



HAL
open science

Transmission de la mémoire de la Shoah : une médiation scénique de restitution

Sylvie Leleu-Merviel

► **To cite this version:**

Sylvie Leleu-Merviel. Transmission de la mémoire de la Shoah : une médiation scénique de restitution. Revue des Interactions Humaines Médiatisées (RIHM) = Journal of Human Mediated Interactions, 2008, 9 (2), pp.53-84. hal-00467744

HAL Id: hal-00467744

<https://hal.science/hal-00467744>

Submitted on 31 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transmission de la mémoire de la Shoah : une médiation scénique de restitution

Passing on the memory of the concentration camps: restitution via a scenic mediation

Sylvie LELEU-MERVIEL

Univ Lille Nord de France, F-59000 Lille, France
UVHC, LSC, F-59313 Valenciennes, France
sylvie.merviel@univ-valenciennes.fr

Résumé. Transmettre la mémoire de la seconde guerre mondiale aux générations qui ne l'ont pas connue devient impératif. Cela ne va pas sans une nécessaire réflexion quant aux vecteurs de médiation adéquats. Cet article porte sur *Du cristal à la fumée*, pièce de Jacques Attali créée dans une mise en scène de Daniel Mesguich le 16 septembre 2008. Cette proposition inhabituelle via la représentation scénique au théâtre fait l'objet d'une triple analyse : exploration du texte fondée sur la méthode de Patrice Pavis, analyse de la mise en scène grâce aux outils de la scénistique, première approche du processus médiationnel à l'œuvre dans la forme théâtrale. Au terme de ce parcours, il apparaît que l'objet scénique n'est sûrement pas le plus apte à supporter un régime de restitution des faits historiques.

Mots-clés. Médiation scénique, théâtre, métaphore, scénistique, faits historiques, sémiotique cognitive, signifiante, intégration conceptuelle.

Abstract. Passing on the memory of World War II to new generations has become an imperative. To do this, careful thought is needed about the appropriate vectors of mediation. A point in case is the play of Jacques Attali, *Du cristal à la fumée* (From crystal to smoke) directed for the stage by Daniel Mesguich on 16 September 2008. The article examines this unusual play and its theatrical scenic representation in a threefold way: an exploration of the text based on the method of Patrice Pavis, an analysis of the stage direction using the tools of the *scénistic* method, and an attempt in understanding the mediational process at work in the theatrical form. In doing this, it appears that the scenic object is not the most appropriate in enhancing the restitution of historical facts.

Keywords. Mediation, scenic, theatre, metaphor, scénistic, historical facts, cognitive semiotics, significance, conceptual integration

1 Introduction

La question de la mémoire de la Shoah s'impose actuellement comme une problématique majeure, au moment historique précis de ce basculement où les derniers témoins physiques sont en passe de tous disparaître. Elle s'accompagne

d'une réflexion approfondie sur la médiation nécessaire. Tous les musées de la déportation, les sites concentrationnaires, les nombreux mémoriaux de divers pays mènent notamment un travail très abouti sur les modes de médiation opportuns pour la transmission de la mémoire à des générations qui n'ont pas connu cette période de l'Histoire.

Une proposition plus inaccoutumée – une médiation via la représentation scénique au théâtre – fait l'objet de cet article.

1.1 Présentation de « l'objet » scénique et des questions qu'il pose

Un texte...

En août 2008 paraît chez Fayard, sous la signature de Jacques Attali, un opus de 187 pages dont la première de couverture mentionne : « *Du cristal à la fumée. Théâtre* » (Attali, 2008).

Une création...

La création a lieu le 16 septembre 2008 au Théâtre du Rond-Point, dans une mise en scène de Daniel Mesguich. Elle bénéficie d'un relais médiatique important. Le spectacle est à l'affiche dans ce même théâtre jusqu'au 28 septembre.

Des commentaires...

Dès le lendemain, les journalistes commentent l'aspect « événementiel » de la création. Ainsi la critique de Fabienne Pascaud du 17 septembre 2008 à 18 heures 30, intitulée « Coup de gueule-théâtre », à ce jour encore audible en ligne à l'adresse <http://www.telerama.fr/scenes/theatre-du-cristal-a-la-fumee,33733.php> (consulté le 4/8/2009, texte intégralement retranscrit en annexe), commence-t-elle par ces mots : « *La soirée était très chic hier au théâtre du Rond-Point. Les ministres se pressaient, Rachida Dati en tête. Les hommes de gauche se pressaient aussi, Laurent Fabius en l'occurrence. Que venaient-ils voir ? Hé bien ils venaient voir la dernière œuvre du conseiller du Président Sarkozy, homme de gauche au demeurant, Jacques Attali, qui s'intitule 'Du cristal à la fumée'. Ils n'ont pas été déçus...* ».

Des critiques...

Le ton passe néanmoins très vite de la chronique mondaine à la critique la plus acerbe : « *C'est vrai qu'ils ont très peu applaudi. On les comprend. Le spectacle est tout simplement lamentable. On aurait pourtant aimé adorer ce spectacle, ou du moins pas en rire, pas le trouver ridicule comme on a pu le juger hier soir* ».

Nul besoin d'un esprit très acéré pour comprendre que Fabienne Pascaud n'a pas du tout aimé ce qu'elle a vu – ce qui n'est nullement répréhensible : c'est son droit le plus strict. Malgré la dimension par conséquent très subjective, et de fait orientée, des propos qu'elle tient, ce qui retient particulièrement l'attention est cette mise en cause du procès théâtral lui-même que comporte sa diatribe : « *Daniel Mesguich et Jacques Attali ont trouvé que les propos des nazis étaient trop dégoûtants pour que des acteurs les interprètent. On les comprend volontiers : ces mots touchent l'indicible, l'innommable. Mais pourquoi, alors, vouloir faire du théâtre ?* ».

On observe en outre que cette même question est relayée par d'autres critiques beaucoup moins véhémentes, plus modérées et/ou consensuelles. On peut citer par exemple Elise Noiraud, dans les Trois Coups du 27 septembre 2008, sous la plume de laquelle on trouve : « *Malgré la valeur du texte, malgré la nécessité de l'entendre [...] je demeure tarabulée par une seule question : est-ce bien là du théâtre ?* ».

Une problématique...

Ces deux premières citations suffisent à faire émerger une problématique liée de fait à la fonction de transmission mémorielle : le mode de médiation était-il adapté à l'objet ?

1.2 Méthode d'analyse

Analyse du texte, de la proposition scénique et du processus médiationnel

Pour tenter de répondre à cette question, une analyse objective et rigoureuse de la production proposée en septembre 2008 est tout d'abord effectuée. Elle débute par une exploration du texte, fondée sur la méthode d'analyse des textes contemporains de théâtre proposée par Patrice Pavis (2002). Cette analyse de l'objet abstrait qu'est le texte est complétée par une analyse de son incarnation concrète : en corps, en mouvements, en espace, en sons et en lumières. Les outils de la scénistique sont mobilisés pour ce faire. Enfin, l'examen du processus médiationnel conclut l'article.

Corpus

Les documents qui constituent le corpus de l'analyse sont :

- En tout premier lieu l'édition du texte de la pièce chez Fayard.

Cet élément essentiel est complété par un ensemble de textes critiques et/ou de commentaires, mis à disposition sur le Web et en l'occurrence moissonnés par le moteur de recherche Google© sous la formulation de recherche « Du cristal à la fumée ». Figurent dans ce corpus :

- La critique de Fabienne Pascaud pour *Télérama* du 17 septembre 2008
- La critique de Joévin Canet pour *Le Magazine Info* du 21 septembre 2008
- La critique d'Elise Noiraud pour *Les Trois Coups. Le seul journal quotidien du spectacle vivant* du 27 septembre 2008
- La critique de Judith Sibony pour *Rue 89* du 27 septembre 2008
- La critique de Corinne Denailles pour *Pariscope* (non datée)
- Le commentaire en ligne de Jules Dupont du 5 octobre 2008 sur le site d'Amazon.fr qui commercialise l'édition papier du texte
- Le commentaire signé Latour07 du 29 septembre 2008 sur ce même site
- L'article d'André Larané intitulé « *Shoah : l'Histoire en pièces* » du 28 septembre 2008 sur le site Herodote.net

Les adresses des sites Internet donnant accès à l'intégralité de ces divers documents figurent en annexe. En outre, la critique de Fabienne Pascaud étant radiophonique, une transcription intégrale sous forme textuelle est également disponible en annexe, comme indiqué plus haut.

2 Analyse du texte de Jacques Attali

Pavis (2002 : 1-31) propose quelques « *thèses pour l'analyse* » qui visent à interroger le texte dramatique contemporain de façon pertinente. Ce modèle s'inspire de celui qu'Umberto Eco a consacré au texte narratif, testé et exposé dans *Lector in fabula* (Eco, 1985), mais Patrice Pavis l'a entièrement adapté de façon à « *prendre en compte cette 'parole en action' que constitue le théâtre* ». L'outil a été conçu pour fonctionner du côté de la réception et du lecteur, à l'inverse d'une méthode génétique tournée vers la conception et l'écriture de l'œuvre, ses sources ou la méthode de travail de l'auteur ; il est donc particulièrement adapté à notre situation.

6 niveaux s'enchaînent successivement les uns dans les autres, conformément au schéma de la figure 1.

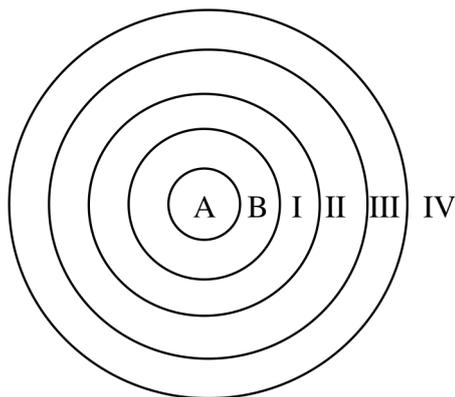


Figure 1. Schématisation des niveaux successifs d'analyse du texte dramatique

Après une présentation rapide du type de caractéristique observée à chacun de ces niveaux d'après (Pavis, 2002), les variables correspondantes sont instanciées pour « *Du cristal à la fumée* », ce qui en assure une analyse la plus méthodique possible.

Il est à noter que Patrice Pavis recommande d'utiliser son modèle comme une boîte à outils dans laquelle on vient puiser en fonction de ses besoins. Cela signifie concrètement que tous les items ne sont pas pertinents pour tous les textes, certains d'entre eux étant du reste délibérément piétinés par l'écriture dramatique contemporaine. On n'instanciera donc que les items signifiants pour l'objet qui nous préoccupe, sans que cela constitue un manquement à l'exploitation de la méthode.

2.1 Niveau A : textualité, stylistique

Questions propres au niveau A

- Comment ça parle ?

Procédés lexicaux, grammaticaux, rhétoriques.

Stylisation de la langue.

Oralisation de la langue.

Adaptation aux lois phonétiques de la diction et à la mise en bouche.

Plasticité du texte, faculté de se modeler sur la voix et le corps des comédiens.

- Musique et matière des mots

Musique textuelle.

Tissage des phrases.

Répliques, sonorités.

Sons, rythmes, jeux du signifiant.

- Types de paroles

Formes verbales utilisées, langue naturelle ou langage formalisé.

Prose ou vers, marques d'oralité.

Mot du personnage ou mot d'auteur.

Répartition des paroles entre les locuteurs, masses textuelles, ordre des tours de paroles.

Source, direction et but de la parole ; vectorisation (Pavis, 1996b).

- Paroles et silences.
- *Lexique*
 - Vocabulaire utilisé.
 - Occurrences verbales exprimant une même idée.
 - Champ lexical.
- *Isotopie et cohérence*
 - Fil conducteur.
 - Lignes directrices permettant d'organiser les informations et les indices.
 - Rapprochement des termes et/ou des thèmes.
- *Indications scéniques*
 - Découpage visible du texte (séquences, scènes, actes, tableaux).
 - Didascalies.
- *Marques de stylisation et de littéralité*
 - Fonction poétique (Jakobson, 1963).
 - Art de la composition et du montage des discours.
 - Dramaticité et théâtralité de l'énonciation verbale.

Le DOKUMENT 18-16PS

Jacques Attali revendique explicitement une approche documentaire. Ainsi, la préface de l'édition (Attali, 2008) indique :

Cette pièce raconte, au plus près de la réalité historique, la réunion secrète qui s'est tenue au matin du 12 novembre 1938, deux jours après la Nuit de cristal, à Berlin, entre les principaux dirigeants nazis [...].

Plusieurs sténographes, dont le docteur Fritz Dörr, prennent en notes le contenu des échanges. A la fin de la guerre, Fritz Dörr remet ses notes, compte rendu partiel de la réunion, aux Américains. Elles sont utilisées lors des procès de Nuremberg. Les notes des autres sténographes, portant sur la moitié de la réunion, n'ont jamais été retrouvées.

Ce document est ensuite envoyé aux archives allemandes sous la référence « PS-1816 ». En 1998, des familles juives héritières de polices d'assurances non honorées par l'Etat nazi saisissent l'Etat de Californie afin de retrouver des preuves de la collaboration des assurances allemandes avec le gouvernement nazi. La société Risk International, engagée pour mener cette enquête par l'Etat de Californie (avec le concours d'Avoteynu, dans le cadre du projet Living Heirs), contacte la société d'assurance allemande Allianz et remonte la piste du document.

*Cette pièce est inspirée par ce verbatim partiel, par les témoignages laissés par divers participants à cette réunion, dont Bernhard Lösener, du bureau juif du ministère de l'Intérieur, et Ernst Wörmann, par le biais du livre du professeur Gerald D. Feldman (*Allianz and the German Insurance Business, 1933-1945*, Cambridge University Press, 2001), ainsi que par les travaux des historiens du groupe Allianz, dirigés par Barbara Eggenkämper, que je remercie pour leur aide.*

Derrière l'indication « référence PS-1816 » de cette préface, une note de bas de page renvoie à l'annexe, « *Premières pages du document 1816-PS consigné dans les archives des procès de Nuremberg* », qui comporte trois scans de feuillets reproduits ci-dessous dans les figures 2 à 4.



Figure 2. Page de garde du document, in (Attali, 2008 : 184)

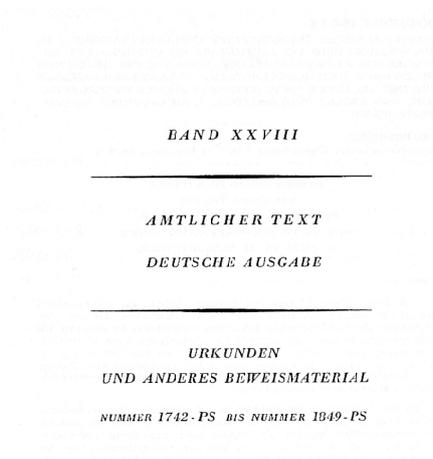


Figure 3. Page d'intertitre « de 1742-PS à 1849-PS », in (Attali, 2008 : 185)

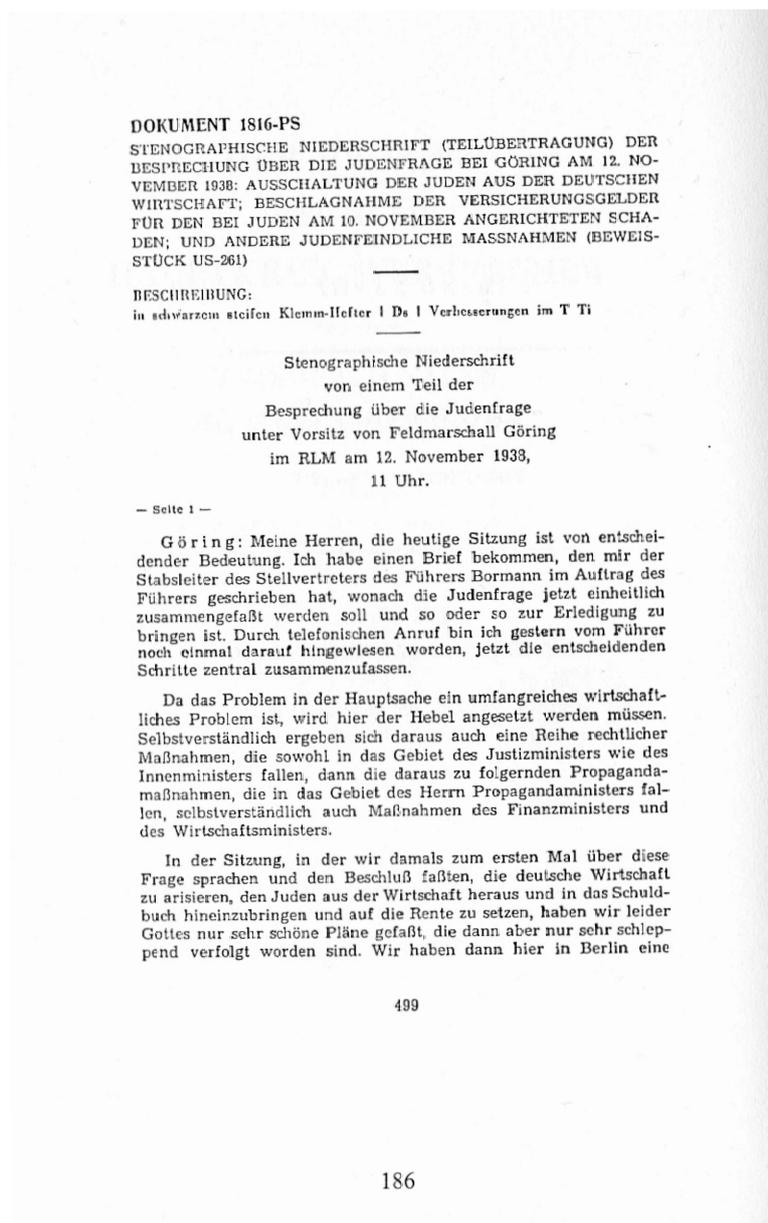


Figure 4. Première page du « DOKUMENT 1816-PS », in (Attali, 2008 : 186)

Textualité de la pièce

Sans entrer dans une analyse approfondie, on peut tout de suite observer quelques incohérences notoires.

Tout d'abord, alors que l'intention est revendiquée « *au plus près de la réalité historique* », alors que les scans de documents « authentiques » viennent fonder cette

démarche en instaurant une rhétorique de la « vérité » de par leur statut de « preuve irréfutable », on note une légèreté peu explicable dans l'appel à référencement, puisque le texte d'Attali indique PS-1816, tandis que l'édition elle-même atteste quelques dizaines de pages plus loin que le titre exact est « DOKUMENT 1816-PS ». Le fait de revendiquer l'exactitude tout en tenant pour négligeable une erreur dans le référencement documentaire introduit le doute, même s'il ne s'agit là que d'un détail.

Par ailleurs, aucune indication n'est fournie concernant l'intervention d'un (ou plusieurs ?) traducteur(s). Ce point de vue est pourtant absolument déterminant. En effet, d'autres travaux (Gentès, 2009) ont montré combien la traduction, à travers sa mise en mots de concepts parfois très peu transposables d'une culture à l'autre, procède d'une réécriture totale. Chaque terme doit y être soupesé longuement afin de garantir une *fidélité* maximale – on pourra trouver une première approche du concept de fidélité entre original primaire et document secondaire dans (Bouchez, 2007 : 131-133). Ainsi, la première phrase de Goering dans le DOKUMENT est :

Meine Herren, die heutige Sitzung ist von entscheidender Bedeutung.

La traduction dite « mot à mot », au ras du signifiant allemand, est :

Messieurs, la séance/session d'aujourd'hui est d'une importance décisive.

Ils deviennent dans le texte de la pièce (Attali, 2008 : 17) :

Asseyez-vous, messieurs. Heil Hitler, Heil Hitler. La réunion d'aujourd'hui est de la plus haute importance.

Ces quelques mots suffisent à bien percevoir l'impact de la transposition interprétative apportée par rapport au DOKUMENT 1816-PS. L'invite à s'asseoir a été ajoutée, séparée en cela du vocable *Sitzung* qui signifie mot à mot le « sitting », la séance assise. Les « Heil Hitler » sont résolument absents du DOKUMENT. Enfin, « importance décisive » a été transposé en « de la plus haute importance ».

Les 11 lignes qui suivent dans cette première réplique de Goering n'ont aucun fondement textuel dans la trace fournie par le DOKUMENT, comme on peut le voir à partir du scan de la figure 4. Ni l'ordre de prendre en note – ou de suspendre la prise de note à sa demande –, ni les objurgations aux autres membres de la réunion – « Silence... Dépêchez-vous... Prenez place... Tout le monde est là ? » –, ni les considérations sur la salle, son esthétique ou sa fonctionnalité n'y figurent. Les 13 lignes suivantes, qui commentent les événements de la Nuit de cristal, sont également dépourvues de référent dans le DOKUMENT. En effet celui-ci enchaîne directement avec « J'ai reçu tout à l'heure une note du secrétaire de notre Führer... – Ich habe einen Brief bekommen... » (cf. figure 4).

De même lorsque, très peu de temps après (p. 22 du texte), Goering dit : « Monsieur Wörmann, votre ministère, les Affaires étrangères, ne semble pas réussir à trouver un dépotoir pour nos Juifs ? », le mot « dépotoir » est lourd d'implications sémantiques. On aimerait un retour sur le terme figurant dans le DOKUMENT 1816-PS pour s'assurer de la fidélité aux implications sémantiques authentiques.

Le même effet est décuplé à la page 25 dans la réplique, toujours de Goering : « Nous devons trouver une solution conclusive, finale ». On mesure tout le poids de la question posée ici à propos de la traduction concernant l'importance de chaque mot, de chaque formule dans une optique de fidélité textuelle, en imaginant un choix du type « Nous devons résoudre définitivement ce problème » et en comparant les effets respectifs de « résoudre définitivement » et « trouver une solution finale » concernant la question juive.

La langue comporte en outre de nombreuses marques d'oralité qui ne sont certainement pas présentes dans la trace écrite du DOKUMENT 1816-PS. Il est cependant difficile de l'affirmer sans recourir à l'intégralité du document source, la

première page dont on peut consulter le scan n'étant pas suffisante pour en témoigner de façon certaine. Néanmoins, l'hypothèse d'une prise de distance de la textualité par rapport à une stricte fidélité à la trace historique semble fondée.

Enfin, les sciences de l'information sont particulièrement sensibles aux problématiques de la transcription – action intermédiaire indispensable par exemple en audiovisuel lorsqu'il s'agit de dérusher une interview afin de sélectionner les fragments que l'on retiendra dans le montage final. Cet exemple illustre parfaitement un cas où il y a fidélité maximale vis-à-vis des propos d'origine puisque l'on procède à partir d'une trace filmique enregistrée, sans manipulation intermédiaire des données d'origine. Ce n'est pas le cas du DOKUMENT 1816-PS : il ne s'agit pas d'une retranscription *a posteriori* d'une trace enregistrée par exemple au magnétophone, mais d'une prise de note à la volée, dans le fil d'une réunion qui ne s'est pas interrompue ou dont le rythme n'a pas été suspendu pour que les sténographes aient le temps de noter. Les mots et les formules employés peuvent donc être les leurs, et non ceux des dignitaires nazis. Les approximations, étant donné les contraintes opératoires, sont forcément légion. En outre, la moitié au moins des prises de note ont définitivement disparu.

Finalement, pour les éléments lacunaires dont nous disposons, ce sont trois niveaux successifs de transposition au moins (en supposant que le DOKUMENT contienne l'intégralité des notes prises, sans erreur de transmission et sans censure) qui interviennent comme l'indique la figure 5 ci-dessous.

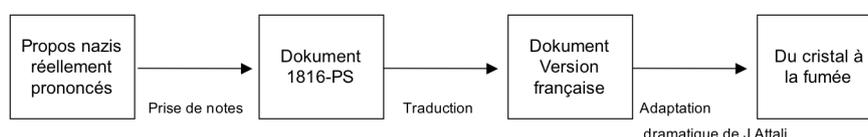


Figure 5. Les niveaux successifs de transpositions intermédiaires des propos nazis d'origine

Bien entendu, chaque niveau apporte son tribut d'inexactitudes et/ou de déformations inévitables, comme le montre le jeu bien connu de la chaîne de répétitions orales successives.

Pour toutes ces raisons, il apparaît clairement que la textualité de la pièce ne peut guère être fidèle aux propos d'origine, et que d'ailleurs, elle semble s'en soucier finalement fort peu. Ainsi, l'affirmation de Joévin Canet : « *Les paroles que l'on entend sur scène sont celles de crapules criminelles, de fous sanguinaires, vils et misérables, arrivés à une position de pouvoir par une maladie de l'Histoire. Or, dans leur majeure partie, ces paroles ont bien été prononcées. Et là réside toute la puissance de ce spectacle* » semble largement abusive. Là aurait pu effectivement résider toute la puissance de ce spectacle si ce travail de restauration historique avait pu fournir toutes les preuves d'une très grande rigueur, ce qui est loin d'être le cas.

2.2 Niveau B : situation d'énonciation

Questions propres au niveau B

- *Comment on le fait parler ?*

Situation des locuteurs ; circonstances de leurs paroles, de leurs faits et gestes.

Identification des énonciateurs verbaux et non verbaux.

Qui parle à qui et à quelles fins.

- Situation dramatique.
- *Conditions de la communication*
Enjeu de chaque scène, superobjectif.
Énonciation théâtrale comme « *progression dynamique d'actes de langage en interaction* » (Schaeffer & Ducrot, 1995 : 746).
 - *Maximes conversationnelles*
Principes – constamment bafoués au théâtre – : de *coopération* (accepter et faciliter le dialogue) ; de *pertinence* (parler seulement à propos) ; de *vérité* (affirmer des choses avérées) ; de *quantité* (ne mentionner que le strict nécessaire) ; de *manière* (éviter les ambiguïtés) (Grice, 1979).
 - *Conscience métatextuelle*
Réflexion du texte sur lui-même et sur la théâtralité.
Fonction méta-linguistique (Jakobson, 1963).
 - *Rythmisation, ponctuation, partition*
Répétitions, constantes, isocolies.
Partition des silences.
Ralentissements, accélérations.
Découpage narratologique, rhétorique, dramaturgique, respiratoire.
 - *Intertexte*
Didascalies, indications scéniques.
Paratexte (Genette, 1982), (Thomasseau, 1984) : titre, liste des personnages, préface ou avertissement, notes ou conseils pour la mise en scène.
 - *Marques de théâtralité*
Traces et indices d'oralité : hésitations, silences, pauses, présence insistante d'un non-dit ; ruptures syntaxiques ou rythmiques, construction déficiente ou hésitante (Molinié, 1992) ; marques phatiques du discours ; style argotique ou familier.

Situation d'énonciation dramatique

Encore une fois, la préface de l'édition (Attali, 2008) précise cette question dès sa toute première phrase :

Cette pièce raconte, au plus près de la réalité historique, la réunion secrète qui s'est tenue au matin du 12 novembre 1938, deux jours après la Nuit de cristal, à Berlin, entre les principaux dirigeants nazis.

La situation proposée par la pièce « reconstitue » au plus près la réunion, pilotée par Goering autour duquel sont rassemblés 12 hauts dignitaires nazis. L'enjeu est donné dès la première intervention de Goering : « *J'ai reçu tout à l'heure une note du secrétaire de notre Führer, Martin Bormann, me transmettant l'ordre de régler la question juive par n'importe quel moyen. Le Führer me l'a aussi ordonné lui-même en détail par téléphone ce matin, comme il me l'avait déjà expliqué avant-hier, à Munich* ». L'enjeu est précisé deux répliques plus loin : « *Nous sommes ici pour régler le problème juif, et il est principalement économique* ».

Du point de vue des modalités de la prise de parole, les interlocuteurs s'interrompent et se coupent la parole fréquemment les uns les autres : là encore, impossible de savoir si le DOKUMENT 1816-PS porte la trace de tels agissements conversationnels. Une fois de plus, l'hypothèse d'une prise de distance de l'énonciation par rapport à une stricte fidélité à la trace historique semble fondée.

2.3 Niveau I : Intrigue

Questions propres au niveau I

- *De quoi ça parle ?*

Structure et armature formelle.
Événements racontés.

- *Thématique*

Thèmes abordés, motifs, *leitmotif* et *topoi*.
Thèse proposée.
Hypothèses de récit.

- *Structure discursive*

Moments de la pièce, *dispositio*.
Exposition, nœud, péripétie, dénouement (dramaturgie classique).
Enchaînements des événements de la pièce.

- *Découpage visible du texte*

Séquences, scènes, actes, tableaux, fragments.
Episodes.

Intrigue

La thèse défendue par la pièce est affirmée dans la préface de l'édition (Attali, 2008), dans la partie laissée entre crochets, absente des citations précédentes :

Cette pièce raconte [...] la réunion secrète [...] entre les principaux dirigeants nazis. C'est d'elle qu'est sortie la décision de la Solution finale, bien avant la conférence de Wannsee du 20 janvier 1942.

Nous reviendrons plus loin sur l'analyse de cette thèse. On se contente ici de la reproduire comme elle est formulée par l'auteur lui-même.

Les seuls événements de cette réunion qui occupent toute la pièce sont les entrées et sorties des personnages, qui articulent les structures du texte et en forment l'armature. Chaque entrée-sortie clôt un acte et ouvre le suivant : il y en a six en tout.

Viennent s'ajouter à ces six actes qui correspondent à la réunion elle-même un prologue qui présente les événements de la Nuit de cristal. La didascalie qui ouvre ce prologue indique :

Un écran de cinéma (le reste de la scène est dans l'obscurité). Voix off sur les images d'actualité.

Le prologue se clôt également par une didascalie que voici :

L'écran disparaît. Le rideau se lève et dévoile une grande salle de réunion ; quatorze sièges, trois portes. Une table en U. Une autre table avec du café et des tasses. Des cartes. Au mur, un immense portrait de Hitler. Un téléphone sur une table à l'écart.

Les officiels nazis entrent l'un après l'autre. Ils se saluent militairement ou civilement, chuchotent entre eux, se placent, s'observent. A leurs gestes et à leurs tics, on doit comprendre leur rang, leur clan, leurs haines, leurs folies. La voix off reprend, et annonce les noms de ceux qui entrent [liste des noms].

Kehrl porte avec lui des dossiers et une quinzaine de copies d'un texte qu'il remet à Goering avant de s'asseoir à côté de lui.

Goering est au centre, à sa droite, Heydrich, Daluge et Himmler. A sa gauche, entre Goebbels et lui, une chaise reste vide.

Le texte comporte en outre un épilogue, qui prévoit que les saluts individuels des comédiens soient accompagnés du rappel de la destinée de chacun des personnages historiques incarnés respectivement. Cet épilogue débute donc ainsi :

Pendant que les acteurs viennent saluer l'un après l'autre, on entend en voix off :

GÜRTNER

Meurt en 1941 à Berlin après avoir justifié juridiquement l'extermination des Juifs

HEYDRICH

Nommé protecteur du Reich en Bohême-Moravie. Assassiné à Prague en mars 1942.

[...]

2.4 Niveau II : structures narratives, dramaturgie

Questions propres au niveau II

- *Comment ça agit ? Qu'est-ce que ça représente ?*

Conventions de jeu.

Conventions scéniques.

- *Qu'est-ce que ça raconte ?*

La fable.

Contenu narratif, action résumée en une seule phrase.

- *C'est où ? C'est quand ?*

Chronotope.

Fusion des indices spatiaux et temporels (Bakhtine, 1978 : 137).

- *Nature du conflit*

Enjeu de l'action, ses conditions, sa finalité.

Nœud/dénouement ; énigme/révélation ; imbroglio/reconnaissance ; énigme/éclaircissement (dans une dramaturgie classique).

Figures textuelles du conflit : attaque, défense, riposte, esquive ; cas de conscience, dilemme, choix stratégique... (Vinaver, 1993 : 901).

- *Genre*

Classification dans un genre/sous-genre.

Tragédie/comédie (dans une dramaturgie classique).

Fable, chronotope et enjeu

Les éditions contemporaines ont instauré l'usage de faire figurer la fable en quatrième de couverture du livre (lui octroyant ainsi une fonction attractive, à visée plus communicationnelle et/ou commerciale). Cet ouvrage-ci ne déroge pas à cette règle d'usage. On trouve donc au dos de (Attali, 2008) :

Le samedi 12 novembre au matin, à Berlin, deux jours après la sanglante Nuit de cristal, les principaux dirigeants nazis se réunissent secrètement, sous la direction de Goering. Himmler, Heydrich, Goering, Funk, Daluge sont là, entre autres. Hitler, resté à Munich, suit la réunion minute par minute. C'est de ce conseil des ministres surréaliste, grotesque, monstrueux, où se mêlent les détails les plus sordides et les envolées les plus barbares, où se révèlent les haines opposant les nazis les uns aux autres, qu'est sortie la décision d'en finir physiquement avec les Juifs. Bien avant la réunion dans une villa du lac de Wannsee, le 20 janvier 1942. Sans que rien ne soit jamais dit explicitement.

On peut constater que ce court texte définit à la fois la fable, le chronotope, le superobjectif et les enjeux, ainsi que le tissu conflictuel (haine opposant les nazis les uns aux autres).

2.5 Niveau III : action

Questions propres au niveau III

- Que fait l'action ?

Actions, motivations humaines qui éclairent les événements.
Quels événements ?
Quelle situation ?

- Qui agit ?

Actants : actants abstraits, individus concrets.
Caractères psychologiques, comportementaux, moraux, culturels des personnages.
Lignes de forces et contradictions des actants.
Mécanismes actantiels.

- Quel type de personnage ?

Gestus des personnages.
Attitudes.
Rapports de force, hiérarchie.

- Quelle rhétorique des actants ?

Figures qui contribuent à la dynamique du drame.
Tâche principale de chaque personnage au sein de l'action.

Actants et action

14 personnages participent à l'action de la pièce : 13 dignitaires nazis et un représentant des compagnies d'assurance, décrits comme suit dans la liste des personnages – par ordre alphabétique – (Attali, 2008 : 9) :

Bürckel, Joseph (43 ans) : gauleiter d'Autriche

Daluege, Kurt (41 ans) : adjoint de Himmler, lieutenant général de la police SS, commande la police d'ordre

Frick, Wilhelm (61 ans) : ministre de l'Intérieur depuis 1933

Funk, Walther (48 ans) : ministre de l'Economie après avoir été secrétaire d'Etat de Goebbels au ministère de la Propagande

Goebbels, Joseph (41 ans) : ministre de la Propagande

Goering, Hermann (45 ans) : numéro deux du régime, feld-maréchal, chargé du plan quadriennal et de la préparation à la guerre

Gürtner, Frantz (57 ans) : ministre de la Justice depuis 1933

Heydrich, Reinhard (34 ans) : adjoint de Himmler, patron de la SS

Hilgard, Eduard (54 ans) : directeur général d'Allianz et président de la Fédération des compagnies d'assurance allemandes

Himmler, Heinrich (38 ans) : SS-Reichsführer, contrôle la police, la Gestapo, la SS et le SD

Kehrl, Hans (38 ans) : bras droit de Goering, chef du bureau de planification au ministère de l'Economie

Krosigk, comte Lutz Schwerin von (43 ans) : ministre des Finances depuis 1932

Stuckart, Wilhelm (33 ans) : secrétaire d'Etat au ministère de l'Intérieur

Wörmann, Ernst (54 ans) : secrétaire d'Etat aux Affaires politiques au ministère des Affaires étrangères

Concernant l'action, il s'agit de récupérer la « bourde » de la Nuit de cristal – Goering parle de « stupidité » page 65 du texte, il s'exclame « Quelle bêtise ! » page 67 et évoque « l'erreur commise avec les manifestations d'hier » page 77. Ladite « erreur » conduit à l'obligation de rembourser les Juifs assurés et s'avère un naufrage économique et financier. On peut constater que, parmi tous les actants, Eduard Hilgard est le seul à défendre réellement le remboursement intégral des sommes dues, ce qui implique une tension dramatique assez faible. Néanmoins, l'essentiel du conflit n'est pas là, étant entendu implicitement qu'on l'obligera à passer par-dessus ses engagements sans autre forme de procès. Le conflit principal réside entre les dignitaires nazis eux-mêmes, qui débattent, chacun défendant son territoire. « *Ce sont des loups qui se détestent* » commente la critique Fabienne Pascaud.

2.6 Niveau IV : sens

Questions propres au niveau IV

- *Qu'est-ce que ça dit ? Quelle est la thèse ?*

Qu'est-ce que ça sous-entend idéologiquement ?

Que cache l'inconscient du texte ?

Sous-entendus, implicites, présupposés ?

Contenu latent, texte et sous-texte ?

Sens induit

Le commentaire signé Jules Dupont résume l'essentiel de la réponse à cette question difficile :

Attali, quant à lui, instille dans l'esprit du grand public que les chefs nazis, Hitler mais aussi Goering ou encore Heydrich, étaient des monstres, étrangers à notre monde, des monstres qui plus est rationnels puisque c'est sur la base d'un raisonnement froid (éviter de se mettre à dos les réassureurs américains) qu'ils envisagent l'extermination des Juifs.

3 Analyse de la mise en scène de Daniel Mesguich

Après avoir décrypté le texte de Jacques Attali conformément à la méthode d'analyse promue par Patrice Pavis, il convient d'examiner la mise en scène proposée par Daniel Mesguich dans cette série de représentations de septembre 2008.

Les outils de la scénistique proposés dans (Leleu-Merviel, 1996) et (Leleu-Merviel, 2005) sont mobilisés pour ce faire.

3.1 Les outils de la scénistique : rappel

La *scénistique* est une méthodologie globale d'aide à la conception de documents. Elle s'appuie sur la décomposition du processus créatif en cinq étapes distinctes (Leleu-Merviel, 2005) :

- élaboration du potentiel scénaristique décrit dans la *diégèse*,
- construction de la *trame narrative* régissant la structure événementielle profonde,
- conception du *schéma scénationnel* qui supporte toutes les *scénations* possibles,
- choix de la *scénique* qui prépare la transposition du document en une réalité perceptible,
- détermination de la *mise en situation* spécifiant les modalités concrètes de l'interaction.

Bien que cette méthode soit spécifique à la conception de documents interactifs en médias multiples (c'est-à-dire comportant de l'interactivité et faisant appel à des environnements virtuels), elle demeure efficace pour des narrations plus conventionnelles, et peut soutenir une démarche analytique.

Les trois premiers stades (diégèse, trame narrative, schéma scénationnel) correspondent, dans une forme sans interaction comme l'écriture dramatique, à l'achèvement du texte. La méthode d'analyse des textes contemporains de théâtre de Patrice Pavis a permis d'effectuer très méthodiquement l'analyse du texte au paragraphe précédent. Restent donc la scénique et la mise en situation.

La scénique désigne le processus permettant de transposer le texte en une réalité concrète. (Leleu-Merviel, 2005 : 176-177) indiquait déjà : « *La scénique relève totalement de la réalisation, au sens audiovisuel du terme. C'est à ce niveau seulement que les personnages prennent corps, que les décors se concrétisent. En se référant à l'interprétation musicale ou théâtrale, on conçoit bien qu'un même texte peut supporter une infinité de scéniques différentes, selon le choix du 'maître d'œuvre' auquel on en confie la réalisation [...]. Le même texte est donc radicalement différent dans une mise en scène de Peter Brook ou de Daniel Mesguich* ». Concrètement, la scénique détermine, sur la base du texte, les données physiques de la représentation finale (images, sons, espaces, lumières, décors...).

La situation est définie comme l'ensemble des relations concrètes qui, à un moment donné, unissent un sujet ou un groupe au milieu et aux circonstances dans lesquels ils doivent vivre et agir. En ce qui concerne la « mise en situation », (Leleu-Merviel, 2005 : 178) indique : « *Le paragraphe précédent a évoqué les représentations musicales ou théâtrales pour fonder les concepts introduits. La mise en situation y correspond aux éléments définissant la relation du spectateur avec le spectacle (choix d'une église ou d'une salle sèche pour un concert, disposition des spectateurs à l'italienne ou autour des comédiens comme dans le théâtre élisabéthain, sonorisation ou non de la représentation, déplacement partiel de l'espace de jeu parmi les spectateurs suivant un principe de mise en situation qui était cher à Jean-Louis Barrault, ou au contraire concept contemporain de déplacement des spectateurs dans l'espace de jeu des artistes au théâtre ou à l'opéra, etc...)* ».

Il s'agit à présent de décrire la *scénique* et la *mise en situation*, principalement au travers du corpus de commentaires et critiques référencés précédemment.

3.2 Choix scéniques

Prologue

Le prologue a pris la forme d'un montage audiovisuel d'images d'archives, projeté sur un écran comme indiqué dans les didascalies. La voix interprétant le texte du commentaire était celle de Daniel Mesguich lui-même. Curieusement, aucun des articles du corpus ne revient sur ce prologue. Pourtant, le rôle des images d'archives et du récit des faits en ouverture était déterminant pour renvoyer le spectateur, avant le lever de rideau, à la *réalité*, qui plus est dans un régime de documentaire audiovisuel familier aux spectateurs d'aujourd'hui qui ont pleinement intégré cette forme et ce genre dans leur *horizon d'attente* (Jauss, 1978).

Dispositif scénographique

La critique d'Elise Noiraud comprend une description du dispositif scénographique : « *Dans ce qui ressemble à une salle de conférence, des tables ornées de l'insigne nazi se dressent devant nous, autour desquelles les comédiens vont s'asseoir. Les échanges commencent, réels, vivants, 'naturels'* ».

Une photo de Brigitte Enguerand, jointe à l'article de Joévin Canet, l'illustre assez fidèlement. Elle est reproduite ci-dessous.



crédit photo : Brigitte Enguerand

Figure 6. Une photographie du spectacle

L'ensemble est très respectueux des indications scéniques que comporte le texte de Jacques Attali, mis à part l'« immense portrait de Hitler » dont le metteur en scène s'est dispensé.

Un parti-pris radical, le texte

Pendant, les comédiens – certains comédiens, pas tous – n'incarnent pas le personnage, mais lisent le texte. Ce choix radical est abondamment commenté dans notre corpus.

Ainsi Elise Noiraud : « *Grand réalisme donc, en tous cas au début de ce spectacle [...]. Les acteurs incarnent parfaitement ces nazis raides et agressifs. Mais très vite, c'est comme si quelque chose se grippait dans cette machine réaliste. On commence par réaliser que c'est bel et bien leur texte que les comédiens ont en main. Texte qu'ils lisent par moments, sur lequel ils butent parfois, et qui ne les quitte pas* ».

Fabienne Pascaud quant à elle : « *Daniel Mesguich a déguisé, grimé ses acteurs lourdement, il les a placés autour d'une table, donc pas le moindre geste théâtral, pas la moindre mise en scène, il se contente de les asseoir et pire, ils ne disent même pas leur texte, ils le lisent, sans doute parce que Daniel Mesguich et Jacques Attali ont trouvé que les propos des nazis étaient trop dégoûtants pour que des acteurs les interprètent...* ».

Là encore, les indications du texte sont exploitées au plus près. En effet, nous avons vu que la didascalie terminant le prologue comporte cette indication : « *Kehrl porte avec lui des dossiers et une quinzaine de copies d'un texte qu'il remet à Goering*

avant de s'asseoir à côté de lui ». Dans le texte, ce sont les copies du projet de décret préparé par Goering pour « résoudre le problème » qui sont distribuées aux participants (page 20 du texte de la pièce – qui commence réellement page 17. Par ailleurs, page 77, la réplique de Goering comporte cette injonction : « *Lisez le projet de décret que je vous ai distribué en arrivant* »). Si la pièce ne prévoit pas explicitement que les acteurs lisent leur texte, elle prévoit en revanche qu'ils lisent un document ; le document est présent dès le début et distribué à fin d'être lu. On ne peut donc pas accuser Daniel Mesguich de trahison sur ce point-là non plus. Reste que la radicalité de ce type de choix scénique le confronte forcément à une réception contrastée.

La photographie ci-dessous, en plan plus serré, montre le texte posé sur la table devant les comédiens.



Figure 7. Une photographie du spectacle

Second parti-pris, disparition de l'épilogue

Comme l'indique Judith Sibony dans son article : « *Les acteurs, pourtant en costume très réaliste, gardent à la main le texte du rôle qu'ils interprètent ; et à la fin, ils ne viennent pas saluer. Au moins l'homme de théâtre laisse-t-il ainsi entendre, à sa manière, que le spectacle ne saurait appeler des applaudissements* ». Par contre, infidélité cette fois au projet de Jacques Attali, puisque nous avons vu qu'un cérémonial très particulier était prévu pour les saluts dans l'épilogue. Cérémonial qui n'a pas vu le jour, donc, au profit d'une fin d'une sobriété exemplaire et qui, effectivement, laisse entendre qu'il n'y a pas eu spectacle.

Ajouts mesguichéens

Deux éléments de scénique, absents du texte, ont été ajoutés. Il est intéressant d'y reconnaître les deux figures les plus en accord avec le vocabulaire mesguichéen usuel.

Tout d'abord, comme on a pu l'apprécier souvent dans beaucoup de spectacles de Daniel Mesguich, l'action est accompagnée de très fréquentes ponctuations audibles, plus sonores que musicales dans la mesure où la distorsion des sons les renvoie davantage vers le bruitage que vers la mélodie. Procédé fréquent chez Daniel Mesguich, on l'a dit. (Bouchez, 2001 : 105) note par exemple : « *C'est là une constante des bandes-son des spectacles de Daniel Mesguich depuis 25 ans : de courts extraits musicaux, parfois de quelques secondes seulement, 'redoublés' de nombreuses fois sans que l'on puisse discerner les débuts et fins de chaque redoublement, et créant ainsi une 'boucle sonore' répétitive, hypnotique et obsédante* » et un peu plus loin à propos de *Titus Andronicus* (Bouchez, 2001 : 109) : « *Durant les dernières répétitions, Daniel Mesguich demanda au régisseur son de monter le niveau, sur certaines descentes de rideau, des 'brisures sonores' déjà tonitrueuses. A celui-ci qui craignait pour l'ouïe des spectateurs, le metteur en scène répondit qu'il voulait justement qu'à ce moment précis comme à d'autres : "ça leur fasse mal"* ».

Par ailleurs, un personnage indéterminé, une « ombre » parcourt parfois le plateau et rôde autour de ce qui se joue là sous ses yeux. Difficile de ne pas y voir une incarnation de ces Juifs dont le sort se décide à ce moment, selon la théorie défendue par Attali.

La critique rend bien sûr compte de ces choix de façon divergente. Par exemple concernant le passant, Joévin Canet conteste : « *Il est vrai que la mise en scène de Mesguich ne fait pas l'unanimité. Certaines fioritures auraient pu être évitées, comme ce son strident qui ponctue la montée vers l'inacceptable, à mesure que la conversation bascule dans l'horreur ; ou encore ce passant anonyme qui traverse la réunion, semblant porter en lui toutes les souffrances à venir du peuple juif* ». Tandis qu'Elise Noiraud approuve au contraire : « *[...] Ce sont des moments où la salle est assourdie par une musique dissonante, écho strident à l'horreur des mots échangés [...]. Seule la présence du passant, qui parcourt la scène sans que jamais les nazis ne le remarquent, vient donner un peu de texture, de chair, de vie à l'ensemble* ».

3.3 Choix de mise en situation

La mise en situation est assez rarement discutée, car pas encore consensuelle comme un élément à part entière de la construction théâtrale. Pourtant, les expériences de « sortie des salles conventionnelles » se multiplient. Que l'on pense aux expériences d'immersion du spectateur comme dans *1793. La Cité révolutionnaire est de ce monde* d'Ariane Mnouchkine et sa troupe du Théâtre du Soleil, dont Jean-Pierre Ryngaert (1993 : 92) dit : « *La prise de la Bastille racontée par les acteurs dans la proximité et l'intimité de petits groupes de spectateurs y trouvait un écho immédiat* ». Dans un tout autre style et plus récemment, la pièce *Italienne avec orchestre* de Jean-François Sivadier place les spectateurs sur les chaises des musiciens dans la fosse d'orchestre pour leur faire découvrir la préparation d'un opéra « de l'intérieur ». Que l'on pense aux expériences de *théâtre en chambre*, où les pièces sont représentées à domicile. Ou que l'on pense enfin à certains spectacles du Festival d'Avignon qui poussent l'expérience « de mise en situation » aux limites, comme ce spectacle itinérant dans un bus circulant dans la ville.

« *Du cristal à la fumée* » a été créé dans un théâtre conventionnel à l'italienne, qui plus est dans une grande salle, où la distance du spectateur au spectacle est donc forcément importante.

3.4 Un objet théâtral distancié

Cette distanciation constatée a bien entendu été voulue. Elise Noiraud évoque « *la volonté affirmée par Mesguich d'en faire un spectacle 'à part'* ». Judith Sibony rend compte du fait que, dans un entretien qu'il lui a accordé, Daniel Mesguich aurait déclaré : « *Tbéâtralement, un tel objet ne peut pas être abordé comme les autres* ». C'est, pense-t-il, « *parce qu'il s'agit d'une 'situation réelle'* ». Le metteur en scène, « *qui nous émerveille d'habitude par son grand sens des mots et des images* » selon les termes de Judith Sibony, avoue donc la difficulté d'une confrontation avec le réel, à laquelle la fréquentation des grands textes du répertoire ne l'a pas accoutumé il est vrai, alors que c'est par exemple le quotidien du documentariste audiovisuel. On pourrait dire en quelque sorte que la gravité du sujet abordé l'a poussé à « abandonner la panoplie du magicien » qui fonde habituellement son théâtre.

La distance constitue ce particularisme que tous ressentent. Ainsi Elise Noiraud : « *Le désir de Daniel Mesguich apparaît ici : celui de ne pas rendre vraiment le réel de cet épisode. Comme pris dans cette impuissance à dire l'horreur, son théâtre se tient à distance de ce qui pourrait se jouer réellement, et choisit plutôt de 'faire un signe vers la réalité'* ».

En tout cas, c'est bien de cette confrontation à la réalité des faits et à ses traces que naît très certainement le malaise qui traverse le spectacle. C'est ce point que nous allons nous attacher à approfondir désormais.

4 Médiation du réel par la représentation

Cette question du rapport signifiant entre une forme quelconque de représentation et le réel n'est pas nouvelle. Elle a notamment constitué le questionnement principal de la sémiotique depuis les années soixante. Mais elle est revisitée ces dernières années à l'aune d'une révision totale de ses fondements.

Quelques retours sur ces remises en cause permettent de compléter l'étude de notre médiation scénique via un regard critique renouvelé. En fil rouge, ce nouveau parcours d'analyse est guidé par les propositions théoriques de Paolo Fabbri.

4.1 Le « tournant sémiotique »

A travers ce qu'il nomme le « tournant sémiotique », Paolo Fabbri engage ainsi à « *repenser l'ensemble des problèmes liés au sens, au texte et au code et surtout au signe. [...] Le problème que la sémiotique doit étudier est celui des systèmes et des processus de signification* » (Fabbri, 2008 : 56).

Pour cela, il invite à dépasser le cadre linguistique de la première sémiotique, fortement emprunte de référentialité du mot à la chose, pour se pencher sur toutes sortes de textes non verbaux : paroles, gestes, mouvements, systèmes de lumière, états de matière, etc., toutes composantes qui entrent en jeu simultanément dans la communication.

Il s'agit alors de révéler des procès de signification où le verbal n'intervient pas. Ainsi, Fabbri (2008 : 66-67) illustre : « *Je donne un exemple très simple. Prenez un tableau, et essayez de dire ce qu'il y a en lui. Chacun d'entre vous est certainement en mesure de nommer toutes les choses qui se trouvent dans le tableau. Qu'êtes-vous en train d'analyser en réalité ? Vous êtes en train d'analyser les mots avec lesquels vous avez décrit les éléments du tableau, qui sont simplement ceux que les mots sont parvenus à décrire. Mais existe-t-il un sens du tableau qui soit en quelque sorte perceptible de manière différente ? Existe-t-il une organisation du sens du tableau qui recourt à des unités expressives qui ne soient pas coïncidentes avec celles que les mots peuvent découvrir dans le tableau ? La réponse est oui ; une manifestation analogue est de la même façon perceptible dans un film, dans un ballet, dans les gestes des animaux ou dans la*

structure d'un paysage. La première chose à faire est cependant – comme le dit Penrose¹ – de se libérer d'une sémiotique qui croit que tout dépend des mots, c'est-à-dire des signifiés qui peuvent en quelque sorte être énoncés linguistiquement ».

Ainsi formulée, la proposition s'impose pour un objet scénique qui, au-delà du texte, s'exprime en corps, en mouvements, en espace, en sons et en lumières. Les formes théâtrales s'ajoutent donc naturellement au film et au ballet dans la liste des objets concernés explicitement cités par Paolo Fabbri.

4.2 Sémiotique des images

Néanmoins, avant de nous concentrer sur le cas du théâtre, il n'est pas inutile d'approfondir la pensée de Paolo Fabbri. Concernant l'image, il poursuit ainsi : « Je voudrais maintenant aborder un autre point qui me semble central dans les recherches sémiotiques actuelles : la question de l'image. L'image, en effet, après quelques recherches initiales, fut plutôt délaissée par les études sémiotiques. Les différentes tentatives de constituer une sémiotique du cinéma, de la télévision, de la peinture et ainsi de suite se sont rapidement diluées à cause des difficultés rencontrées en projetant indûment un modèle linguistique sur l'image, laquelle évidemment a des caractéristiques très différentes du langage verbal. [...] Si elle n'a pas de caractéristiques d'emblée traduisibles linguistiquement, l'image a une substance expressive spécifique, une forme particulière d'expression qui transmet un certain type d'organisation des contenus ; on peut dire que l'image a des caractéristiques sémiotiques, et qu'elle est donc plus ou moins dotée de sens. L'image peut bien sûr également être insignifiante dans des contextes donnés : cela dit, il est indubitable qu'elle exprime des sens propres, irréductibles aux sens identifiables linguistiquement. Cette idée d'un langage spécifique de l'image est un problème qui a été posé plusieurs fois ; pour être résolu, il doit faire abstraction des comparaisons hasardeuses avec le modèle linguistique. Et il faut des actions et des opérations théoriques qui rendent la question de l'image pensable à l'intérieur d'un paradigme théorique cohérent qui permette sa compréhension » (Fabbri, 2008 : 105-106).

Au terme de cette lecture, force est de constater que les analyses du texte et de la mise en scène effectuées aux paragraphes 2 et 3 sont tombées dans le travers dénoncé par Paolo Fabbri : elles se sont contentées de décrire linguistiquement, à l'aide du verbal, sans la moindre hypothèse quant à la façon dont les divers éléments recensés ont produit un sens spécifique au cours du processus signifiant.

Cependant, en dépit de son intérêt, la proposition de Paolo Fabbri comporte en réalité un programme entier de recherches futures à la fois théoriques et appliquées. Malgré sa pertinence extrême, elle est encore bien loin de l'outil opérationnel, méthodologiquement arrimé, qu'il suffirait de mettre en œuvre pour produire des résultats.

Par conséquent, l'analyse que nous allons entamer maintenant ne peut guère prétendre être davantage qu'une amorce, une ébauche de travaux à venir qui devront sûrement s'étendre sur plusieurs décennies.

4.3 Corps et voix, vecteurs privilégiés de la médiation

Le corps de l'acteur au cœur du processus

Admettons par hypothèse qu'au théâtre, par-delà le texte, le vecteur de médiation prépondérant est le comédien. Son corps, sa présence, sa voix, ses postures, ses gestes, ses intonations, son souffle, le moindre de ses états d'être participe de la signifiante, bien plus que le texte même. Une fois encore, Paolo Fabbri vient en partie au secours de ce postulat. « Un des plus grands chercheurs contemporains en linguistique de l'intonation, Dwight Bolinger, affirme que pour savoir ce que

¹ Penrose, R. (1989). *L'esprit nouveau de l'empereur*.

signifie une phrase on a besoin de l'intonation ; qu'on n'a aucun critère de segmentation du langage si ce n'est à travers des critères intonatifs, et qu'en dernière analyse le critère intonatif décide de l'émotion et de la communication. C'est très embarrassant pour la linguistique structurale traditionnelle » (Fabbri, 2008 : 101).

Dès lors, il est clair qu'on ne peut appréhender le processus théâtral sans s'y arrêter. D'ailleurs, les mises en scène contemporaines, après les diverses révolutions du XX^{ème} siècle, et en réaction aux autres médias (cinéma, télévision... qui ne peuvent proposer au mieux qu'une image et un son) se nourrissent majoritairement de cette chair-là, comme l'indique (Evrard, 1995 : 84) : « *Les auteurs subissent donc ce que certains ont appelé la tyrannie de la mise en scène. Du moins l'auteur perd son statut privilégié dans le processus de création scénique. Valorisant le regard, l'haleine, la sueur, toutes les manifestations du corps, la représentation tend à privilégier le corps insurgé de l'acteur au détriment du corps écrit, parfois réduit à un prétexte* ».

Mise en corps et en voix

La mise en corps et en voix des nazis par l'intermédiaire des comédiens constitue sans aucun doute l'un des points cruciaux de l'analyse médiationnelle. Outre qu'elle a dû poser un sérieux problème éthique aux comédiens eux-mêmes et à leur metteur en scène, on le comprend bien, les moments où ils investissaient le texte dans une visée interprétative n'étaient pas les plus forts, tant il est difficile de concevoir quel ton et quelle contenance pouvaient avoir ces hommes-là à ce moment-là. Fabienne Pascaud indique : « *Les criaillements des interprètes sont si ridicules qu'on a presque envie de rire de ces propos qui devraient glacer les sangs* », relayée par Joévin Canet qui est plus modéré : « *spectacle servi par d'excellents comédiens, quoique parfois inutilement vociférants* ».

Et pourtant, cette question est la première qui nous tenaille aujourd'hui : ces gens-là parlaient-ils normalement, raisonnaient-ils normalement, menaient-ils tranquillement une réunion comme nous en avons, nous, dans nos entreprises ou nos institutions respectives, pour « résoudre collectivement un problème » ? Ce que le spectateur espérait était une proposition de réponse à cette question-là. Sans doute la frustration, et parfois la colère, viennent-elles de ce qu'il n'a pas eu le sentiment d'en recevoir une.

Épaisseur du non-verbal

L'une des sources du malaise généré par le spectacle *Du cristal à la fumée* provient probablement de là. S'il est en mesure de proposer une restitution des propos des nazis – quoique très infidèle pour toutes les raisons listées au paragraphe 3.1 –, il est impropre à rendre « historiquement » le ton, les postures physiques, les gestes, les non-dits entre les participants, les regards, les déplacements, toute l'épaisseur du non-verbal qui constitue la part prépondérante de la communication physique, *in praesentia*, entre individus. Bien entendu, le DOKUMENT 1816-PS, pour le coup, n'a gardé aucune trace des échanges non verbaux.

Incarnation/interprétation

La difficulté réside donc dans l'interprétation/incarnation des personnages/personnes par les comédiens. Une distanciation toute « brechtienne » était matérialisée par la présence du texte, on l'a vu. Faire lire parfois ce texte aux comédiens pour mieux signifier qu'ils n'incarnent pas le nazi qu'ils représentent est contesté par Joévin Canet, qui pense que la médiation était efficace sans cet artifice : « *Il n'était pas utile non plus de faire lire périodiquement le texte aux comédiens, comme pour mieux les déposséder des mots horribles qu'ils doivent prononcer. Cette mise en scène est redondante car l'objectif était atteint, et le théâtre s'impose d'emblée comme le meilleur médium pour rendre* ».

palpable la folie des hommes. Dépouillé de la virtualité de la télévision ou du cinéma, il reste le lieu de représentation le plus efficace pour regarder l'humanité face-à-face, et se dire, à l'évidence : de tout cela rien ne doit être oublié. L'infamie sommeille dans la nature humaine ; tout ce qui a eu lieu peut se produire à nouveau ».

A l'opposé, à partir d'une analyse identique de la médiation proposée, Corinne Denailles aboutit à un résultat inverse : « Utiliser l'espace théâtral sans la théâtralisation comme vecteur de transmission, c'est faire œuvre de pédagogie. Mais, alors qu'il est conscient de la difficulté, Daniel Mesguich n'échappe pas au piège qu'il veut éviter. Les acteurs ont beau avoir le texte en main pour signifier la distance, on est bel et bien dans l'incarnation et la théâtralisation mais non abouties puisque ce n'est pas l'objectif visé. Le sujet, très instructif, ne trouve pas la forme théâtrale qui lui aurait convenu ».

Reconstitution/restitution

A partir des réflexions précédentes, le désir de non-incarnation et de non-théâtralisation peut incliner à se demander s'il ne s'agissait pas davantage d'une reconstitution, comme les procédures judiciaires en effectuent parfois pour les crimes. Ainsi Joévin Canet ouvre-t-il son article ainsi : « Ce n'est pas à proprement parler sur une représentation théâtrale que s'ouvre cette année la saison du Rond-Point. Il serait plus juste de parler de reconstitution historique ».

Néanmoins, la reconstitution judiciaire a toujours lieu en présence du suspect, et son but est justement de réveiller sa « mémoire du corps » pour le faire craquer et faire émerger une vérité physique qui surpasse celle des paroles. Du reste, cette tension verbe/corps est l'un des ressorts fondamentaux du théâtre. Ce fut d'ailleurs l'une des orientations majeures du XX^{ème} siècle de restaurer la place du corps dans le jeu théâtral, parfois jusqu'à l'abolition totale du verbal (Jacquart, 1998 ; Leleu-Merviel, 2001).

Toute l'analyse montre que *Du cristal à la fumée* oscille de l'approche documentaire, revendiquée par le texte dans une rhétorique de la fidélité au réel, jusqu'à l'imaginaire qui régit tous les autres registres expressifs. Le spectacle est donc traversé par une « distorsion historique », comme le souligne Judith Sibony, aux termes de laquelle le verbal s'affirme « au plus près de la réalité historique » – même si, encore une fois, il ne l'est pas tant que ça –, tandis que le non-verbal est de fait condamné à la fiction pure.

5 Le théâtre sous le joug de l'Histoire

La question du rapport de la représentation au réel se fait plus prégnante encore lorsqu'elle touche à l'Histoire. Abondamment étudiée pour les images, qu'elles soient picturales, photographiques, ou filmiques (Morizot, 2005), elle s'est orientée parfois vers une problématique fonctionnelle, par exemple dans les travaux d'Ernst Gombrich qui analyse les diverses fonctions du tableau à travers l'histoire de la peinture (Gombrich, 2002). Elle constitue la préoccupation centrale d'un grand nombre de travaux portant sur la médiation et ses diverses modalités. Elle est fréquemment évoquée aussi pour le théâtre : « La question du rapport entre le théâtre et la vie, entre le théâtral et le réel, ne cesse d'être examinée sous tous les angles. S'il arrive que les dramaturges succombent aux attraits d'une image puisée 'dans la vie', beaucoup se posent la question de la bonne distance à trouver entre ce qui sonne juste dans le monde et qui ne l'est plus sur le théâtre, du nécessaire degré d'abstraction de l'art du théâtre, de l'écart indispensable entre l'écriture et le monde, entre la scène et l'écriture » (Ryngaert, 1993 : 153).

C'est donc la perspective du degré de mise en abstraction et de l'écart entre le spectacle « *Du cristal à la fumée* » et la réalité historique qui sous-tend ce paragraphe.

5.1 Fidélité historique douteuse

« *Au plus près de la réalité historique... Voir* »

L'hypothèse nouvelle avancée par Jacques Attali sur la base du DOKUMENT 1816-PS est, rappelons-le : « *C'est de ce conseil des ministres ... qu'est sortie la décision d'en finir physiquement avec les Juifs. Bien avant la réunion dans une villa du lac de Wannsee, le 20 janvier 1942* ». Alors que Jacques Attali se targue d'être respectueux de la réalité historique, c'est peu de dire que sa thèse ne fait pas l'unanimité : elle déchaîne les passions contre elle !

Judith Sibony, dans son article de *Rue 89*, titre : « *Au plus près de la réalité historique ? Voir...* ». Elle semble avoir approfondi la question, puisqu'elle affirme : « *Pourtant, quiconque se rend au Centre de documentation du judaïsme contemporain pour consulter l'archive peut constater qu'il y est question de spoliation, de ghettoïsation, d'expulsions, mais pas encore d'extermination. De fait, toute la communauté scientifique s'accorde à situer la décision du génocide à la fin de l'année 1941 [...] Sous couvert de vérité historique, la fiction d'Attali s'avère plus que tendancieuse* ».

La philosophe Elisabeth de Fontenay, présidente de la commission Enseignement au Mémorial de la Shoah, renchérit : « *Pour traiter un tel sujet, il faut être soit un grand écrivain soit un historien. Attali n'est ni l'un ni l'autre* ».

Contestation de l'hypothèse principale

C'est que le sujet est sensible, et qu'en voulant l'aborder, il faut savoir marcher sur des œufs. Comme l'ajoute Elisabeth de Fontenay : « *Le mélange qu'il propose ici est catastrophique : il ouvre la porte à toutes les dérives, et témoigne d'un grand manque de respect pour les morts* ». Latour07 met en avant la nécessité d'une approche scientifique : « *Quand le sujet est à ce point sensible qu'il touche l'histoire de l'humanité, la tragédie immense du génocide des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, alors il appartient à l'écrivain, à l'essayiste, à l'historien d'être très prudent et d'avancer sur le terrain scientifique de la confrontation des données et témoignages. Jacques Attali offense la vérité historique* ».

Comme nous l'avons vu dans le niveau IV de l'analyse textuelle, même si l'auteur ne l'assume pas et s'abrite derrière « la réalité », un sens sous-jacent est forcément induit en sous-texte. Celui qui émerge ici est jugé « dangereux ». En effet, laisser entendre que la décision d'exterminer les Juifs découle d'une question d'assurance implique un « dangereux glissement », comme le souligne le meilleur spécialiste français de la période, Florent Brayard, chercheur au CNRS et auteur de *La solution finale de la question juive* (Brayard, 2004). Il argumente : « *C'est faire comme si le projet d'exterminer les Juifs pouvait être le fruit d'une rationalité : un calcul rigoureux, en vue d'un bénéfice matériel tangible. Or la 'solution finale' est au contraire purement idéologique : Hitler avait décrété que la mort du 'juif' était la condition de sa victoire* ».

L'historienne de la Shoah Annette Wieviorka s'indigne : « *C'est une contrevérité historique de plus qui circulera en toute impunité* ».

Des désinvolture envers l'Histoire

André Larané, qui renvoie à la critique de Fabienne Pascaud pour juger de l'intérêt théâtral du texte et s'en tient à sa pertinence historique, s'indigne plus véhémentement encore à propos de la préface : « *Autant de mensonges et de culot en si peu de lignes dans un ouvrage édité par une maison sérieuse !* ». Il parle de mystification historique. Il souligne également des inexactitudes majeures qui ôtent toute crédibilité historique à la proposition d'Attali pour quiconque demeure attaché à un minimum de rigueur : « *La réunion du 12 novembre 1938 était si peu secrète que son compte-rendu (celui dont s'est inspiré l'auteur) figurait déjà au procès de Nuremberg. A cette réunion [...]*

le Reichsführer Himmler, chef des SS, n'était pas présent, contrairement à ce qu'indique Attali, mais représenté par son adjoint et alter ego Heydrich. Mais il ne s'agit là que de détails... ».

Une opération médiatique ?

De toute évidence, la prétendue révélation historique sur l'origine de la Shoah ne fait pas l'unanimité, loin s'en faut !

Et la concordance des dates incite à penser que les différentes parties prenantes qui ont pris la décision de ce spectacle ont mis la priorité sur un « coup médiatique » – plutôt réussi d'ailleurs de ce strict point de vue : Elise Noiraud parle de « *l'un des événements phares de la rentrée théâtrale* » –, comme on en fait aujourd'hui pour nombre d'opérations culturelles et/ou artistiques : puisque la réunion s'est tenue le 12 novembre 1938, n'était-ce pas la commémoration des 70 ans de cet événement qu'escomptait célébrer cette série de septembre 2008, comme l'indique André Larané ?

En tout cas, les précisions apportées par les documents du corpus témoignent sans conteste qu'on n'est pas aussi près de la réalité historique qu'Attali veut bien nous le dire, puisque des personnages absents de la réunion ont même été ajoutés. Dans toute procédure quelque peu soucieuse de la précision des faits, comme un procès, de tels ajouts seraient taxés de falsification. Ce n'est pas grave en soi, car la spectacularisation de faits historiques implique une part de fictionalisation quasi inévitable. Ce qui est plus ennuyeux (et plus rare), c'est de tenter de nous faire croire que tout est exact.

5.2 Un genre théâtral aux limites

Quoi qu'il en soit, Daniel Mesguich « *amorce une réflexion passionnante sur les limites du théâtre face à ce genre de texte* » ainsi que l'affirme Elise Noiraud. L'innovation formelle est bien présente, d'un nouveau genre théâtral aux limites de la restitution historique, même si le résultat n'a pas convaincu.

Car Elise Noiraud poursuit : « *Mais si la réflexion ouverte est certes intéressante, tout cela reste néanmoins académique, théorique. Et du point de vue de ce qui se passe sur le plateau, on est malheureusement déçu. La mise en scène figée tend vers la photo historique [...] Le temps s'allonge, se dilue dans une logorrhée nazie qui finit par couler tel un fleuve [...] Malheureusement, le mot ici devient indigeste, hermétique, tout comme les personnages, et, au final, le propos. Mesguich a souhaité ne pas rendre réaliste cette scène historique, sans la théâtraliser pour autant, se contentant de la perspective du souvenir, et de la mémoire collective. Mais cela semble malheureusement insuffisant pour donner vraiment corps, densité et sens à son spectacle, qui erre péniblement dans un non-genre* ».

Elise Noiraud avance ici l'idée qu'au théâtre, la restitution sans théâtralisation est insuffisante pour donner « *corps, densité et sens* ». On retrouve le même genre d'appréciation dans la critique de Fabienne Pascaud. Elle reproche : « *pas le moindre geste théâtral, pas la moindre mise en scène* », ce qui est bien entendu faux puisqu'une mise en scène, il y en avait une de fait.

Ces diverses remarques aboutissent toutes au constat d'un déficit de sens. Pour clore cet article, nous allons formuler quelques hypothèses à ce propos.

5.3 La mise en saillance par la médiation scénique

Bien avant *Du cristal à la fumée*, le théâtre a investi sans relâche la thématique des grands drames historiques ; il a sans discontinuer exhibé les cadavres de l'Histoire sur scène, comme le rappelle (Evrard, 1995 : 68) : « *Face à une histoire carnassière en proie aux forces violentes de la destruction, du chaos et de la mort, l'écriture théâtrale n'a pas craint de traiter la réalité contemporaine dans sa matérialité la plus crue, de se mettre à l'écoute d'une actualité désespérante, d'ouvrir les yeux sur la cruauté [...]* ».

Pourquoi et comment le fait-il ? (Evrard, 1995 : 68) poursuit : « *Si les tragédies de l'histoire ne sont pas des sujets théâtraux en soi, le théâtre demeure le lieu où la société exerce sa lucidité. Déterrer les cadavres de l'Histoire, les donner à voir à la conscience et à la mémoire collective, exhiber sur la scène les traces des abominations passées et présentes, telle est l'une des grandes vocations du théâtre contemporain* ». Franck Evrard instille l'idée que donner à voir sur scène à la conscience et à la mémoire collective les traces des abominations passées (ce qui est exactement le cas de la production étudiée) doit servir un objectif : exercer sa lucidité. Ce que signifie très concrètement ne pas seulement voir et entendre les signes théâtraux exposés via la médiation scénique mais mieux comprendre les choses grâce à eux, accomplir un effet de révélation aux termes duquel le théâtre dit plus que ce qu'il fait entendre, montre davantage que ce que l'on voit. Alors, la matière théâtrale génère du sens.

Ce travail de révélation s'appuie sur la mise en saillance qu'effectue le théâtre. En effet, la scène théâtrale est une page blanche, ou plutôt un vide, comme l'indique (Sarrazac, 2000 : 52-54) évoquant « l'irrémédiable vacuité de la scène » : « *La scène, même (et surtout) la plus encombrée, reste vide ; et c'est justement ce vide – le vide de toute représentation – qu'elle semble vouée à exhiber devant les spectateurs [...] Le plateau n'est plus le lieu d'un débordement anarchique du réel mais un espace vierge, un espace vide, une page blanche sur laquelle vont s'inscrire les hiéroglyphes en mouvement de la représentation théâtrale* ». Sur ce vide, la représentation vient poser une écriture. C'est ainsi que la primauté de la mise en scène a fait de tout composant théâtral un signe : non pas flot continu d'un fragment de vie identique ici ou ailleurs, ou à tout le moins analogue, mais élément choisi, intentionnellement disposé dans cette forme-là pour être perçu et décodé, vu et lu au sein d'une composition d'ensemble.

En ce sens, le théâtre met en saillance et ainsi révèle. Mais il le fait avec recul, par des détours. La simple exhibition sans lucidité ne suffit pas. Evoquant l'interdiction de spectacles trop proches d'une actualité douloureuse, (Ryngaert, 1993 : 89) dit ainsi : « *Au-delà de ces anecdotes, d'ailleurs troublantes quant à la sensibilité et à la nervosité des relations entre le théâtre et la société, on comprend mieux la prudence avec laquelle les dramaturges choisissent de parler des événements historiques récents, comme si le groupe social s'imposait une sorte de travail de deuil et qu'un théâtre trop tourné vers un passé récent et non protégé par les détours de la métaphore risquait de raviver d'anciennes douleurs. La guerre d'Algérie, par exemple, n'a suscité qu'un nombre limité de pièces de théâtre, écrites pour la plupart avec des années de recul* ».

Jean-Pierre Sarrazac, de son côté, s'est consacré à une nouvelle approche de cet art du *détour* ainsi qu'à des travaux portant sur la *parabole*, on le sait. De plusieurs côtés donc, les analyses critiques portant sur le théâtre questionnent le détour, la transposition, la métaphore, la parabole... Pour poursuivre la réflexion à laquelle invite Paolo Fabbri, c'est du point de vue de la sémiotique cognitive que le paragraphe suivant tente de donner quelques éclairages à leur propos.

5.4 Mise en abyme métaphorique

Le fonctionnement métaphorique est complexe. Néanmoins, les travaux de la sémiotique cognitive, et notamment ceux de Mark Turner et Gilles Fauconnier, ont permis d'en promouvoir un modèle : l'intégration conceptuelle. Quoique réductrice et simplificatrice à l'excès face au phénomène d'autopoïèse théâtrale et à sa complexité, l'intégration conceptuelle est l'une des rares propositions de modèle pour le processus de signification dégagé de tout référent linguistique ou verbal. Traité de façon plus approfondie dans (Leleu-Merviel, 2003), on en reprend ici de façon synthétique les éléments principaux. On peut en outre se reporter à (Turner, 2000) pour un exposé très détaillé et de nombreux exemples d'illustration.

L'intégration conceptuelle de Fauconnier et Turner

Ce modèle comporte deux espaces initiaux, ou d'entrée, également appelés *inputs*. Typiquement, dans notre cas, ce sont d'un côté l'espace-temps de la représentation théâtrale, de l'autre l'immense complexité du monde dans toute sa réalité. Malgré le très grand nombre de différences entre les deux inputs, il s'établit une correspondance par analogie entre les deux espaces. Une projection partielle relie les éléments analogues ou homologues dans les espaces initiaux : elle connecte ce qui peut l'être entre les deux inputs. Il se crée alors un espace générique qui contient ce que les espaces initiaux ont en commun. L'espace générique est un espace idéal qui exerce la fonction de cadre conceptuel. La projection des deux inputs sur l'espace générique est sélective, car elle ne retient pas les éléments qui ne correspondent pas.

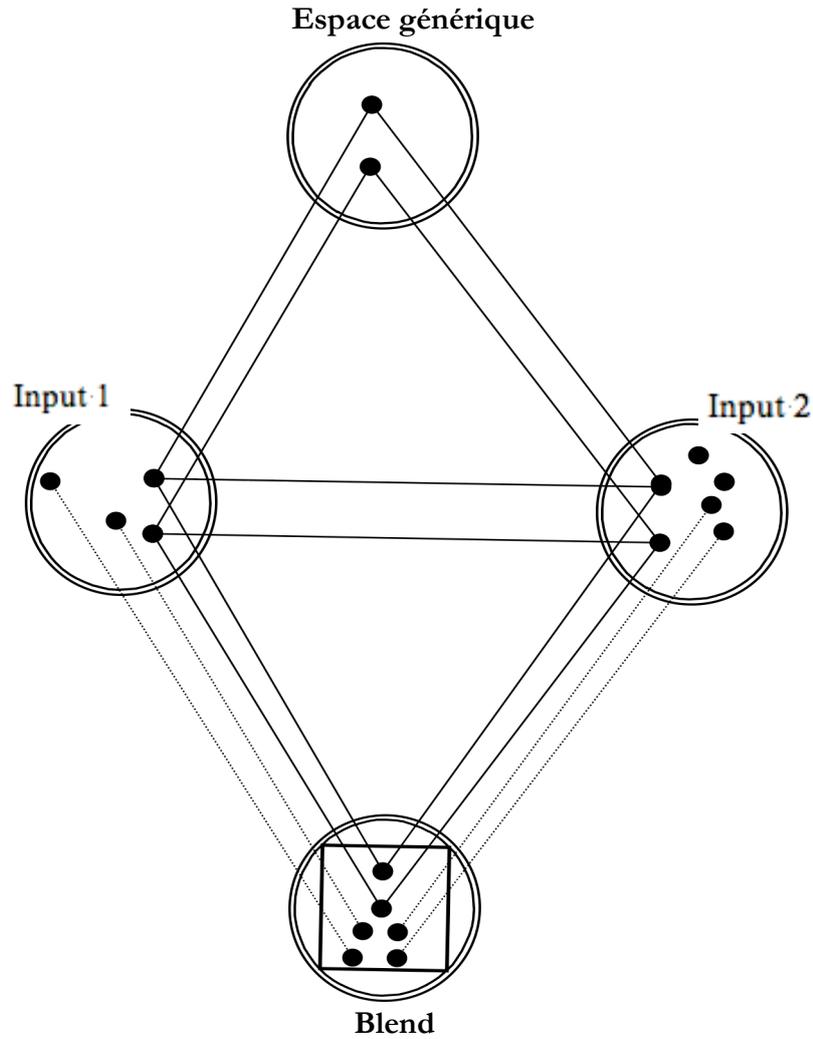


Figure 8. *Scématisation du processus d'intégration conceptuelle*

Tout le processus repose sur la création d'un quatrième espace : l'espace intégrant ou *blend* selon la terminologie de Turner et Fauconnier. Il s'y produit quelque chose d'à la fois extrêmement imaginaire et extrêmement courant pour l'être humain : les deux éléments analogues sont intégrés l'un à l'autre, unifiés en un seul. Le *blend*, qui est un espace fictionnel, imaginal, produit des significations nouvelles car il contient une structure propre qui prend un nouveau sens, que l'on peut qualifier d'émergent, et qui n'existe pas dans aucun des deux espaces d'entrée. Il y a une complémentation, un achèvement très important dans l'espace intégrant. Cette complémentation, automatique, est l'opération qui fournit la signification émergente essentielle. Cependant, le *blend* reste relié par analogie aux espaces initiaux. Les propriétés structurales émergentes du *blend* sont donc projetées en retour sur les espaces initiaux. Par cette opération, les inférences en retour produisent les significations émergentes.

L'intégration conceptuelle et le théâtre

Comme le montre Mark Turner, la phrase « *ce chirurgien est un boucher* » est un *blend*, la métaphore est un *blend*, mais la scène de l'aveu du Phèdre de Racine est aussi un *blend*, de même que le corps des complexes en mathématiques ou la géométrie hyperbolique, ainsi que nombre de productions artistiques (Turner, 2000d).

Parfois l'œuvre littéraire dans sa complétude se prête à une intégration conceptuelle. Par exemple, on peut voir, dans *En attendant Godot* de Beckett, deux clochards attendant quelqu'un qui n'arrive jamais. C'est une histoire parmi d'autres, pas très passionnante car elle manque terriblement d'action et de rebondissements. Puis, tout à coup, le réseau d'analogies se construit. Nous percevons que cet input proposé à notre entendement constitue une métaphore de la destinée humaine toute entière : l'être humain, errant, souffreteux, passe sa vie à espérer (est-ce Dieu, ce Godot qui ne se manifeste jamais ?). La complémentation ou l'achèvement dans le *blend* produit la signification émergente essentielle : cette espérance est absurde, signification qui est rétroprojetée d'un côté sur la destinée de ces deux clochards et de l'autre sur l'input correspondant à l'existence humaine.

L'hypothèse avancée ici est que le mécanisme de l'intégration conceptuelle régit le procès théâtral lui-même. Cette mécanique d'émergence subite est désignée par Michel Vinaver comme une *fulgurance* : rencontre fortuite faisant soudainement sens – (Vinaver, 1993 : 904) cité dans (Pavis 2002 : 56) –. Lorsqu'elle se produit, c'est elle qui donne à l'œuvre l'ampleur d'une « signifiante » extrêmement puissante. C'est elle qui est révélatrice et accroît notre lucidité.

Du cristal à la fumée : l'intégration conceptuelle en défaut

Admettre cette hypothèse fournit une explication possible aux manques et/ou déficits que fait apparaître *Du cristal à la fumée* au terme de l'analyse. Le fondement du mécanisme de l'intégration conceptuelle repose sur les différences entre les deux inputs : les écarts irréductibles entre l'input 1 et l'input 2 justifient la création de l'espace générique, qui est imaginal, pour y projeter les éléments similaires. C'est grâce à lui que surgit l'espace intégrant où la métaphore prend sens par complémentation et achèvement, à partir d'un mécanisme de fulgurance qui ne peut pas advenir dans les inputs. S'il n'y a plus de différences significatives entre les inputs, s'ils sont en tout point analogues ou similaires, le mécanisme de l'intégration conceptuelle ne fonctionne plus. Le losange de la figure 8 se replie alors sur lui-même et se réduit à un seul et unique espace : pas d'espace générique, pas d'espace intégrant, pas de *blend*, plus de métaphore, ou plus exactement plus d'émergence signifiante à la transposition, plus de fulgurance, mais seulement une copie à

l'identique de l'espace initial, ici « historique », copie dépourvue de révélation et/ou d'apport de sens.

Daniel Mesguich et la métaphore

Daniel Mesguich est le chantre de la métaphore, son virtuose, au point d'en avoir fait le symbole de son art et d'avoir donné son nom, (La Métaphore), au théâtre qu'il a dirigé à Lille de 1991 à 1998. Ne parlez pas à Daniel Mesguich d'authenticité, de sincérité, de vérité au théâtre. Voici du reste ce qu'il en dit dans *L'éternel éphémère* : « *Qu'est-ce que cette 'sincérité' de l'acteur dont on nous rebat les oreilles ? Je crois que toute pensée de l'authenticité est contraire au ludisme, au plaisir du simulacre bienveillant, au jeu intellectuel-forain, qu'elle est incompatible avec l'acte théâtral. Et pourtant la sincérité existe [...] comme nudité devant les autres et soi-même. Non pas art de faire semblant, mais art de le faire exprès, comme dit Pierre Debauche [...]. Le théâtre n'est pas simulacre de la Vérité, mais simulacre comme vérité* ». Comme vérité créatrice d'un sens dont le réel est absolument et définitivement dépourvu ; comme épiphanie du sens.

Daniel Mesguich – et d'autres metteurs en scène avec lui – affirment parfois : « *Si je mets un cheval vivant sur scène, ce n'est plus un vrai cheval, c'est une métaphore de cheval* ». L'intégration conceptuelle de Turner et Fauconnier permet de leur opposer ceci : si le spectateur ne perçoit aucune différence entre le cheval sur scène et le cheval dans la vie, alors pour lui il n'y a plus de détour signifiant, plus de transposition, plus d'émergence ; c'est un vrai cheval de la vie dont il se demande pourquoi diable il est exhibé en scène et non une métaphore, et l'acte théâtral perd tout son sens.

Le déficit de sens observé par les commentaires et la critique à propos de la production *Du cristal à la fumée* de 2008 peut peut-être s'expliquer ainsi. C'est du moins l'hypothèse principale formulée ici. A vouloir proposer une restitution en tout point fidèle à la réalité historique – salle de réunion réaliste, costumes d'époque, chronotope de la vraie réunion, etc... –, le processus métaphorique ne peut plus advenir et le théâtre que l'on aime – celui dont on sort différent, plus lucide donc grandi – s'y perd. En quête malgré tout de sens, le spectateur finit alors par ne plus relever que les *infidélités* à l'Histoire, c'est-à-dire précisément à focaliser sur les écarts entre la réalité (input 1) et l'objet médiationnel (input 2), attitude récurrente que nous avons pu observer dans la majeure partie du corpus documentaire étudié.

6 Conclusion

La question de la mémoire de la Shoah est bien sûr essentielle. La nécessité de sa transmission n'est contestée par personne. Ainsi Latour⁰⁷ conclut son article intitulé *Mensonges et manipulations de sens* de la manière suivante : « *A l'heure où les témoins de la Shoah disparaissent, il est nécessaire de reprendre le flambeau de leur témoignage pour comprendre le génocide, éviter les monstruosité de l'antisémitisme, et parfaire notre Humanité. Il est donc équivalent de dénoncer les manipulations en tous genres et autres mensonges historiques falsificateurs de sens* ».

Sur ce point, les diverses analyses convergent. Ainsi Elise Noiraud, après avoir évoqué « *un enjeu de taille : porter à la scène les paroles que les dignitaires nazis auraient échangées* », confirme : « *Bien entendu, le devoir de mémoire impose de ne pas se laisser caresser par la banalité de l'horreur, et de demeurer vigilant quand les atrocités sont masquées par la minutie des mots* ».

Cependant, cette question ne peut oblitérer une réflexion sur la médiation nécessaire à cette mémoire et à sa transmission. Concernant un objet spectaculaire, l'actualité avait déjà posé cette même question au moment de la sortie du film *La vie est belle* de Roberto Benigni qui ose l'humour sur un thème aussi tragique. On est

ici, bien entendu, dans le genre de la fiction pure ; ce qui a été dit à propos de ce film n'est donc pas transposable à notre cas.

Malgré les critiques qui se font jour, saluons la réflexion entamée par Daniel Mesguich à travers ce spectacle : où se situent les limites du théâtre dans l'exercice d'une médiation scénique qui se veut documentaire ?

Une autre voie était possible : celle du sensible, de l'émotion pure déagée de toute volonté de signifier. Elle impliquait une mise en situation très différente : plus « impliquante », plus « engageante ». On pouvait imaginer par exemple de disposer les spectateurs autour de la table, avec des pseudo-nazis entre eux, comme s'ils participaient eux-mêmes à la réunion. Sans cris, sans même une once d'interprétation, avec la voix la plus blanche qui soit, de par la situation même le texte aurait forcément été reçu bien plus violemment. L'économie du spectacle aurait aussi été toute différente : 30 spectateurs, pas plus, au risque de voir l'effet d'immersion se diluer. En l'occurrence, ce type d'expérience est *a priori* très loin de l'univers mesguichéen. Faute d'avoir été tentée, il est impossible de dire si cette médiation-là était plus adaptée. C'est en tout cas une piste possible pour poursuivre la réflexion ouverte par Daniel Mesguich.

Dans un tout autre registre, à l'heure où ces lignes sont écrites, France 2 diffuse la remarquable série documentaire « *Apocalypse. La seconde guerre mondiale* » d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle. Il s'agit d'un travail inouï d'écriture audiovisuelle exclusivement à base d'images d'archives, auxquelles une couleur a été numériquement restituée (ce qui fait polémique quant au respect de l'intégrité de l'archive). Les sources ont été moissonnées à travers le monde entier. De très nombreuses images inconnues, professionnelles ou amateur, parsèment les quelque 800 plans que comporte chaque épisode de 52 minutes (soit, pour la série de 6, près de 5000 plans extraits de 700 heures de rushes en guise de matière première). C'est bien sûr la réalité historique elle-même qui est ici visible, dans un régime de la trace authentique. Peut-on vraiment imaginer que le théâtre puisse tenter de rivaliser sur le même terrain ? Et n'est-il pas décidément plus fécond pour lui de porter au sommet cette transposition métaphorique qui lui sied si bien ?

Bibliographie

- Attali, J. (2008). *Du cristal à la fumée. Théâtre*. Fayard, Paris.
- Bakhtine, J. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris.
- Bouchez, P. (2001). Récrire Shakespeare (et Mesguich) en images et en sons. In S. Leleu-Merviel (ed.), *Nouvelles écritures*, Numéro spécial de la *Revue Document Numérique*, 5(1-2), 83-112.
- Bouchez, P. (2007). *Filmer l'éphémère. Récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Brayard, F. (2004). *La solution finale de la question juive*. Fayard, Paris.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset, Paris.
- Evrard, F. (1995). *Le théâtre français du XXe siècle*. Ellipses, Paris.
- Fabbri, P. (2008). *Le tournant sémiotique*. Hermès/Lavoisier, Londres/Paris.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la Littérature au second degré*. Seuil, Paris.

- Gentès, A. (2009). *Poétiques de l'hétérogène. De la traduction au design*. Habilitation à Diriger des Recherches, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon.
- Gombrich, E.H. (2002). *L'Art and l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Phäidon, Paris.
- Grice, H.P. (1979). Logique et conversation. *Communications*, n°30.
- Jacquart, E. (1998). *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard Collection Tel, Paris.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Seuil, Paris.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris.
- Leleu-Merviel, S. (1996). *La scénistique. Méthodologie pour la conception de documents en média multiples suivant une approche qualité*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris 8, Paris.
- Leleu-Merviel, S. (2001). Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème... . In S. Leleu-Merviel (ed.), *Nouvelles écritures*, Numéro spécial de la *Revue Document Numérique*, 5(1-2), 33-82.
- Leleu-Merviel, S. (2003). Les désarrois des "Maîtres du sens" à l'ère du numérique. In J.P. Balpe, I. Saleh (Eds), *Hypertextes, Hypermédias: Créer du sens à l'ère numérique*. Londres/Paris: Hermès/Lavoisier, 17-34.
- Leleu-Merviel, S. (2005). Structurer la conception des documents numériques grâce à la scénistique. In S. Leleu-Merviel (ed.), *Création numérique ; écritures-expériences interactives*. Hermès Science Publication, 151-181.
- Molinié, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Le Livre de Poche, Paris.
- Morizot, J. (2005). *Qu'est-ce qu'une image ?* Vrin, Paris.
- Pavis, P. (1996a). *Dictionnaire du théâtre contemporain*. Dunod, Paris.
- Pavis, P. (1996b). *L'analyse des spectacles*. Nathan, Paris.
- Pavis, P. (2002). *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarrute à Vinaver*. Nathan Université Collection Lettres Sup., Paris.
- Ryngaert, J-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Dunod, Paris.
- Sarrazac, J-P. (2000). *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Circé, Belval.
- Schaeffer, J.-M. & Ducrot, O. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Paris.
- Thomasseau, J.-M. (1984). Pour une analyse du paratexte théâtral. *Littérature*, n°53.
- Turner, M. (2000a). *L'imagination et le cerveau*, Paris, Conférence donnée au Collège de France le mardi 6 juin. Disponible sur Internet à l'adresse suivante <http://.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/englfac/Mturner/cdf/cdf1.html>
- Turner, M. (2000b). *L'invention du sens*, Paris, Conférence donnée au Collège de France le mardi 13 juin. Disponible sur Internet à l'adresse suivante <http://.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/englfac/Mturner/cdf/cdf2.html>

Turner, M. (2000c). *La perspicacité et la mémoire*, Paris, Conférence donnée au Collège de France le mardi 20 juin. Disponible sur Internet à l'adresse suivante <http://.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/englfac/Mturner/cdf/cdf3.html>

Turner, M. (2000d). *La neuroscience cognitive de la créativité*, Paris, Conférence donnée au Collège de France le mardi 27 juin. Disponible sur Internet à l'adresse suivante <http://.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/englfac/Mturner/cdf/cdf4.html>

Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes Sud, Arles.

Vitez, A. (1991). *Le théâtre des idées*. Anthologie proposée par Sallenave D. & Banu G., Gallimard, Paris.

Annexe

Document 2 du corpus, critique de Fabienne Pascaud. Accessible à :

<http://www.telerama.fr/scenes/theatre-du-cristal-a-la-fumee,33733.php>

Transcription

La soirée était très chic, hier, au théâtre du Rond-Point. Les ministres se pressaient, Rachida Dati en tête. Les hommes de gauche se pressaient aussi, Laurent Fabius en l'occurrence. Que venaient-ils voir ? Hé bien ils venaient voir la dernière œuvre du conseiller du Président Sarkozy, homme de gauche au demeurant, Jacques Attali, qui s'intitule *Du cristal à la fumée*. Ils n'ont pas été déçus. C'est vrai qu'ils ont très peu applaudi. On les comprend. Le spectacle est tout simplement lamentable. On aurait pourtant aimé adorer ce spectacle, ou du moins pas en rire, pas le trouver ridicule comme on a pu le juger hier soir. Le sujet, en effet, est grave. Jacques Attali a retrouvé des archives selon lesquelles il est désormais prouvé que l'extermination, la Shoah aurait été décidée en 1938, deux jours après la Nuit de cristal et non pas comme on l'a toujours dit en 1942. Que s'est-il passé ce soir de 1938 où après la Nuit de cristal où les biens des Juifs ont été incendiés, brûlés dans tout Berlin, les dignitaires nazis se réunissent et décident tout simplement qu'il est hors de question que les Juifs soient assurés de leurs biens, que les assurances les indemnisent pour tout ce qu'ils ont perdu durant cette nuit. Et comme ils trouvent cela particulièrement injuste qu'ils touchent des millions après les méfaits qu'on leur a causés, ils décideront, ni plus ni moins, de les exterminer. Le sujet, comme je le disais, est évidemment atroce et fait prendre conscience de la Shoah qui arrive et de toute la haine que ces dignitaires nazis portent contre les Juifs et se portent aussi entre eux. Ce sont des loups qui se détestent. Mais voir cette danse de mort aurait pu glacer les sangs et aurait pu faire réfléchir si elle avait été montée intelligemment, ce qui n'est évidemment pas le cas. Daniel Mesguich a déguisé, grimpé ses acteurs lourdement, il les a placés autour d'une table, donc pas le moindre geste théâtral, pas la moindre mise en scène, il se contente de les asseoir et pire, ils ne disent même pas leur texte, ils le lisent, sans doute parce que Daniel Mesguich et Jacques Attali ont trouvé que les propos des nazis étaient trop dégoûtants pour que des acteurs les interprètent, on les comprend volontiers, ces mots touchent l'indicible, l'innommable, mais pourquoi alors vouloir faire du théâtre ? Le spectateur est donc frustré et les criaillements des interprètes sont si ridicules qu'on a presque envie de rire de ces propos qui devraient glacer les sangs. Donc c'est un spectacle totalement

raté, qui se retourne contre lui-même. Vraiment, sous tous les prétextes, évitez *Du cristal à la fumée*.

Document 3 du corpus, critique de Joévin Canet. Accessible à :

<http://www.lemagazine.info/?Du-cristal-a-la-fumee>

Document 4 du corpus, critique d'Elise Noiraud. Accessible à :

<http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-23188144.html>

Document 5 du corpus, critique de Judith Sibony. Accessible à :

<http://www.rue89.com/2008/09/27/theatre-attali-prend-des-libertes-avec-lhistoire-du-nazisme>

Document 6 du corpus, critique de Corinne Denailles. Accessible à :

[http://spectacles.premiere.fr/pariscope/Theatre/Salle-de-Spectacle/Spectacle/Du-Cristal-A-La-Fumee/\(affichage\)/press](http://spectacles.premiere.fr/pariscope/Theatre/Salle-de-Spectacle/Spectacle/Du-Cristal-A-La-Fumee/(affichage)/press)

Documents 7 et 8 du corpus, commentaires signés Jules Dupont et Latour07. Accessibles à :

<http://www.amazon.fr/Du-cristal-fumée-Jacques-Attali/dp/2213628556>

Document 9 du corpus, article d'André Larané. Accessible à :

<http://www.herodote.net/articles/article.php?ID=486>