

Du texte à la scène: les *Exaltés* de Robert MUSIL et les *Exilés* de James JOYCE à la Compagnie Yvan Baudouin et Lesly Bunton*

Edmond Radar

Dans son roman autobiographique, *Stephen le héros*, James Joyce fait ainsi s'adresser le jeune Dedalus à son ami Cranly: "Si tu étais un esthéticien, tu prendrais note de mes divagations car elles t'offrent le spectacle de l'instinct esthétique en action. Le Collège de Philosophie devrait me réserver un détective."¹

En lieu et place du Collège de Philosophie de l'Université de Dublin, le Centre de Sémiologie du Théâtre m'acceptera peut-être au titre de détective pour suivre la pratique théâtrale d'une compagnie gouvernée par un très sûr instinct du spectacle. Des choix tout à fait significatifs la signalent puisqu'il s'agit de textes des Robert Musil et James Joyce auxquels nous devons quelques-unes des formes les plus aiguës de la modernité entendue comme crise ouverte au présent de l'histoire.

Notre contribution procède de l'observation directe. Cette observation se laisse orienter par les questions qui ressortent de la réflexion sémiologique. Aux observations qu'elle a rassemblées, se joignent de premières hypothèses touchant les modalités d'une mise en scène dans leurs rapports aux pratiques de la modernité.

Ainsi réduite à une observation et à une hypothèse guidées en sous-oeuvre par le jeu modélisateur de la sémiologie, cette approche se propose à la manière d'un préliminaire méthodologique. Ces notes ne rassemblent que quelques pierres d'attente sur un chantier où la construction, en rigueur et totalité, reste à conduire.

La Compagnie Yvan Baudouin de Bruxelles a mis à la scène successivement, en 1982-1983, *les Exaltés* de Robert Musil et, en 1984-1985, *les Exilés* de James Joyce, *les Exaltés* se trouvant repris en raison de leur succès en 1983-1984, et *les Exilés* se trouvant, pour les mêmes raisons, déjà inscrits au programme de la saison 1985-1986.

Or ce double événement est toute notre matière. Il nous a paru significatif par une accumulation de traits, quatre essentiellement, dont nous voudrions traiter ici.

1. Le choix, d'abord, de ces deux pièces. Singulières, au

caractère textuel des plus marqués, liées qu'elles se trouvent aux deux univers romanesques parmi les plus significatifs de la première moitié du XX^{ème} siècle.

2. Ensuite une mise en scène ordonnée à partir d'un jeu symbolique rigoureux et tirant de ce parti un caractère, un style, qui se présentent comme une révélation des rapports essentiels du texte à la scène.

3. Un large succès encore de ces dernières interprétations auprès du public et de la critique, malgré une réputation ingrate qui remontait à la parution de ces pièces, en 1918, pour *les Exilés*, et en 1921, pour *les Exaltés*.

4. Un style particulier de pratiques de la modernité enfin dans le chef de la Compagnie Yvan Baudouin, style qui la situe de manière distincte parmi les autres compagnies de la ville.

I. *Le choix des textes.*

La Compagnie Yvan Baudouin "érige en nécessité absolue la notion de création, d'une part créations mondiales, créations en Belgique . . . (les) recherches scéniques et l'approfondissement du concept de théâtre à texte, d'autre part."²

Cette déclaration d'intention, qui figure au programme des spectacles, vise l'événement de la création. Elle insiste sur le caractère novateur des choix souhaités et la volonté de donner à leur interprétation un effet de révélation. Effet de révélation qui précisément appartient à l'expérience de la modernité.

Il est clair, dès lors, que le choix de ces deux pièces s'est fait en fonction des significations véhiculées par l'oeuvre entier de l'un et l'autre auteurs. Le programme soigneusement documenté dont ce théâtre a le beau souci y fait expressément référence et, comme nous le verrons, les partis de mise en scène. Ces pièces ne sont pas seulement des textes d'un caractère littéraire par soi-même très affirmé, elles sont encore, à certains égards, la citation d'oeuvres romanesques qui sont le signe même de la modernité.

Joyce et Musil diffèrent considérablement on le sait, un point cependant les rapproche: c'est le rapport qui s'établit, pour l'un comme pour l'autre entre une oeuvre romanesque monumentale et un exploit théâtral ponctuel. Chez tous deux en effet, l'oeuvre théâtrale, réduite à l'unité, ou quasi, reflète en abyme les thèmes et la mythologie de l'oeuvre romanesque au point d'en constituer le signe emblématique quasi parfait.

Le thème de l'une et l'autre pièces est celui de la crise du couple marié. Confronté aux errances de l'éros, les partenaires sont invités hors le secours des conventions et des institutions à s'inventer, selon

le mot d'exigence extrême de Rimbaud dans *La Saison en enfer*: "L'amour est à réinventer, on le sait."³ Le mythe, en revanche, est celui du sujet perdu dont la difficulté d'être est vécue métaphoriquement dans son rapport à l'écriture. Difficiles, aléatoires, sans cesse remises sur le métier comme la tapisserie de Pénélope, dont l'inachèvement reportait indéfiniment la réponse que réclamaient les prétendants impatients, les deux oeuvres restituent l'expérience de la conscience dans sa "tâche infinie" d'interprétation de l'existence.

Communauté de thèmes, communauté de mythes, cette double appartenance surprend. L'interrogeant, nous verrons qu'elle désigne l'archéologie de la modernité, nous voulons dire les niveaux d'implication mutuelle de la formation de la modernité dans chacune des deux oeuvres.

Le thème. Pour *les Exaltés* la question est de savoir si la rupture se fera par maturation réciproque, par invention de solutions à partir des ressources psychiques des personnes, dans la reconnaissance réciproque des singularités, ou par les voies conventionnelles d'une procédure juridique. A demi inventées, à demi procédurières, les solutions coûteront une dépense nerveuse immense: pour tous les partenaires et, pour l'être le plus fragile, un suicide approché dans la lumière d'une amitié lucide . . .

Dans *les Exilés*, Richard, le mari ne veut tenir sa femme que du choix le plus libre dans la poursuite où il est engagé d'un éros libéré de la référence morale. Deux consciences, deux libertés, l'une intellectuelle, aiguë, solitaire à force de dépassement, celle de l'homme qui a tué sous lui la marionnette, comme Monsieur Teste; l'autre, de désir, de sensibilité mouvante, d'une beauté de frémissement, admirable, de femme.

Aucune référence conventionnelle, ni rationnelle ne peuvent ici servir, tant la crise est aiguë, tant les consciences sont menées aux limites d'elles-mêmes, c'est-à-dire à un choix libre. Invention de soi par soi aux limites de ce qui se fait et par delà. C'était convoquer le public des années 20, fût-il de Berlin ou de Londres, à un rendez-vous vertigineux, voire scandaleux.

La parole, dans les deux textes, incisive, décisive, en prise directe sur l'autre, incroyablement interpellante, ou révélatrice, opère chez autrui cliniquement. La parole ici, est mise à la forge d'une langue moderne, à la fois analytique et magique. Les dialogues, menés par instants jusqu'au partage d'états hallucinés conduisent au terme d'un labyrinthe de questions, de conjurations jusqu'à ce moment où Eros initie à l'autre comme seul dépositaire de la clé intérieure. Dialogue exigeant une attention, une patience, une perception à des limites qui, aujourd'hui encore, déconcertent les commentateurs. Ainsi les plus chaleureux, qui considèrent l'oeuvre romanesque de Musil ou

de Joyce avec le plus de sympathie, expriment-ils des réserves au sujet de leur production théâtrale.

Un Philippe Jaccottet, dans l'article de l'*Encyclopaedia Universalis*⁴ écrit des *Exilés*: "Un drame fort dédaigneux des exigences de la scène; J.J. Mayoux, de son côté, s'interroge dans le même ouvrage: ". . . *les Exilés* (l'oeuvre des *Exilés*) donne-t-elle à son auteur le rang de dramaturge? Sert-il le théâtre ou se sert-il de lui? Chez ce novateur un manque singulier ici de nouveauté formelle aide à trancher la question. . . ."⁵ Jean Paris encore, l'excellent présentateur de Joyce dans la collection des "Ecrivains de toujours": ". . . *les Exilés*, décidément une erreur . . . ce méchant drame . . ."⁶ écrit-il plus loin.

Récemment encore, le directeur d'un Centre Théâtral Universitaire articulait de semblables opinions au cours d'une conversation à bâtons rompus. A tort, croyons-nous, et pour des raisons opposées que la mise en scène d'Yvan Baudouin a fait apparaître pour la première fois.

Arrêtons-nous un instant à ces appréciations: elles nous assurent que le choix d'Yvan Baudouin comportait un risque: il fallait avoir de la perspicacité pour l'affronter, il fallait surtout pressentir les possibilités inédites, les vertus jamais exploitées, les signes non encore délivrés. Yvan Baudouin confie qu'il a ressenti les qualités théâtrales de ces textes comme autant de beautés à révéler dans un sentiment de nécessité qui est allé en grandissant avec l'entreprise elle-même. Nous y voyons, de surcroît, une pratique de la modernité où se repèrent les ferments qui la travaillent aux lieux d'échange des signes et des textes.

La mythologie. Le retour en leur patrie des "Exilés" est conjoint d'étroite manière au mythe de l'*Odyssée*. L'exil et le retour, la fidélité et l'infidélité, la patrie et le monde, jusqu'au rôle de Télémaque donnant à la fidélité, réciproquement à la référence au passé, celle d'un avenir ouvert, et jusqu'à la référence expresse à l'écriture, installant, Richard, le héros principal de la pièce, au centre d'une situation arachnéenne, dont il contrôle tous les fils au moment même où il semblait s'y être égaré.

Et faut-il évoquer comment la perte du moi, au centre de la crise de la modernité, a trouvé dans l'*Odyssée* d'Homère le mythe qui l'exprimait sur le mode de la nostalgie, du risque et de l'aventure? L'errance physique d'Ulysse exprime métaphoriquement l'errance spirituelle de l'homme moderne.

Inscrit au départ des littératures européennes, le poème d'Homère étend la mythologie de l'épreuve, de l'exil et de la déréliction jusqu'aux rives les plus écartées de la mémoire occidentale. Elle porte les horizons de sa détresse jusqu'aux images azurées de la référence

grecque mais c'est pour en ironiser. Pénélope, Nausicaa, Télémaque, installent leurs références contemporaines en une relativité définitive, les traversant des flux de significations les plus dilatés, imaginaires, cosmiques, originaires, sacrés enfin. Ainsi le sujet, rendu à sa dérision, est-il bien perdu, mais cet égarement le rend à lui-même, à un univers farouche par un chemin d'astres et de dieux inconnus, le convoque, comme l'Irlandais héroïque "au rire et au combat."⁷ Or cette formidable distanciation et la flèche qui la parcourt sont principalement l'oeuvre de l'écriture: par elle, le sujet connaît sa perte et en appelle, sans travestir ni masquer l'épreuve.

Périple odysseéen encore de l'écriture, si présente dans *les Exilés*, où elle constitue, dans la personne de Richard écrivain, un thème constitutif; écriture aux mille ruses, écriture mystérieusement fidèle "au désir demeuré désir", écriture entretissant l'incantation d'abîme des sirènes au chant "patrial" de la fileuse d'Ithaque, écriture à l'écoute de ses démons mais s'en détachant pour en faire le récit: l'oeuvre de langage--ici un dialogue admirable en ses incisions et ruptures--se révèle oeuvre de vigilance, mémoire inventrice, selon l'expression de Mallarmé, "compte total en formation."

Le sujet perdu, chez Musil, était parti pour se gagner, n'en réunissait-il pas toutes les qualités? Mais, très tôt, sa liberté est sans emploi dans une société futile et stérile. Le taraude la représentation intellectuelle du possible, tout ce qu'à prendre un rôle dans une société vaine, on perd irrémédiablement, sans pouvoir nouer de contact authentique. Où l'ambition réalisée est une manière de défaite. Où l'amour de la femme est ignoré ou méconnu en raison de son originaire simplicité, où cet amour encore est désigné sous les signes de l'impossibilité, de la fuite de soi, du mythe de la soeur épouse, où se déclare, vécue yeux ouverts, une angoisse vertigineuse.

Non, nous ne sommes pas encore revenus de la problématique du texte chez Musil dont le roman majeur porte son inachèvement dans sa structure même, à la façon d'un destin artistique assigné à l'oeuvre. Le thème du sujet perdu installe à l'égard des structures traditionnelles de la narration une distanciation radicale; il se module chez Musil avec celui de l'intelligence scientifique et rationnelle qui, tel un démonisme faustien, accroît encore le sentiment d'incomplétude des héros. L'esprit, tendu à l'extrême, porté au plus haut point de l'effort de conscience, augmente la solitude et la détresse d'amour. Thèmes qui ne se distinguent pas sans arbitraire par rapport à la pulsion centrale d'un éros exilé d'une société en déséquilibre et dont les énergies sont ainsi aliénées en leur source et principe.

Curieux roman d'expérience qui fait écho au *Wilhelm Meister* de Goethe mais infiniment plus tendu que lui-et même son "contrapposto" absolu, puisque le récit de Musil s'achève sur un échec. Univers

littéraire monumental et foudroyé comme celui de l'Empire austro-hongrois, qui lui sert de toile de fond, mais dont la langue analytique, aiguë, précise, ne cesse cependant de maintenir les chances d'une libération par les moyens les plus hauts, quoique les plus fragiles, d'une conscience déconcertée, une écriture, un texte.

Tels sont les rapports les plus significatifs, nous a-t-il semblé, de l'oeuvre romanesque à l'oeuvre théâtrale chez Joyce et Musil. Marquons en maintenant les différences. Au théâtre se dévoilent vifs, aigus, douloureux, tragiques, les enjeux aventurés, déjà compromis peut-être, de l'instant vécu. La crête instable, mouvante, dangereuse, de la vague que la nacelle, si elle la surmonte, franchira comme une victoire: "Le drame jaillit spontanément de la vie . . . il est né en même temps qu'elle . . ." écrit Joyce dans l'essai dont il donnera lecture dès l'année 1900 à l'Université de Dublin.⁸ La modernité, ici, sera convertie en opération sur le vif. Tel était aussi le défi qui était jeté au metteur en scène. Tels étaient les enjeux dont il avait à se saisir.

Le roman est un jeu symbolique qui donne à interpréter à la conscience le récit du désir aventuré à la rencontre de l'autre et du monde; le théâtre est un jeu symbolique qui donne à interpréter le mime et le discours de l'homme en proie au destin, ou, si l'on préfère aux affrontements tragiques d'Eros et Thanatos. Du récit au mime et au discours, il y a mise en oeuvre d'un signifiant souvent plus dangereux à manier que celui qui est concerné par l'écriture, qui est le corps et la voix-media directement engagés aux structures d'invention des langages, plus proche de Dionysos, comme il se doit, que d'Apollon.

II. *La mise en scène.*

Il est aisé de dire, après avoir vu les interprétations de la Compagnie Yvan Baudouin et le succès qu'elles ont obtenu, quelles sont ces possibilités que personne, jusque-là, n'avait ni entrevues, ni mises en oeuvre. Les mises en scène d'Yvan Baudouin se caractérisent par le choix d'un jeu symbolique ramassé en quelques signes essentiels. Est-ce là un parti lié de qui procède consciemment du texte à la scène? Tel est en tout cas le parti pris manifesté: la dramaturgie se met ici au service d'une vision imaginaire et ne cherche à servir qu'à cette fin. Le parti rejoint encore la définition décisive, à nos yeux, de Joyce: "le théâtre est l'art de l'action signifiante."⁹

Nous évoquions plus haut les réserves de la critique la plus autorisée,--Jaccottet, Mayoux, Paris--,à l'égard de la production théâtrale de Joyce et de Musil. Ces réserves semblaient péremptoires. Il a fallu une "pratique" scénique audacieuse et perspicace pour en

démontrer l'arbitraire. Il est maintenant évident que ces deux textes sont dotés d'une très grande force dramatique, mais au-delà des conventions, au-delà des attentes définies: par un choix sans concession pour les rhétoriques expressionnistes qui ont cours en ce moment. Ainsi pour *les Exilés* l'image sobrement suggérée d'une grève: rivages d'Irlande, "Hellade du Nord", selon une expression consacrée, où a lieu le retour de ce nouvel Ulysse, où un Prétendant sera défait, où un fils, Télémaque-Archie reliera par l'affection, et, malgré les distances de la crise ouverte, Pénélope retrouvée à Ulysse conquérant de son propre domaine.

Yvan Baudouin a laissé tomber les références réalistes de mise en scène expressément indiquées par Joyce et Musil. Il n'a cherché qu'à nous mettre en présence des seules violences passionnelles, ne nous communiquant que des états de conscience en proie aux fantasmes du désir; il réussit enfin ce tour de force de ne laisser articuler de paroles sur la scène que comme d'un torrent dont les eaux ne peuvent plus être retenues. Et l'on découvre que ce n'était pas un artifice, que c'était dans le sens même de la construction dramatique de ces pièces. Les protagonistes y sont dans un rapport haletant avec l'autre; nous assistons à des rencontres dont dépend la libération passionnelle; à chaque fois, ce sont les forces pulsionnelles, dans l'impatience d'une expression imminente, qui sont repérées au plus impérieux de leur poussée, dans les moments de l'anxiété la plus violente. Or, c'est à ce décapage que se sont employées les mises en scène dont nous parlons. *Les Exaltés* se jouent dans un espace géométrique délimité par des tentures strictes, griffé d'un grand arbre aux branchages dénudés comme énergies et vie consumées au passage de la passion, tandis que l'espace de jeu des *Exilés* se réduit à une grève elliptique, elle-même ceinturée d'un espace semi-circulaire, hors scène, espace second, imaginaire, fantasmatique, double hypothétique des états télépathiques, exceptionnels, mais véritablement éprouvés, du désir.

Mais encore. Les costumes, dans *les Exaltés*, sont des vêtements d'intérieur, au plus près des corps-puisque c'est du rapport à soi-même qu'il s'agit. Dans *les Exilés*, les acteurs s'affrontent dans l'espace de la grève; hors jeu, ils se tiennent dans le déambulatoire qui ceinture l'espace de jeu; ainsi le quittent-ils, sans s'en absenter réellement; ils peuvent réapparaître comme dans l'immobilité du songe, sous un coup de lumière, sur le seul appel d'une vision fantasmée au cours de l'échange dialogué à l'avant-scène, ainsi que déjà, audacieusement, le requérait James Joyce dans ses notes sur le drame: "Au cours du second acte Béatrice n'étant pas sur scène, son image doit apparaître devant les spectateurs à travers les pensées ou les paroles des autres. Cela n'est pas du tout facile."¹⁰ Suggestion ponctuelle qu'Yvan Baudouin étend à d'autres moments d'hallucination désirante.

Sobres mises en scène donc qui ne cherchent pas à surprendre mais auxquelles on peut attribuer la lisibilité et le succès de ces deux interprétations auprès du public à un degré de force et d'évidence que ni l'une ni l'autre pièces n'avaient atteint en de précédentes représentations selon ce qu'en rapporte la chronique, à Londres, Berlin, Vienne, Paris.

Eu égard aux commentaires de Joyce lui-même sur le genre dramatique, la critique littéraire eût pu être plus lucide. Les textes que Joyce nous a laissés sur *le drame et la vie*, sur *le nouveau théâtre d'Ibsen* annoncent des vues novatrices dont on aurait pu s'aviser plus tôt qu'elles étaient décisives: "Le drame, écrit Joyce, s'attache en premier lieu à exprimer les lois fondamentales dans tout leur dépouillement et leur rigueur divine . . . Par drame, j'entends l'action réciproque des passions entre elles, visant à représenter la vérité. Qui dit drame dit lutte, évolution, mouvement, en quelque sens qu'ils se déploient. Il existe d'une vie indépendante avant de prendre forme. Il est conditionné par la scène sans lui être asservi . . . Je ne parlerai pas de ses nombreuses formes. Il fait éclater toutes celles qui ne lui convenait pas . . . Comment naît le drame? . . . C'est le simple instinct animal appliqué à l'esprit."¹¹ Tout cela est écrit en 1900 et fait écho à cette formule que nous rappelions tout à l'heure: "Le théâtre est l'art de l'action signifiante." Lignes décisives qui installent le drame en sa qualité d'énergie d'art à l'état pur, comme renaissance affirmée par delà les formes acquises, invention de langages.

III. Du public et de la critique.

La pratique d'un théâtre c'est aussi la rencontre d'un public et la manifestation d'une critique. Du succès auprès du public nous ne commenterons, comme dans *les Possédés* de Dostoïevski, que l'événement qui tombe sous l'observation du "témoin oculaire." Ce fut un succès entier, la salle se trouvant remplie à chaque représentation. Chacune des deux pièces enfin se trouve reprise à l'affiche de la saison suivante, comme nous l'avons marqué en début d'exposé. Ce n'était pas un succès de foule: les deux pièces n'ont alerté qu'un public curieux de la chose littéraire; c'était un succès de présence attentive, et, comme le concevait Baudelaire pour les oeuvres de valeur, un succès conquis "tête par tête." Chacun, ce soir-là, a trouvé un visage fait aux errances de l'Eros adulte, soudain dépouillé de son bandeau. Chacun s'est senti directement concerné par une interprétation et une mise en scène qui ne cherchaient pas à séduire mais à toucher juste. Le public ainsi réuni trouvait l'occasion d'entrer par personne interposée dans la conscience éveillée de sa vie passionnelle propre à la manière de cette "vivisection" dont James Joyce faisait la

caractéristique de la modernité.¹² Voilà ce dont "le témoin oculaire" peut rendre compte et quel raisonnement il peut légitimement proposer de tenir sur la foi de son observation.

L'accueil de la critique, particulièrement décisif pour une compagnie qui mise sur le texte et dès lors sur l'exigence la plus forte par rapport au public, a été à la hauteur de l'exploit. tout de suite, elle en a signalé l'intérêt évident et de texte et de mise en scène. Sans doute est-elle restée limitée par sa fonction d'information d'un public défini à un niveau de curiosité générale. Toutefois, à l'occasion de ces deux pièces, la critique a inévitablement fait référence à l'oeuvre romanesque. Ainsi a-t-elle invité à un approfondissement de l'expérience théâtrale menée sous ses yeux à la manière d'un "work in progress." La critique journalistique a ainsi eu le mérite de tenir infiniment ouvert un champ de pensée, de sensibilité et d'imaginaire, sous horizons de modernité, ainsi encore a-t-on pressenti un critique travaillée par le souci d'en dire davantage. Où est donc ce surplus qui n'a pas été dit? "Ce qui constitue le véritable artiste, écrit Walter Pater, n'est point la lenteur ou la rapidité de sa démarche, mais le succès absolu de son aboutissement."¹³ Le choix de la pièce, les partis de la mise en scène, le jeu des acteurs ne sont guère évalués à partir des intentions artistiques soit de l'auteur, soit du metteur en scène mais, le plus souvent, à partir d'effets perçus isolément. Il demeure néanmoins que la dimension de révélation de deux très grands textes a été sinon analysée, en tous cas perçue. C'est là une évolution dont le levain se cherchera dans le travail de ces directeurs de théâtre et metteurs en scène dont les choix vont précisément à ouvrir des champs imaginaires inédits.

IV, *D'une pratique singulière de la modernité.*

La pratique de la modernité telle que la manifeste les choix du répertoire à Bruxelles ces trois dernières années mérite d'être mise en rapport avec les choix de la Compagnie Yvan Baudouin. Nous citerons ici le "Nouveau Théâtre de Belgique", le Théâtre "Varia," l'"Ensemble Théâtral Mobile", l'"Opéra de Bruxelles, constellation pour situer une nébuleuse. Les pratiques du Nouveau Théâtre de Belgique sont nettement engagées en référence au texte: un cycle Yannis Ritsos, un cycle Franz Kafka, un cycle, actuellement ouvert, consacré à Georg Büchner. C'est là encore un théâtre de texte qui noue recherches et pratiques à l'épreuve de la modernité. La plus belle exigence ne cesse de s'y exercer où la critique dramatique et le public ne cessent de recevoir; le Théâtre Varia avec *Sus'n*, *Fin de partie*, *La jungle des villes* a offert une sorte de "brutalisme" de la modernité qui la donne à éprouver comme perception aiguë, cuisante, cruelle; sa production

s'est trouvée plus près de l'exploit de la mise en scène que du texte, selon le voeu d'Antonin Artaud. Un tel parti donne à comparer et à la critique de s'affiner par évaluation avertie. "Ensemble Théâtral Mobile"--*Don Juan, Faust, Jocaste, Sade*--a réactualisé des mythes anciens en en faisant sortir le fantasme qui est d'abord le nôtre, qu'ils véhiculaient sans que nous nous en soyions aperçus jusqu'ici: moments, avons-nous vu, où la modernité interroge une histoire autrement perçue parce qu'elle est éclairée à partir d'une autre expérience, d'une autre interrogation,-la nôtre.

L'Opéra de Bruxelles, dans ses grands moments mozartiens, a reconduit au présent la question des origines communes de la parole et du chant et le sens d'une modernité qui, pour en être exilée, en vit nostalgiquement la séparation.

La pratique de la modernité fondée au Théâtre Yvan Baudouin sur la relation du texte à la scène apparaît dès lors parmi des recherches et des correspondances qui spécifient la référence à l'écriture comme dialogue en horizons de langage et de mémoire. Le remarquable aboutissement de la mise en scène des deux oeuvres de Joyce et Musil indiquent des accomplissements, une plénitude d'énonciation scénique plus large encore, qui ferait du rapport de la scène au texte le support privilégié d'une modernité qui atteint au style.

Les avant-gardes et les modes-que James Joyce appelait des "escroqueries"¹⁴-disent le changement, la transgression, la nouveauté, mais sans modifier les structures génératives des langages lesquelles supposent, pour être ébranlées, des oeuvres qui interpellent le patrimoine entier de la langue. C'est encore qu'elles sont oeuvres d'interprétation en horizon de monde et d'histoire. C'est encore que les avant-gardes et les modes sont des manifestations de sociabilité bien avant d'être des oeuvres, sont des effervescences qui agitent les atomes sociaux sans atteindre à la structure du texte artistique, dont nous savons, avec Iouri Lotman, qu'elle intéresse les seuls mécanismes inventeurs de langages. Ainsi dirons-nous qu'il y a accession au style lorsque le créateur, dans l'affrontement de la crise ouverte au présent de l'histoire, s'établit pour la dire dans la maîtrise de ces structures d'invention du langage dans lequel il s'exprime. Or c'est bien là ce qui a été engagé par les choix de la Compagnie Yvan Baudouin dès lors qu'ils se portaient sur Joyce et Musil. Conscience d'un choix orienté par la modernité, mise en scène séduite aux espaces imaginaires, au plus près des fantasmes d'un Eros cherchant sa libération, rapports intensifiés, sinon pleinement renouvelés, avec la critique, avec le public, c'étaient là autant de rapports qui intéressaient directement, au coeur des pratiques du théâtre, les conditions d'invention de son langage.

*Institut Saint-Luc
Bruxelles*

Notes

* Contribution critique, Centre international de Sémiologie du théâtre, "Le théâtre belge: pratiques de la modernité," séminaire d'octobre 1985, U.L.B., Bruxelles.

1. James Joyce, *Stephen le héros* in *Oeuvres complètes*, coll. "La Pléiade," NRF, Paris, 1982, tome I, p.489.
2. Compagnie Yvan Baudouin, *Les Exilés*, Programme, Saison 1984-1985, p.I.
3. Arthur Rimbaud, *La saison en enfer*, in *Oeuvres complètes*, coll. "La Pléiade," NRF, Paris, 1951, p. 215.
4. Philippe Jaccottet, "James Joyce," in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1965, tome IX.
5. J.J. Mayoux, "Robert Musil," in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1965, tome XI.
6. Jean Paris, *James Joyce*, collection "Ecrivains de toujours," Seuil, 1981, pp. 83 et 163.
7. James Joyce, *Stephen le héros*, *op.cit.* p. 384.
8. James Joyce, "Le drame et la vie," *Essais, Articles et Conférences*, in *op.cit.*, p. 922.
9. Arthur Power, *Entretien avec Joyce*, et *Souvenirs de James Joyce* par Philippe Soupault, Belfond, Paris, 1979, p.36.
10. James Joyce, *Les Exilés*, "notes préparatoires," in *op.cit.*, tome I, p. 1783.
11. James Joyce, "Le drame et la vie," *Essais, Articles et Conférences*, in *op.cit.*, p. 921.
12. James Joyce, *Stephen le héros*, in *op.cit.*, tome I, p. 488.
13. Walter Pater, *Essais sur l'art et la Renaissance*, coll. "L'esprit et les Formes," Klincksieck, Paris, 1983, p.184.
14. Arthur Power, *op.cit.*, p. 145.