

la langue du plateau **Amphitryon de Molière, selon Vassiliev**

«Si nous voulons garder Racine, éloignons-le.»

Roland Barthes¹

Cristina Marinho

Universidade do Porto



Eugène Green, dans *La parole baroque*, reconnaissait dans les théâtres classiques de l'Asie, le Nô, le Kabuki, le Kunqu et le Kathakali, une unité profonde de conception de la représentation théâtrale universelle lui permettant de rapprocher la Renaissance et l'époque baroque du théâtre européen de ces formes à la fois intimes et étranges de l'Orient². Plus exigeante que la gestique baroque lancée au début des années 80,

¹ BARTHES Roland, *Sur Racine*, « II. Dire Racine », Paris, Seuil, 1979, p.143.

² GREEN Eugène, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, «La voie de l'action», p.13. Green soulignera, dans la page 14, que «constatant qu'aucune recherche n'existait qui me permettrait de passer directement à une pratique artistique, j'ai commencé à faire ce travail moi-même. Je l'ai fait avec tout le sérieux dont j'étais capable, et j'ai eu la chance de pouvoir suivre, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, le séminaire de Louis Marin; (...)»

L'approche de Green cherchait la civilisation dont elle serait signe, expression pure d'émotion et de pensée, et se réalisait dans les spectacles du Théâtre de la Sapience qui disparaîtrait. En effet, le metteur en scène arrêta son action, que la critique considèrerait « *une entreprise séditeuse, blasphématoire* soulignera, dans la page 14, que « *constatant qu'aucune recherche n'existait qui me permettrait de passer directement à une pratique artistique, j'ai commencé à faire ce travail moi-même. Je l'ai fait avec tout le sérieux dont j'étais capable, et j'ai eu la chance de pouvoir suivre, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, le séminaire de Louis Marin; (...)*», et obscène»³, afin d'écrire les fondements pour l'actualité de la pratique artistique renouvelée. La parole serait le domaine le plus sensible où la rationalisation, une face du Janus baroque, s'exercerait en tant que lieu par excellence du sacré, dans la tradition culturelle européenne, depuis Platon. Sa remise en question de la vérité dans le langage atteint les fondements chrétiens de toute théologie, axés sur le Verbe en tant qu'essence originelle de Dieu, suite d'un héritage juif où la création divine procède à partir de noms sacrés. Une désacralisation de la parole, à partir du XVIIe siècle, déferait le paradoxe baroque où elle constituerait, par sa double nature, un oxymore tragique, le reflet à la fois d'une réalité et de son inexistence. La parole écrite ne pouvant pas être le lieu d'une épiphanie, à l'époque baroque, « *c'est uniquement dans la parole sonore que le sacré peut se manifester à l'homme* »⁴, la déclamation permettant son

³ Idem, *ibidem*, «La voie de l'action», p.15. Georges Forestier ajoutera, sur *fabula*, que cet essai « ne consiste pas seulement à fournir les preuves historiques des fondements de la pratique théâtrale d'Eugène Green (...) il montre surtout combien la parole baroque est aujourd'hui non seulement essentielle à notre continuité culturelle, mais essentielle à une pratique renouvelée de l'art contemporain. (...) » Il mettra en évidence que « Eugène Green semble définitivement empêché par les résistances de toutes les institutions théâtrales de continuer son travail de metteur en scène (...) afin de conclure « que ce livre à la fois très riche et très beau transfigure ce qui aurait pu être révolte contre l'indécrottable obscurantisme des milieux théâtraux dominants en une belle mélancolie dominée (typiquement baroque). (...) »

⁴ GREEN Eugène, *La parole baroque essai*, édition citée, « Le jeu de l'existence du monde », « L'incarnation » p.24. L'auteur développera, dans la page 25, la portée de la déclamation de l'époque baroque:

« (...) C'était seulement par la déclamation que la parole révélait au même instant les deux faces de sa nature, et c'était seulement sous cette forme qu'apparaissait son essence sacrée. Mais dans la déclamation, la parole n'est plus une idée abstraite et sans lieu, comme on peut l'envisager sous sa

incarnation dans un corps et dans une voix humains, véritable projection du mystère eucharistique. La rhétorique, en tant qu'architecture de l'esprit et, par conséquent, génie civil du discours littéraire, en elle-même une discipline baroque, prendrait en charge le dépassement de la raison vers les énergies cosmiques de *memoria*, territoire de tout le savoir potentiel. Si la parole s'avère le songe allumé où résiderait la vraie vie, comme dans l'éphémère ou dans l'instabilité s'exprimerait le plus concret qui soit, ou la seule réalité à partir de la mort qui l'éveille, aux alentours de 1580, jusqu'à 1680, l'unité qui suivra dissoudra le paradoxe baroque. Examiner, donc, les caractéristiques de la représentation baroque implique l'axe théâtral, forme de représentation par excellence, à l'époque, référence pour tous les autres arts, et les Français accepteront à peine d'ébranler leur tout savoir dans le domaine⁵ où le Classicisme triomphant aurait vaincu l'outrance baroque, la francité prenant suprêmement le dessus. Mathilde La Bardonnie illustrera, tout en gardant une élégance ironique, l'incompréhension française, lors de la «*version baroque de Mithridate de Jean Racine, mise en scène*

forme écrite: l'énoncé déclamé, et sa sacralité, existent à travers l'incarnation de la parole dans le corps et le souffle d'un homme. Ainsi la déclamation rejoint le mystère originel du christianisme, et devient un echo de l'Eucharistie.

Voir également DE CASQUET Julia Gros, *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art XVIIe-Xxe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, page 11:

« (...) L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. » Cette formule est aussi une invitation à ne pas concevoir l'oralité selon les bornes étroites de l'oral, du vocal, mais à réfléchir à tout ce que terme d'oralité suppose d'engagement physique, c'est-à-dire corporel et bien sûr vocal de la part de celui qui a en charge de dire le texte à voix haute. (...) »

⁵ Idem, *ibidem*, «Le jeu de l'existence du monde», «Le songe est une vie», p.30. Green soulignera un aspect fondamental du préjugé critique:

« (...) Or, ce qu'il y a de particulier dans le cas présent, c'est qu'il s'agit d'opinions qui sont tenues pour des faits de la «culture commune», et qui portent une très forte valeur affective, puisqu'elles sont censées concerner des éléments essentiels de l'identité française, et se justifier par références à des «vérités» historiques inamovibles. (...) »

En effet, le chercheur précisera les territoires d'effacement français du phénomène baroque européen, dans son extraordinaire diversité, y inclus les siens, riches et singuliers, dans les pages 36-37 de cet ouvrage.

Jean Rohou, in *Avez-vous lu Racine? Mise au point polémique*, Paris, L'Harmattan, 2000, page 40, affirmera que « ce sont (...) les effets intellectuels, affectifs et esthétiques que l'écrivain vise d'abord, et il invente ou choisit et dispose les événements afin de les produire. »

d'Éugène Green, *Chapelle de la Sorbonne*»⁶, dans la mesure où sa formulation même refuse naturellement la nature baroque de la pièce et qualifie avec ambiguïté le résultat de cette production artistique «*excitante*» d'un «*artiste plutôt à la marge, voire insolite*», «*arpenteur radical, [...] à la recherche d'une interprétation baroque du théâtre classique*». Si elle établit la rigueur du chercheur, «*ca passionné, /qui/ vingt années durant a fouillé à la Bibliothèque Nationale le peu qui pouvait s'y trouver en matière de diction*», elle saura interroger les résultats de cette érudition multiple par l'équivoque, encore une fois, sur la lecture des documents de l'époque dont Green serait «*moins soucieux de prétendre à l'authenticité (...) que de redonner une verdeur au théâtre du XVIIe siècle, à des souvenirs enfouis. (...)*». Ainsi soulignera-t-elle que «*du côté des professionnels de l'orthodoxie classique, sa tentative de retour aux sources suscite des doutes*» afin de conclure qu'un «*spectateur normal*» suivra à peine «*le rythme et les sonorités étranges des vers, ici scandés comme on ne peut imaginer que des vers soient scandés*». Après avoir mis en valeur les divergences du philosophe et linguiste François Regnault, «*coanimateur de la compagnie Pandora et coauteur d'un brillantissime traité intitulé **Dire le vers***», comme celles de Christian Rist, «*autre puriste*» formé à l'école de Jean-Marie Villégier, saluant son «*exotisme violent*», l'enthousiasme, non fondé dans cet article, de Georges Forrestier ne sauvera pas Green. La Bardonnie le situera inexorablement dans un *no man's land* contemporain où tout jugé franc tireur ne s'empêchera pas d'être abattu: ni audacieux, ni conservateur, Eugène Green est quasi caricaturé, enseignant à des lycéens les gestes des personnages des peintures du XVIIe, l'impossible symétrie des baroques, tandis que de vrais spécialistes réprouvent son appropriation douteuse du corps, de l'érotique du siècle qu'on ne connaît point. Or, l'incompréhension de l'oxymore baroque dont les grands spécialistes témoignent légitimant ce scepticisme critique s'avère étonnante: le piège d'une claire opposition entre artifice et naturel se manifeste toujours dans leur présomption nette de la substance et de l'ornemental qui débouche nécessairement sur un équivoque traditionnel⁷. Aussi le fait que le théâtre constitue un lieu du sacré est-il déformé actuellement par l'argument de l'opposition

⁶ Voir *Libération*, le 28 septembre 1999, France Culture, article de Mathilde La Bardonnie, «*Racine en vers et contre tous. Eugène Green propose une version baroque de **Mithridate** de Jean Racine, mise en scène d'Eugène Green, Chapelle de la Sorbonne, du mardi au samedi, 19h30m, jusqu'au 30 Octobre*». L'auteur notera ici que «*la démarche tant erudite qu'artistique d'Eugène Green est saluée avec enthousiasme*».

ecclésiastique à ce que les structures de l'Église considéraient un divertissement. La représentation théâtrale, la liturgie et le sermon à l'église convergissaient, au contraire, dans la communion publique dans la langue, lien humain et épiphanie, jusqu'à ce que Louis XIV élimine toute source de tension, dans son royaume signalant absolument la mort du corps mystique du roi, vers les années 80.

⁷ Voir Green Eugène, *La parole baroque essai*, éd. Citée, « Le reflet sur l'eau », « Artifice et naturel », page 44:

« (...) Pour Molière comme pour ses rivaux, être « naturel » en scène, c'était à chaque moment du spectacle, utiliser les codes de la rhétorique théâtrale pour représenter d'une manière convaincante ce dont la scène était l'imitation. Rien ne peut remplacer le temps qui travaille: avant que l'homme européen n'arrive aux sommets du théâtre soixante-huitard, il aura fallu qu'il connaisse trois cents ans de progrès ».

Green référera, dans le cadre de cette polémique entre troupes à l'époque de Molière, l'édition moderne de l'ensemble des pièces de la Querelle, MONGRÉDIEN Georges, *La Querelle de l'Ecole des femmes*, Paris, 1971.

Georges Forestier soulignera, à ce propos, que « le moyen le plus sûr d'atteindre le naturel était d'obtenir la perfection de l'artificiel ». Voir Forestier Georges, *Lire Racine*, Racine Jean, *Oeuvres Complètes I, Théâtre - Poésie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp.LIX-LX. Dans le même sens, très clairement, Eugène Green dénoncera, *op. Cit.*, « Le reflet sur l'eau », « Le sacré et le profane », page 80, les faux sens qui dominent:

« Baroque et « classicisme », artifice et « naturel », jansénistes et jésuites, le Roi humain et mystique, Le Roi présent et caché, le sacré et le profane: voilà des oppositions où on peut voir une manifestation du paradoxe baroque, mais aussi des pièges, où la « culture commune », par des dogmes censés créer des liens communautaires, nous fait tomber. (...) »

Voir CHAOUICHE Sabine, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.12:

« (...) au théâtre, à cette époque, « dire », c'est avant tout « faire impression »; imprimer, faire appel à l'imagination par le pouvoir évocateur de la parole, créer des images vives et vivifiantes capables de s'insinuer dans les esprits et surtout impressionner, ébranler les sens, bouleverser le spectateur. »



Si nous disposons d'importantes sources à déchiffrer quant à plusieurs aspects de la déclamation, partie fondamentale de la rhétorique, la prononciation des phonèmes s'avère l'élément le plus illustré par des documents précis du XVII^e siècle. *Pronuntiatio* et composition littéraire se mettaient réciproquement en valeur et l'énergie particulièrement investie dans le discours déclamé l'éloignait de la conversation quotidienne⁸: Bénigne de Bacilly, un grand maître de chant, établit, dans ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*⁹, un mode plutôt théâtral d'accorder du poids aux paroles que l'on récite, capable de dégager la force potentielle, invisible, d'un discours révélateur. Car le système énergétique de la langue française est plus stable que ses phonèmes, l'examen de la langue actuelle permet de comprendre la déclamation baroque, art parfaitement européen aussi bien dans ses bases culturelles que dans ses effets. Maîtrise et conscience du souffle, source essentielle de l'énergie,

⁸ Eugène Green dénoncera, en plus, les équivoques d'une récitation soi disante naturelle des contemporains avec une délicieuse ironie, in **op. cit.**, «*Le grand théâtre du monde, La chair de la parole*», p.83:

« (...) »

Or, la récitation «naturelle» des comédiens post-soixante-huitards est aussi une forme de déclamation, puisque ses caractéristiques rythmiques et ces schémas d'intonation, très différents de ceux du discours ordinaire, sont repérables et reproduisibles, ce dont on trouve le reflet dans l'écriture musicale de certains compositeurs contemporains. (...) »

⁹ BACILLY Bénigne de, *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, Paris, 1^{ère} édition, 1668, p. 248.

elle constitue l'axe du jeu de toutes les formes de théâtre ancien asiatique fondé sur le centre de l'univers que l'acteur debout constitue, lieu d'échange du dedans et du dehors, à partir d'un texte voué, par nature, à cette incarnation. Prendre un texte dramatique baroque pour un ensemble de signes réduit évidemment sa portée, anéantit sa raison d'être, et ce procédé, hélas revendiqué par des porte drapeaux de la contemporanéité, déconsidère, par ailleurs, l'intercompréhension européenne dans cet art, les éléments sonores du Français étant, par exemple, plus saisissables aux portugais, castillans ou catalans, à l'époque¹⁰. Il importe de rappeler que les interprétations et les choix par rapport aux données linguistiques existantes, dont ces documents témoignent, reflètent la spécificité politique du Français en tant que cible, plus que toute autre langue en Europe, de nationalisation exemplaire dans le but de créer une langue de référence. Autour du monarque, inspirateur d'une élite soignant la perfection, en outre, se développait un modèle de «Français de cour», fondement de toute déclamation, axé sur le Français parlé dans le sud de l'Île de France et en Touraine, et encore point de départ pour une espèce de sa quintessence, une articulation qui puiserait dans l'invisible l'âme ainsi révélée de la verbalisation humaine. Green insistera sur le fait que «*cet aspect de la prononciation qu'on entendait au théâtre était aussi étrange pour un contemporain de Molière ou de Racine que pour nous*»¹¹ et seul lui permettait la reconnaissance régulière des formes

¹⁰ Cette dimension est très précisément illustrée par des ouvrages de l'époque baroque. Pourtant, ces oppositeurs actuels tiennent à l'ignorer, comme Green le soulignera, *op. cit.* *Le grand théâtre du monde*, «*La chair de la parole,, Prononciation*», p.89, Jean Palsgrave et *L'Éclaircissement de la langue française*, 1530, justement Bénigne de Bacilly et *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, 1668, encore Louis de Dangeau et ses *Essais de grammaire*, 1694. Ce chercheur présentera le parcours particulier d'évolution phonétique du Français, dans les pages 92-94 de cet ouvrage, qui s'autodétruit de ce point de vue, ses phonèmes ayant une propension à se manger les uns les autres. En plus, on constate une graduelle perte de son énergie vitale par l'affaiblissement de l'accent d'intensité et sa localisation précaire sur la dernière d'un groupe de syllabes qui engendraient un «allègement phonétique de la langue» généralisée au XIV^e siècle. Sa grammaire, par conséquent, ne serait plus audible.

¹¹ Voir Eugène Green, *La parole baroque essai*, éd. Citée, *Le grand théâtre du monde*, La chair de la parole, *Prononciation*, p.96. L'auteur en soulignera la même valeur d'épiphanie. Dans la page 94, l'auteur tournera en dérision la tradition scolaire française selon laquelle le Français serait une langue

potentielles de la langue que l'écriture, plus rare, dévoilait. Ainsi, cet éloignement, produit par une technique à maîtriser dont l'effet devait être dépassé, non sans peine, par le public, engendrait -il un temps et un lieu abstraits, strictement de la représentation, un voyage, en un mot. Si dans tout système prosodique le vers renforce l'énergie naturelle et visible, en Français ceci est d'autant plus vrai, car il révèle son énergie non apparente. Outre l'accent d'intensité, dit à tort l'accent tonique, Bacilly introduira l'accent de longueur et l'accent musical rassemblés dans les formes du discours littéraire et capables d'une considérable richesse rythmique, sans exclure l'accent d'hauteur, primordial dans le système d'intonation. Le vers français est classé, dans les traités de prosodie depuis 1500 jusqu'à la Révolution Française, selon le nombre de syllabes qu'il comporte, ayant une forme masculine, quand la fin du vers coïncide avec la syllabe accentuée, ou une forme féminine¹², lorsque la pénultième syllabe est suivie d'une autre, articulée et non accentuée, dont la voyelle e est forcément neutre. Outre l'intonation, très précise également, la ponctuation moderne découpe logiquement le texte qui perd tout son jeu rythmique et son éventail de tons¹³. D'habitude, les lecteurs mettent l'accent d'intensité sur la sixième

écrite par nature qui permettrait aux interlocuteurs une décodification instantanée des possibilités grammaticales.

¹² Idem, *ibidem*, p.101. Dans le même chapitre, Green précisera que « *les traits anciens distinguent, parmi les vers féminins, les «féminins ouverts» où cet e neutre est le dernier son, et les «féminins clos», ou cette voyelle est suivie d'un autre phonème (s ou t). (...) »*

¹³ Catarina Araújo de Figueiredo de França Martins Blanco, étudiante de Littérature Française Classique à la Faculté des Lettres de Porto, année scolaire 2011-12, 1er semestre, a développé une recherche sur la déclamation de *Bérénice* de Jean Racine («*Declamar Bérénice de Jean Racine: A necessidade de revelar a realidade escondida da palavra através do respeito escrupuloso da pontuação original*», FLUP, 2012) au cours de laquelle elle compare l'édition de Jean-Pierre Collinet (Gallimard, 1982) avec celle de Georges Forestier (Gallimard, 1999). Collinet soulignera, page 50, que « *Nous modifions, aussi discrètement que possible, la ponctuation afin de l'adapter à l'usage actuel.*», tandis que Forestier mettra en valeur la ponctuation racinienne, car le dramaturge s'y concentrait très délibérément, page LIX: « *Nous avons en revanche scrupuleusement respecté la ponctuation originale (...)*». Catarina conclura, page 9, que 480 vers (dans l'ensemble de 1507 vers de la tragédie) présentent des différences de ponctuation et un vers peut inclure plus d'une altération. Aussi, y-a-t-il 600 modifications produisant d'immédiates conséquences dans la déclamation correspondante, ce qui lui permet d'observer que Jean-Pierre Collinet intervient plus nettement qu'il ne l'avoue, dans le cadre de son édition.

et la douzième syllables de l'alexandrin, mais cet accent est plutôt déterminé par une précision exclamative ou interrogative, ou bien par un supplément d'énergie porté par un mot sur un autre, tout en concentrant une forte charge émotive sur des adjectifs ou des substantifs. Outre cette singularité, en elle-même tout un domaine à approfondir, il est important de considérer la façon dont le corps participait dans la représentation de la parole et de rendre compte des relations fondamentales de cette conception baroque avec la recherche récente sur le langage humain. En effet, lorsque Eugène Green éclaircit la signification du geste, à l'époque, en tant que «*langage naturel et universel qui, sous sa forme primitive, et entièrement muette, permettait aux êtres humains de communiquer des idées et des sentiments*»¹⁴, toutefois assimilé, cultivé, il

Julia Gros de Casquet, dans son ouvrage, *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art, XVIIe- XXe*, éd. citée, page 47, affirmera que «*Racine a été un réformateur de la déclamation tragique dans les années 1668-1670, à travers l'information et le rythme (...), cette réforme de l'oralité du vers est décelable dans le travail d'écriture et de ponctuation de ses vers.*» Sabine Chaouche, dans son chapitre fondamental «*Au Cœur du «Chant» Racinien*», in *L'art du comédien / Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, éd. Citée, p.321, ajoutera que «*Si Racine était doué en matière de déclamation, il est certain que son travail d'écriture contient en son sein toutes ses recherches sur une prononciation novatrice dans la mesure où il se veut une traduction ou retranscription des tonalités de la voix et des marques de respiration de l'acteur. Par conséquent le rôle de la ponctuation est fondamental dans la déclamation racinienne.*»

¹⁴ GREEN Eugène, *La parole baroque essai*, édition citée, «*Le corps transfiguré*», «*Vers une théorie de la représentation gestuelle*», p.145. Voir le magnifique ouvrage de Michael Corballis, *The Recursive Mind/ The Origins of Human Language, Thought and Civilization*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2011, dans lequel les principes généraux de la Psychologie Expérimentale, contrariant les traditions linguistiques dominantes, rejoignent ces présupposés baroques d'une *anima* humaine de la communication qui divergerait essentiellement de tout notre logocentrisme civilisationnel. Dans sa Préface, Corballis expose clairement les directions de sa recherche qu'il développera dans les Chapitres 11 et 12 («*Becoming Human*» / «*Becoming Modern*»), page ix:

«*(...) Where I part from Chomsky, though, is in his view that thought itself is fundamentally linguistic. I argue instead that the modes of thought that made language possible were nonlinguistic, but were nonetheless possessed of recursive properties to which language adapted. Where Chomsky views thought through the lens of language, I prefer to view language through the lens of thought. This change of view provides the main stimulus for this book, since it not only leads to a better understanding of how we humans think, but it also leads to a radically different perspective on language itself, as well as on how it evolved. (...)*»

ouvrira tout un éventail de lignes de réflexion à venir sur l'humain, un jour libéré de l'oppression logocentrique. Ainsi existe-t-il toute une codification gestique poussée jusqu'à la définition du geste abstrait que seul l'énergie de la parole pourrait cristalliser, surtout sans le confondre avec la gesticulation nerveuse. Le geste d'expression, par exemple, ne devait pas être redondant par rapport au discours, et il surgirait, donc, pendant le silence du personnage, tandis que le geste doit se rapporter à une parole précise, connaissant un moment d'immobilité avant la fin du mot, une «stase» conférant son existence corporelle. Le geste baroque comporterait, comme les théâtres classiques d'Extrême-Orient et les arts martiaux, une énergie en devenir, un mouvement principal et un rétablissement de l'équilibre de l'énergie. Ce mouvement principal a lieu sur le temps faible du texte, l'assise se faisant sur le temps fort, aussi bien les changements d'appui que les déplacements doivent se concentrer sur des silences¹⁵. Eugène Green insistera sur la valeur présente de la parole baroque, un mode récupéré d'approcher l'existence, d'après le paradoxe baroque qui nous réconcilie impossiblement avec la logique du monde et notre instinct supérieur d'ailleurs. Il s'agirait, par conséquent, d'un théâtre à la parole dévolue comme projet d'avenir donnant à voir, par l'artiste qui disparaît, le dehors et l'intérieur, souffle d'éternité, en fait.

Nous avons l'intention de poursuivre la recherche sur les relations entre ces données et la déclamation baroque afin de publier des conclusions générales qui dépasseront le cadre, lui-même encore un projet d'étude, plus spécifiquement vassilievien de cet essai.

¹⁵ Idem, *ibidem*, « Les déplacements », p.161:

« Il est significatif que ces principes se retrouvent, malgré la diversité des langues et des formes, dans tous les théâtres classiques d'Extrême-Orient. »

Green saura évaluer, page 162, la disponibilité de la réaction des enfants, lors de ces représentations contemporaines:

« (...) Cela veut dire qu'à ls réagissent spontanément en spectateurs baroques: la rationalité et la clarté de l'éloquence corporelle donnent à l'action la lisibilité d'une bande dessinée, mais la maîtrise de l'énergie chez l'acteur lui donne une puissance surnaturelle, née de la présence apparente du sacré. (...) »



Anatoli Vassiliev parcourt tout un itinéraire d'auteurs élus¹⁶ et Pouchkine, par exemple, est au centre de son travail pédagogique et de ses mises en scène dans le sens de travailler l'essence du vers, c'est-à-dire, sa métrique, son rythme et sa signification, sa portée musical et le fonds, par excellence, du verbe qu'il contient. Il s'agirait de puiser aux sources de la ritualisation théâtrale, de relier l'acteur au sacré à travers des entraînements longs de déclamation, pour ainsi dire, sur l'hexamètre, et d'arts martiaux chinois. Vassiliev, lui-même, ou un acteur du laboratoire, pourront travailler sur l'élocution de voyelles, de mots, d'un hexamètre ou d'un distique par la troupe, tout en pratiquant les intonations exclamative, narrative et affirmative, perçues comme allant de l'aigu au grave, selon une méthode synchrétique de diction et de prononciation des écoles théâtrales russes. L'acteur devrait se concentrer, donc, sur la nature vocale de son action, le pouvoir visuel, décontraction et verticalité de son corps et cet art serait proprement une méditation. Il devrait imaginer extrinsèquement le son qu'il lance vers des lignes horizontales et verticales, ce qui lui permettrait de

¹⁶ Cette (proposition d') étude constitue la troisième partie d'un développement intégré sur Vassiliev. Afin de ne répéter ses points de départ, il importe de renvoyer à MARINHO Cristina, «*Amphitryon* de Molière, segundo Vassiliev / *A vida além túmulo da palavra*», in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil Homenagem a Arnaldo Saraiva*, Ed. Afrontamento, CITCEM, 2012, ed. de Zulmira Santos e Isabel Morujão, pp.75-87 et à «*Molière de Vassiliev / la théorie comme pratique / la pratique comme théorie*», in *Teatro do Mundo/ Tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2011, pages 125 - 140.

sentir l'ensemble et l'accord des participants. Le travail de Vassiliev de 1992 sur l'**Amphitryon** de Molière a consolidé une approche de chant et de pièce vocale particulière, toujours axée sur le vers, et il est certain que sa recherche prend graduellement conscience de sa primauté vocale, à partir de l'exploitation de parallélismes subtils fondant des éléments d'intonation avec des projections sémantiques du vers¹⁷. Si nous mettons en valeur, par une simple délimitation méthodologique de l'essai, l'incarnation vassilievienne du verbe, il importe de bien intégrer celle-ci dans un complexe réseau de construction dramaturgique¹⁸ dont les palimpsestes de plusieurs époques exclueraient, au départ, toute archéologie baroque ou non que Green lui-même rejette, non sans éviter des équivoques critiques, connus par Vassiliev, à son tour, en France, lors de son expérience au Français. Il est vrai qu'Anatoli semble parcourir à reculons les différents paradigmes esthétiques et s'il est parti d'un projet social et d'avant-garde de l'art, s'il est passé par une spiritualité symboliste et s'est identifié avec Nietzsche, le tout étant traversé par l'Esthétique religieuse de Russie, il reviendra sur le Moyen Âge et sur son mystère. Or, il s'est aperçu que ses acteurs agissaient parfaitement, mais ils n'étaient pas capables de parler¹⁹, car ils étaient encore trop quotidiens dans leur langue. Par conséquent, sa recherche sur les structures du jeu ludique s'orientait naturellement vers la transmission verbale qui essayait de retrouver une parole primordiale

¹⁷ POLIAKOV Stéphane, Paris, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Actes Sud-Papiers, 2006, « *Divisions, reprises, montage: le vers et verbe* », pages 102-119. L'auteur expliquera, dans la page 106, qu'« il serait cependant faux de voir, dans ce travail, une simple étude sonore. La sonorité ne peut faire fi des autres aspects du théâtre vassilievien: le travail sur le sens, les opérations dans l'espace et les structures de jeu. Leur intégration tend ainsi vers la forme théâtrale du mystère, sensible dans les dernières mises en scène. »

¹⁸ Voir LUPO Stéphanie, **Anatoli Vassiliev Au coeur de la pédagogie théâtrale Rigueur et anarchie**, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, « Vers un Théâtre de l'Incarnation », p.203:

« (...) En effet, si les premières années de gestation de la méthode sont dominées par l'alliance entre «texte littéraire et improvisation», et cherchent à faire de l'étude un «style» entre «rigueur et anarchie», les années quatre-vingt-dix et 2000 sont davantage marquées par une recherche sur la parole. Le style «experimental» où l'acteur créateur et libre a la première place, semble céder la place à un projet théâtral fortement inspiré par le mystère, l'incantation et l'anonymat.

(...) »

¹⁹ VASSILIEV Anatoli, **Sept ou huit leçons de théâtre**, P.O.L éditeur, 1999, p.108 Il est clair que Vassiliev revient, d'une façon très personnelle, sur le dernier souci stanilavskien de la parole que Maria Knebel développera par la suite.

et oubliée, à travers une technique verbale. En effet, le metteur en scène russe saura profondément confondre le texte et sa lecture, une même réalité rituelle pouvant éveiller notre trésor, dans l'espace actuellement métaphysique de son théâtre, par le dialogue révélateur du sens, le corps de l'acteur, dans sa fluidité longuement entraînée²⁰, donnant lieu à sa parole. Le Coeur s'avère le point irréductible qui engendra le souffle



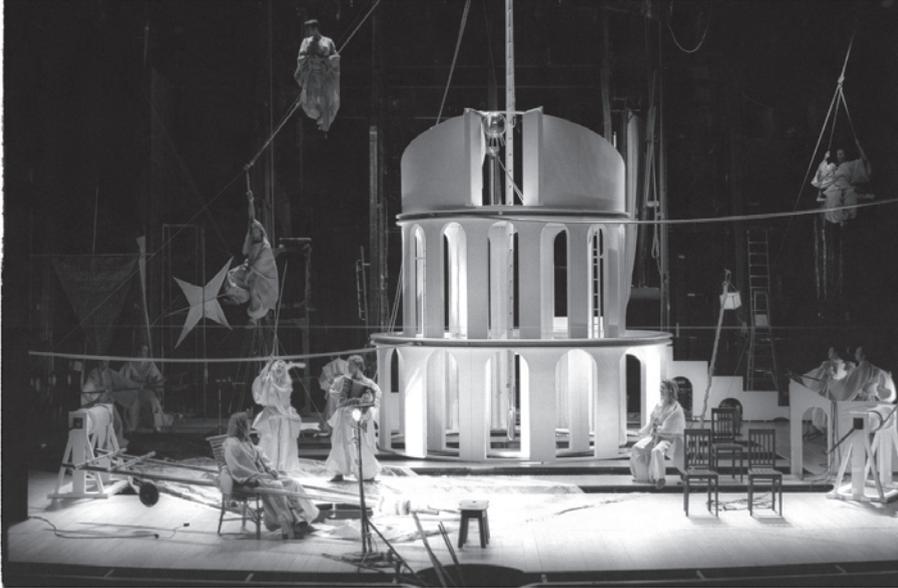
Les vêtements des acteurs de Vassiliev bâtissent des silhouettes illuminées qui pratiqueront une métaphysique du langage articulé, de l'incantation qu'une alchimie antique ne cessera pas de transmettre. D'une certaine façon, encore, Anatoli réalisera la méthode manquante d'Artaud qui était conscient du piétinement humain aspirant à l'acte théâtral où le sens se dévoilerait.

Amphitryon de Molière, par Vassiliev, à la Comédie Française, en 2002²¹, réalise ces carrefours temporels et civilisationnels que l'érudition voudrait effacer par sa logique routinière, sans prendre à corps le comédiographe

²⁰ LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev Au coeur de la pédagogie théâtrale Rigueur et anarchie*, éd. Cite, «De l'Imitation à L'Incarnation», pages 2224-2225:

« (...) C'est la connaissance de ce cercle que nous envisageons comme le corps se hissant à sa surface. C'est ce que nous appelons la perte de la chair, au profit de l'enveloppe, le passage du concept de profondeur à celui d'épaisseur. (...) »

surtout abstrait. À Moscou, à Paris, sous Louis XIV, après le monde soviétique, de nos jours, ces pèlerins de leurs existences, à l'autel de leur plateau, raffineront des cris et exhaleront des vers, en espérant que l'Annonce nous sera faite.



"Amphitryon" Molière / Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002 * copyright Photo Lot

²¹ Ces images soulignent le travail vocal des acteurs dans cette mise-en-scène d'Anatoli Vassiliev. (Comédie Française, 2002)