



HAL
open science

“ Le théâtre de la chasse à l’homme ”

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. “ Le théâtre de la chasse à l’homme ”. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2014, 3, pp.13-26. hal-01815480

HAL Id: hal-01815480

<https://hal.science/hal-01815480>

Submitted on 21 Jun 2018

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.

« Le théâtre de la chasse à l'homme »

« Nous sommes dans un théâtre où même l'humus de l'homme fait défaut ;
il n'a pas lieu d'être ici,
et cependant c'est ici le vrai théâtre de la chasse à l'homme »¹.

par Louis Dieuzayde
maître de conférences en études théâtrales, Aix-Marseille I

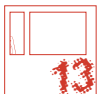
Le présent article, en dialogue avec l'analyse proposée par Isabelle Babin, cherche à rendre compte des lois singulières d'incarnation qui se trament dans *L'Espace furieux* de Valère Novarina. Cette étude, je l'écris à partir de l'expérience de la mise en scène² de ce texte que j'ai réalisée, avec les étudiants de la section théâtre, lors d'une production universitaire qui fut jouée et enregistrée au Théâtre Antoine Vitez en avril 2013.

Écrit pour la scène et pour l'acteur, tout en frappant de non-évidence et la scène et l'acteur, ce texte procède d'une subtile architecture qui articule de grandes dimensions spéculatives à la pragmatique du plateau.

Des traces de La « nuit obscure » de Jean de la Croix y côtoient celles de « la pensée de Dieu comme néant » de Maître Eckhart ainsi que celles du dépouillement radical du Quiétisme. L'étrangeté du poème dramatique tient à ce que l'investigation théologique qui l'innerve ne s'inscrit pas dans un surplomb, théorique et discourant, du plateau et des corps, mais s'agence au cœur même de l'exercice du théâtre en train de se faire. C'est au sein des plus secrets mécanismes articulants – et désarticulants aussi bien – le corps à la parole, à l'espace et au temps que le texte frappe implacablement d'interrogations l'acteur au présent de la scène. Et par extension, ceux de l'espèce humaine en la *personne* de l'acteur : notre semblable – être de chair – exposé sous nos yeux aux déflagrations poétiques de la langue. Bravant les risques du grand écart, le texte cherche à soulever les particules élémentaires du fonds biblique, théologique et mystique chrétien tout en s'efforçant d'en délivrer les forces de rayonnement sensibles et ludiques.

Écrite selon l'auteur « dans l'effroi », cette pièce semble ainsi retracer une sorte d'*expérience intérieure*, suscitée probablement par de renversantes lectures mystiques (notamment celles de Jeanne Guyon) et « vécue » intimement par le poète. Ce dernier dit d'ailleurs se livrer dans son exercice d'écriture à une *passion du langage*, qu'il agence, certes, mais dont il cherche d'abord l'accueil et la traversée éprouvante. La démesure, comique en son fond, de *L'Espace furieux* tient en fait à son ambition de faire surgir, théâtralement, les rapports mêmes de la pensée et de la vie, conflictuels et parfois à l'unisson, et cela au plus près du souffle et du geste de l'acteur, dans leur simplicité la plus nue. En « langue populaire enfantine »³, ainsi qu'il la qualifie.

- 1 Valère Novarina, *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L., 1997, p. 9.
- 2 L'adaptation a consisté en une sorte de contraction ou condensation du texte paru en 1997, lui-même réécriture raccourcie pour la scène du texte inaugural intitulé *Je Suis* publié en 1991. Cette adaptation intègre quelques remaniements et des nouvelles répliques issus de la dernière version de 2006, qui fut représentée à la Comédie Française cette même année. Le but était de garder les scènes essentielles et de concentrer le mouvement central du texte. Sauf exception signalée, le renvoi au texte concerne la version de 1997.
- 3 *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 18.





Dans le flux de sa construction rythmique, la langue pousse l'acteur à s'engager dans une compréhension charnelle, quasi tactile, de référents pourtant invisibles voire ineffables et de s'y compromettre en son nom propre. En effet, cette langue malmenée, dont on ne sait si elle est portée à son crépuscule ou tout au contraire à son aube naissante, ne laisse rien en repos. Elle traque inlassablement la matière, les objets, l'animal et Dieu ainsi que des bouts de vie catastrophiques, l'œuvre du temps en nous, notre désir irrépessible de voir, la fréquentation de la mort dans la texture de nos vies⁴. Dans cette impulsion, les composants les plus tus, les plus silencieux de notre sensation d'existence sont réveillés à l'être comme dans le conte de *La Belle au bois dormant*. Les jeux de dislocation du langage courant parviennent à surprendre des sensations soudainement comme arrachées à l'informe de notre impensé quotidien. C'est ce processus de jeu, comique et fragile, produisant une sorte de théâtre rêvé sans aucun artifice, qu'il importe d'explorer.



La battue du *Je suis*

Le drame de la parole qui se joue ici est en grande part suspendu au point de capiton des deux mots *Je suis* (titre de la première version du texte) et à la réalité inassignable qu'ils convoquent. Car cette affirmation, équivoque entre la conjugaison à la première personne au présent de l'indicatif du verbe être et du verbe *suivre*, est tronquée et privée d'un complément. Ainsi, abrupte dans son aspect intransitif, elle joue d'un faux plein et d'un vrai vide. Cette instance lacunaire est le personnage central de ce texte, le sujet insaisissable et pourtant très agissant du drame. Car le *théâtre* s'inscrit dans cet espace de débat, de combat mais aussi d'amour ouvert entre le mot et la chose, le langage et la présence, le verbe et le corps. Un véritable cirque de la pensée est ainsi appelé à se déployer sur les planches et à s'incarner, justifiant le titre de la seconde version du texte : *L'Espace furieux*.

Agent combustible du drame, *Je suis* opère dans cette œuvre au moins trois formes d'attentats à la logique du sens et des perceptions courantes.

Il s'agit d'abord très concrètement d'une enseigne lumineuse écrivant en néon bleu ces deux mots, d'un objet plastique donc, que toute mise en scène semble invitée à matérialiser sur le mur du fond, *via* la didascalie inaugurale : *Au lointain, est allumé le néon « Je suis »*. Objet de lumière et de langage réunis, ces deux mots sont sommés de regarder le spectateur durant tout le temps du spectacle. Non comme le regard sidérant de la méduse mais comme un morceau de visible et de lisible puissamment attractif et interrogatif, interpellant tous les corps présents par le truchement de la lettre.

Ces deux mots viennent, ensuite, de façon récurrente, se loger dans les répliques des figures. Leur fonction semble de ramener, à des endroits décisifs, la parole, lancée dans ses volutes logorrhéiques et spéculatives, à la réalité du plateau et du corps qui l'énonce. La langue tourbillonnaire marque de cette façon de très brèves pauses, des sortes d'arrêts sur l'étant qui ressaisissent et dévoilent l'acte d'énonciation en cours. À l'instar du *Je suis* épinglé sur le mur, le *Je suis* des figures est parfois déclaratif avec un aplomb confondant (et

⁴ « Mais la mort est en nous, de notre vivant : nous la rencontrons tous les jours, elle est à combattre à chaque instant – et non un jour, plus tard, à l'hôpital, dans une lutte fatale perdue d'avance... La mort n'arrive jamais plus tard : elle est ici et maintenant, dans les parties mortes de notre vie. Je suis comme vous, je ne mourrai jamais : j'aurai passé dans la mort une partie de ma vie. » Valère Novarina, « Notre parole », in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 166.

je suis



donc suspect), soutenu en outre par les adverbes *ici* et *maintenant* qui scandent le texte et intensifient l'instant présent, inscrivant une sorte de *sur-présent*, simultanément revendiqué et inatteignable. Ainsi, dans cet exemple : « Je me détestais moi-même tant et tellement, que je me changeais chaque jour de place : j'allais par là, de hic à bras, d'ici à hoc ; dans ici bas, j'ai parcouru tout le monde en sac. Ici maintenant, je suis, et je dis à *Je suis* : je renonce à toute pensée dans mon esprit pour toujours, sauf énumérer maintenant le nombre des choses par quoi le monde n'aurait pas dû commencer. » (p. 39).

L'énoncé *Je suis* fait donc apparaître en fait le pouvoir d'une réversibilité négative. Car, par un effet de contamination avec l'enseigne en néon, les présences agissantes, celles des figures portées par les acteurs, comme celles des acteurs atteintes par ce que disent les figures, semblent devenir elles-mêmes des morceaux de langage et de lumière instables⁵. Livrées à l'effet du signifiant⁶, elles creusent leur être en le niant ou l'éteignant comme des sortes d'interrupteurs électriques : « J'ai rencontré personne dans la personne du Dieu inconnu, celui qui a écrit « Je suis », ici. À l'endroit où c'est éteint. » (p. 35) ; « J'étais non pas *Je suis*, mais un néant qui était ; et il n'y avait au mur qu'une inscription en bois illuminée à la place de moi. » (p. 99).

L'affirmation *Je suis* est ainsi battue en brèche et le *niement*⁷, qui la frappe à intervalles réguliers, dérouta la fameuse assurance du « Je pense donc je suis » de Descartes. Renversant le postulat cartésien, l'expression des doutes, contestations et néantisations de l'être et de sa conscience tend alors à libérer la pensée de la fixité des idées qui l'endiguent. Avancé par contradictions et sauts illogiques, cette langue anti-dualiste procède, dans le flux rythmé de ce *niement*, aux dérèglages des concepts et des présupposés théoriques censés donner une assise noétique à l'expérience d'être et à ses possibilités de saisie réflexives. Novarina écrit ainsi dans son dernier texte théorique : « Le théâtre est une grande source de joies négatrices. Et de renouveau mental »⁸.

Le procès poétique, négatif, est donc, ici et maintenant, directement infligé aux présences qui témoignent de ses impacts. Ce processus parvient à fabriquer la sensation ou même la visibilité que *l'être-là* des acteurs et des spectateurs, pourtant si tangible et si ostentatoire dans le dispositif du théâtre, est soumis à l'ombre portée de la langue. C'est d'une certaine façon la *division* du langage, au sens lacanien comme au sens mathématique du terme, que la langue en son mouvement décèle et met à jour. Elle met les présences sous l'observation étonnante de cette division active. Elle les enchante et les désenchante de la sorte, alternativement, provoquant alors parfois un véritable enchantement du spectateur-auditeur quant aux pouvoirs *effectifs* du langage à transformer phénoménalement le *donné* qui se tient là devant lui. Lorsque, par exemple, Sosie déclare : « Je désire prouver que je suis un animal », L'Enfant d'Outrebref le prend au mot : « Faites-le » (p. 72). Et l'acteur tente alors de le « faire » bel et bien.

Ainsi, et enfin, la « leçon d'obscurité » du *Je suis* s'attaque à la réalité du plateau de théâtre tout entier, en exhibant certaines données réelles concourant à son exercice en cours et en pointant de ce fait leur soudaine et potentielle étrangeté. Dans une nouvelle forme de distanciation – sur-brechtienne pourrait-on dire – certaines répliques dénudent

5 Valère Novarina parle d'ailleurs souvent de l'acteur comme d'un « logophore ».

6 S'invite ici la phrase de Jacques Lacan : « Le mot tue la chose », par laquelle il désigne la négativation du langage dont le Fort/Da freudien marque emblématiquement l'apparition vocale chez l'enfant.

7 « J'appelle *niement* l'acte délivrant du négatif et passant par lui : c'est la vie délivrante du nom. » *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p.145.

8 *Ibid.*, p.111.



la matérialité scénique, « tirent la nappe » des conventions du théâtre et trahissent les lois tacites de la représentation. Les murs de la boîte noire du théâtre sont par exemple signalés comme tels : « Voyez ces murs où le premier instant dure toujours » (p. 44).

Le face à face des acteurs et des spectateurs est brusquement présentifié : « Nous sommes quatre acteurs, contrairement au public : dès que nous avançons, il recule. » (p. 72) ; « Faut pas trop demander à ces présences qu'elles aient d'opinions » (p. 140) ; « Y a-t-il un monde, qui soit en lui-même, et qui ne soit pas simplement devant moi : ce théâtre qui est devant moi et l'ensemble des choses que nous voyons ici ? Ces gens, avec ces yeux... Pourquoi nous ont été donnés les mots ? » (p. 136).

La date précise de la représentation est citée : « Ici le ___ (On dira la date du jour) ». (p. 141). Le nombre exact des dernières phrases puis des derniers mots restant à énoncer par *La Figure pauvre* est donné : « Vous n'avez plus que cinquante-huit phrases à dire » ; « Encore trois cent quatre-vingt-neuf mots » (p. 142). Les propres prénoms des acteurs sont appelés à s'insérer dans la texture de leur locution⁹ :

À Uble, à Albe, à Châble, à Brébleau, à l'âge de sept mois, je me fis graver sur mon corps mon nom à la place de mon corps, en lettres de bois : DS « David Soriano !, (p. 89, version 2006) ; Alors j'ai compris que la mort était l'erreur de ma vie, et aux yeux de ces gens-ci, et devant ces gens, où j'ai été cadavre ici et là, j'ai dit à mon cadavre : Hugo, Hugo, venez jeter Jean, c'est vous qui êtes le cadavre d'ici..., (p. 97) ; Franck, ton crâne est en toi comme un reste du monde d'avant. Mon crâne est tout ce qui me reste du monde d'avant. J'ai l'impression depuis hier que mon corps cherche la mort, (p. 135).

Au-delà de simples procédés d'épécisation, l'auteur confronte l'abstraction, l'impossible de ce qu'il écrit à la réalité apparemment la plus empirique et objectivable. Ici se logent sans doute les sources de sa théâtralité. La frappe oxymorique, notamment celle associant la vie et la mort, l'éternité et l'instant, l'animé et l'inanimé produit un impensable burlesque, lequel ne se résout pas en un simple effet absurde qui ne prêterait qu'à sourire. En convoquant l'impossible dans l'empire du plateau, *L'Espace furieux* ne cesse de prendre la réalité au dépourvu. Cette dernière semble alors comme se détendre et se mettre à respirer autrement dans le battement systolique et diastolique des atteintes du langage.¹⁰

L'opération quasi anatomique perpétrée sur le *Je suis* sous toutes ses formes met donc en prise les corps présents, ceux des acteurs en jeu comme ceux des spectateurs en réception, au travail de la découpe du langage, rendu à son cruel pouvoir enfantin de destruction et de régénération. Une réplique de L'Enfant Traversant adressée à la Figure Pauvre est éloquente à cet égard : « Arrête-toi de creuser ta propre créature. Apprête-toi à être ta propre créature et à lui dire plus rien. Arrache toute présence à ta propre créature. Allez, allez, donne-là ! Donne-nous une dernière impression » (p. 141). C'est la sensation même de la vie méticuleusement prise dans le tranchant de la langue que semblent traquer les sept figures verbales de cette œuvre, à la recherche d'une impossible incarnation d'elles-mêmes.

9 Ce sont donc les prénoms des étudiants-acteurs qui figurent ici, prenant respectivement le relais de Daniel Znyk, Michel Baudinat et André Marcon pour la version de 1997.

10 « L'invisible habite le visible, il en va pour le voir non point des yeux mais de l'écoute de la parole qui en modifie la saisie. » Marie-José Mondzain, *Image, Icône, économie*, Paris, Seuil, 1996, p. 271.

je suis



Xxxxxxx xxxxxxxx, xxxx xx xxxxx xx Xxxxxxxx.
Crédit photographique : Xxxxxxx Xxxxxxxx®



Les ténèbres et la lumière

Les sept figures de ce texte présentent des fonctions relativement spécifiques. Jean Singulier et la Figure Pauvre tiennent lieu d'une polarité masculin/féminin, sortes d'Adam et d'Ève, isolés l'un de l'autre, arpentant un monde semé d'obscurités. Dans un semblable processus de dépouillement, ils suivent tous deux une voie négative qui les conduit jusqu'aux abords de la mort : une danse de disparition finale pour l'un, un allongement sur le sol après une longue énumération de noms d'herbes pour l'autre. Ces deux figures centrales sont comme encadrées, aux deux âges opposés de la vie, d'une part par des enfants, l'Enfant Traversant et l'Enfant d'Outrebref, d'autre part par le Vieillard Carnatif. Sosie, quant à lui, est marqué par l'ambiguïté de son nom ; il ressemble à tous les gens, duplication commune de Jean Singulier. En une unique apparition, le Prophète fait entendre un long monologue où se témoigne fortement l'épreuve de Dieu dans le corps. Dans la scène du repas, ces figures deviennent les Mangeurs Plusieurs. C'est une assemblée théophage qui questionne les mystères de la bouche en tant que seuil indéterminable du dedans et du dehors.

Malgré cette répartition figurale, chaque personnage de langage est pris dans le même mouvement de témoignage d'une vie insuffisante et opaque (ou bien sur-éclairée) et d'une quête acharnée à la rencontre d'une lumineuse (ou bien obscure) saisie de ce qui le constitue. L'auteur crée ainsi des sortes d'amas de luttes de vie fictionnées en lesquelles s'orchestrent en raccourcis les épreuves existentielles les plus diverses. Le texte évoque notamment une sorte de misère sociale – une course de petits boulots en usines, en commerces de proximité, en grandes entreprises, en postes de cadre plus ou moins probables – qui raille le discours libéral de l'ascension sociale et du salut économique : « ...puis commercial chez Borghino, dénudificateur chez Happeny, puis espoir-commercial, puis espoir-conseil, puis pour finir espoir-commercial-conseil, puis pour finir espoir-cercueil » (p. 26). De cette misère, se détachent des acmés de détresse subjective, que cette dernière s'annonce en termes médicaux ou psychiques : « ... J'étais fin fond d'une dépression dont je niais qu'il soit possible descendre plus bas, et pourtant c'était faux . » (p. 41) ; « Je donnais des coups de pied dans les rayons pour finir leur destruction. J'ai mes doses ! j'ai mes doses ! Je peux pas me suffire » (p. 78) ; « J'ai beau été, j'ai rien pu faire sur terre ni séjourner : alors je me suis assis au bord de moi en attendant ma catastrophe. J'attendais » (p. 30).

La vie passée à gagner sa vie ne voulant rien dire, elle cède alors et s'ouvre, sous forme de suspension ou de déchirure, à l'effraction visuelle ou sonore de la « quatrième personne du singulier », de la venue épiphannique de la présence-absence de Dieu :

Puis, je m'aperçus que nous sommes, nous autres, dans les ténèbres comme des sortes de chiens suspendus. » (p. 34) ; Puis j'enleva mon bandeau d'aveugle et je jeta loin les chiffons. Alors Christ me dit : lundi : hébétude, mardi : stupeur, jeudi : noir-noir... (p. 42) ; L'Enfant d'Outrebref : - Dansez devant Dieu ! Jean Singulier : - Surtout pas ! L'Enfant d'Outrebref : - Avec lui ! (Il danse)» (p. 148).

je suis



Quel est ce Dieu, dont Novarina réactualise l'imprévisible appel sur la scène contemporaine ? Un passage de « Notre parole », datant de 1988, répond déjà à cette question :

Chacun de nous est bien plus ouvert, non fini, et visité. Il y a quelque chose de présent, d'absent et de furtif en nous. Comme si nous portions la marque de l'inconnu. Comme si l'homme était parmi toutes les bêtes le seul animal qui ne s'appartienne pas. (...) Il y a en nous, très au fond, la conscience d'une présence autre, d'un autre que nous même accueilli et manquant, dont nous avons la garde secrète, dont nous gardons le manque et la marque. Dieu est la quatrième personne du singulier. Il n'y a que cette conscience d'un autre en nous, cette absence étrangère, ce souvenir d'une empreinte laissée, ce vide laissé, qui nous permettent de donner notre parole. Lorsque cette conscience étrange en nous de l'étranger nous quitte, nous nous détruisons, nous vendons le monde, nous nous vendons. Rien ne se *communique* alors plus vite que la mort. Le monde est devenu si fragile qu'il se reconstruira de l'intérieur. Ce que nous avons chassé du monde cherche aujourd'hui en chaque homme son refuge. »¹¹

C'est bien cette « croyance » d'un « autre en nous », nous arrachant à toute définition, nous émancipant de tout pseudo-savoir, qui pousse l'auteur à mettre en crise son drôle de personnel dramatique en guettant les points de trouée et de soulèvement sensible de cette présence irréductiblement étrangère à l'homme et pourtant en lui. C'est bien ce savoir insu d'un non-savoir radical qui prend ici le nom de Dieu et par lequel Novarina combat notre époque. Certaines répliques l'attestent : « Elle s'est élevée maintenant, l'heure de notre chute. Parmi l'humanité où on me disait d'aller, j'aurais cessé de courir. » (p. 101) ; « J'ai connu Dieu loin d'ici. Il a été abandonné par nous. » (p. 147) ; « Dieu est le plus petit parmi nous, l'homme le chasse de partout. » (p. 139).

Novarina rejoint ainsi un des énoncés les plus abrupts des sermons de Maître Eckhart, lequel fut d'ailleurs condamné de façon posthume pour cela : « Dieu et moi nous sommes un »¹². La revendication péremptoire de cette unicité irréfragable conteste tous les procès de séparation forgés par l'Église, dressant des interdits entre l'homme et Dieu et mettant Celui-ci hors de portée. Eckhart les lève d'une seule phrase au sein d'une savante théologie auscultant l'expérience de cette fréquentation de Dieu dans la chair de l'homme. Il instruit ainsi, en articulant une grande érudition à la prédication somme toute populaire de ses sermons, une économie du détachement à l'encontre des images, des pensées, de tout le créé et finalement de Dieu lui-même afin de laisser cours à une viduité essentielle en tant qu'ouverture, par le fond, vers la Dêité¹³. Cette pensée scandaleuse a sans doute opéré un levier décisif dans le geste d'écriture de Novarina. Elle a sûrement contribué à fonder son attachement au montage complexe de la doctrine chrétienne qu'il qualifie d'ailleurs de « comédie renversante. »¹⁴ Il écrit dans « La Rivière inverse » :

« Touché par dedans, plus intérieur à nous-mêmes que nous, Dieu est *ouvrant* ; il brise le tombeau du moi, nous sort de l'étouffement de vivre dans l'enclos du sujet, délivre l'*individu* de la prison du moi par la cage ouverture de la *personne*. Il est l'étranger intime qui sauve et libère. L'ange de la déshadérence. [...] C'est parce qu'il s'est incarné et a pris chair parmi nous que Dieu est une brèche dans le *moi*, une faille dedans nous – et qu'il est comme *transcendant par dedans* »¹⁵.

11 *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 166 et 167.

12 Maître Eckhart, « Sermon 52. Pourquoi nous devons nous affranchir de Dieu même. », *Traité et sermons* (Traduction et présentation par Alain de Libera), Paris, GF Flammarion, 1995, p. 354-355.

13 *Le Grain de sénévé*, poème du XIV^e siècle attribué à Eckhart, est d'ailleurs chanté et mise en musique dans la pièce audiodisque. MAÎTRE ECKHART, *Le Grain de sénévé*, traduction et présentation par Alain de Libera, Paris, Arfuyen, 2011, p. 37.

14 [« Dieu en homme », « Un est trois », « Virginité d'une mère », « le Verbe en personne », « le Créateur venu mourir ici », « la Mort vaincue », « supplice qui délivre », « apôtre qui chute », « lien qui dénoue », « apôtre qui renie », « faute heureuse » : partout dans le christianisme s'ouvrent des chemins de contradictions, des inversions de fleuves, des renversements, partout s'ouvre le vide, des trous d'air, des parallèles qui se croisent, des sauts pour l'esprit.] *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., p. 154.

15 *Ibid.*, p. 142-143.

Il ne fait nul doute que le processus dramaturgique du texte est tout entier tendu par la recherche d'une telle « déshadérence » comme perpétrée au cœur des parties catastrophiques ou mêmes « mortes » de la vie manifestées par les sept figures. Cette recherche, si elle peut encore passer pour une « vue de l'esprit » peinant à se transcrire dans les corps des acteurs et l'espace sensible du plateau, trouve pourtant son acmé théâtrale dans la danse finale de Jean Singulier. Ce dernier, dont les initiales dupliquent d'ailleurs celles du *Je Suis*, est donc sommé de danser avec Dieu et il se met à esquisser une danse. S'ensuit alors, pour la première fois dans le texte, une raréfaction des répliques et un ralentissement du rythme, en écho avec la transition de l'acteur, toujours étrange au théâtre, du jeu vers la danse. Le silence et le temps, bridés jusqu'ici, trouent de la sorte le flot de la langue. Ils se mettent à vibrer au sein des présences enfin partiellement émancipées du régime de la parole. Corps, regards, mouvements enfantins d'une danse comme prise à sa naissance prennent leur assomption phénoménale, commentés et interrogés par quelques répliques elliptiques tentant de mesurer ce qui advient là et ne dit pas son nom. « L'ange de la déshadérence » paraît ainsi poindre dans le battement spatial et temporel du geste de danse, véritable clignotement de présence et d'absence, de retraite et de manifestation, par lequel semble se livrer sous nos yeux le mouvement même le plus secret de la vie toute à la fois organique et psychique. Telle était bien la visée muette du texte : dépouiller inlassablement les présences, celles des corps comme celles des mots, de leurs propriétés symboliques statiques afin de mettre à jour la *lacune*, dynamique et attractive, puissamment vivante, qui les constitue en leur fond. Bien que théâtre de la chasse à l'homme ou de la chasse *de* l'homme, *L'Espace furieux* s'avoue en fait dans sa destination désincarnante le plus sûr refuge des palpitations de la chair à l'encontre de l'inertie du verbe être.

L'ENFANT D'OUTREBREF	Êtes-vous hors du temps ?
JEAN SINGULIER	Surtout pas !
LE VIEILLARD CARNATIF	Tout ce qui touche au temps, et au goût du temps – comme par exemple votre danse, tout cela doit disparaître absolument si l'on veut voir Jean Dieu.
JEAN SINGULIER	J'offre cette danse à l'espace que je vois pas, et qui est derrière moi.
LE VIEILLARD CARNATIF	Devant Jean Dieu, il danse la habana.
L'ENFANT TRAVERSANT	Arrêtez !
LE VIEILLARD CARNATIF	Devant Jean Dieu il danse la habana.
SOSIE	Voyez la passion des choses...



L'ENFANT TRAVERSANT ... et comme les choses subissent leur passion immobile d'être là.

SOSIE Voyez comme, même sur un théâtre, cette chaise ne peut vous répondre, et ce plancher ne peut pas.

L'ENFANT D'OUTREBREF Arrêtez !

LE VIEILLARD CARNATIF Redevant Jean ReDieu il danse la habana.

L'ENFANT TRAVERSANT Cet homme meurt.

L'ENFANT D'OUTREBREF suspend. Non, il s'éclipse. La mort ne le supprime pas, elle le suspend.

L'ENFANT TRAVERSANT Se pendra-t-il ?

L'ENFANT D'OUTREBREF Non.

JEAN SINGULIER ...

L'ENFANT TRAVERSANT Qu'est-ce qu'il dit ?

L'ENFANT D'OUTREBREF Il danse.

L'ENFANT TRAVERSANT Que danse-t-il ? Est-ce qu'il danse la fin ?
Qu'est-ce qu'il dit ?

L'ENFANT D'OUTREBREF Le commencement du temps doit s'arrêter
– à moins qu'il s'ouvre maintenant sur son dénouement.

Le danseur chute.

L'ENFANT D'OUTREBRE Lève-toi !

JEAN SINGULIER, *au sol* Pourquoi ?

L'ENFANT D'OUTREBREF La mort n'est pas vraie.

Le danseur se relève. Au lointain le néon « Je suis » est toujours allumé.

par Louis Dieuzayde

