovic, 2012 ; 87). Pas de caresses, de baisers, de câlins de sa part, aucun des gestes de tendresse qu'on a pour son enfant. Gestes que ne prodiguait pas davantage sa mère : les corps dans ce récit semblent ne jamais se rencontrer.

16. Et tandis que de son sexe s'écoule périodiquement du sang, elle essaie de comprendre la nature de son crime. Car, bien qu'elle voit ce flux comme un monstre qui la dévore, elle ne se considère pas comme une victime. C'est, de fait, une position qu'elle refusera toujours. Le sang qui s'écoule la désigne comme coupable, comme bourreau, la marque comme semblable aux assassins de son grand-père³. Sa culpabilité n'empêche toutefois pas

3 Cela revient plus tard dans le roman, lorsque, dans un chapitre intitulé « Encuentro con mi otro papá » (p. 146), elle fait la rencontre de son oncle, frère jumeau de son père alors décédé, et lui demande de raconter l'histoire de la disparition de son grand-père, dont son père avait toujours refusé de parler. Son oncle lui explique que suite à sa mort, pour

une certaine forme de jouissance sadique puisqu'elle dit caresser sa victime. Le geste n'est pas masturbatoire, ce qu'elle caresse c'est moins sa victime que la preuve de sa faute. C'est son monstre. Car s'il y a bien une victime de ce crime dont elle ignore tout, ça ne peut être que l'enfance : ça aussi elle l'a porté en elle, même si ça c'est perdu ensuite. Peut-être un peu trop tôt. Mais justement : si le sang sort de ses cuisses, c'est bien que le cadavre est au-dedans. En latin, le sang qui coule se dit *cruor*, la cruauté commence donc là.

17. À défaut de comprendre le crime qu'il révèle, et puisqu'il faut bien finir par accepter ses impromptus écoulements, Tamara finit par trouver un usage à son sang. Il peut après tout aussi servir d'encre : « En la ducha escribo mi nombre con ese líquido sobre los azulejos. Cuando crecí, dibujé un corazón con el nombre de papa y el mío. Después lo atravesé con una flecha » (Jeftanovic, 2012 ; 34). C'est donc d'abord son propre nom qu'elle écrit, comme un rappel ou une affirmation. Elle ajoute plus tard celui de son père, le cœur et la flèche, de façon à former un dessin somme toute enfantin dans lequel on pourrait se contenter de ne voir qu'une manifesta-

aider leur mère, ils devaient faire les poches des cadavres dans les rues : « Casi nunca miraban los rostros de esos cuerpos cubiertos por periódicos. [...] En una oportunidad mi padre tomó un reloj de cadera que, al limpiar, le resultó familiar. [...] Era el reloj de su padre. Tic tac, tic tac, tic tac. [...] Cuando termina el relato, noto mi pantalón húmedo, las rodillas heladas y mi abdomen hinchado. Tic. He comenzado a sangrar. Tac. Contraigo los músculos pero esa lava tibia fluye sin cesar. Tic. Nuevamente mi cuerpo no obedece y cumple el dictamen de su erosión. Tac. No quiero ser portadora de una sangre que tiene que ver con la muerte de mi abuelo. Tic. Siento tanto temor de que mi tío lo note. Tac. De que, de pronto, también él golpee la mesa y prohíba la sangre en su casa. Tic. [...] » (Jeftanovic, 2012 ; 149). La montre de son grand-père, évoquée dans le souvenir de son oncle, se matérialise pour Tamara par le bruit imaginaire de ses aiguilles. Un « tic » et « tac » qui intervient dans le récit pour marquer comme un métronome le rythme auquel s'écoulent et se mélangent ces deux flux que sont le sang et le temps. Il y a là quelque chose qui nous renvoie au fondement de la tragédie antique : ici, sang et temps sont synonymes de faute et de fatalité.

Notons qu'un autre élément signifiant apparaît : dans ce récit, le grand-père de Tamara est réduit à sa montre, trouvée par son père sur un cadavre dans la rue. Ce cadavre n'était certainement pas le sien, il appartenait plus probablement à l'un de ses bourreaux puisque, si des militaires ou des policiers sont venus l'arrêter chez lui, ce n'est pas dans la rue qu'il a été assassiné. Mais ça aurait pu être le sien : après tout, les jumeaux ne regardaient pas le visage des corps qu'ils fouillaient. En reconnaissant cette montre, le père de Tamara s'est donc symboliquement assimilé aux bourreaux de son propre père. On comprend que la violence de sa déclaration, « je ne veux pas de sang dans ma maison », est à la hauteur de sa détresse, laquelle n'a jamais pu être apaisée. Cela nous éclaire aussi sur la position subjective de Tamara et son refus d'être victime. Alors que c'est généralement du côté des victimes que les traumatismes de la guerre se transmettent aux enfants ; c'est ici la condition de bourreau que Tamara adopte inconsciemment de son père et qui provoque en elle la peur d'être porteuse d'un sang lié à la mort de son grand-père.

tion de l'Œdipe. Il y a pourtant un récit sous les gribouillages : avec ce même sang qui l'a éloignée de son père, elle choisit de lier leurs deux prénoms dans une composition, de tracer un symbole d'union. Avec ce sang coupable qu'elle croit porteur de la guerre et du meurtre, elle dessine un cœur. Puis finalement la fatalité s'impose, et la flèche perce le cœur.

18. Tamara se confronte seule à ses angoisses : même sans la distance qui s'est créée avec la puberté, elle n'aurait pas pu en faire part son père puisqu'il est enfermé dans sa guerre et ne sait pas communiquer. Quant à sa mère, elle n'a jamais vraiment joué son rôle. Elle est presque absente de sa vie alors qu'elles habitent sous le même toit, et lorsqu'elle s'adresse à sa fille c'est généralement pour faire des remarques acerbes. Sa mère n'aime pas cette enfant faite avec un homme qu'elle ne supporte pas. Probablement parce que sa capacité à aimer est enterrée auprès d'un autre, décédé des années plus tôt. Celui dont son frère et sa sœur ont hérité les traits et la couleur de peau. De fait, il n'y a qu'à son père que Tamara ressemble. Sa mère aussi trouve qu'ils se ressemblent, et même un peu trop : « insiste en que nos paremos en lo poca cosa, en los inútiles, en los desastrosos » (Jeftanovic, 2012 ; 49-50). Tamara et lui sont à ce point semblables qu'ils ont, selon elle, le même âge : « Tengo la misma edad que papá » (Jeftanovic, 2012 ; 15), explique-t-elle dans le deuxième chapitre du premier acte. Elle a neuf ans alors. Neuf ans c'est, imagine-t-on, l'âge qu'il avait lui aussi lorsque deux hommes en uniforme ont sonné à la porte de sa maison et ont emmené son propre père, qu'il n'a plus jamais revu. Lorsqu'il a fui avec sa mère et ses frères une guerre dont il ne comprenait rien. Le savoir rend Tamara plus consciente de cette autre guerre qui se joue dans le corps et la mémoire de son père ; en cela aussi ils se ressemblent. Tous deux doivent composer avec un monstre qui vit au-dedans. Celui du père à un nom alors que celui de Tamara en manque. Comme elle n'a pas su lui en donner, elle se fascine pour celui de son père, cherche à comprendre la guerre, en note les signes et les évocations, se les approprie, les grave comme s'il se fût agi de tatouages (Jeftanovic, 2012 ; 27) au point qu'ils lui sont douloureux :

Dos mil cuatrocientos cincuenta y siete, es el número que papá sin saberlo me escribe en el brazo cuando cumpla nueve años. Esa es la cifra que me duele, es la cantidad de días que duró la guerra, todas las lágrimas que papá ha llorado. Conmemoro mi noveno aniversario con un número de cuatro dígitos (Jeftanovic, 2012 ; 16).

19. Ne pouvant accepter la manifestation physiologique de sa condition de femme, Tamara apprendra à construire autrement son rapport à la féminité. D'abord par la fascination qu'exercent sur elles les prostituées que fréquente son père. Elle a bien compris qu'elles aussi sont actrices. Que les prostituées sont des personnages qui jouent sur la scène de la rue. Elle leur invente un nom à chacune : Trichi, Sussi et Virginia (Jeftanovic, 2012 ; 85). Puis, comme leur rôle lui semble bien plus intéressant que le sien, elle le répète, cherche à imiter leurs tenues, qu'elle assimile à des déguisements : « Comienzo a disfrazarme como ellas, me pruebo vestidos provocadores, llevo los labios pintados. Ensayo sus sonrisas iluminadas, su caminar curvilíneo » (Jeftanovic, 2012 ; 86). Et reproduit leurs avances sur un ours en peluche :

Le hago un breve masaje en su nuca blanda, bajo por la espalda sin columna y pellizco su rabo. Simulo con él un beso apasionado. [...] Lo tomo brusco y obligo a su brazo amorfo a posarse en mi entrepierna. Ven, no tengas miedo. [...] Acaricio el botón de su nariz. Intento abrir sus labios sellados. Por qué no te relajas, precioso. Le sobo las costuras. La etiqueta de una marca extranjera indica cómo lavarlo. Separo los dos bultos de sus piernas. Que su boca de ratón me roce los pezones (Jeftanovic, 2012 ; 86).

20. Tout est là. L'impératif d'une incitation langoureuse, mais aussi les gestes caractéristiques de l'acte sexuel qu'elle n'a certainement pas pu apprendre de ces femmes et doivent probablement témoigner de ces autres scènes, entrevues par le trou de la serrure lorsque sa mère s'enferme dans la chambre avec son amant (« A través del orificio de la cerradura los veo balanceándose sobre la cama » [Jeftanovic, 2012 ; 53]). Nous est décrite ici une scène de masturbation, pourtant celle-ci est pleine d'innocence et tient plus du jeu enfantin que du désir érotique. Certes, la queue qu'elle pince évoque un phallus, certes elle se touche l'entrejambe avec le bras de la peluche, lui écarte les cuisses, fait en sorte que sa bouche frotte ses tétons, lui intime quelques lignes plus loin l'ordre de la toucher. Mais le lexique nous ramène constamment à la condition d'ours en peluche de son objet masturbatoire : sa nuque est molle, il n'a pas de colonne vertébrale, le bras qui la caresse est amorphe, ses jambes sont informes, ses lèvres closes, ce sont ses coutures qu'elle pétrit de ses doigts et on voit l'étiquette avec les indications de lavage. Elle reproduit les gestes de l'acte sexuel, mais semble ignorer encore la jouissance, c'est une pantomime qui ne lui apporte aucune satisfaction, et l'ours finit par voler dans un coin de la chambre.

21. Cependant cette même jouissance sexuelle devient, plus tard et pour un temps, une autre manière de s'exprimer depuis sa condition de femme. Cela fait suite à une rupture, et c'est un vide qui se traduit alors par la jouissance, un autre manque. Celui de l'amour, cette fois. Non pas qu'elle l'ait perdu ; ce n'est pas par hasard que la scène de séduction de l'ours en peluche nous est décrite si longuement ; cela nous apprend qu'enfant elle ne fantasmait pas sur l'amour. Probablement se rend-elle compte suite à cette rupture qu'il s'agit de quelque chose qu'elle ne connaît pas. Or, à quoi bon s'épuiser, se blesser à se perdre dans l'autre si le couple ne signifie rien d'autre que la rencontre de deux solitudes ? Pas besoin de nommer les corps pour s'y noyer : « En esta ciudad de mi infancia soy incapaz de reconstruir el recuerdo de un hombre por entero. Voy de un lado a otro para que nada ni nadie me roce » (Jeftanovic, 2012 ; 88). Elle touche du bout des doigts des corps d'un soir qui se succèdent (« Mi promesa es acostarme sólo una vez con el mismo hombre » [Jeftanovic, 2012 ; 88]), anonymes, avec lesquels elle couche dans des chambres d'hôtel ou dans leur chambre à eux – jamais elle ne les amène chez elle. Des corps d'hommes fragmentés, dit-elle : « sólo existían hombres fragmentados en mi recuerdo. Un nombre cualquiera, se mezcla con un cuerpo a oscuras a una hora inexacta » (Jeftanovic, 2012 ; 89). Cependant la jouissance physique n'est pas synonyme d'exultation : elle étouffe dans leurs bras comme elle étouffe dans son propre corps, dans ce personnage qu'elle n'a pas choisi, et tout porte à croire qu'elle ne multiplie ces non-rencontres avec des corps anonymes que pour le bref soulagement que lui apporte l'instant où elle les quitte : « respiro con alivio cuando, tras de mí, escucho el sórdido portazo y el crujido del ascensor, después de haber desdibujado mi desnudez hasta aparecer vestida en el marco de la puerta » (Jeftanovic, 2012 ; 88). Et, comme nous sommes au théâtre, l'importance des corps se fait sentir tout au long du récit.

3. Les corps, les territoires : la scène

22. Au théâtre, la première question qui doit se poser – et cela concerne autant ce qui se construit sur le plateau que depuis la régie – est celle de la justification. Or, ici rien ne semble justifié. Nous l'avons dit, Tamara est un personnage secondaire dans une pièce confinant à l'absurde. Autour d'elle la scène est peuplée de personnages qui, pour conscients qu'ils soient de

leur condition, ont renoncé à partir en quête d'auteur⁴ et errent au hasard de décors improvisés en essayant par leur interprétation de donner sens au rôle qui leur est imparti : « estamos, todos los personajes de esta historia, inmersos en una continua pausa dramática, repleta de acotaciones. Cada uno ejerce un movimiento, da una nueva textualidad a su papel » (Jeftanovic, 2012 ; 124). Ils récitent leurs répliques sans avoir jamais lu les scènes dont elles sont tirées, s'égarant dans des didascalies qui ne leur apprennent rien, étant moins des indications que des contraintes, s'étonnent de la lumière bien trop ténue qui les empêche d'évoluer sur le plateau, pour finalement improviser des gestes qui ne cessent de dénaturer leur intention initiale.

23. Tamara, elle, avance seule, « contra el tránsito » (Jeftanovic, 2012 ; 120), face à cette multitude de personnages qui ne savent pas comment interagir et jouent leur propre rôle sur la même scène : « personajes nebulosos hablan y desaparecen, se entrecruzan sin conocerse en la vida real » (Jeftanovic, 2012 ; 66). Elle trébuche parfois « con algunos cuerpos » (Jeftanovic, 2012 ; 120). Dans ce récit, il n'y a pas de rencontre entre les êtres, en témoigne le fait qu'il y a peu de dialogues et que ceux-là sont généralement très brefs. C'est à peine si les corps trouvent parfois à s'effleurer autrement qu'en se heurtant : « Con el resto de los personajes no entablo diálogo, pero nuestros cuerpos se rozan, se erizan. [...] Todos miramos fijo y lejos, absortos en nuestro propio papel » (Jeftanovic, 2012 ; 67). Et lorsque, par hasard, ils parviennent à se trouver, c'est pour se perdre dans celui de l'autre. C'est par exemple ainsi qu'elle décrit sa relation amoureuse avec Franz : « he perdido la noción del contorno de mi cuerpo que se funde con el suyo, formando nuevos volúmenes » (Jeftanovic, 2012 ; 94). Ceux qui sortent de l'anonymat sont, le plus souvent, des corps perdus ou des corps martyrs.

24. Il y a sa famille : son père, traumatisé par une guerre qu'il a fuie enfant dans un pays qu'elle ne connaît pas, dont elle dit que « en su pupila flotan cadáveres [...] » (Jeftanovic, 2012 ; 22). Qui continue de compter les jours qu'a duré cette guerre, cherche dans les journaux tous les signes d'une autre à venir, n'a jamais oublié la famine, se déplace sur scène avec la démarche de celui qui ne sait pas bien pourquoi ou comment il est encore là, ni s'il l'est réellement. Sa mère, mélancolique et dépressive (« desde que nació

4 *Six personnages en quête d'auteur* est une pièce de Luigi Pirandello écrite en 1921.

mamá se está muriendo » [Jeftanovic, 2012 ; 36]) qui crise ou angoisse ou abuse des médicaments au point de faire une overdose à laquelle elle ne survivra qu'au prix de sa mémoire, oubliant tout des quinze dernières années de sa vie, y compris sa dernière fille. Son frère Davor et sa sœur Adela, tous deux plus âgés et nés d'un autre père, qui ne lui ressemblent pas physiquement mais dont elle est proche et avec lesquels elle invente des jeux qui racontent toute la brutalité à laquelle ils sont confrontés avec cette innocence propre aux enfants. Des jeux où, dit-elle : « *acordamos representarnos unos a otros. Un juego de reemplazos, encarnar al otro que nos ve, cumpliendo una sentencia. Es la diversión del espejo trizado en esquirlas de crueldad* » (Jeftanovic, 2012 ; 29). La cruauté, encore. La cruauté avec laquelle les enfants arrachent, naïfs, leurs ailes aux papillons.

25. Il y a aussi un agent bancaire qui vient parfois au moment où elle vit avec son père, qui plaît plutôt à l'adolescente de quinze ans qu'elle est alors, et s'en rend compte. Si bien qu'il arrive un jour avec un regard qu'elle ne sait pas encore reconnaître. Lorsqu'elle lui ouvre la porte, le fait rentrer, lui propose et sert un verre de vin, la narration est au passé simple. Puis on passe à l'imparfait : « *Me miraba [...]. Después inclinaba la copa en sus labios por un largo tiempo. Tragaba en sorbos espesos y sonoros* » (Jeftanovic, 2012 ; 73). L'action, qu'on imagine relativement brève bien qu'elle se répète, semble soudain durer. Revient alors le passé simple, elle s'assoit, joue avec sa chaussure, elle devine peut-être. Nous, on sait déjà : par cette incursion de l'imparfait, cette scène qui s'éternise, on devine chez cet homme l'expression d'une certaine animalité, il boit de grandes gorgées pour ne plus réfléchir à ce qu'il va faire. La suite se passe très vite : « *Me tomó por la cintura [...]; luego sus manos ásperas subiéndome por mis piernas. [...] Él explorándome con urgencia, susurrando palabras en mi oído, abriéndome paso en mí* » [Jeftanovic, 2012 ; 73]). Elle n'est pas vraiment consentante sans pour autant manifester de réticence, laisse cet autre manipuler son corps. Elle est actrice, donc marionnette, face au metteur en scène de sa première rencontre sexuelle, face au premier corps contre lequel elle trébuche. Ailleurs, plus tard, pour raconter ses ébats avec un autre, elle emploiera ces mots : « *Movimientos de títere* » (Jeftanovic, 2012 ; 97-98).

26. Et puis il y a Franz, qui est « *apparu* » dans sa vie avant tous ces autres corps qui se succèdent un temps au creux de ses bras pour « *quedarse en forma vaga* », l'effleurer, comme elle les effleura eux ensuite, « *mientras se perdía en su soledad* » (Jeftanovic, 2012 ; 82). Avec lui c'est une vraie his-

toire, pas d'amour, jamais d'amour, et puis un peu chancelante, un peu titubante, mais une histoire quand même. Elle dit de lui qu'il est « una sustancia que [necesita], pero que a la vez [la] llena de sobresaltos » (Jeftanovic, 2012 ; 84), et jusqu'à un certain point, ce «pero» est superflu. Bien qu'exprimant un indéniable tourment, cette phrase affirme aussi un besoin, celui de l'autre en l'occurrence, proprement humain, lorsqu'elle n'avait jusqu'alors jamais ressenti que celui d'écrire. Franz la fait, en somme, se sentir vivante, fût-ce par le biais de l'anxiété. Jusqu'à un certain point pourtant : le jour où elle le trouve au lit avec une amante, l'enjoignant à les rejoindre, elle le quitte. Ils se retrouveront quelques années plus tard, croiront s'aimer, ou voudront le croire, et commenceront ensemble un voyage qui les éloignera progressivement, jusqu'à ce que leur histoire meure tout à fait avec le corps suicidé de Franz :

El silbido de la cañera del gas o tu cuerpo balanceándose como un bulto suspendido del techo por el viejo cordel de la ropa. O bien, tus muñecas rasgadas y hundidas en el agua caliente. Sobre el borde del lavamanos de loza, el metal manchado. No sé como fue –nunca lo quise saber–, pero te duermes después del último minuto de lucidez (Jeftanovic, 2012 ; 109).

27. Le corps dans lequel elle se perdait sera finalement lui-même perdu dans une mort choisie, jusqu'à devenir tout à fait étranger au moment où elle accompagne son cercueil : « Caminé junto a ese cuerpo anónimo y firme hacia la salida, mientras tú te ibas quedando atrás, cada vez más distante » (Jeftanovic, 2012 ; 110-111). Désigner ce corps comme anonyme, marcher à côté en sachant que chaque pas l'éloigne un peu plus de celui qui l'habitait, c'est le premier rituel symbolique du deuil. Risquons-nous à voir dans le geste rituel une preuve que, pour incapables qu'ils aient été de s'aimer, quelque chose comme de l'amour avait pourtant existé.
28. Franz a donc choisi, n'a pas suivi le script, mais pour Tamara la vie continue comme un vieux cauchemar qui ronge, dans lequel elle est « soñada por imágenes repetitivas en blanco y negro » (Jeftanovic, 2012 ; 66). Quelque chose en elle évoque Chuang-Tseu qui, en s'éveillant, ne sait pas s'il vient de rêver qu'il était un papillon, ou s'il est un papillon en train de rêver qu'il est Tchouang-Tseu. Elle est peut-être papillon. Ou mouette ; l'espoir qui a un jour motivé la Nina de Tchekhov en moins. En tout cas elle est de ceux qui peuvent comprendre la fascination que provoquent trois gouttes de sang sur la neige – pas celles de Perceval, celles de Giono (1947).

Comprendre la valeur du divertissement au sens pascalien. Ne reste, sinon, que la mort, que la guerre. C'est pour ça, le théâtre.

29. Pour ça aussi le désir de voyage. Celui-ci prend forme lorsque, enfant, elle parcourt de ses doigts des cartes du monde (« palpo con la yema de los dedos el dibujo de ese continente y marco con alfileres las ciudades que algún día conoceré » [Jeftanovic, 2012 ; 27]), se passionne pour l'Histoire qu'on refuse de lui raconter parce que l'histoire « es para los que no tienen presente » (Jeftanovic, 2012 ; 27), mais qui d'être tue ne se fait que plus pesante et se manifeste par des disques en langues étrangères, des prières à un dieu différent, des odeurs de cuisine qu'elle ne retrouve pas ailleurs. Elle habite par l'imaginaire ces pays inconnus dans lesquels elle cherche une réponse à l'énigme que représentent ses parents : « Vivo fuera de plazo. Sumergida en una época que no me pertenece. Habito en lugares en que nunca he estado presente. En cambio, papá permanece en ese tiempo remoto. [...] Soy testigo de hechos en los que nunca estuve » (Jeftanovic, 2012 ; 26-27).
30. Le motif du voyage apparaît aussi en réponse aux pérégrinations subies de son enfance, à ces déménagements, ces séparations dont elle disait : « arrastramos los pies en migraciones redondas, que después toman formas de espiral » (Jeftanovic, 2012 ; 43⁵), à ces ailleurs inaccessibles que représentaient ses parents et leurs origines. Le voyage, c'est un déplacement choisi, donc un autre mouvement du corps : « Se puede viajar hacia un destino, desde un lugar, en alguien. El viaje aparece como una salida de escape » (Jeftanovic, 2012 ; 98). Et c'est en premier lieu depuis les corps que se dessinent des cartes. Les corps sont eux-mêmes des territoires. Celui de Franz est « un mapa tan familiar, doblado en los mismos sitios, pero un mapa que nunca se despliega del todo » (Jeftanovic, 2012 ; 92). Le fait même d'aimer signifie pour elle « [i]r a colonizar países que quedan dentro de uno. Extender el mapa desnudo que somos y dejar que el otro acaricie esa geografía escondida » (Jeftanovic, 2012 ; 99) et le désamour revient quant à lui à « [b]uscar en el mapa el lugar exacto del desencuentro, las causas de tanto olvido » (Jeftanovic, 2012 ; 107).

5 Cette idée d'un déplacement circulaire revient plusieurs fois. Ainsi, Tamara dit ailleurs : « sin saberlo estaba dibujando un camino que me llevaría a tener migraciones en redondo » (Jeftanovic, 2012 ; 78). Bien que les décors changent, l'espace définit, limité de la scène l'oblige à continuellement revenir sur ses pas.

31. Elle cherche par le voyage, qu'il soit intérieur ou physique, à se construire subjectivement, cesser de n'être que personnage. Le voyage symbolise une transition, mais depuis où, et vers quoi ? Lorsqu'elle vit brièvement avec sa mère, Davor et Adela, elle explique : « los espacios están delimitados, el mío es nebuloso » (Jeftanovic, 2012 ; 56). Elle est elle-même un de ces « cuerpos borrosos » qu'elle mentionne à plusieurs reprises, son corps est lui aussi un territoire, et, parce qu'elle est tout autant témoin qu'actrice, c'est dans son regard que celui-ci se dessine : « Me detengo en el paisaje que veo en mi pupila, para indagar en mi propio personaje » (Jeftanovic, 2012 ; 66). Ce territoire du corps est celui d'une terre ravagée, sinistrée. Un corps piétiné par la multitude ou un corps en chute libre : « Me veo en calles concurridas, encerrada en sótanos, debajo del agua » (Jeftanovic, 2012 ; 69). Les migrations circulaires de Tamara esquissent des allers-venues entre les époques et les lieux qui sont propres au travail d'écriture. La narration commence dans un lieu fermé, celui de la salle de théâtre, qui cherche, par la forme de spirale que prennent ces migrations circulaires, à s'ouvrir sur le monde. Mais la spirale est infinie, ne mène nulle part. L'espace scénique a beau s'agrandir, il n'en reste pas moins une scène avec ses frontières et ses retours. Tamara n'échappe pas à sa condition de personnage.

IV. Cruauté et Comédie

32. Dans un ouvrage intitulé *L'état d'incertitude*, Claude Régy écrit :
- Il ne s'agit pas au théâtre, comme on le croit, de dire ou d'entendre le texte. Il s'agit au théâtre d'une étrange matière, si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir. Il s'agit de travailler pour que le texte fasse voir (Régy, 2002 ; 25).
33. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous sommes ici au théâtre sans y être vraiment. Il s'agit d'un roman dans lequel l'affirmation shakespearienne selon laquelle le monde entier est un théâtre dans lequel nous ne sommes tous que des acteurs prend un sens particulier. Dans lequel le texte laisse apparaître quelque chose qui s'esquisse à travers lui sans être immédiatement accessible, puisqu'il manque le corps de l'acteur pour qu'il puisse, justement, « faire voir ». Il nous incombe de le déchiffrer, de travailler depuis notre position de lecteurs ses didascalies et ses indications de jeu, afin de mettre en lumière ce quelque chose. L'espace scénique n'est pas

ici celui, sacré, du « grand théâtre », c'est le tapis du couloir, le canapé du salon, voire même le trou de la serrure. C'est-à-dire la scène cachée qui se révèle, mais aussi, et surtout, la toile blanche tendue de Brecht, le café-théâtre, le lieu occupé et vivant qui ne cherche pas à taire la rumeur. C'est le « théâtre du bruit », « proche des gens » (Brook, 1997 ; 94-95). Sauf que, contrairement à ce que décrit Brook, pas de rires ici, si ce ne sont des rires jaunes. Pas le rire gras, celui du désespoir.

34. De son théâtre, Artaud disait : « Le théâtre de la cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer » (Artaud, 2004 ; 580). Une table branlante, la peau tendue d'un loup écrasé, des acteurs qui tournent le dos à la scène ; ça suffit à la diégèse. La fascination pour un autre, pour un ailleurs qui nous est refusé, le tourment, la violence d'un déchirement manifeste ; voilà pour le cadre psychologique. Le reste s'invente depuis le jeu des acteurs, avec l'énergie de la colère qui naît dans ce théâtre brut, celui de la contestation, dont parle si bien Peter Brook, qui est « l'expression d'un élan fougueux vers un certain idéal » (Brook, 1977 ; 98). Sauf que l'idéal c'est l'utopie, c'est-à-dire l'inaccessible. Reste l'élan, le geste : le corps. Un corps qui tourne en rond, qui s'égare et chute du haut de précipices invisibles, qui subit l'aliénation et la déchirure, cherche des catharsis dans les sueurs froides de ses cauchemars, et ne trouve de réponse à ses affres que le refoulement, la fuite ou le suicide.
35. C'est en partie en cela que le théâtre qui s'invente dans ce récit n'est pas sans évoquer celui que théorise Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*. Certes, la forme romanesque n'est pas destinée à une mise en corps, nous ne sommes a priori pas spectateurs d'une représentation mais bien lecteurs d'un texte écrit. Et, certes, cette comparaison est évidemment soumise à certaines restrictions. Proposons deux axes centraux au théâtre de la cruauté : celui de la représentation qui prime sur le texte (« nous comptons baser le théâtre avant tout sur le spectacle » [Artaud, 2004 ; 581]), de la mise en scène qui supprime le « faire sens » (« nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout actualiser ces vieux conflits » [Artaud, 2004 ; 581]) ; et celui de l'acteur poussé dans ses retranchements (pas ceux de l'acteur-marionnette kantorien, mais bien ceux psychologiques, proches du théâtre-laboratoire de Grotowski, qui

fondent – avec la recherche linguistique – les principes de l'esthétique théâtrale d'Artaud).

36. Le texte qui nous intéresse est indéniablement poétique, une poésie brusque, féroce, et, ne s'agissant pas d'une pièce de théâtre, on ne saurait commenter son articulation à la représentation autrement que par une élaboration imaginaire. Le texte prime. Néanmoins tout est fait, depuis la structure du récit jusqu'aux références constantes à l'univers qui s'invente depuis ce plateau suggéré, pour nous permettre d'imaginer cette représentation, nous transposer sur une scène où la poésie du texte est tout entière au service de ladite représentation. Il n'y a pas ici de volonté de mettre le sens du texte à mal, mais encore une fois toute sa portée signifiante vise à transposer la narration romanesque dans l'espace scénique propre au théâtre.
37. L'acteur, lui, n'est pas fait de chair et d'os. Il n'est pas éprouvé dans son corps et ne peut donc transcender le texte par son jeu. Il est d'abord personnage et ne devient acteur qu'à condition de reconnaître la portée métatextuelle du récit. Même alors, il est acteur de la pièce que nous reconstituons nous-mêmes à travers ce même récit. Il est cependant bien constamment poussé à ses limites. Il joue un personnage qu'on lui a imposé, pour lequel il doit inventer des codes qu'il ne comprend pas. Un personnage qui se sait personnage et cherche à échapper à sa condition pour se réinventer, devenir son propre auteur, s'émanciper de ces metteurs-en-scène infâmes qui dictent ses déplacements, sa gestuelle, et conditionnent son jeu en interprétant ses regards comme ils l'entendent – fût-ce un simple banquier imprimant de ses hanches le mouvement de son désir dans le corps d'une adolescente de quinze ans. La dimension mythique chère à Artaud est, quant à elle, tout à fait claire : ici le mythe, c'est la mémoire. Le traumatisme enfoui sous les décombres de la mémoire. Tout ce qu'on offre en sacrifice à l'oubli.
38. Mais la cruauté, pour Artaud, ne s'entend pas au sens contemporain d'un plaisir à infliger la souffrance. Pour lui la cruauté c'est la vie. Elle est constituée de tout ce qui fait la nature humaine : la violence intrinsèque ou extérieure, la pulsion, le désarroi, la mélancolie, le désir, la frustration, le trouble... Dans un article intitulé *Les derniers jours d'Anton Tchekhov*, Raymond Godefroy rappelle que c'est ce que le médecin appelait *comédie*, qu'il disait : c'est l'ensemble des couleurs, saveurs et sensations de l'exis-

tence. La comédie, selon lui, c'est tout autant Nina la mouette que le costume à carreaux mal taillé de Trigorine, le suicide de Treplev, Platonov lorsqu'il a mal à Platonov ou Lopakhine qui, incapable de lui demander de rester, dit à Varia alors qu'elle s'agite pour retarder son départ qu'il fait un peu froid pour la saison. C'est l'amnésie de la mère de Tamara, quand après une overdose de médicaments elle oublie quinze ans de sa vie et avec eux tous les souvenirs de sa dernière fille, trouvant ainsi comment résoudre son incapacité à l'aimer. Ce sont ces mots de Tamara, « no alcanzo a entrar en sus recuerdo, quedo marginada de su memoria » (Jeftanovic, 2012 ; 60), qui nous font comprendre que ses premières « migrations » ne sont décidément que vers des périphéries : évidemment que celles-ci sont circulaires. Mais aussi le récit qu'elle fait de cet effacement, matérialisé par la disparition progressive de tout ce qui lui appartient et dont on comprend qu'il s'agissait de bien peu de choses : une brosse à dent, un oreiller, une veste et un peu de place dans une armoire⁶. C'est les scènes de séduction qu'elle reproduit sur ses peluches après que sa mère l'a emmenée voir les prostituées que fréquentait son père, et le verre de vin qui se fracasse au sol tandis que le jeune banquier l'attrape par la ceinture, passe ses mains sur ses cuisses et la prend dans l'urgence en lui susurrant à l'oreille des mots qu'elle n'écoute pas. C'est cette question qu'elle se pose mais n'arrive pas à dire et qui résume à elle seule son vécu de la scène : « ¿Es preciso sacudir tan fuerte las caderas? » (Jeftanovic, 2012 ; 73). C'est le suicide de Franz, l'incapacité de son père à accepter qu'elle soit aussi femme, les amants anonymes, son absence au monde et aux choses, ces voyages qui ne l'amènent jamais qu'au cœur de son néant, l'encyclopédie qu'elle cache sous son lit lorsqu'elle est enfant comme un livre sacré et interdit, sa peur d'être vaincue par vide qui l'habite et ne trouve à s'apaiser que par l'écriture, cette écriture dont la force naît du désespoir.

39. La pièce dans laquelle Tamara tente tant bien que mal d'interpréter son rôle est inquiétante, les acteurs y souffrent des peines trop grandes pour eux sans possibilité de catharsis, ils se regardent hagards, cherchant dans l'autre une réponse à leur besoin de croire en quelque chose qu'ils ne savent même pas nommer. Aucun sacré n'y existe, tout est vain, et le seul horizon qui se dessine est sous leurs pieds, au bas des falaises où les corps se fra-

6 « Poco a poco me voy quedando sin pertenencias. Desaparece el cepillo de dientes, la almohada, mi espacio en el armario. Un día regala mi chaquetón, porque dice que a ninguno de sus hijos le queda bien [...] » (Jeftanovic, 2012 ; 62).

cassent. « Antocha, Antocha ! Notre frère humain, ou la tendresse du scalpel », écrit Raymond Godefroy à la fin de son texte sur les derniers jours de Tchekhov. La tendresse du scalpel ; telle est la comédie. Telle est la cruauté. La cruauté, disions-nous, c'est la vie, cette lame précise qui nous entaille, cette infinie guerre. La guerre : la mort en marche.

Conclusion

40. Cruauté et comédie ne sont que deux façons de nommer une même impuissance à comprendre et contrôler les méandres du vivre. Nous sommes au cœur du théâtre ; Tamara, elle, pas vraiment. Elle ne semble jamais tout à fait présente bien qu'elle dise « je » et emploie un présent de la narration absolu. C'est qu'elle a, nous l'avons dit, ce double rôle de narratrice et de témoin. « Cumplo con mi papel secundario » (Jeftanovic, 2012 ; 91), explique-t-elle : c'est ce qui lui permet d'être à la fois celle qui raconte et celle qui regarde, c'est-à-dire celle qui écrit. S'écrit elle-même et nous écrit. C'est peut-être de ce second rôle que découle une impression d'absence, mais si elle tient le second alors à qui revient le protagonisme ?, pourrait-on se demander. À la guerre, évidemment. Dans le récit elle est omniprésente, son ombre menace, son souvenir dévore. Jusqu'à ce que, finalement :

Cae el telón. El teatro está repleto. Los espectadores aplauden, golpean fuerte las palmas. Los que estamos en el escenario no sabemos qué hacer. Nos movemos inquietos. [...] Entonces nos miramos unos a otros, hacemos una reverencia y trenzamos las manos aferrándonos, por un instante, a la misma cuerda de la vida (Jeftanovic, 2012 ; 163).

41. Sans doute tient-on là le véritable principe de la cruauté. Dans la confusion qui accompagne la conscience d'exister, l'incapacité de savoir quoi faire et pourquoi. Dans le fait de se savoir sur une scène de théâtre – car c'est bien la vie-même qui se joue au théâtre – et d'y interpréter un rôle dont on a retenu les répliques sans les comprendre, dans une pièce dont on ignore tout, face à un public de fantômes entassés sur des sièges alignés comme autant de pierres tombales.
42. Dans le dernier monologue d'une pièce intitulée *Berlin, ton danseur est la mort*, Enzo Cormann fait dire à sa protagoniste, enfermée dans une

cave qui est devenue son monde et sa matrice depuis la destruction de la ville : « Le monde tel qu'il est. Qu'il paraît être. Qu'on ne peut pas croire qu'il soit. Qu'on voudrait croire qu'il est. C'est quoi, le monde ? Un massacre ? une gabegie ? un chaos ? Le monde est un chaos. Sujet, verbe, complément. Un chaos soigneusement domestiqué par la grammaire » (Cormann, 1994 ; 72). Un seul corps s'érige en rempart contre ce chaos : la page blanche d'un cahier bleu. Le trait sur la page comme le scalpel sur la peau, fracture son vide et fait des cicatrices d'encre. Écrire est un acte rituel qui conjure le chaos.

Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, in Artaud, *Œuvres*, France, Quarto Gallimard, 2004, p. 505-593.

BROOK Peter, *L'espace vide*, France, Seuil, 1977.

CORMANN Enzo, *Berlin, ton danseur est la mort*, Paris, THEATRALES, 1994.

DURAS Marguerite, *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Les éditions de minuit, 1986.

JEFTANOVIC Andrea, *Escenario de guerra*, Estados Unidos, Lanzallamas, 2012.

GIONO Jean, *Un roi sans divertissement*, France, Gallimard, 1947.

GODEFROY Raymond, *Les derniers jours d'Anton Tchekhov*, texte non édité.

PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, France, Folio, 1997.

RÉGY Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002.