



**HAL**  
open science

## “ Le pape frissonne ”. L’écriture du toucher dans les dramaturgies du carrefour naturalo-symboliste

Pierre Causse

### ► To cite this version:

Pierre Causse. “ Le pape frissonne ”. L’écriture du toucher dans les dramaturgies du carrefour naturalo-symboliste. *Itinera Rivista di filosofia e di teoria delle arti*, 2017, *Il teatro e i sensi. Teorie, estetiche e dramaturgie*, 13, pp.148-164. 10.13130/2039-9251/8724 . hal-01994046

**HAL Id: hal-01994046**

**<https://hal.science/hal-01994046v1>**

Submitted on 25 Jan 2019

**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 pape frissonne ».

## L'écriture du toucher dans les dramaturgies du carrefour naturalo-symboliste

di Pierre Causse

[pierre.causse@univ-lyon2.fr](mailto:pierre.causse@univ-lyon2.fr)

Soaked wet under the rain of a thunderstorm or shivering in the cold: when confronted to weather phenomenons by playwrights, characters are no longer defined by their sole ability to speak. Intervention of meteorological parameters engages the passive side of the sense of touch, hence resulting in what we would qualify as a *dramatic writing of the skin*. Through the examples of *The Blind* by Maurice Maeterlinck (1890) and *Uncle Vanya* by Anton Chekhov (1897), we postulate that this engagement of senses cannot be limited to a simple concession to realism. This *writing of the skin* contributes to the recreation of unity in drama at the turn of the century, when the action is no longer its structural principle, and discretely remedies the drama of incommunicability.

---

« *Le pape frissonne* »<sup>1</sup>. Si ce n'est le caractère auguste du personnage à laquelle elle s'attache, une telle didascalie peut sembler tout à fait banale. Motivée par un « *violent coup de vent qui ébranle la maison* », la réaction physiologique du personnage paraît naturelle, détail réaliste ne portant pas à conséquence. Si l'on se place toutefois du point de vue de l'histoire de la dramaturgie, il apparaît que l'existence de cette didascalie – inscrite par Paul Claudel au cours du premier acte de *L'Otage* (1910) – est en réalité conditionnée par les modifications profondes que connaît l'écriture dramatique au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Pour qu'un tel frisson soit envisageable en tant que (même minime) événement théâtral, il a été nécessaire que la dramaturgie occidentale laisse une place ouverte à la *météosensibilité* – c'est-à-dire à « la sensibilité psychologique ou physiologique des individus au temps qu'il fait », selon la définition qu'en donne l'ethnologue Martin de la Soudière, créateur du néologisme<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Claudel, *L'Otage* (1910), in *Théâtre I*, éd. D. Alexandre et M. Autrand, Gallimard, Paris 2011, p. 924.

<sup>2</sup> M. de la Soudière, *Au bonheur des saisons*, Grasset, Paris 1999, p. 340.

L'inscription du frisson dans le texte nécessite donc d'une part que le monde dramatique dans lequel s'accomplit l'action ménage un espace pour des phénomènes naturels, non-humains et non-maîtrisables par l'homme. D'autre part, il s'agit que s'établisse entre les personnages qui peuplent l'œuvre et ce monde dramatique un rapport qui ne soit pas seulement d'intellection (un regard décryptant les signes s'inscrivant dans le ciel, tel celui de Casca aux deux premiers actes de *Jules César* de Shakespeare), mais également sensible, impliquant le corps en son entier. L'histoire spécifique de la dramaturgie occidentale a ici partie liée avec l'histoire des sensibilités. Si l'on en croit en effet Alain Corbin, c'est depuis « la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle [que] s'est intensifiée la sensibilité de l'individu aux phénomènes météorologiques »<sup>3</sup> et que cette météo-sensibilité a trouvé dans le champ de la littérature – en commençant par les journaux intimes et le genre épistolier – le lieu où raffiner son expression et sa rhétorique. C'est pourtant avec presque un siècle de retard que le théâtre ferait entrer la météo-sensibilité dans le domaine de ses objets. Le personnage d'Osvold dans *Les Revenants* d'Ibsen (1881), ce jeune peintre qui n'arrive pas à pratiquer son art parce que le temps est gris, que les vitres de la maison familiale, en plein fjord norvégien, sont voilées par une pluie régulière, peut représenter l'emblème de l'apparition de la sensibilité au temps qu'il fait sur la scène occidentale.

Cette entrée peut s'accomplir grâce à l'impulsion d'un renouveau esthétique, ouvrant la période que Jean-Pierre Sarrazac a nommé le « carrefour naturalo-symboliste », désignant les dramaturgies européennes marquantes des années 1880-1910. Le naturalisme au théâtre, appelé de ses vœux par Émile Zola et largement diffusé par André Antoine en France, se pense comme une croisade en faveur de la « vérité » au théâtre, bataille qui doit passer par une extension des possibles de la scène. Il s'agit en effet de montrer et analyser l'influence des milieux et de la nature dans leur action sur l'homme – l'homme social comme l'homme physiologique. C'est dans cette volonté de représenter la figure humaine au sein de son

---

<sup>3</sup> A. Corbin, « Sous la pluie », in A. Corbin (éd. par) *La Pluie, le soleil et le vent : Une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, Aubier, Paris 2013, p. 9.

environnement que le naturalisme peut être rapproché du courant symboliste qui lui est contemporain. Bien qu'opposables d'un point de vue thématique, naturalisme et symbolisme se rejoignent ainsi structurellement ; Jean-Pierre Sarrarac a en effet démontré la « réversibilité » des deux mouvements, du fait de leur partage d'un fonds commun, à savoir « un même assujettissement des êtres, des individus, à un principe supérieur. Dans un cas cette toute-puissance s'appelle la "nature" ; dans l'autre le "cosmos" »<sup>4</sup>. Les variations de la météorologie font ainsi partie des phénomènes qui mettent en jeu le rapport entre les personnages et leur environnement, mise en jeu qui passe tout particulièrement par une convocation des sens. La présence des événements météorologiques dans l'écriture entraîne des conséquences dramaturgiques immédiates : les personnages, impuissants face à eux, subissent leur propre corps et se voient contraints de prendre en compte leurs sensations. Placés sous la pluie ou dans le froid par les dramaturges, ils ne sont plus de simples êtres de parole ; ils y gagnent un corps sensible, et la présence du météorologique à la scène implique ce que je me propose de nommer une *écriture de la peau*.

### **Le toucher passif de l'air ambiant**

Si la vue, l'ouïe, et, dans une moindre mesure, l'odorat, sont convoqués par les variations du temps qu'il fait, je m'attarderai tout particulièrement ici sur leurs conséquences concernant le sens du toucher. La capacité de contact comporte deux versants : l'un actif (nous touchons), l'autre passif (nous sommes touchés, nous subissons une pression) ; et c'est ce dernier que convoquent spécifiquement les phénomènes météorologiques. La pluie, la brume, l'alternance du chaud et du froid sont autant de phénomènes qui modifient l'air dont nous sommes constamment enveloppés et, en cela, nous touchent. Par la peau, nous avons toujours accès à la qualité de l'air, dans une sensation continue. Mais ce n'est pas pour autant que nous avons toujours à la conscience une idée exacte de ces circonstances ambiantes. Selon l'anthropologue du sensible David Le Breton, cette conscience est

---

<sup>4</sup> J.-P. Sarrarac, « Reconstruire le réel et suggérer l'indicible », in J. de Jomaron (éd. par), *Le Théâtre en France*, vol. 2, Armand Colin, Paris 1989, p. 206.

discontinue, et liée également à l'affectivité, l'on pourrait dire au climat interne de l'individu :

Les températures moyennes ne sont pas ressenties, elles glissent sur la peau sans incidence. Le sens thermique ne s'exerce que lors des excès de température extérieure ou les modifications du milieu interne de l'homme lui-même. [...] Le sentiment de la température extérieure est déterminé par le degré de chaleur du corps, lui-même largement lié à l'affectivité<sup>5</sup>.

Autrement dit, nous sommes toujours dans l'oubli de la présence de l'air qui nous enveloppe, sauf lorsqu'il se produit une modification significative dans celui-ci. David Le Breton établit à ce propos une distinction nette entre sensation et perception : « La perception est avènement du sens là où la sensation est une ambiance oubliée mais fondatrice, inaperçue de l'homme, à moins qu'elle ne se mue en perception, c'est-à-dire en signification »<sup>6</sup>. La peau emmagasine des informations, des sensations, sans que ces dernières ne soient transmutes en perception – jusqu'à ce qu'un « j'ai chaud » ou un « j'ai froid » arrive à la conscience, et motive par exemple le fait que le pape Pie dans *L'Otage*, après avoir frissonné, « s'enveloppe plus étroitement dans son manteau »<sup>7</sup>.

La météosensibilité et l'écriture de la peau qui la rend effective se traduisent finalement dans l'écriture dramatique par des actes ou des remarques anodines tel qu'un léger changement d'habillement, ou un dialogue portant (au sens propre) sur la pluie et le beau temps. Micro-événements sur la scène de théâtre, qui pourraient n'être lus que comme autant de concessions au réalisme. Je formule toutefois l'hypothèse qu'il ne s'agit pas là d'une simple recherche d'effet de réel, mais de l'un des biais par lesquels l'écriture dramatique se transforme dans les années 1880-1910. La convocation du sens du toucher par l'événement atmosphérique, loin d'isoler le personnage dans sa sensibilité particulière, me paraît en effet se constituer en un outil de mise en lien, propre à fonder une nouvelle forme de communication dramatique. Si les personnages de cette période ont pu être

---

<sup>5</sup> D. Le Breton, *La Saveur du monde : une anthropologie des sens*, Métailié, Paris 2006, p. 213.

<sup>6</sup> Ivi, p. 28.

<sup>7</sup> P. Claudel, *L'Otage*, cit., p. 924.

décrits comme des êtres profondément « séparés », condamnés au soliloque<sup>8</sup>, il m'apparaît que l'écriture de la peau devient un moyen de relier à nouveau les personnages, par-delà le drame de l'incommunicabilité – hypothèse que je vais tenter de démontrer à travers deux lectures d'œuvres dramatiques issues du répertoire de cette période : *Oncle Vania* de Tchekhov et *Les Aveugles* de Maeterlinck.

### **Recréer de l'unité dans le drame par la sensation : une lecture du deuxième acte d'*Oncle Vania***

La période du carrefour naturalo-symboliste correspond, parallèlement, à l'époque de la crise du drame et de la réinvention des formes dramatiques. Selon un processus de minage des codes dramaturgiques en vigueur, les grands principes de la poétique aristotélicienne sont battus en brèche : l'action unifiée reliant début, milieu et fin de la pièce dans une continuité narrative perd son statut structurant et le drame entre dans le règne de l'irrégularité<sup>9</sup>. Cette rupture avec le modèle du « bel animal » tient, au-delà de toutes les variations esthétiques, en une *perte de continuité*, ce qui permet à Jean-Pierre Sarrazac d'affirmer qu'« à partir des années 1880, nous entrons dans le régime de la *déliaison* »<sup>10</sup>. S'il ne s'agit pas ici de remettre en cause les fondements de cette analyse, il apparaît toutefois possible de montrer, à travers un regard sur la convocation des sensations au sein du texte dramatique, qu'une autre forme de continuité s'invente au cours de la période.

Pour ce faire, je m'appuierai sur une lecture du deuxième acte d'*Oncle Vania* (1897) d'Anton Tchekhov, dramaturge représentatif de la remise en cause de la « grande action » structurante<sup>11</sup>. Il serait en effet difficile de résumer simplement l'action de ce deuxième acte si nous nous en tenions aux schémas dramaturgiques classiques. L'on repère bien des aveux

---

<sup>8</sup> Cf. J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris 2012, pp. 86-98.

<sup>9</sup> Cf. J.-P. Sarrazac (éd. par), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, n° 15-16, Etudes théâtrales, Louvain 1999.

<sup>10</sup> J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, cit., p. 63.

<sup>11</sup> Cf. J. Danan, « Action », in J.-P. Sarrazac (éd. par.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2010, pp. 23-28.

amoureux déçus – celui, explicite, de Vania à Eléna, puis celui à mots couverts de Sonia envers le médecin Astrov – mais ces actes (de parole) sont loin d'épuiser tout ce qui se joue à l'intérieur de l'acte. Autrement dit, le résumé actanciel semble manquer l'essentiel de l'événement théâtral que le texte prépare.

Ce qui caractérise la séquence qui se déroule dans la salle à manger de la demeure familiale, entre minuit et une heure du matin, c'est plutôt un ballet de personnages se succédant sur scène dans un état de vacance généralisé, ponctué de micro-actions : on boit, Téléguine joue de la guitare en sourdine, Sonia et Astrov partagent un morceau de fromage... Mais avant tout, les personnages paraissent discuter librement dans un moment de relative sincérité et lucidité. Ainsi Éléna, la jeune épouse du professeur Sérébriakov, peut-elle enfin livrer ses observations à Vania sur la famille qu'elle vient de rejoindre :

ÉLÉNA ANDRÉEVNA. – [...] Votre mère déteste tout, excepté ses brochures et le professeur ; le professeur est sur les nerfs, il ne me fait pas confiance, il a peur de vous ; Sonia en veut à son père, m'en veut à moi, et ne me parle plus depuis déjà deux semaines ; vous méprisez mon mari et méprisez ouvertement votre mère ; moi, je suis sur les nerfs, et, aujourd'hui, j'ai failli pleurer une bonne vingtaine de fois... Ça va de travers dans cette maison<sup>12</sup>.

Ce noir tableau dressé par Eléna met en avant la profonde solitude des personnages : ils vivent ensemble mais séparés, enfermés chacun dans leurs sentiments, leurs haines tues. Et lorsque l'on observe le contenu des dialogues, l'on s'aperçoit en effet que les phénomènes de séparation se situent à tous les niveaux : les discussions sont truffées d'incompréhensions, l'échange paraît presque impossible, les amours sont déçues et chacun est renvoyé à sa solitude. C'est ainsi que Vania peut revendiquer un statut à part entière, s'attribuer un destin unique, se distinguant des autres et rompant avec le monde :

VOÏNITSKI. – La pluie va cesser tout de suite, tout dans la nature sera rafraîchi et soupirera de soulagement. Moi seul je ne serai pas rafraîchi par l'orage. Jour

---

<sup>12</sup> A. Tchekhov, *Oncle Vania* (1897), tr. fr. de A. Markowicz et F. Morvan, Actes Sud, Arles 2001, p. 38.

et nuit, elle vient m'étouffer, comme un de nos démons du foyer, cette idée que ma vie est perdue sans retour<sup>13</sup>.

Le personnage nomme explicitement le sentiment d'un divorce de soi d'avec le monde et de soi d'avec les autres. Ainsi thématisée dans le dialogue, la déliaison va trouver un écho direct dans la construction dramatique. Elle peut être considérée comme à la fois cause et conséquence de l'absence radicale de projet commun, plongeant les personnages dans un désœuvrement généralisé. C'est cette paralysie de l'action que Sonia dénonce dans ses reproches à Vania : « SONIA. – Les foins sont fauchés, il pleut tous les jours, tout est en train de pourrir, et toi tu t'occupes de mirages. Tu as complètement laissé tomber le domaine... »<sup>14</sup>. L'abandon des tâches quotidiennes ne se fait au profit d'aucune organisation d'une action exceptionnelle ou héroïque et les foins laissés à pourrir apparaissent comme la métonymie d'une décomposition à la fois thématique et structurelle, qui se retrouve à toutes les échelles. Au plus petit niveau dramatique, les entrées en scène – qui classiquement doivent répondre d'un minimum de motivation – sont en effet elles aussi atteintes par l'absence de projet, telle celle du médecin Astrov, au milieu de l'acte :

Entre Astrov, en veston, sans gilet ni cravate ; il est un peu éméché ; derrière lui, Téléguine avec une guitare.

ASTROV. – Joue !

TÉLÉGUINE. – Tout le monde dort, voyons !

ASTROV. – Joue !

Téléguine joue en sourdine<sup>15</sup>.

Seuls l'alcool et l'envie d'écouter un air de guitare amènent Astrov et Téléguine sur le plateau, Tchekhov semblant ainsi vouloir exhiber la gratuité de cette action, que rien n'annonçait ni ne préparait sur un plan logique.

À toutes les échelles du drame, l'analyse de l'action dans ce deuxième acte d'*Oncle Vania* apparaît donc comme une illustration de ce « régime de la *déliation* » identifiée par Jean-Pierre Sarrazac. Faut-il toutefois aller jusqu'à penser que nous avons affaire à un impressionnisme dramatique,

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 39.

<sup>14</sup> Ivi, p. 44.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 41-42.



sans dessein ni cadre ? Il va apparaître ici plus fécond de suivre l'intuition de Georges Banu, affirmant que « Tchekhov ne généralise pas, comme Ionesco, l'incommunicabilité et préserve des chances d'assurer furtivement un échange »<sup>16</sup>, et de se mettre en quête d'un autre principe structurant, reliant d'une manière nouvelles les personnages et les actions en apparence décousues. La déliaison se constate en effet lorsque l'on analyse l'action, et que l'on prend pour argent comptant le contenu des dialogues affirmant la solitude des êtres. Reste toutefois un élément dramaturgique dans cet acte – dont la présence, il faut le reconnaître, est plus discrète – qui permet de remettre en cause l'idée d'une radicale discontinuité de l'écriture, à savoir la perception de leur environnement par les personnages. Ce n'est donc pas dans le discours que les personnages tiennent sur eux-mêmes qu'il faut chercher l'unité de cette séquence théâtrale, mais dans ce qui les entoure et dont le dialogue, par touches successives, témoigne. Une unité s'instaure comme *malgré* les personnages, et comme *au-dessus* d'eux. Si l'on devait résumer ce deuxième acte par un seul mot, une réponse acceptable consisterait non pas en un verbe d'action, mais en un phénomène non-humain : l'orage.

L'acte s'ouvre en effet sur un dialogue au cours duquel Éléna ferme les fenêtres car, dit-elle, « Il va pleuvoir »<sup>17</sup> ; parallèlement, dans un effet de clôture, c'est la même Éléna qui dans les derniers moments de l'acte « *ouvr[er]les fenêtres* » en annonçant : « L'orage est passé »<sup>18</sup>. L'événement météorologique confère donc à l'acte son unité temporelle – le temps *qu'il fait* donnant consistance au temps *qui passe*.

Mais davantage que cet aspect chronologique, que l'on pourrait envisager comme un effet de réel, l'orage se voit doté d'une fonction. Au cours du ballet de personnages qui entrent et sortent de la salle à manger, cette fonction est nommée presque explicitement par Astov : « Moi, c'est l'orage qui m'a réveillé. Un fameux crachin. Quelle heure est-il maintenant ? »<sup>19</sup>. L'orage permet ainsi de tenir tout le monde éveillé ; il ouvre un temps illimité, celui

---

<sup>16</sup> G. Banu, *Le Théâtre d'Anton Tchekhov*, Ides et Calendes, Lausanne 2016, p. 41.

<sup>17</sup> A. Tchekhov, *Oncle Vania*, cit., p. 34.

<sup>18</sup> Ivi, p. 50.

<sup>19</sup> Ivi, p. 42.

de la nuit, où les conventions sociales s'effacent, où chacun peut s'occuper comme il l'entend dans un moment volé au sommeil. Il justifie donc l'insomnie générale et offre à chaque personnage un temps de liberté, en ne l'insérant dans aucune situation actancielle préétablie. Comment résumer cet acte ? Non par une action, unifiée et structurée, mais par un phénomène : un orage est passé au loin<sup>20</sup> et a tenu tout le monde éveillé.

L'unité actancielle ne se situe donc pas dans les actions des hommes, mais dans l'état du ciel. Et cet état de l'air crée une unité au point de vue des sensations vécues et exprimées par les êtres dramatiques. Lorsque Vania affirme qu'il est le seul qui ne sera pas rafraîchi par l'orage, il s'empêche en réalité de percevoir que ce sentiment d'étouffement est partagé par tous les autres personnages. Dès l'ouverture de l'acte, le professeur Sérébriakov interdit en effet à Éléna de fermer la fenêtre parce qu'il « étouffe »<sup>21</sup>, et se plaindra de ses rhumatismes – douleur possiblement renforcée par l'humidité de l'air. Marina, la vieille nourrice, seule à compatir avec lui, déplore également que ses jambes la lancent<sup>22</sup>. Preuve de la volonté de construire un leitmotiv, Tchekhov n'hésite pas à faire répéter à nouveau « On étouffe » par Sérébriakov<sup>23</sup>. Et lorsqu'elle peut finalement rouvrir les fenêtres, Éléna s'exclame « Comme on respire bien ! »<sup>24</sup>, réplique donnant l'indication rétrospective qu'elle a vécu tout l'acte dans une sensation d'asphyxie. Ainsi tous les personnages, d'une manière ou d'une autre, nomment à un moment donné l'effet que provoque sur eux la lourdeur de l'air. Enfin et surtout, Astrov parlant à Sonia attribue ce sentiment d'étouffement à une atmosphère plus globale : « Vous savez, il me semble que je ne survivrais pas un mois chez vous, j'étoufferais dans cette atmosphère... »<sup>25</sup>. À la fois sensation physique provoquée par la lourdeur de l'air accompagnant l'orage et état psychologique de frustration accumulée, le sentiment d'étouffement est la perception commune qui règne chez tous les personnages au long de cette nuit.

---

<sup>20</sup> « ASTROV. – L'orage passe à côté, il nous touchera à peine », *ivi*, p. 45.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>22</sup> « MARINA. – Moi aussi j'ai les jambes qui me lancent, qui me lancent », *ivi*, p. 37.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 46.

Bien que les personnages se pensent et se disent séparés, il est donc possible de les envisager – en rapprochant un ensemble de signes discrets parsemés dans le dialogue – réunis dans un seul et même partage d'une sensation, dans l'impossibilité de dormir à cause de l'orage, dans le constat lancinant que « ça pèse »<sup>26</sup>, pour reprendre le début d'une réplique énigmatique de Vania. Déstructuré du point de vue logique, le temps dramatique est ainsi réparé au niveau de la sensation.

Certes, *Oncle Vania* n'a plus rien du bel animal aristotélien mais il n'est pas pour autant un monstre informe, sans queue ni tête. La réplique d'Astrov place le lecteur ou le spectateur sur la voie d'une compréhension de l'unité souterraine de l'acte, en montrant que se met en place une mise en correspondance entre l'état de l'air et l'état psychologique des personnages. Tout se passe en effet comme si la peau des personnages se faisait poreuse. Il faut ainsi remarquer que l'orage n'est pas éclatant : l'on ne note qu'un seul éclair, et l'on n'entendra pas de tonnerre. Il s'agit d'un orage retenu, passé au loin, qui en quelque sorte ne tient pas sa promesse en terme d'événement spectaculaire. Cette rétention de l'orage entre en analogie avec les émotions des habitants de la demeure familiale, lieu de dissimulation, où l'on cache ses larmes. Dans son premier dialogue avec Sérébriakov, Éléna est ainsi « *au bord des larmes* »<sup>27</sup> ; plus loin, ce sera au tour de Vania : « SONIA. – [...] (*Effrayée.*) Mon oncle, tu as les larmes aux yeux. / VOÏNITSKI. – Quelles larmes ? Rien du tout... sottises... »<sup>28</sup>. À la manière de l'orage qui n'éclate pas, les personnages sont comme empêchés d'éclater en sanglots. Un des rares événements positifs de l'acte qui consiste en la réconciliation entre Sonia et Éléna sera privé de la célébration que les deux jeunes femmes souhaitaient accomplir. Éléna se proposait en effet de jouer un air de piano pour signer une joie qui se nouera avec la libération des larmes : « Je vais jouer et pleurer, pleurer comme une idiote »<sup>29</sup>. Mais le refus de Sérébriakov, que la musique énerve, vient clore dans le même temps ce mouvement joyeux et ce deuxième acte.

---

<sup>26</sup> « VOÏNITSKI. – Ça pèse, c'est mal... Rien... Plus tard... Rien... Je m'en vais... », *ivi*, p. 45.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 55.

Une atmosphère de rétention des larmes règne au long de l'acte, et l'orage tient lieu à la fois de cause et de révélateur de la mélancolie et des frustrations dans lesquelles baigne cette communauté. La sensation de lourdeur de l'air fait ainsi l'unité du deuxième acte d'*Oncle Vania*, parce qu'elle constitue la base sensible d'un réseau de correspondances entre l'intérieur et l'extérieur, le météorologique et le psychologique – à mi-chemin du réalisme et du symbolisme, de la banalité et de la gravité.

### **La condition partagée, terreau de la com-passion : une lecture des *Aveugles***

Dans *Oncle Vania*, l'écriture dramatique de la peau impliquée par la présence de l'orage permet de retrouver une unité théâtrale, et ce malgré les personnages, qui n'ont pas conscience pour autant de former une communauté. Partageant la sensation d'étouffement, ils n'apprennent pas pour autant à échanger. Ce que je voudrais désormais tenter de montrer, c'est que l'écriture dramatique de la peau, établie sur une expérience sensible partagée, peut également inviter à penser un autre mode de communication entre les personnages, mode dans lequel parler de la pluie et du beau temps devient l'occasion de fonder, au sens fort du terme, un *lieu commun*.

*Les Aveugles* (1890) de Maurice Maeterlinck, pièce représentative de l'esthétique symboliste, présente douze personnages aveugles réunis dans l'obscurité d'une forêt septentrionale, attendant le retour de leur guide, qui en réalité se tient mort, au centre de la scène. Leur cécité développe par contrecoup les sens de l'ouïe, de l'odorat et du toucher, dans une pièce toute faite de sensations. L'on pourrait ainsi dire qu'il n'y a pas d'autre action dans *Les Aveugles* que la tentative répétée d'interpréter et de comprendre ce qui se présente aux sens des personnages, phénomènes parmi lesquels la météorologie prend une place d'importance : le froid qui vient, le vent qui passe, la neige qui tombe... Analysant le régime de déliaison des écritures du carrefour naturalo-symboliste, Jean-Pierre Sarrazac s'appuie sur *Les Aveugles* pour démontrer la séparation radicale qui règne entre les êtres dramatiques. Les personnages ne formeraient ainsi pas un chœur, c'est

seulement l'écriture qui répondrait à un procédé de choralité : « Et même si, dans leur effroi, ils se serrent les uns contre les autres, les Aveugles restent, mentalement, à des distances sidérales les uns des autres. La choralité, c'est la *perte du chœur*. L'homme de la choralité est à jamais [...] incapable de reconnaissance – et donc un homme *séparé* »<sup>30</sup>. Pour attester, cette analyse, il cite avec justesse les répliques du Plus Vieil Aveugle :

LE PLUS VIEIL AVEUGLE. – Nous ne nous sommes jamais vus les uns les autres. Nous nous interrogeons et nous nous répondons ; nous vivons ensemble, nous sommes toujours ensemble, mais nous ne savons pas ce que nous sommes !... Nous avons beau nous toucher des deux mains ; les yeux en savent plus que les mains... [...] On dirait que nous sommes toujours seuls !... Il faut voir pour aimer...<sup>31</sup>

Nous lisons dans ces répliques une dévaluation du sens du toucher au profit de la vue ; vue qui, ainsi que le rappelle David Le Breton<sup>32</sup>, est devenu le sens hégémonique dans les sociétés occidentales, étant associé puissamment à la connaissance. Le Plus Vieil Aveugle fait encore un pas supplémentaire : la cécité prive les personnages de leur connaissance mutuelle, et les prive d'amour ; les voici donc condamnés à ne former qu'une communauté – ou plutôt pire, un simple rassemblement – de solitaires, ne partageant que le drame de l'incommunicabilité.

N'y a-t-il pourtant aucune communication possible entre ces êtres ? Faut-il souscrire au pessimisme radical professé par le Plus Vieil Aveugle ? Je me propose plutôt d'observer dans quelle mesure la convocation du sens du toucher peut reformer des modes de communication, éventuellement devenir le terreau où se fonde une communauté. Il ne s'agit pas ici de révoquer l'analyse de Jean-Pierre Sarrazac, mais de proposer une lecture, attentive à quelques détails (météorologiques, perceptifs), qui permettent d'en nuancer légèrement la portée. Si le pessimisme de Maeterlinck est réel, et formulé en de multiples endroits, il n'exclut pas toutefois toute forme d'espoir – espoir qui s'incarne dans l'écriture dramatique. En témoigne ce passage de la préface qu'il donne à l'édition de son Théâtre en 1901 :

---

<sup>30</sup> J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, cit., p. 204.

<sup>31</sup> M. Maeterlinck, *Les Aveugles* (1890), in *Petite Trilogie de la mort*, éd. F. van de Kerckhove, Labor, Bruxelles 2012, pp. 56-57.

<sup>32</sup> Cf. *La Saveur du monde*, cit., p. 17.

Longtemps encore, toujours peut-être, nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. À peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être, et, si des personnages qu'on livre ainsi à ce néant hostile, on parvient à tirer quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de pitié et d'amour, on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre<sup>33</sup>.

Si tout est voué à la mort, si l'univers dans son immensité n'apporte aucun objet de consolation, il existe malgré tout dans la vie des êtres une énergie qui passe, le tremblement de la pitié et de l'amour, vibration qui se fonde sur un sentir en commun, le partage des sensations, d'un territoire, et pour tout dire, d'une condition humaine qui se sait limitée. Dans *Les Aveugles*, les « quelques gestes [...] de tendresse », les « quelques paroles de douceur » sont finalement au moins aussi nombreux que les dures sentences du Plus Vieil Aveugle. Nous pouvons les lire dans la recherche du rapprochement des corps qui se met en place au long de la pièce – rapprochement provoqué par la sensation de froid : « DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. – Il me semble que nous sommes si loin les uns des autres... Essayons de nous rapprocher un peu ; – il commence à faire froid... »<sup>34</sup>. Cherchant à abolir le sentiment de la distance entre les êtres – interprétable sur le plan pratique, réaliste, et sur le plan symbolique – le Deuxième Aveugle-né trouve dans le froid la motivation pour inviter les autres personnages à se rassembler, à esquisser un mouvement de solidarité. Plus loin, c'est le Troisième Aveugle-Né qui prend le relais de cet appel au rapprochement :

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. – Restons ensemble ; ne nous écartons pas les uns des autres ; tenons-nous par la main ; asseyons-nous tous sur cette pierre... Où sont les autres... Venez ici ! venez ! venez !  
LE PLUS VIEIL AVEUGLE. – Où êtes-vous ?  
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. – Ici ; je suis ici. Sommes-nous tous ensemble ? – Venez plus près de moi. – Où sont vos mains ? – Il fait très froid<sup>35</sup>.

C'est ainsi que le froid, agression des sens par un air ambiant jugé hostile, motive le rapprochement. Une sensation vécue individuellement par chacun

---

<sup>33</sup> M. Maeterlinck, « Préface [à l'édition du *Théâtre* de 1901] », in *Œuvres I*, éd. P. Gorceix, Complexe, Bruxelles 1999, p. 497.

<sup>34</sup> M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, cit., p. 58.

<sup>35</sup> Ivi, p. 69.

des personnages accroît le besoin, le souci d'être ensemble. Et l'on constatera que même Le Plus Vieil Aveugle, qui faisait profession de solitude, par sa question « Où êtes-vous ? », semble chercher à participer au groupe. Dans ce mouvement qui vise à faire groupe, il est possible de lire chez les Aveugles une sortie hors de leur passivité, une manière de minuscule révolte contre la condition qu'ils subissent. C'est ainsi que la condition humaine que tend à dépeindre le drame de Maeterlinck n'est pas uniquement faite de séparation ; elle tient aussi en une lutte pour la survie – si les moyens en sont dérisoires, cela n'en supprime pas pour autant l'effectivité –, lutte qui se fonde sur un sentir en commun du monde où se mêlent une intuition partagée de l'arrivée du malheur et la sensation de l'arrivée du froid qui affecte tous les corps, sans discrimination.

Les douze Aveugles ne vont pas jusqu'à figurer une communauté, ne prennent pas la forme du chœur antique uni par la danse et le chant à l'unisson ; mais en croisant les procédés de choralité et un ensemble de petites actions individuelles, le dramaturge confère à ses personnages une unité de condition, base d'une compréhension mutuelle, voire d'une *compassion*, au sens premier de souffrir-avec. En témoigne la curieuse transmission du grelottement qui les touche, une fois réunis pour se prémunir du froid : « PREMIER AVEUGLE-NÉ. – Qui est-ce qui grelotte ainsi parmi nous ? Il fait trembler la pierre ! / LE PLUS VIEIL AVEUGLE. – Je crois que c'est une femme. / LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. – Je crois que c'est la folle qui grelotte le plus fort »<sup>36</sup>. Si le personnage de « la folle » tremble « le plus fort », cela signifie qu'elle n'est pas seule à grelotter ; tout se passe ainsi dans cet extrait comme si le tremblement s'était transmis à tous les Aveugles en l'espace de quelques répliques. Réunis sur une pierre, ils s'éprouvent les uns les autres par le contact. Les Aveugles font ainsi comme retour à une expérience primitive du monde : le psychanalyste Daniel Anzieu montre en effet dans *Le Moi-peau* que la peau est « un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significantes »<sup>37</sup>. S'ils ne se voient pas, et sont donc privés d'une connaissance

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 71.

<sup>37</sup> D. ANZIEU, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris 1995, p. 61.

mutuelle selon le Plus Vieil Aveugle, ils ne s'ignorent pourtant pas entièrement : ils possèdent la faculté de se distinguer les uns des autres et de communiquer l'un à l'autre, même involontairement, leurs sensations. La séparation n'est donc pas radicale, puisque tous les Aveugles peuvent éprouver le même froid, et savoir par la peau que « la folle » est celle qui grelotte le plus.

L'on pourrait juger superficielle cette sorte de connaissance ; mais il semble plus fécond de renverser le point de vue, et de la considérer comme *élémentaire*. Ce sentir en commun des Aveugles atteste chez tous les personnages du partage du même espace, d'un rapport au monde commun. Les mains qui se touchent et se sentent froide, le grelottement qui se transmet d'individu en individu, et surtout l'effort pour se rapprocher, tenter de se tenir chaud les uns les autres : voici qui apparaît comme de faibles résistances face au drame de l'incommunicabilité. Impossible pourtant d'en nier la présence lancinante au long de cette courte pièce. La communication verbale entre les êtres semble s'y réduire, au sens propre, à parler de la pluie et du beau temps – image du plus petit dénominateur commun de tout dialogue. Sur la scène de théâtre, parler de la pluie et du beau temps ne constitue pas un simple « embrayeur conversationnel »<sup>38</sup>, mais possède bel et bien une valeur en soi. Il s'agit certes d'autant de « lieux communs », à condition d'entendre l'expression dans sa richesse, ainsi que l'analyse Jean-Paul Sartre :

lieu commun [...] ce beau mot a plusieurs sens : il désigne sans doute les pensées les plus rebattues mais c'est que ces pensées sont devenues le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il m'appartient ; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi<sup>39</sup>.

Le philosophe existentialiste met l'accent sur le versant négatif du lieu commun : il ne s'agirait que de l'abandon du particulier, de la subjectivité, une noyade du moi dans un universel aux contours vagues. Mais nous pouvons tout autant en lire le versant positif : c'est aussi parce qu'il y a de

---

<sup>38</sup> Cf. E. Goffman, *Façons de parler*, trad. fr. de A. Kihm, Minuit, Paris 1987.

<sup>39</sup> J.-P. Sartre, « Préface [à *Portrait d'un inconnu* de N. Sarraute] » (1947), Gallimard, Paris 2010, pp. 10-11.



l'impersonnel en nous, du non-original dans l'expérience humaine, du lieu commun, que nous pouvons communiquer avec nos semblables. Le sens du toucher convoqué par les phénomènes météorologiques entraîne ainsi un rappel de l'extériorité des choses et empêche le personnage de s'isoler du monde, de s'enfoncer dans sa seule parole. Le toucher le situe dans le monde, homme parmi les hommes, et sur la scène personnage parmi d'autres êtres dramatiques.

Parce que le froid, le chaud, l'épreuve de la lourdeur de l'air... font partie d'un fond commun de l'expérience humaine, ils constituent le terreau d'une com-passion, d'une capacité à sentir ce que l'autre sent, grâce à laquelle une communication élémentaire peut s'établir. Peut-être nous est-il impossible de nous connaître profondément les uns les autres, ainsi que l'affirme le Plus Vieil Aveugle. Mais dans le même temps, il semble que la pièce de Maeterlinck nous dise : aucune peau qui frissonne ne m'est étrangère. L'écriture dramatique du toucher compense ainsi, discrètement, le drame de l'incommunicabilité.

### **Conclusion : Reconstituer la sensation**

La démonstration qui fait l'objet de mon propos a procédé grâce au repérage, dans les textes dramatiques, de minuscules indices. Les expressions du temps qu'il fait se manifestent par quelques mots en début ou fin de réplique, ou de courtes indications didascaliques. Ces indices éparpillés dans tout le texte sont autant de moments qui, pour reprendre la distinction de David Le Breton, correspondent à des instants de perception : une sensation arrive à la conscience, et fait sens. C'est alors qu'elle peut se manifester dans la parole ou par une réaction physique, ces deux modes constituant autant de symptômes ponctuels qui attestent de la présence d'un phénomène météorologique. Or, on le sait, les événements météorologiques relèvent de processus continus : il ne se met pas à faire froid brusquement et d'un seul coup ; un orage n'éclate pas sans que ne l'ait précédé une accumulation progressive de nuages... L'éparpillement de l'expression des

perceptions dans le texte se révèle ainsi être un moyen discontinu employé pour faire exister l'illusion d'un phénomène continu.

Une lecture attentive de ces indices textuels permet ainsi, à partir des perceptions exprimées verbalement ou par le corps, de reconstituer les phénomènes qui se situent au niveau de la sensation, cette « ambiance oubliée mais fondatrice, inaperçue de l'homme » pour reprendre la définition de David Le Breton déjà citée. La sensation elle-même reste donc en creux de l'écriture ; et ce creux peut être considéré comme un espace de liberté pour l'interprète du texte dramatique – qu'il soit acteur ou metteur en scène. À l'interprète de reconstituer la sensation, la base sensible d'une séquence théâtrale, pouvant ainsi travailler consciemment à établir un inconscient scénique. Cette analyse invite à penser une mise en jeu et une mise en scène *symptomatiques*, révélant discrètement cette sensation inaperçue des personnages en dehors des temps de perception indiqués par le texte, mais potentiellement sensible pour les spectateurs.

Si le pape frissonne dans *L'Otage* de Paul Claudel, c'est que le pape n'est pas une pure et simple allégorie de Dieu sur terre : il est aussi homme, et corps qui subit la pression du monde qui l'entoure ; dans le même temps, le vent n'est donc pas – ou du moins pas seulement – une manifestation de l'Esprit Saint, comme certains commentateurs ont pu l'affirmer. Le frisson révèle que l'air ambiant autour du personnage était déjà froid et le vent n'agit que comme le révélateur d'un inconfort déjà présent ; le frisson est symptôme, plutôt qu'événement soudain. Le frisson est ce geste involontaire, cette réaction épidermique – écrite, elle est destinée à être répétée, mais devra donner à la scène l'illusion de l'involontaire – qui manifeste sensiblement l'inclusion du personnage dans un monde plus vaste que lui, soumis au hasard, ouvert aux quatre vents. Il constitue un exemple d'une écriture de la peau qui participe pleinement à la modification de la représentation de la figure humaine à la scène qu'opère le carrefour naturalo-symboliste, attestant du même coup la part sensible de l'homme, ouvert au monde par ses sens, et le caractère impersonnel du vécu, constituant le terreau d'une forme nouvelle de communication entre les êtres dramatiques.