

N'être feu : Bond, Mayenburg, Hilling, Gaillard

Sylvain Diaz

Number 10, Fall 2023

Théâtres contemporains de la naissance et poétiques de l'accouchement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1114315ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1114315ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

2563-660X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Diaz, S. (2023). N'être feu : Bond, Mayenburg, Hilling, Gaillard. *Percées*, (10).
<https://doi.org/10.7202/1114315ar>

Article abstract

Based on a study of plays by four European playwrights, we will examine an unexpected tropism in the contemporary theatre: often associated with water, birth is now associated with fire. In both Edward Bond's and Marius von Mayenburg's work, in Anja Hilling's and Julien Gaillard's, the act of giving birth is, indeed, a death sentence. This coincidence begs the question: what are these very different dramaturgies all about? The hypothesis that will be defended here is that they signal the advent of a pyro-scene (Pyne, 2021) where existence is no longer unconditional: it is always under the constraint of fire.

© Sylvain Diaz, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Dossier

N'être feu : Bond, Mayenburg, Hilling, Gaillard

Sylvain DIAZ

Université de Strasbourg

Résumé

À partir de l'étude de pièces de quatre auteur·trices européen·nes, il s'agira de s'interroger sur un tropisme inattendu du théâtre contemporain : souvent liée à l'eau, la naissance s'y trouve en effet associée au feu. Chez Edward Bond comme chez Marius von Mayenburg, chez Anja Hilling comme chez Julien Gaillard, la mise au monde est en effet mise à mort. Cette coïncidence ne manque pas d'interroger : de quoi ces dramaturgies si diverses sont-elles le nom? L'hypothèse qui sera ici défendue est qu'elles signalent l'avènement d'une pyro-scène (Pyne, 2021) où l'exister n'est plus inconditionnel : il est toujours sous contrainte du feu.

Mots-clés: enfantement; feu; immolation; Pyrocène

Abstract

Based on a study of plays by four European playwrights, we will examine an unexpected tropism in the contemporary theatre: often associated with water, birth is now associated with fire. In both Edward Bond's and Marius von Mayenburg's work, in Anja Hilling's and Julien Gaillard's, the act of giving birth is, indeed, a death sentence. This coincidence begs the question: what are these very different dramaturgies all about? The hypothesis that will be defended here is that they signal the advent of a pyro-scene (Pyne, 2021) where existence is no longer unconditional: it is always under the constraint of fire.



Contexte, incendies, feu de forêt.

Image de Malediction Wolf.

Qu'on se le dise : non plus enchaîné, Prométhée, qui a donné le feu à l'humanité (Eschyle, 1964 [V^e siècle av. J.-C.]), est désormais déchaîné. C'est en tout cas le constat de l'historien de l'environnement Stephen Pyne qui, considérant que la « principale signature écologique de l'humanité [est] notre capacité à manipuler le feu¹ », s'attache à redéfinir l'Anthropocène comme « Pyrocène » (« Pyrocene »; Pyne, 2021). Ce nouvel âge du feu, que nous avons créé par l'exploitation intensive des ressources terrestres, n'est pas sans danger pour notre espèce comme pour notre environnement : dans ce contexte, le futur n'est envisageable qu'à condition de réinventer une « culture du feu » (« a fire culture »), de repenser une « relation » (« relationship »; *idem*) au feu. Cela suppose d'admettre que le feu n'est pas un « outil » (« tool »; *idem*) au service du pouvoir humain, voire de reconnaître qu'il est un agent essentiel du vivant.

Symbole d'une énergie incommensurable – celle d'un monde qui pourrait n'avoir jamais de fin, car « [l]a seule permanence que le monde connaisse, c'est la permanence du changement, incarnée par le feu [...] [qui] ne s'éteindra donc jamais » (Mattéi, 2013 : 55) –, le feu a partie liée avec la création : il est à cet égard significatif qu'en le leur offrant, Prométhée ait également donné aux mortel·les « tous les arts » (Eschyle, 1964 [V^e siècle av. J.-C.] : 105; 113), ainsi que le rappelle volontiers Eschyle dans sa tragédie. Figure de « l'être en devenir » plutôt que de « l'être figé » (Mattéi, 2013 : 53), le feu – « vivant », dit Héraclite, « ultra-vivant » (Bachelard, 1992 [1938] : 23), renchérit Gaston Bachelard – est pourtant rarement associé à la naissance, événement qu'on pourrait qualifier de liquide : seul le phénix, qui appartient au bestiaire fantastique, naît du feu, aussi symbole de destruction. D'où la stupeur que l'on peut éprouver face à des scènes qui, dans le théâtre contemporain, confondent enfantement et immolation.

Chez Edward Bond comme chez Marius von Mayenburg, chez Anja Hilling comme chez Julien Gaillard, la mise au monde est « mise à mort » (Le Pors, 2022). Cette coïncidence ne manque pas d'interroger : de quoi ces dramaturgies si diverses (procédant tout autant du *Lehrstück* brechtien que du théâtre intime strindbergien, du fragment que de la fresque) sont-elles le nom? L'hypothèse

qui sera ici défendue est qu'elles signalent l'avènement d'une pyro-scène² où l'« exister » – cet « exister que jette au regard le lancer d'un poème » (Guénoun, 1997 : 163), selon Denis Guénoun – n'est plus inconditionnel : il est toujours sous contrainte du feu, seul maître et juge. Dans *Rouge noir et ignorant* (1994 [1985]) et *Visage de feu* (2001 [1997]), dans *Tristesse animal noir* (2011 [2007]) et *Sommeil du fils* (2022), n'être feu, c'est naître au paradoxe de la création destructrice et de la destruction créatrice; c'est naître à tout ce qui est encore possible et à tout ce qui ne l'est déjà plus. Tâchant de ne pas céder à la tentation téléologique, je m'arrêterai successivement sur ces quatre pièces en analysant chaque fois une scène emblématique afin d'essayer de comprendre ce que le feu remet en jeu dans l'expérience de la naissance.

Bond : n'être humain·e

Chez Bond, comme chez Mayenbourg et Gaillard, la naissance est primordiale. Écriture et mise en scène ne sont possibles qu'à condition de cet avènement inaugural, vérifiant par là même un théorème de Jean-Loup Rivière exposé dans un article relatif à « L'événement de la mise en scène » :

Au théâtre, le critère du présent est spatial, et non temporel. C'est pourquoi le théâtre est une éducation, et non une instruction. Il permet de grandir, plus que d'apprendre. En effet, par la naissance, un nouvel espace est donné, mais non pas un temps qui reste à acquérir. Après être né à l'espace, il faut naître au temps – apprentissage de la mortalité. C'est pourquoi la parole vient si tard. Et faire tableau de la survenue de la parole et de ses effets est sans doute le programme et la fonction du théâtre. Si l'on parlait dès la naissance, peut-être n'y aurait-il pas de théâtre (Rivière, 1999 : 224).

En ouverture de *Rouge noir et ignorant* donc, une entrée en scène qui a valeur de naissance, celle d'un enfant attendu comme un « héros », accueilli comme un « président », fêté comme un « vainqueur » : « Quand ils naissent les mains de mécaniciens de ménagères de maçons pilotes designers administrateurs chauffeurs jardiniers se joignent afin de les recevoir [...] / Nous ne devrions pas nous étonner que les enfants autrefois aient cru que des dieux veillaient sur eux » (Bond, 1994 [1985] : 9-10). Dans cette dernière phrase, l'adverbe de temps comme le glissement du présent au passé dénoncent néanmoins l'obsolescence d'une telle représentation de la naissance, obligeant à une actualisation qui, au terme de cette longue envolée, s'opère dans une réplique lapidaire : « Mais maintenant [les enfants] nous les tuons » (*ibid.* : 10).

Ce présent n'est pas de vérité générale; il est purement descriptif, ce que confirment les propos d'un second personnage tout juste entré en scène. Évoquant le souvenir d'« une énorme balle rouge [qui] gonfla le ciel », de « maisons [...] secouées comme les maisons de poupées », d'un « nuage étincel[ant] comme un brasier » (Bond, 2013 : 23) – iconographie rappelant immanquablement Hiroshima –, La Mère témoigne d'un « holocauste nucléaire » qui, pour le dramaturge britannique, « est à notre époque le seul sujet [...] pour l'art » (Bond, 1993 : 42). Absolue, la catastrophe, si déterminante dans ce théâtre (Kuntz, 2002 : 104-118), n'est pas seulement destruction du monde – ce qu'on ne peut représenter. Elle est anéantissement de la vie même – ce qu'on doit représenter. C'est pourquoi Bond nous y confronte d'emblée, La Mère enfantant sous les bombes :

La Mère. – Je n'ai ni vu ni entendu ces choses
J'étais assise seule dans ma chambre
Ce matin-là l'enfant avait remué dans mon ventre comme s'il avait voulu s'enfuir du monde
À travers les murs de mon ventre il avait senti la frayeur du monde
À cet instant ma tête était penchée tandis que j'écoutais
J'étais si préoccupée que je n'entendis pas les explosions et sans m'en rendre compte j'entrai dans la mort
Les spasmes de mon corps écrasaient l'enfant
Ma chair s'ouvrit en éclatant et le jeta dans la fournaise qui brûlait ma maison (Bond, 1994 [1985] : 10).

L'expulsion qui caractérise la naissance est ici explosion, scellant le caractère insoutenable d'une scène où « création » rime désormais avec « dérision » : « La terre », écrit Bond, « siffla dérision / Dérision finale à l'adresse du roi de la création / Dérision dérision / [...] La terre entière siffla dérision à l'adresse du roi de la création » (*ibid.* : 11). En venant au monde, l'enfant, comme sa mère, « entr[e] dans la mort » plutôt que dans la vie (*ibid.* : 10).

Or, et c'est la singularité de cette pièce, ce bébé mort-né trouve à s'incarner sur scène sous les traits d'un Monstre à la « peau », aux « cheveux », aux « vêtements [...] grillés, carbonisés, entièrement noirs » – même s'ils pourraient tout aussi bien « être entièrement rouge[s] » (*ibid.* : 8). C'est ce Monstre, au corps brûlé et brûlant, qui donne inauguralement de la voix, non pour déplorer sa mort, mais, de manière inattendue, pour donner une leçon de vie : « Seuls entre les créatures nous savons que nous sommes de passage entre la naissance et la mort », explique-t-il, « [e]t désirons enseigner à chaque nouvelle conscience d'être profonde et claire comme un océan de cristal à travers lequel nous pourrions voir le lit de l'océan et d'une rive à l'autre » (*ibid.* : 9). Chez Bond, la naissance est invisageable sans son corollaire, la mort, impliquant une translation qu'il ne s'agit pas seulement d'éprouver mais de penser : l'enfance ne va pas, dans ce théâtre, sans éducation, ce que met en évidence la suite de la pièce en « montr[ant] des scènes de la vie que [le Monstre n'a] pas vécue » (*ibid.* : 11).

On le voit notamment devenir Père à son tour d'un Fils, vendu à, puis « dressé » (*ibid.* : 25) par une société injuste, voire meurtrière. Devenu soldat, Le Fils se trouve ainsi contraint de revenir dans sa rue, ayant pour mission d'assassiner un homme : renonçant à abattre son vieux voisin, il préférera tuer son Père, dans la stricte logique du paradoxe de Palerme – formulé par le dramaturge britannique – qui veut que « nous ne p[ui]ssions être humains qu'en conflit avec la société » (Bond, 1994 : 14). Il n'est pas indifférent que le motif de la « naissance » revienne précisément dans la scène finale, où Le Père, mort, fait l'éloge de son Fils, vivant, pour son choix qui révèle son humanité (*ibid.* : 13; Bond, 1994 [1985] : 44-45), une « humanité » qui, dit Bond, « ne nous est pas donnée à la naissance » : « nous la créons à travers les impératifs du tragique » (Bond, 2002 : 312). C'est ce qu'expose, « avec intensité mais simplicité » (Bond, 1994 : 25), *Rouge noir et ignorant*. N'être feu ici, c'est n'être humain·e, car ce dont est privé le Monstre lors de sa mise au monde / mise à mort, c'est bien de la possibilité de s'inventer en tant que tel·le.

Mayenburg : n'être vivant·e

Sur la scène contemporaine, le Monstre de *Rouge noir et ignorant* n'est pas sans descendance : cette figure du « plus-que-mort » (Sarrazac, 2004 : 136; souligné dans le texte), du « mort à la puissance deux » (Sarrazac, 2012 : 267) selon deux expressions de Jean-Pierre Sarrazac, est l'incarnation d'une voix « épique » (Szondi, 2006 [1956]), ou mieux, « rhapsodique » (Sarrazac, 2012 : 317), qui se fait souvent entendre sur la scène contemporaine pour témoigner de la catastrophe en cours, de ses effroyables ravages (Sarrazac, 2004 : 139-140). Plus encore, le Monstre est l'archétype non plus

seulement du porteur de feu, mais de l'homme brûlé, voire « vitrifié » (Sarrazac, 2012 : 317) que l'on voit par exemple ressurgir dans « Matières facilement inflammables », court texte narratif de Mayenburg : « Ses cheveux sont brûlés jusqu'au crâne, son visage est une cicatrice à vif, il a des morceaux morts dans la bouche quand il mange, sa langue est calcinée, il boit de l'alcool à brûler et dit : je suis le cracheur de feu, je suis le premier homme, je vous apporte le feu » (Mayenburg, 2000 [1998] : 201).

Le portrait de ce nouveau Prométhée pourrait être celui de Kurt, l'adolescent pyromane de *Visage de feu*. Vraie « tête brûlée », ce dernier joue en effet sans cesse avec le feu, au sens propre comme au figuré. Quand il ne prépare pas – en mode « tuto » avant l'heure – ses bombes incendiaires, Kurt, en effet, se réfugie nuitamment dans le lit de sa soeur, Olga, espérant « fusionner [avec elle] et exploser, ici, par-dessus le bord du matelas » (Mayenburg, 2001 [1997] : 19). Dans ce drame que l'on pourrait paradoxalement qualifier de racinien – y couve un « feu criminel » (Racine, 1999 [1677] : 855) qui explose la structure de la pièce en une centaine de fragments³ –, inceste et incendie sont indéfectiblement liés. Soudé-es face à leurs parents, Kurt et Olga ne forment pourtant pas un couple indissoluble; le premier fragment de la pièce met au contraire en évidence leur différence :

Kurt. – Je peux me souvenir de ma naissance.
Olga. – Tu ne peux pas.
Kurt. – Je peux.
Olga. – Même moi je ne peux pas me souvenir de ta naissance.
Kurt. – Parce que tu n'y étais pas (Mayenburg, 2001 [1997] : 9).

Si Olga n'aspire qu'à s'arracher à l'enfance comme état de soumission à d'autres, et notamment à sa mère qui « fait glisser ses tétons sur un orifice quelconque du corps [du bébé] et aussitôt, ça se met à suinter et à gicler par tous les autres » (*idem*), Kurt, lui, n'aspire qu'à renouer avec sa naissance, moment d'insoumission radicale aux autres (Le Pors, 2014 : 121), et en particulier à sa mère qui témoigne d'ailleurs de la violence de son enfantement : « il est venu au monde du pied gauche, il l'a flanqué au-dehors, mais des deux mains il s'est agrippé à l'intérieur de mon ventre. J'ai bien cru qu'il m'arrachait tout quand ils le tiraient dehors » (Mayenburg, 2001 [1997] : 16). Ces à-coups que souligne une syntaxe hachée, ces secousses qui oeuvrent à la déchirure de la voix comme du corps de la mère, on les retrouve dans le récit fantasmagorique de la naissance de Kurt :

Kurt. – Olga. Ça y est, je l'ai rêvé. C'était la naissance, tout ce qu'il y a de plus clair. J'ai rêvé d'un train fantôme, je suis assis dans le wagon et tout à coup ça s'ébranle, et il cogne contre une porte battante avec un bruit de tonnerre, et la porte s'ouvre, et tout devient noir, et autour les ampoules multicolores brillent dans les yeux des poupées fantômes, qui bougent sur leurs moteurs, et ça sent le moisi. Mais maintenant je ne sais plus (*ibid.* : 11).

Racontant son rêve, le doute gagne le jeune homme – et pour cause. C'est en effet « tout mouillé » qu'il s'est réfugié dans le lit de sa soeur, confondant ce qui pourrait être sa première éjaculation avec sa naissance (le sperme est ainsi pris pour du liquide amniotique) : le fantasme plus ou moins érotique que suggère l'image robotique des « poupées fantômes » ouvre ainsi la voie au délire autogénique que condamne fermement Olga au motif impérieux qu'on a « le droit d'oublier sa naissance » (*ibid.* : 12). Mais comment échapper aux premières fois, quand la vie se résume dans cette pièce à leur enchaînement tout à la fois prodigieux et délétère : première confrontation au corps de la mère, première caresse du sexe de Kurt par sa soeur, première immolation d'un oiseau, première brûlure au visage, etc.? C'est précisément parce qu'il est prisonnier du schéma initiatique de la puberté – schéma auquel le renvoient sans cesse ses parents – que Kurt doit revivre sa naissance, mais une naissance cette fois-ci de lui-même, par lui-même. Une fois qu'il a tué son père

et sa mère, une fois que sa soeur a pris la fuite, l'adolescent peut reprendre dans le dernier fragment de la pièce le récit de sa naissance, interrompu dans le premier :

Kurt. – Ma naissance, donc : ma mère m'a vu entre ses jambes, comment je titube vers en bas, d'abord de côté, puis le nez pointé sur la cible. D'un coup, elle a été allégée de quatre tonnes, et ça l'a puissamment entraînée vers le haut. Elle savait que ça durerait quarante-trois secondes, c'est pour ça qu'elle a compté, ma mère. À quarante-trois, elle a arrêté. Un obus qui n'éclate pas, a-t-elle pensé. Au même moment, d'un coup, il y a eu une lumière fulgurante, et ma mère a vu une énorme masse d'air en forme de cercle qui a d'abord jailli vers le haut, puis vers le côté, comme l'anneau d'une planète qui se serait détaché, et qui fonçait à présent, par en bas, droit sur elle. Une onde de choc l'a propulsée vers le haut, et juste après, un second coup, aussi puissant, la réverbération de l'onde, a-t-elle pensé. Tout est fini maintenant, garde ton calme. Partout, des incendies ont éclaté, trop, elle n'a même pas pu les compter. Très vite une colonne de fumée s'est formée, rouge feu au milieu, et en haut, elle s'est étalée, comme si elle avait heurté un plafond. C'était ça, ma naissance. J'ai tout bien retenu (*ibid.* : 62-63).

Ainsi la naissance se trouve-t-elle de nouveau associée, dans *Visage de feu*, à l'explosion nucléaire d'Hiroshima (précisément survenue quarante-trois secondes après le largage de « Little Boy », la première bombe A, qui pesait plus de quatre tonnes), image témoignant de la violence absolue de cet enfantement destructeur. Mais, à la différence du Monstre, Kurt, lui, n'est pas mort-né; il est bien vivant. Et c'est parce que, selon ses derniers mots, il a « tout bien retenu » de sa naissance que, pour s'enfanter, il doit finalement s'immoler, en « [*s'*]asperg[*uant*] lui-même d'essence, pre[nant] une allumette et la craqu[ant] » (*ibid.* : 63). N'être feu ici, c'est n'être vivant·e, c'est-à-dire ne consentir à vivre que par ce qui fondamentalement nous détruit. « Une fois qu'ils ont pris, [les êtres humains] sont difficiles à éteindre » (Mayenbourg, 2000 [1998] : 204), prévenait l'incendiaire de « Matières facilement inflammables ».

Hilling : n'être présent·e

Puisque *Tristesse animal noir* est la seule des quatre pièces de ce corpus ne convoquant pas la naissance de manière inaugurale, commençons par la fin. Cette longue fresque en trois parties se referme sur un bref épilogue intitulé « Always on My Mind », écho évident à la chanson d'Elvis Presley où la persistance n'autorise aucune résilience. Se déroulant six mois après le terrible incendie qui a ravagé une forêt et causé plusieurs victimes, le texte présente l'« installation », « très médiatisée et aussi controversée », d'un artiste anonyme : celle d'« un feu. Artificiel et beau. Bleu dans le bas jaune vers le haut orange sur les côtés »; un feu dont le scintillement est recréé par une « lumière laser », un feu dont la chaleur est restituée par « des projecteurs des radiateurs et des bougies » (Hilling, 2011 [2007] : 173-174). Tandis que le public découvre cette « copie d'un feu » – « fascinant[e] », « à couper le souffle », disent certain·es –, l'artiste, lui, n'est « pas présent au vernissage » (*ibid.* : 173-174).

Son absence est sans doute ce qui caractérise le mieux la relation des personnages d'Hilling à l'événement catastrophique qu'ils ont provoqué. Tout, pourtant, semblait bien commencer : six ami·es laissent la ville derrière eux·elles pour aller faire « [l]a fête » (c'est le nom de la première partie de la pièce) dans la nature. Le minibus est garé, le campement installé (notamment le lit de bébé, dans le véhicule), le barbecue monté malgré l'« interdit » (*ibid.* : 91); les personnages occupent sans précaution la forêt, une « forêt [qui] flamboie » tant « il fait torride, pas seulement chaud » (*ibid.* : 81). D'emblée, le feu couve – mais aux rayons de « soleil dans l'arbre » (*ibid.* : 82) seront bientôt substituées les flammes bien réelles d'un incendie provoqué par négligence et inconscience, car « l'étincelle a[ura] trouvé son chemin » (*ibid.* : 104).

Intitulée « Le feu », la deuxième partie nous place précisément dans le « giron » de l'incendie, nous positionne à son « origine », à son « commencement », à sa « naissance » (*ibid.* : 107) – le mot est lâché. Alors que perce la lueur des flammes, tous-tes sont réveillés par le cri de Miranda, un cri « fort, plus fort que tout ce que tu as déjà entendu, un cri qui fend les os, déchire la peau, le cri d'une mère pour la vie de sa fille [Gloria] » (*ibid.* : 110). Seule, elle affronte l'incendie pour rejoindre le minibus où l'enfant dort, « sui[vant] le cours du feu », « avan[çant] dans le feu »; même si la « flamme transfigure son corps » (*ibid.* : 113) – euphémisme qui masque à peine la gravité de la brûlure –, elle ne renonce pas et atteint enfin le véhicule qui explose quand elle essaie d'en ouvrir la porte. Par une fenêtre, la mère parvient néanmoins à extraire le corps de sa fille, scène éprouvante restituée par des personnages en position de narrateur-trices omniscient-es :

- Miranda étend ses bras à travers la vitre à l'intérieur du minibus, une odeur de chair cuite couvre alors toute pensée.
- Elle sort l'enfant du minibus.
- Elle la pose à terre, sur un endroit sombre au milieu de toute cette lumière. [...]
- Elle retire les vêtements de la peau du bébé. Ce n'est pas difficile, ça va presque tout seul, il suffirait de souffler. [...]
- Sous la fine couche des restes de tissu, elle aimerait pouvoir enlever encore une couche. Avec d'infinies précautions. Pour ne pas lui faire mal. Au bébé.
- Sous cette couche noire des endroits roses. Miranda les effleure de ses doigts pliés, la chair qu'elle touche est crue.
- Elle voudrait dire quelque chose au bébé. Quelque chose de beau, de tendre.
- D'aussi rose et pur que cette chair.
- De ses lèvres elle cherche la petite oreille.
- Mais elle ne la trouve plus, l'oreille.
- Ce n'est pas grave. Pas grave, pas grave. En elle plus rien, rien de beau, rien de tendre qu'elle puisse articuler (*ibid.* : 113-114).

Comment ne pas voir dans cette immolation un nouvel enfantement dont témoignent les « infinies précautions » d'une mère à l'égard de son bébé, dont témoigne sa tendresse même quand celle-ci n'est plus possible? En extrayant du véhicule calciné son corps mort, Miranda semble, pour la seconde fois, mettre Gloria au monde; elle la fait néanmoins naître à un « monde nouveau », frappé par la « catastrophe » déclenchée par des personnages qui « ne contrôlent pas la situation », car, désormais, « devant et autour, le feu » (*ibid.* : 116-117), rien que le feu.

Dans ce « monde nouveau », l'enfant, dûment emmaillotté par sa mère, n'est plus qu'un « animal noir ». La formule énigmatique du titre pourrait tout aussi bien désigner la forêt, elle-même à physionomie humaine – on lui prête des jambes, un torse, un corps – ou ce pompier que les personnages voient, de loin, brûler, ou bien encore cette bête carbonisée dans laquelle l'un des personnages plonge les mains, fouillant son « squelette », explorant ses « interstices », soudainement saisi par une « tristesse inconcevable » (*ibid.* : 136). N'être feu ici, c'est n'être présent-e à son environnement, à l'instar des survivant-es en proie, dans la troisième partie de la pièce, à une culpabilité qui pousse Oskar, l'artiste peut-être à l'origine de l'installation évoquée initialement, à « déposer plainte. Contre [lui]-même » (*ibid.* : 167).

Gaillard : n'être soi

Être présent-e au monde suppose de se reconnaître un ancrage, clairement identifié dans le théâtre de Julien Gaillard : comme ceux d'Andreï Tarkovski auquel il a consacré une pièce, ses personnages, en effet, reviennent à « la maison natale » (Gaillard, 2018 : 35) comme à un point de départ. Si elle est vide dans *La maison* (2022), elle est à l'inverse encore habitée dans *Sommeil du fils*, qui campe un dialogue entre une mère (Elle) et son fils – Lui et Moi, qui, comme le précise

Gaillard, « *sont la même personne à deux âges différents* » (Gaillard, 2022 : 37). « *Le rôle de Moi* », ajoute-t-il, conférant un aspect autofictionnel à son écriture, « *peut être interprété par l'auteur lui-même* » (*idem*). Or, en revenant sur ses pas, le fils – qui n'a rien de prodigue – ne fait pas tant retour vers ses origines que vers celles de sa mère : « Tu es née quand? » (*Ibid.* : 41.)

Telle est la question qui lance leur entretien, autorisant une exploration de la « jeunesse » de la mère dans ses aspects tout à la fois intimes – d'où d'indiscrètes questions sur sa sexualité – et, pourrait-on dire avec Sarrazac, « extimes » (Sarrazac, 2017 : 119) – d'où de tenaces questions sur cet « événement important » (Gaillard, 2022 : 47) que constitue Mai 68, envisagé sous un jour moins politique que sociétal. Elle le reconnaît volontiers : la période fut marquée par l'avènement d'une nouvelle « jeunesse » – terme qu'elle reprend à son compte –, en « rupture » (*idem*) avec celle de ses parents. « On avait l'impression d'être les premières personnes jeunes du monde », livre-t-elle en universalisant son expérience : « Comme si avant nous, il n'y avait jamais eu de jeunesse » (*idem*). Mais c'est pour aussitôt tempérer l'enthousiasme du fils; pour la mère, Mai 68 n'a pas fait événement : « Tu sais, moi, je travaillais à l'école, il y avait le bac à la fin de l'année, explique-t-elle en revenant à son expérience personnelle. Et c'était loin, le Quartier latin » (*ibid.* : 44-45). Enrayé, l'entretien dérive alors vers les musiques écoutées (les Beatles dont on entendra beaucoup plus tard la chanson « *She's Leaving Home* » – la maison natale, toujours), vers les pratiques festives de cette jeunesse (« les dancings, les bals, les discothèques ») jusqu'à l'évocation de ce « truc », cette « histoire » tout à la fois plus anecdotique et emblématique qui a marqué la mère : « Elle. – L'incendie du 5-7, un dancing, à Saint-Laurent-du-Pont. / Lui. – Qui a eu lieu le 1^{er} novembre 1970. Tu venais d'avoir 20 ans » (*ibid.* : 48), remarque le fils.

Aux cent-quarante-six victimes de l'incendie de cette discothèque située dans une petite commune rurale aux pieds des Alpes françaises⁴, Gaillard dresse dans sa pièce un « Mémorial » – c'est le titre de la séquence centrale qui s'étend sur une vingtaine de pages –, listant d'abord le nom de chacune :

- James
- Solange
- Jean
- Jean-Jacques
- Roland
- Lysiane
- Martine (*ibid.* : 55).

Listant ensuite la ville d'origine des victimes :

- Nice
- Laveyron
- Anneyron
- Châteaudun
- Allevard
- Beaurepaire
- La Buisse (*ibid.* : 62).

Listant enfin l'âge des victimes :

- 20 ans
- 19 ans
- 22 ans
- 23 ans
- 22 ans
- 18 ans
- 19 ans (*ibid.* : 66).

Dans sa verticalité, la liste entrave l'écriture, arrête la lecture ou la représentation, et dresse, magistrale, un monument aux mort-es, semblable à celui devant lequel Lui, enfant, s'est recueilli avec ses camarades de classe, au bord d'une route. À cet égard, oui, « la liste est une figure de la ruine », comme l'écrit Diane Scott : elle a nécessairement « un goût de cendre » (Scott, 2019 : 76-77; 80), ce que conforte l'évocation finale des « restes de l'incendie », des « corps calcinés » (Gaillard, 2022 : 71). En revanche, elle n'est ni consensuelle ni complaisante; échappant au statut de « fétiche historique », elle ne revient pas à « jouer du passé » (Scott, 2019 : 98) : elle est douleur au présent, celui d'une « [f]oule de jeunes gens » (Gaillard, 2022 : 38; 64) qui, contre toute attente, peuplent la scène, bien décidés à sortir, à danser, à fêter. Tout, dans leurs interventions, est « pulsation » : « *La foule [...] bat comme un pouls* » (*idem*), prévient d'emblée l'auteur. C'est cette vitalité intense dont a raison l'incendie qui se déclenche à l'intérieur de la discothèque vers 1 h 30, piégeant les danseurs et les danseuses :

- C'est au-dessus du bar que ça a commencé.
- Une lueur rouge.
- C'est allé très vite. [...]
- À peine le temps de crier, de sortir.
- Tout le décor du dancing était en plastique.
- Les murs, le plafond.
- Polyester.
- Le mobilier, carton durci.
- Nos habits.
- Tissu synthétique.
- Des gouttes de plastique fondu tombaient du plafond.
- Pétales enflammés.
- Les verres, les bouteilles éclataient de chaleur. [...]
- Il y a eu une explosion.
- Une flamme horizontale est sortie de l'entrée principale.
- Et puis le silence.
- Un sifflement mouillé.
- Dehors, des gens brûlaient (*ibid.* : 64-65).

On serait bien en peine de distinguer dans cette immolation un quelconque enfantement. Pourtant – et c'est ce qui rend cet événement emblématique, ainsi que l'a mis en évidence Guy Debord (2006) –, on assiste bien ici à l'avènement d'une « génération », génération non pas sacrifiée mais plus précisément censurée, ce qu'illustre une cruelle coïncidence calendaire : « Elle. – [L'incendie du 5-7] c'est une histoire dont on a beaucoup parlé à l'époque. Et puis le général de Gaulle est mort quelques semaines après. Fini, silence. / Lui. – Une semaine après. “Bal tragique à Colombey – un mort” » (*ibid.* : 49; souligné dans le texte). La référence à la dernière une de la revue satirique *Hara-kiri*, interdite de diffusion (Mazurier, 2013), rappelle le contrôle politique auquel était soumise cette génération par un pouvoir pourtant incapable d'éteindre l'incendie, là encore au sens propre comme au sens figuré. C'est pourquoi la mère, « exemple de cette génération » selon son fils, brûle encore, rêvant notamment à l'incendie de sa maison décrit dans de courts fragments : « Dans le sommeil de la mère, l'ampoule de la lampe grésille de nouveau, éclate et

s'enflamme. Une épaisse fumée noire tombe du plafond. Un crépuscule à l'accélééré » (Gaillard, 2022 : 53). Mais s'agit-il bien d'un rêve? Un dialogue sème le doute :

Lui. – Tes chaussons, ils sont où?

(*Un temps.*)

Qu'est-ce que tu as fait de tes chaussons?

Elle. – Je les ai rangés.

Lui. – Où ça?

Elle. – Bien au chaud.

Moi. – Derrière la vitre noircie, le plastique des semelles coule sur les bûches. Il crépite en petites bulles marron près de la braise. La fumée pique la gorge. La fumée remplit le salon. Un crépuscule à l'arrêt.

Lui. – Première tentative. Première, connue de moi (*ibid.* : 82).

Toujours, le feu se propage par contagion (Pyne, 2021). Chez Gaillard, il se déploie selon le principe du « feu bactérien » (Gaillard, 2022 : 52) qui ravage le jardin comme du « feu racinien » qui là encore ronge des personnages citant volontiers *Phèdre* (1999 [1677]) (*ibid.* : 84; 102-106). Ce qui dans le « sommeil de la mère », brûle, c'est, dans le « sommeil du fils », le fils lui-même qui a « l'impression d'être un des enfants de cette histoire », d'« appartenir à cette histoire [...] [c]omme [s'il était] un enfant de cette jeunesse disparue » (*ibid.* : 75). Il est pourtant rappelé à plusieurs reprises que ses parents ont été épargnés par l'incendie, que lui-même n'était « pas né quand ça a eu lieu » (*ibid.* : 76; 80; 82; 103). Cette brûlure n'est pas moins naissance à une vie empêchée. N'être feu ici, c'est n'être soi : en témoignent ce désir et en même temps cette incapacité à « se défaire » de cette histoire que le fils (tirailé entre Lui et Moi) fouille en quête des « traces d'un avenir, couchées dans les décombres » (*ibid.* : 103). À défaut, conclut la mère, il faudra « [l]es inventer. À nouveau » (*idem*).

N'être soi, n'être présent-e, n'être vivant-e, n'être humain-e : naître feu, on le voit, c'est, au sens aristotélicien, n'être en puissance de rien (Aristote, 2014 [IV^e siècle av. J.-C.]); c'est advenir à une existence sans autre possible que sa consommation. Car le feu attaque précisément tout ce qui, au moment de la naissance, constitue l'exister même. Si besoin en était, on en trouverait encore la confirmation dans la toute récente publication, par Sabine Garrigues, d'un récit destiné au théâtre : celui, pour le moins troublant, du deuil de sa fille Suzon, assassinée le 13 novembre 2015 par des terroristes au Bataclan lors d'une « nuit de guerre dans paris⁵ » (Garrigues, 2023 : 8). D'emblée, les premiers mots mettent en scène l'image du « bûcher » sur lequel est dressé le corps de la jeune femme à la « peau douce », à la « taille si fine » (*ibid.* : 5) en vue de son incinération. Imaginant « le feu [qui] va dégommer toutes [s]es petites cellules », la mère éprouve alors des « bonds dans [s]on utérus », des bonds qui se répètent « chaque nuit / sans sommeil » ravivant les « stigmates à jamais de [s]a poussée en [elle] » : alors que la peau de Suzon « par[t] en cendres », le ventre de Sabine, lui, « passe de rien à surchauffe » (*ibid.* : 5-7), l'écriture conjuguant encore l'enfantement et l'immolation pour dire non pas seulement l'insupportable, non pas seulement l'intolérable, mais bien l'irréparable avec lequel, malgré tout, cette femme accepte de vivre.

Bond, Mayenburg, Hilling et Gaillard inventent, quant à eux-elles, une pyro-scène où l'espoir d'un « éternel recommencement » qui hante, selon l'autrice de *Tristesse animal noir*, « tout texte pour le théâtre [déployant] une vision de la destruction » (Hilling, 2022 : 73), apparaît pour ce qu'il est : vain. Les mégafeux (toujours causés par l'être humain) qui débordent nos forêts pour gagner nos villes, pour gagner nos scènes constituent, ainsi que l'a montré Joëlle Zask (2019), un point de non-retour, éradiquant – c'est bien là leur oeuvre – ce qui était premier. *Rouge noir et ignorant* et *Visage*

de feu, *Tristesse animal noir* et *Sommeil du fils*, toutes écrites à distance de cette pensée écologique, ne nous obligent pas moins à la confrontation au « siècle cendré⁶ » (Malone, 2020 : 19) qui vient et aux nouveaux modes d'exister qu'il impose.

Note biographique

Maître de conférences habilité à diriger des recherches en études théâtrales à l'Université de Strasbourg, chercheur à l'UR3402 ACCRA, Sylvain Diaz est auteur d'*Avec Wajdi Mouawad : tout est écriture* (Leméac; Actes Sud-Papiers, 2017) et de *Dramaturgies de la crise (XX^e-XXI^e siècles)* (Classiques Garnier, 2017), ainsi que coauteur de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?* (L'Harmattan, 2014). Il a également codirigé les ouvrages collectifs *Le texte au risque de la performance, la performance au risque du texte* (ACCRA, 2019) et *Utopies de la gratuité : droit, économie, esthétique et histoire des arts* (PUS, 2022). Il dirige depuis 2015 le Service de l'action culturelle de l'Université de Strasbourg et est programmateur, depuis son ouverture en 2021, de La Pokop, salle de spectacle consacrée à la création émergente.

Notes

[1] « [...] humanity's primary ecological signature [is] our ability to manipulate fire ». Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par mes soins.

[2] La formule n'est pas sans faire écho aux travaux de Frédérique Aït-Touati et Bérénice Hamidi-Kim, attentifs à l'avènement d'une « anthropo-scène » (Aït-Touati et Hamidi-Kim, 2019).

[3] Rien à voir, donc, avec la structure ludique de *L'enfant froid* (2004 [2002]), autre pièce de Marius von Mayenburg, que Mireille Losco-Lena rapproche du *puzzle* (Losco-Lena, 2011 : 183).

[4] Traumatique, cet événement pourrait également avoir inspiré l'écriture d'une autre pièce récente : *Eldorado Dancing* (2019) de Métie Navajo. Nulle part, néanmoins, l'incendie n'y est associé à l'enfantement, ce pourquoi il n'en sera pas question ici.

[5] Je me conforme à la typographie de l'autrice qui n'a recours à aucune majuscule. Par ailleurs, la barre oblique dans les citations ultérieures signale un retour à la ligne, le récit étant composé en vers libres.

[6] La formule n'apparaît plus dans la version publiée de ce texte de Philippe Malone (2021).

Bibliographie

AÏT-TOUATI, Frédérique et BÉRÉNICE HAMIDI-KIM (dir.) (2019), « Avant-propos », *Théâtre*, n° 4, www.thaetre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/ (<http://www.thaetre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>)

ARISTOTE (2014 [IV^e siècle av. J.-C.]), « Métaphysique », dans *Oeuvres complètes*, format ePub, trad. Pierre Pellegrin (éd.), Paris, Flammarion, « Philosophie ».

BACHELARD, Gaston (1992 [1938]), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, « Folio Essais ».

BOND, Edward (2013), *Entretiens avec David Tuillon*, trad. David Tuillon, Paris, Les Belles Lettres.

- BOND, Edward (2002), « Un incident dans *Hedda Gabler* et un exercice d'acteur », trad. Christelle Gassie et Michel Vittoz, dans *LEXI / textes : inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, tome 6, p. 303-312.
- BOND, Edward (1994), *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, trad. Georges Bas *et al.*, Paris, L'Arche.
- BOND, Edward (1994 [1985]), « Rouge noir et ignorant », dans *Les pièces de guerre*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, tome 1, p. 7-46.
- BOND, Edward (1993), « L'examen attentif du visage humain », trad. Martine Millon, *Théâtre/Public*, n° 111, p. 42-50.
- DEBORD, Guy (2006), « Sur l'incendie de Saint-Laurent-du-Pont », dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 1070-1075.
- ESCHYLE (1964 [V^e siècle av. J.-C.]), « Prométhée enchaîné », dans *Théâtre complet*, trad. Émile Chambry (éd.), Paris, Garnier Frères, « GF-Flammarion », p. 102-126.
- GAILLARD, Julien (2022), *Sommeil du fils*, précédé de *La maison*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Bleue ».
- GAILLARD, Julien (2018), « Un rêve d'Andreï Tarkovski : inédit », *Parages*, n° 4, p. 34-37.
- GARRIGUES, Sabine (2023), *rien n'est su*, Paris, Le tripode.
- GUÉNOUN, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belval, Circé, « Penser le théâtre ».
- HILLING, Anja (2022), « À une metteuse en scène, un metteur en scène (quelques réflexions à propos des didascalies) », trad. Jean-Claude Berutti et Silvia Berutti-Ronelt, *Parages*, n° 12, p. 70-75.
- HILLING, Anja (2011), *Mousson*, suivi de *Tristesse animal noir*, trad. Henri Christophe et Silvia Berutti-Ronelt, Montreuil, Éditions théâtrales, « Répertoire contemporain ».
- KUNTZ, Hélène (dir.) (2002), « La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine », *Études théâtrales*, n° 23.
- LE PORS, Sandrine (2022), « Mise au monde et mise à mort des créatures », *Études théâtrales*, n° 71, p. 126-131. doi : <https://doi.org/10.3917/etth.071.0126>
- LE PORS, Sandrine (2014), « Dramaturgie invasive ou l'enfance du parasite dans le théâtre de Marius von Mayenburg », dans Isabelle Barbéris et Florence Fix (dir.), *Le parasite au théâtre*, Paris, Orizons, « Universités / Comparaisons », p. 113-126.
- LOSCO-LENA, Mireille (2011), « *Rien n'est plus drôle que le malheur* » : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire – Arts de la scène ». doi : <https://doi.org/10.4000/books.pur.80946>
- MALONE, Philippe (2021), *Les chants anonymes*, Les Matelles, Espaces 34, « Hors cadre ».
- MALONE, Philippe (2020), *Des chants anonymes*, manuscrit inédit.
- MATTÉI, Jean-François (2013), « Le feu chez Héraclite », dans Élisabeth Bréaud (dir.), *La puissance du feu : du mythe de Prométhée aux défis futurs en Méditerranée*, actes du colloque de Monaco des 21 et 23 mars, Monaco, Association Monégasque pour la Connaissance des Arts, p. 51-55.
- MAYENBURG, Marius von (2004), *Eldorado*, suivi de *L'enfant froid*, trad. Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche, « Scène ouverte ».
- MAYENBURG, Marius von (2001), *Visage de feu*, suivi de *Parasites*, trad. Laurent Muhleisen, Mark Blezinger et Gildas Milin, Paris, L'Arche, « Scène ouverte ».
- MAYENBURG, Marius von (2000), « Matières facilement inflammables », trad. Jean-Pierre Morel, dans *LEXI / textes : inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, tome 4, p. 201-204.
- MAZURIER, Stéphane (2013), « De de Gaulle à Mitterrand : l'assaut de *Charlie Hebdo* (1969-1982) », *Sociétés & Représentations*, n° 36, p. 125-141. doi : <https://doi.org/10.3917/sr.036.0125>

- NAVAJO, Métié (2019), *Eldorado Dancing*, Les Matelles, Espaces 34, « Théâtre contemporain ».
- PYNE, Stephen J. (2021), *The Pyrocene: How We Created an Age of Fire, and What Happens Next*, format ePub, Berkeley, University of California Press. doi : <https://doi.org/10.1525/9780520383593>
- RACINE, Jean (1999 [1677]), « Phèdre et Hippolyte », dans *Oeuvres complètes*, Georges Forestier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1 (« Théâtre, poésie »), p. 815-876.
- RIVIÈRE, Jean-Loup (1999), « L'événement de la mise en scène », *Études théâtrales*, n^{os} 15-16, p. 221-224.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2017), « Corps gestuel, corps viscéral dans *Terres mortes* de Franz Xaver Kroetz », *Études théâtrales*, n^o 66, p. 113-121. doi : <https://doi.org/10.3917/etth.066.0113>
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004), *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre ».
- SCOTT, Diane (2019), *Ruine : invention d'un objet critique*, Paris, Amsterdam, « Les prairies ordinaires ».
- SZONDI, Peter (2006 [1956]), *Théorie du drame moderne*, trad. Sybille Muller, Belval, Circé, « Penser le théâtre ».
- ZASK, Joëlle (2019), *Quand la forêt brûle : penser la nouvelle catastrophe écologique*, Paris, Premier Parallèle.