

Loxias

Pour citer cet article :

Stéphane Hervé,
" Le récit du génocide, une mise à mort du drame ",
Loxias, Loxias 13,
mis en ligne le 25 avril 2006.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1073>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Le récit du génocide, une mise à mort du drame

Stéphane Hervé

ATER en Etudes Théâtrales, département des Arts du Spectacle, à l'université de Haute-Bretagne, Rennes 2. Thèse en cours sur « Théâtre de la cruauté et politique, Rainer Werner Fassbinder et Pier Paolo Pasolini », sous la direction de Didier Plassard, Rennes 2.

Le récit du génocide juif apparaît, de par son objet même, dans *Contention* de Didier-Georges Gabily, dans *Pylade* et *Bête de style* de Pier Paolo Pasolini, comme la forme excessive, hyperbolique du mode narratif au théâtre. Il s'agit donc de voir comment ces récits introduisent une hétérogénéité irréductible, structurelle, diégétique, dans la fiction théâtrale. Le mode dramatique est dans l'impossibilité formelle de les incorporer, une béance se creuse dans le tissu dialogique des pièces. De plus, ces récits participent d'une volonté de montrer les soubassements abjects et traumatiques sur lesquels s'élèvent les fictions contemporaines, les récits d'émancipation et de progrès. Les auteurs font donc jouer l'obscénité du récit génocidaire contre une autre obscénité, celle de l'oubli ou du refoulement, adoptant une écriture stratigraphique, une écriture de l'anamnèse et de la monstration de la part maudite du présent et du drame.

Pasolini, Gabily, génocide, obscène, anamnèse

Que le génocide juif soit pris en charge par le récit au théâtre, cela n'a *a priori* rien d'étrange. Représenter le génocide sur scène est impossible pour des raisons éthiques. C'est d'ailleurs, le sujet d'une pièce de jeunesse de Rainer Werner Fassbinder, *Qu'une tranche de pain*¹, qui démontre l'impossible incarnation de la victime du génocide que ce soit au cinéma ou au théâtre. Rejouer les corps photographiés des victimes n'est qu'une abjection (le réalisateur de la pièce de Fassbinder le fait en vendant son âme au producteur et au succès). En cela, les récits de génocide, que nous pouvons lire dans *Contention* de Didier-Georges Gabily, dans *Pylade* et *Bête de style* de Pier Paolo Pasolini², semblent répondre au précepte classique, tel qu'il est énoncé par Racine, dans la préface de *Britannicus* : « Une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent se passer en action ». De plus, à la lecture des pièces, nous remarquons que le génocide est étranger à la diégèse dramatique. Le récit participe donc, en plus d'une césure discursive évidente, d'une césure diégétique dans l'action dramatique. Le mode narratif permet ainsi d'introduire dans l'action des événements historiques non afférents *a priori* à celle-ci. Dans le cas qui nous intéresse, il semblerait donc qu'il ne dérogerait pas à sa fonction quasi traditionnelle : l'évocation du lointain ou de l'irreprésentable sur la scène du théâtre. Il faut toutefois souligner, que, tout en s'inscrivant dans le processus moderne et contemporain de devenir rhapsodique et d'hybridation des modes discursifs, qui met à mal la forme absolue du drame ou le bel animal aristotélicien, comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*³, le récit de génocide est l'excès, la forme hyperbolique, du mode narratif au théâtre. En effet, il introduit de l'incommensurable dans les pièces de Pasolini et de Gabily ; rien ne semble pouvoir

1 Rainer Werner Fassbinder, *Qu'une tranche de pain*, Paris, L'Arche éditeur, 1995.

2 Didier-Georges Gabily, *Contention*, in *Théâtre contre l'oubli*, Arles, Actes Sud Papiers, 1997, pp. 36-45 ; nous nous référons pour les renvois de citation à l'édition française de poche des tragédies de Pasolini : Pier Paolo Pasolini, *Théâtre*, Arles, Babel, 1995. Dans ce recueil, nous pouvons lire *Pylade* (pp. 210-314) et *Bête de style* (pp. 463-555).

3 Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Paris, Circé/poche, 1999. J.-P. Sarrazac définit le théâtre rhapsodique comme « *cousu de moments dramatiques et de morceaux épiques.* » (p. 36.). Il « *procède en effet par un jeu multiple d'appositions et d'oppositions...Des modes : dramatique, lyrique, épique, voire argumentatif* » (p. 195).

rapprocher, formellement et thématiquement, cet événement traumatique des fables dramatiques de celles-ci. Du fait de cette intrusion, les fables contemporaines se défont, se délitent, et laissent apparaître leurs fondations traumatiques refoulées. C'est cette mise à mort de la fable, formelle et historique, que nous considérerons.

1) La différence irréductible du récit

S'il y a hybridation des modes discursifs dans les pièces analysées, puisque elles comportent à la fois des séquences épiques et des séquences dramatiques, le motif du génocide questionne la mise en relation de ces séquences. Bien plus, il induit une impossibilité de la suture entre les deux modes discursifs, une irréductibilité du récit à être incorporé au tissu dramatique. C'est la disjonction entre les deux modes discursifs que nous allons envisager dans un premier temps.

a) L'incommensurable du récit

L'incommensurable est l'absence de commune mesure, ici entre les fables dramatiques et l'événement historique. Envisageons d'abord les modalités d'inscription de cet incommensurable dans le texte des œuvres.

Contention est écrit à la suite de *La Dispute* de Marivaux. Les premiers mots de la pièce de Gabilly reprennent les derniers de l'œuvre de Marivaux (« Partons ». *Dit-elle*). Nous sommes frappés, dès les premiers mots, par la transposition du dialogue dramatique au discours indirect, par la transformation du dramatique en narratif, opérée par Gabilly. Les personnages de Prince et d'Hermiane ne sont pas partis, et surtout ne sont pas morts. Ils ne peuvent mourir : l'idée poétique de Gabilly est que ces personnages mythiques existent, en quelque sorte, hors de l'œuvre littéraire qui les a créés, survivent à son dénouement⁴. La pièce, qu'on peut qualifier de forme brève, est composée de cinq séquences. La singularité de la structure repose sur la césure très nette entre la première de ces séquences et les suivantes. En effet, la première est un long récit énoncé par La Voix, adressé au spectateur. Les autres séquences mettent en jeu les deux protagonistes, plus le personnage de Nègre, trafiquant d'enfants, sur un mode dramatique. La première séquence relate le destin de Prince et d'Hermiane jusqu'au temps présent, et fait référence à quelques événements historiques, ou plutôt quelques massacres (« *Napoléon au cou de Hitler fit une apparition* »⁵) qui se sont déroulés dans la durée qui séparerait les deux pièces (en cela elle sert, classiquement serait-on tenté de dire, d'exposition de la situation), les autres mettent en scène une des innombrables disputes du couple, où plutôt la dernière, puisque Hermiane meurt à la fin de la séquence 3. Après un monologue du Prince agonisant, a lieu un dernier échange commercial, un trafic d'enfants entre Prince et Nègre. Nous pouvons donc voir que la césure est double : d'une part, entre mode narrative et mode dramatique, d'autre part entre macrocosme historique et microcosme intime, entre désastres historiques et désastres existentiels (alcoolisme, violence conjugale, SIDA, pédophilie). Bien plus, la césure structurelle et discursive porte l'accent sur l'absence de commune mesure entre le récit historique et le drame conjugal, malgré la présence des personnages dans les deux parties de la pièce.

La césure entre les modes discursifs est beaucoup moins nette dans les deux tragédies de Pasolini. Elle n'est pas, du moins, structurelle. *Pylade* est également écrit à la suite d'une œuvre patrimoniale de la littérature occidentale, la pièce est écrite comme un prolongement de *L'Orestie* d'Eschyle. Résumons brièvement l'argument de la pièce. A la suite du premier jugement humain instauré à Athènes par la déesse Athéna, jugement qui met fin au cycle de

⁴ Les pièces de Gabilly sont comme des prolongements de mythes. Les héros mythiques des fables anciennes ne peuvent mourir et continuent à hanter le présent, malgré leur agonie au sens littéral : Don Juan dans *Chimère et autres Bestioles*, Ulysse dans *TDM 3*, Phèdre et Thésée dans *Gibiers du Temps*.

⁵ Didier-Georges Gabilly, *Contention*, p. 37.

violence vendetta, sur lequel s'achevait la dernière pièce de la trilogie antique, *Les Euménides*, Oreste revient à Argos, pour en changer les institutions, pour fonder une société démocratique, et ce bouleversement politique s'accompagne de l'apparition d'un bien-être matériel. Mais, de nouveau, les Euménides se transforment et quelques-unes redeviennent des Furies, terrorisant la population. Pylade s'oppose alors à Oreste dans une lutte fraternelle, l'accusant d'avoir introduit la Raison dans Argos sans avoir pris en compte la tradition. Pylade est alors jugé et condamné par le peuple d'Argos (Le Chœur) pour sa conduite scandaleuse et hérétique. Exilé, Pylade lève une armée de paysans et d'ouvriers, en vue d'une guerre civile, alors qu'Oreste s'allie à sa sœur Electre, qui symbolise dans la pièce de Pasolini, l'attachement réactionnaire aux traditions et le refus de la nouvelle démocratie. La guerre civile doit éclater, mais l'armée de Pylade se délite devant les portes d'Argos, les soldats désertant à cause de l'attraction qu'exerce l'opulence matérielle de la société démocratique. La pièce s'achève donc sur la défaite de Pylade, son errance à travers les montagnes, et la malédiction qu'il lance à la fois à la Raison (figurée par la déesse Athéna) et à tous les dieux. Le récit du génocide se situe à l'épisode 5 : Athéna apparaît à Oreste, qui doute alors du bien-fondé de la société rationnelle qu'il a mise au monde dans un univers archaïque pour lui faire part, par ses prophéties, du devenir d'Argos. Elle lui annonce alors l'épisode douloureux que sera l'extermination nazie (il n'est pas fait mention explicitement de la religion des victimes).

La distance qui sépare l'univers diégétique du génocide juif prophétisé par Athéna dans l'épisode 5 semble donc être, elle aussi, incommensurable : des événements historiques contemporains font littéralement intrusion dans le temps du mythe. Cependant, il n'est pas difficile, surtout pour le lecteur-spectateur familier de l'œuvre de Pasolini, de voir dans l'intrigue de *Pylade* une parabole de la transformation de la société archaïque en société de consommation. Pasolini fait le récit de la naissance de la société démocratique moderne et son devenir décadent en société de consommation à travers les figures du mythe des Atrides (la figure de Pylade renvoie d'ailleurs souvent au positionnement de l'intellectuel Pasolini dans la société italienne). La parabole étant un genre fondé sur un enjeu heuristique⁶, la pièce de Pasolini suppose donc un double niveau de lecture, un déchiffrement du signifiant mythique pour appréhender le signifié contemporain. Le récit du génocide pourrait donc être un des signaux adressés au spectateur de la nécessité d'une lecture heuristique de la fable. Il n'en demeure pas moins qu'une hétérogénéité irréductible subsiste dans ce récit, même si on le considère par rapport au message sur le monde contemporain. La question qui se pose au lecteur-spectateur de cette pièce porte sur le lien supposé entre la société démocratique, rationnelle, laïque et la barbarie nazie. Que penser de cette mise en relation généalogique, qui fait que l'une découle de l'autre et réciproquement ? D'ailleurs, cette hétérogénéité est figurée, rendue manifeste, par la réaction d'Oreste : « *Que veut dire tout cela ?* »⁷. La parole d'Athéna est inaudible pour Oreste, comme pour le spectateur. Aucune action dramatique ne peut embrayer sur le récit du génocide, de par son altérité radicale. Il est un moment suspendu dans le déroulement de l'intrigue, un décrochage spatial et temporel. Bien plus, le sens lui-même est suspendu dans cette béance de l'action, le sens vient à manquer dans cette confrontation entre modes discursifs, puisque leur mise en rapport fait défaut dans l'intrigue et que la césure discursive fait obstacle à une compréhension immédiate de l'enjeu de l'introduction du motif génocidaire.

Le récit génocidaire semblerait, *a priori*, moins en discordance avec l'action de *Bête de style*. D'une part, celle-ci se situe au vingtième siècle. La pièce est selon Pasolini, est une « *autobiographie* » (Avant-Propos). Nous suivons le destin du poète tchèque Jan (il est donc plus pertinent de parler d'une parabole autobiographique à propos de la pièce) de sa jeunesse

6 cf. Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance de l'art*, Belfort, Circé, 2002.

7 Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, p. 277.

à sa maturité et à la reconnaissance officielle. Les différents épisodes de la tragédie, comme la nomme l'auteur italien, montrent l'évolution stylistique du poète tchèque (poétique régionaliste et précieuse de l'épisode 2 ; poétique avant-gardiste de l'épisode 5 ; poétique réaliste de l'épisode 7), qui est implicitement celle de Pasolini (comme dans *Pylade*, la lecture doit se faire heuristique). D'autre part, cette évolution est mise en rapport avec le parcours existentiel et l'engagement politique du protagoniste : Jan est, par exemple, partisan pendant la seconde guerre mondiale (épisodes 4 et 5), communiste (épisode 6), poète officiel du régime soviétique et reçoit le Prix Staline (épisode 7). Dans cette trajectoire quasi solipsiste (le monologue est le mode dramatique dominant dans la pièce, le dialogue y est rare) est introduit, par deux fois, un récit portant sur l'extermination du peuple juif pendant la seconde guerre mondiale. Dans l'épisode 4, l'Esprit de Karel, compagnon résistant de Jan, vient d'être tué et apparaît pour relater la mort des parents du poète, lors du trajet vers les camps pour le père, à l'arrivée au camp la mère. Dans l'épisode 4, c'est l'Esprit de la Mère qui prend en charge le récit de sa propre mort et la description de l'extermination. Le rapport entre l'espace dramatique (le lieu où se trouve Jan) et l'ailleurs historique est donc motivé par les liens familiaux. Mais ce n'est pas le sentiment filial qui est principalement visé. En outre, les rapports familiaux, dans *Bête de style*, sont basés sur la haine et le mépris, Jan ne ressent pas de regret, de mélancolie, de douleur à l'annonce de ces nouvelles. D'ailleurs, Jan ne réagit pas à celles-ci. Ces récits sont morcelés typographiquement par les répliques de Jan, ou plutôt par l'indication énigmatique de l'absence de répliques de Jan :

JAN

.....⁸

Jan ne relance pas le narrateur, comme c'était souvent, dans le théâtre classique, le rôle du destinataire, qui animait le récit de ses interventions, de ses exclamations, de ses questions. Pasolini, étrangement, choisit de mettre en évidence le silence de Jan, non par une didascalie, mais par l'impossibilité de la réplique pour Jan. Ce dernier devient, aphasique à l'écoute du récit du génocide. Il ne peut parler. Cette figuration insistante du silence cherche à démontrer que le dialogue est devenu impossible, alors que les deux personnages sont face-à-face. La différence est trop grande entre les deux locuteurs, il ne peut plus y avoir de champ du dialogue. Le récit est comme en excès par rapport au dialogue, il le met à mort. Il n'y aucune commune mesure entre le récit du génocide et le dialogue dramatique, malgré la relative motivation diégétique.

b) La voix du sujet épique

L'intrusion de l'incommensurable par le mode épique dans le drame est comme signifiée par l'intrusion dans la diégèse des personnages narrateurs de ces récits. Ces personnages n'apparaissent que pour raconter, c'est là leur seule fonction dramaturgique. Dans *Bête de Style*, les narrations génocidaires sont prises en charge des fantômes, des « esprits » : l'esprit de Karel, l'esprit de la Mère. En cela, Pasolini s'inscrit dans une longue et importante tradition théâtrale ; nous pensons, par exemple, au fantôme de Darius dans *Les Perses* d'Eschyle, au fantôme du père dans *Hamlet*. Le récit est donc énoncé depuis la mort, le récit de mort fait son intrusion dans le monde des vivants, dans le monde des personnages. S'il n'y a pas de fantômes dans *Pylade*, c'est Athéna qui prophétise le génocide, apparaissant, tel un *deus ex machina*, dans le monde des mortels. Notons également que cette altérité de la narration va de pair avec une inconsistance corporelle. Les narrateurs, dans ces trois pièces, souffrent d'un déficit de corporéité. L'idée d'intrusion du récit est ainsi redoublée et concrétisée par celle des instances narratrices chez Pasolini : apparition d'Athéna, apparition des esprits, les narrateurs et le récit s'invitent sur la scène.

⁸ Entre autres exemples, voir Pier Paolo Pasolini, *Bête de style*, p. 512.

Dans *Contention*, le récit est mené par « La voix », une instance d'énonciation qui ne ressortit donc pas au personnage, une *voice over*⁹. C'est qu'à travers cette neutralité énonciative se fait entendre presque distinctement une autre voix, celle du sujet épique, instance narrative mise en évidence par Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne*, à partir de l'esthétique brechtienne. Le sujet épique est la forme que prend la présence de l'auteur au sein du drame contemporain. Le récit sert alors de médiation à la voix de l'auteur, et son narrateur joue le rôle d'un porte-voix (d'où l'inconsistance nécessaire de l'instance d'énonciation du récit). Les narrateurs, dont nous avons parlé, sont les porte-parole de l'auteur dans la fiction dramatique. Le dispositif scénique de la première séquence de *Contention* introduit cette voix étrangère au drame de Prince et d'Hermiane. Athéna et les esprits permettent à l'auteur Pasolini de faire intrusion dans ses tragédies (notons que le théâtre pasolinien est peuplé d'un nombre important de porte-parole, du Speaker de *Calderon*, qui se présente comme envoyé par l'auteur, aux personnages qui devisent sur la nature du théâtre en train de se faire). Bien plus, les récits du génocide sont le lieu d'une intertextualité explicite, interne au corpus des deux auteurs. C'est dans les récits que se tissent des liens entre toutes les pièces de Gabily par la récurrence d'un motif obsessionnel, le corps massacré. Ainsi, la description que pouvons lire dans *Contention*,

Des corps atrophiés poussaient comme des arbres parmi les décombres. Sang coulait d'un peu partout, par tous les interstices, à bouillon débordait. Sciure ne pouvait le recouvrir, qu'un demi-cadavre squelettique en habit des camps peinait à répandre, petit bras¹⁰.

entre en écho évident avec le récit que fait le personnage du Gardien dans *Violences des atrocités de la guerre d'Algérie* cette fois, comme avec le récit d'Ulysse de Dien Bien Phû dans *TDM3*. *Contention* diffère seulement des autres pièces de l'auteur français en ce que, dans celles-ci, les récits s'intègrent structurellement peu ou prou à l'action dramatique et sont assumés par des personnages, certes en marge du monde diégétique, comme du dialogue. Le génocide est aussi un grand motif pasolinien, qui apparaît assez tardivement dans l'œuvre, à l'époque du début de l'écriture des tragédies, en 1966, jusqu'à *Salo et les Cent vingt journées de Sodome* en 1975. Signalons, plus précisément quand même, que le génocide juif apparaît dans cinq des six tragédies (*Orgie* étant l'exception). Ainsi, par pour ne donner que deux exemples, *Calderon* s'achève dans la reconstitution d'un camp, *Porcherie* met en scène un ancien bourreau nazi reconverti dans l'industrie.

L'intrusion de l'incommensurable génocidaire dans la fiction théâtrale sous la forme d'un récit s'accompagne donc de l'intrusion de la voix de l'auteur, ce qui permet à ce dernier de faire de la pièce un objet de réflexion, ou plutôt une machine à penser le présent et le théâtre, à partir du motif génocidaire.

2) Une archéologie du présent et du théâtre

La sciure qui boit le sang, la marmite dans lequel cuit et disparaît le corps du jeune juif (objet sur lequel nous reviendrons), ces deux instruments d'effacement des traces et des cadavres, évoqués respectivement dans *Contention* et dans *Pylade*, voilà à quoi s'opposent les récits de génocide dans les pièces analysées. L'utilisation du récit du génocide permet à nos deux auteurs de développer une écriture stratigraphique. Stratigraphique, en ce sens que le récit de l'horreur permet de creuser le drame, de le retourner comme un terrain archéologique, d'en saisir les motifs oubliés, les raisons cachées (de balayer la sciure et de vider la marmite). Même chose pour le présent. Le drame du présent, l'action dramatique contemporaine, sont minés dans ces pièces par l'évocation narrative du terreau historique, traumatique, sur lequel

⁹ « voix qui est entendue, mais n'appartient pas aux personnages, visibles ou invisibles, de la fiction, et qui est la voix d'un narrateur extérieur ou intérieur à la fiction. » Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 406.

¹⁰ Didier-Georges Gabily, *Contention*, p. 37.

ils germent, par la description du corps défait qu'ils oublient. Il y a donc comme une obscénité du récit du génocide dans ces pièces : mettre à jour la part maudite et oubliée de la fable contemporaine, des mythes qui ne meurent pas, mettre à jour l'impensé de la fable et du présent par un geste d'écriture qui se rapproche de l'anamnèse. Ce qui se joue dans ces récits, c'est la résistance à l'oubli de l'horreur¹¹ qui permet au monde de se raconter encore des histoires d'émancipation, de progrès, et aux personnages mythiques sanguinaires de se perpétuer. Les deux auteurs font jouer l'obscénité du récit du génocide contre l'obscénité de l'oubli. Nous pouvons ainsi lire dans le récit de *Contention* :

*une commémoration éclair, l'amnésie multimédia formatée, le défilé des grands hommes en format 6/9 pour mémoire / inoubliables / avec, derrière eux, tous les cadavres disloqués des petits hommes sous forme subliminale pour mémoire/ déjà oubliés*¹².

C'est la répartition des termes antithétiques (« grands/petits », « inoubliables/déjà oubliés ») dans les deux membres de la phrase qui pose problème. Le projet politique de l'écriture de Gabilly serait de transformer le parallélisme en chiasme (d'invertir les clausules), pourrait-on dire. Dans *Pylade*, Athéna légitime ainsi son récit prophétique, et il n'est pas difficile d'entendre à travers sa voix, celle de l'auteur qui s'élève contre l'oubli ; comme il n'est pas non plus difficile de comprendre que cette réplique est avant tout adressée au lecteur-spectateur (l'utilisation des majuscules révèle d'ailleurs son importance), comme l'est le récit de *Contention* :

JE	NE	PROPHÉTISE	PAS	CETTE
RÉVOLUTION	DE	DROITE	ET	CETTE
POUR	QUI	LA	VIVRA	GUERRE
MAIS POUR QUI L'OUBLIERA. ¹³				

a) L'obscénité du récit

Nous venons de parler de l'obscénité du récit génocidaire. Cette obscénité peut être expliquée simplement par le choix même de raconter le génocide, de dire sur la scène ce que la décence a du mal à supporter. Il y a une violence dans l'exposition même du désastre. Mais comment faire pour que ce désastre y apparaisse dans sa nudité, dans toute sa réalité, comment faire pour échapper à la mystification des commémorations, au voile aveuglant de la mémoire formatée ? C'est pour ces raisons que l'obscénité du récit revêt un autre aspect, celui de la forme. En effet, ce qui étonne, dérange et peut scandaliser à la lecture de ces récits, aussi bien chez Gabilly que chez Pasolini, c'est qu'ils sont pris dans un devenir fantasmagorique, un devenir hallucinatoire qui les fait s'éloigner de toute reconstitution prétendue fidèle. Cette obscénité de la forme du récit est d'ailleurs, mise en évidence par Athéna elle-même dans l'annonce de son récit : « *Ecoute donc cette DESCRIPTION HUMORISTIQUE* »¹⁴ (l'humour étant l'apanage de la Raison selon Pasolini). Le prince de Marivaux, en plus de se retrouver dans la peau d'un bourreau nazi, se métamorphose en ogre terrifiant :

*[il] but le sang, la sciure, il recracha, idem
les os, puis il rota...*

L'extermination des juifs devient une scène de conte. Dans *Pylade*, les douches et les chambres à gaz se transforment en marmite géante de bourreaux cannibales¹⁵ :

11 « *Nous marchons sur des cadavres et continuons à tenter d'agir et de penser comme si nous n'étions pas ces marcheurs piétinant les cadavres de plus d'un demi-siècle de catastrophes, de défaites et d'abdications en tout genre.* » Didier-Georges Gabilly, *A tout va*, Journal 1993-1996., Arles, Actes Sud, 2002, p. 46.

12 Didier-Georges Gabilly, *Contention*, p. 38.

13 Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, p. 278

14 Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, p. 276.

Didier-Georges Gabilly, *Contention*, p. 37.

15 Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, p. 276. D'ailleurs Pasolini ne parle pas de croix gammée à la page suivante, mais de « *deux serpents/géométriques, en croix* ».

Dans un paysage de neige, entre des petites casemates
entourées d'infranchissables barbelés,
je vois une marmite qui bout, avec de la vapeur qui monte.
Dans l'eau trouble, entre les nuages de fumée,
Je vois la forme d'un corps : ce n'est pas une bête,
un porcelet ou une brebis ; c'est un garçon,

Et, dans *Bête de Style*, le récit de la mort de la mère par Karel se fait même sur le mode cinématographique (l'événement n'est plus qu'image) :

La colonne avançait dans l'air jaunâtre
qui surplombait la neige (un an avait passé)
entre des rangées de barbelés noirs : un « effet »,
sur le fond blanc, comme dans les films de Chaplin,
ces vieux films presque en morceaux qui te
plaisaient tant. Elle avait d'ailleurs l'air,
elle-même, d'un personnage de Chaplin.
Un guerrier petit-bourgeois
portant une belle crête blonde,
la poussa, et elle tomba sur les barbelés
où elle resta pour toujours, bras et jambes ouverts,
comme un cancrelat écrasé¹⁶.

Derrière l'idée de déréalisation de l'événement, commune aux trois œuvres, se mettent en place, malgré tout, des enjeux bien différents selon les textes. L'utilisation de filtre esthétique (allégorique, cinématographique) dans les pièces de Pasolini a pour vocation de signifier l'éloignement du réel. Il ne s'agit pas forcément de faire voir l'horreur, de rendre comme présent le massacre des corps : le récit ne relève pas de l'hypotypose. Au contraire, il s'agit de présentifier l'absence même des corps. Les corps ne peuvent plus être saisis directement comme objets du récit, puisqu'ils ont disparu (le judéocide ayant comme fondement à la fois la volonté de faire disparaître un peuple, mais également toutes les traces de la disparition ; la disparition est double). La disparition est sursignifiée : à la fois par ce qui est raconté, et par l'esthétisation du récit. La forme monstrueuse (au plan éthique) du récit signale l'absence du réel, la perte d'une possible immédiateté représentative du corps, la disparition du référent du récit. La manière esthétique du récit se développe sur l'absentification du signifié (le corps réel). D'ailleurs, cette esthétisation du récit rejoint un des motifs dramaturgiques les plus importants de l'écriture théâtrale de Pasolini, le fétichisme. Dans le récit de *Pylade*, la description de l'extermination disloque littéralement le corps de la victime. Grâce à ce morcellement du corps et à l'emploi de la synecdoque, nous pouvons voir en quoi l'écriture de Pasolini est fétichiste. Giorgio Agamben dans *Stanze* montre le rapport étroit entre le fétichisme et les tropes poétiques que sont la métonymie ou la synecdoque :

De même que ces figures substituent la partie au tout (ou un objet à un autre qui lui est contigu), de même le fétichisme substitue une partie du corps (ou un objet connexe) au partenaire sexuel dans son intégrité. Il ne s'agit pas seulement d'une analogie superficielle, comme le prouve le fait que la substitution métonymique ne se réduit pas au pur et simple remplacement d'un terme par un autre : au contraire, le terme remplacé se trouve à la fois nié et évoqué par son substitut, selon un mécanisme dont l'ambiguïté rappelle fort la Verleugnung freudienne, et c'est précisément cette sorte de « référence négative » qui produit le potentiel poétique particulier dont le mot se trouve investi¹⁷.

16 Pier Paolo Pasolini, *Bête de style*, p. 491.

17 Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Editions Payot Rivages, 1998, « Rivages poche/Petite Bibliothèque », pp. 66-67. Nous voulons également renvoyer aux analyses très intéressantes de Jean-Christophe Valtat sur l'allégorie et le fétichisme dans *Pétrole*, le dernier roman de Pasolini qui ont inspiré nos réflexions. Jean-Christophe Valtat, « L'allégorie hallucinée, La Vision du Meurdre dans *Pétrole* », *Lignes* 18, octobre 2005.

Nous pouvons nous inspirer de l'analyse d'Agamben pour qualifier les récits d'Athéna et de l'Esprit de Karel de récits à « référence négative ». Le récit du génocide est, en plus de l'intrusion d'un incommensurable, l'intrusion paradoxale d'une disparition¹⁸.

Le devenir fantasmagorique du récit gabylien ne participe pas du même processus de déréalisation. Il s'agit plus d'une dissolution d'un état policé du langage pour faire apparaître l'abject et l'odieux de la posture respectable des discours commémoratifs. C'est alors que le concept d'hybridation générique prend toute sa force. Le récit de Gabily est de l'ordre du monstrueux, en ce que nombre de modes discursives et de régimes de parole y sont injectés. Nous nous contenterons de signaler la présence indirecte du dialogue, qui ressortit au mode dramatique donc, au sein du récit (paroles rapportées de Prince et d'Hermiane) :

...il rota, puis dit : « Je suis encore le maître. Je m'habitue sans cesse à ne pas savoir qui je mange. Le temps manque toujours pour jouir, vivrais-je encore mille ans ». Ou quelques douteuses affirmations de ce genre. « Pas lieu de plaisanter. Partons.» répétait toujours la même voix. La voix d'HERMIANE¹⁹.

Le récit de Gabily est polyphonique. On y entend de nombreuses voix. Et, on y entend non seulement le sujet épique, comme nous l'avons dit plus haut, mais également le sujet lyrique. Celui-ci est remarquable par plusieurs traits poétiques : circularité, répétition, élision des articles, phénomène de condensation (« *Napoléon au cou d'Hitler fit une apparition* »), et surtout brisure de la phrase du discours qui devient vers libre :

*Il se dit qu'il en aurait encore besoin. Il savait que ça ne durerait pas. Il
But le sang, la sciure /
(Sirènes, hurlements, encore. Tout, mouvant, croule, le monde, encore.) / Il but le sang, la sciure, il
la recracha, idem²⁰.*

Si, bien sûr, la répétition et la brisure de la phrase peuvent signifier un excès sur lequel vient buter la représentation, si les lambeaux de phrase sont les pendants poétiques des lambeaux de corps, nous pensons également que l'effet produit par l'intrusion du lyrisme dans le récit est avant tout une densification du discours, qui fait obstacle à la production du sens, à la lecture (d'où peut-être un certain hermétisme). L'hybridation monstrueuse du discours déjoue l'éphémère du sens et de l'affect produit par le discours mesuré, formaté (« *pour mémoire/déjà oubliés* »). C'est par la résistance à la signification du récit, que peut se développer une écoute de l'inaudible. Le récit du scandale donc doit être lui-même scandaleux, et là encore nous pouvons parler d'intrusion de l'excès, de l'incommensurable. C'est ce que semble indiquer également Pasolini dans l'écriture du récit déstructuré fait par l'esprit de la Mère, dans *Bête de style*, écriture obscène, infernale :

*Tu les vois, ces deux-là ? Ils te plaisent pas ?
Ils pèsent pas plus d'une trentaine de kilos chacun,
mais c'étaient des costauds de quarante ans,
deux Juifs polonais d'un mètre quatre-vingt ;
maintenant, ils ne font même plus un mètre vingt.
Ils ont des poitrines d'oiseau. La courge pelée,
c'est la seule chose qu'est restée grosse comme avant,
avec les genoux et le chalumeau.
Ah ! ah ! ah ! ah ! Ils ont le mal de l'âne !
Regarde les deux affaires qui leur pendent sous la panse²¹.*

A la surface du dialogue dramatique s'ouvre une trouée scandaleuse, et l'appel d'air rend manifeste l'horreur sous-jacente.

18 Nous pensons que l'écriture de Gabily ressortit également à une poétique « fétichiste » : le corps massacré est évoqué par le sang, les os, la sciure.

19 Didier-Georges Gabily, *Contention*, p. 37

20 Didier-Georges Gabily, *Contention*, p. 37.

21 Pier Paolo Pasolini, *Bête de style*, p. 513.

b) La fable déconstruite

L'obscurité scandaleuse du récit du génocide dévoile les fondations traumatiques de la fable, ce sur quoi se bâtit l'oubli de l'horreur à l'œuvre dans le dialogue. Nous avons vu plus haut que le récit liminaire de *Contention* avait une dimension informative. Il permet de faire savoir au lecteur-spectateur ce que sont devenus les deux protagonistes de la pièce d'origine après la fin de la pièce de Marivaux. Le récit permet de convoquer, dans la fiction même, son point d'achoppement: le génocide, l'événement qui la défait. En effet, dans le récit que fait la Voix du devenir des personnages, le Prince est devenu un des bourreaux, il est

*toujours à peu près chef de l'orchestre concentrationnaire (ou du moins dans le peloton d'exécution ou, si on veut dans la maîtrise) avec accompagnement de cris stridents des petites filles et des petits gars en mal d'identification par les classiques de la sauvagerie de classe et de race*²².

La mise en intrigue fait le lien entre le camp d'extermination et le laboratoire de la pièce de Marivaux thématiquement et chronologiquement. Le champ d'expérimentation s'est métamorphosé en camp, comme si ce dernier trouvait son origine dans la fable marivaldienne. Les essais du Prince ont abouti à l'extermination, aux lambeaux de corps. Le récit de la voix montre le devenir de la fable. La question poétique et dramaturgique que pose l'intrusion du récit du génocide pourrait être alors formulée ainsi: comment pourrait être écrit un prolongement de la fable alors qu'elle s'est déjà achevée, alors qu'elle s'est déjà épuisée avec l'événement de l'extermination? L'écriture de Gabilly est une écriture de l'après, de l'après-catastrophe, de l'après-Auschwitz. Bien plus, le récit liminaire fait s'achever la fable dès la première séquence. Ce qui suit ne peut être que mise à mort des protagonistes. Le dialogue entre le Prince et Hermiane ne peut prendre alors qu'une forme agonistique, et surtout vaine, puisque plus rien ne peut advenir dans et par le dialogue. Si le dialogue a abouti à la mort, comme semble l'indiquer la généalogie interne au récit, le dialogue résiduel ne peut être qu'un dialogue de la mort, un ressassement du passé (la dispute de la pièce de Marivaux). Nous voyons ainsi que le mode narratif ne met pas seulement à mal la forme canonique du drame absolu, mais qu'il induit un démontage de la forme dialogique dramatique, qu'elle la paralyse. Si le dialogue est victime d'inertie, l'action n'est plus que répétition du pire. Si la conséquence dramaturgique de l'intrusion du récit génocidaire est manifeste dans le texte de Gabilly, *Pylade* renvoie de façon moins évidente à cette même mise à mort de la fable dramatique. Moins évidente, puisque l'intrigue poursuit son cours tout de même jusqu'à la défaite et l'exil de Pylade, la victoire d'Oreste et de la société du bien-être. Mais ceux-ci ne sont que les éléments d'un dénouement apparent de la fiction dramatique. La véritable fin est ailleurs, elle se situe dans le récit du génocide juif (donc dès l'épisode 5). Si le récit d'émancipation politique minoritaire porté par Pylade est disqualifié par le dénouement de la pièce, le récit du développement matériel de la société occidentale l'est également, mais par celui du génocide, puisqu'il ne peut s'écrire que par l'oubli scandaleux du désastre. Il faut, à ce propos, souligner que les deux pièces élaborent grâce au récit une temporalité bien singulière. Le fait que le récit soit au futur dans *Pylade*, la réitération du massacre des corps enfantins, sous une forme différente (le trafic d'enfants) semble indiquer que le génocide est passé, présent et encore à venir. La forme que prend le récit fait du génocide est un événement intempêtif²³.

Ce n'est pas tant la fable qui est mise à mal dans *Bête de Style*, mais plutôt l'écriture et le personnage. En effet, parmi les nombreux commentaires métathéâtraux sur le monologue, sur la tragédie, nous pouvons en lire un sur l'élaboration du personnage. Dans l'épisode 8, la

22 Didier-Georges Gabilly, *Contention*, p. 37.

23 « *J'écris pour l'Auschwitz futur, maman. Pour l'impensé, il faut que je retrouve mon mètre, dis-tu. Il y a des hommes qui inventent déjà l'Auschwitz futur, maman. L'impensé nouveau. On ne peut le croire.* » Didier-Georges Gabilly, *A tout va*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 182.

soeur de Jan lui apparaît pour lui faire le récit de son existence. Elle lui énumère les relations sexuelles qu'elle a eues depuis que Jan l'a initiée. Et, dans une parenthèse réflexive, elle justifie ainsi son intrusion dans le drame :

(La Dissociation est la structure des structures:
 Le Dédoublement du personnage
 est la plus grande des inventions littéraires.)
 J'ai assumé, pour ma part, le rôle de la honte
 et je t'ai laissé celui de la gloire²⁴.

Ce court passage induit, il nous semble, une certaine lecture de l'intrusion des personnages-esprits. Dans sa réplique, la Soeur affirme ainsi qu'elle est une des faces cachées du personnage de Jan: sa sexualité. Pasolini confronte grâce au récit de la soeur la position de l'écrivain à son intimité scandaleuse. Dans ce monodrame, nous pourrions dire alors que les personnages apparaissent au protagoniste pour révéler ce qui a été refoulé pour permettre ses prouesses stylistiques, cette part oubliée de lui-même sur laquelle il a bâti son œuvre. Le récit participerait donc d'un retour du refoulé. L'intrusion des récits déconstruit la trajectoire poétique par l'exhibition de l'inavouable (l'oubli de l'extermination). En plus de cette déconstruction de l'identité, il s'agit pour Pasolini de faire venir à la surface du texte le refoulé de la tradition avant-gardiste : son lien avec les crimes nazis par une commune haine de la Raison. Ce lien est, selon Pasolini, le noyau impensé et impensable l'avant-garde. Il ne s'agit certainement pas de dire que les crimes nazis sont semblables ou plutôt la conséquence d'une poétique irrationnelle, mais plutôt d'établir des liens de connivence involontaire²⁵.

Conclusion : le corps de la victime et le corps sur scène

Nous avons vu que le récit du génocide entraînait l'intrusion d'un incommensurable dans le drame, d'un scandale, et que la fable dramatique, le personnage, le dialogue, en étaient comme malades, voire devenaient agonisants. Nous finirons juste par évoquer un dernier aspect de l'intrusion du récit de génocide. Il nous semble que les récits évoqués plus haut mettent à mal également l'agencement mimétique du corps et de la parole sur la scène du théâtre. Elle induit une autre mise en relation d'un corps et d'une parole. Le récit, avons-nous dit, adopte une stratégie métonymique pour dire le génocide : c'est à travers le prisme du corps qu'est vu l'événement historique. Ainsi, le propos historique et le propos dramaturgique sont redoublés par un propos théâtral. Le corps de l'acteur ne plus être le vecteur d'un personnage agissant du fait de la mise en crise de la fable. Mais il y a aussi une mise en crise de l'incarnation. Comment un corps pourrait-il se tenir sur scène sans être altéré, au sens littéral, par le récit ? Chez Gabilly, les corps ne peuvent plus se dresser, ils sont comme affectés par l'événement relaté, ils sont vacillants, tombent, s'étalent. L'épuisement du corps dans les didascalies est à mettre en relation avec le récit des massacres des corps. Chez Pasolini, cette question rejoint l'esthétique générale de son théâtre et, d'ailleurs, il y a comme une puissance à penser la disparition du corps dans le théâtre de Pasolini. Il ne peut y avoir de corps semblables à ceux de son cinéma, qui, lui, visait à réactualiser un corps archaïque, un corps de la société prérationnelle. Son cinéma peut être dit archéologique, il creuse le présent et atteint des strates beaucoup plus anciennes que le théâtre. Il visite le corps du mythe, puisque le cinéma peut parcourir le monde, et retrouver l'archaïque quelque part entre le Maghreb, le Yémen, le Népal, et les Pouilles. Son théâtre fait simplement le constat de la disparition du corps : le corps n'est plus que la source physique de la parole, la corporéité de l'acteur est refusée, comme dans son unique mise en scène, celle de sa pièce *Orgie*, à Turin en 1968.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Bête de style*, p. 525.

²⁵ Voir dans le film *Salo ou les Cent vingt Journées de Sodome*, les citations de Baudelaire, Nietzsche, dans la bouche des bourreaux et les tableaux de Fernand Léger aux murs de la villa.