HAL
open science

L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces

Séverine Leroy

To cite this version:

Séverine Leroy. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20007 . tel-01151125

HAL Id: tel-01151125

https://theses.hal.science/tel-01151125

Submitted on 12 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE / Université de Rennes 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2
Mention : études théâtrales

École doctorale ALL : (ED 506 : Arts Lettres Langues

présentée par
Séverine Leroy
SOUS LA DIRECTION DE SOPHIE LUCET
Préparée dans le département des Arts du spectacle
Équipe d'accueil APP (Arts : pratiques et poétiques.
EA : 3208
Laboratoire Théâtre

L'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces

Thèse soutenue le 28 janvier 2015
devant le jury composé de :

Sophie Lucet
Professeur – Université Rennes 2 / *directrice de thèse*

Jean-Pierre Ryngaert
Professeur émérite – Université Paris 3 / *examinateur*

Catherine Naugrette
Professeur – Université Paris 3 / *rapporteur*

Sylvie Chalaye
Professeur – Université Paris 3 / *rapporteur*

Marion Denizot
Maître de conférences HDR – Université Rennes 2 / *examinatrice*

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

Université Rennes 2

Ecole Doctorale : Arts, Lettres, Langues
EA 3208 Arts : pratiques et poétiques

L'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces

Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Rennes 2

Présentée par Séverine Leroy

Directrice de thèse : Sophie Lucet

Discipline : études théâtrales

Soutenue le 28/01/2015

Membres du jury

Sophie Lucet, Professeur, Université Rennes 2
Directrice de thèse

Jean-Pierre Ryngaert, Professeur émérite, Université Paris 3
Président de jury

Catherine Naugrette, Professeur, Université Paris 3
Rapporteur

Sylvie Chalaye, Professeur, Université Paris 3
Rapporteur

Marion Denizot, Maître de conférences HDR, Université Rennes 2
Examinatrice

Remerciements,

Le moment est venu de remercier tous ceux qui m'ont accompagnée au cours de ces longues années de thèse ; collègues aussi bien qu'amis, famille et proches de Didier-Georges Gabily, j'ai toujours pu compter sur vous, sur votre soutien et votre stimulation.

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de thèse Sophie Lucet, à qui je dois d'abord d'avoir rencontré l'œuvre de Didier-Georges Gabily et avec qui j'ai tant appris au cours des nombreuses années que nous avons parcourues de concert. Merci d'avoir cru en moi quand je n'y croyais plus - et c'était si souvent -, merci de m'avoir accordé toute cette confiance, de m'avoir appris à me situer dans le vaste monde de l'université et de la recherche et enfin, merci pour cette belle amitié, cette complicité qui nous lie.

Je remercie également les membres de mon jury : Catherine Naugrette, Marion Denizot, Sylvie Chalaye et Jean-Pierre Ryngaert pour le temps qu'ils accordent à mon travail et les apports de leurs recherches à mes réflexions.

Je n'ai pas de mots assez forts pour exprimer toute ma gratitude à Frédérique Duchêne et Isabelle van Brabant qui m'ont témoigné une si grande confiance, un œil bienveillant et encourageant au cours des dernières années. Cette thèse ne serait pas ce qu'elle est sans vous, sans les heures passées à discuter de lui, de son écriture, de son monde que vous avez partagé, les heures passées à regarder les archives, à écouter ses chansons en buvant du vin rouge et en pleurant d'émotion occasionnellement.

Et bien sûr, il y a les acteurs qui ont été d'une si belle générosité dans leurs paroles, dans le partage de leurs souvenirs : Virginie Lacroix, Yann-Joël Collin, Eric Louis, Christian Esnay, Cyril Bothorel, Alexandra Scicluna et Pascal Collin.

Mes remerciements vont également à mes collègues du laboratoire d'études théâtrales, auprès de qui j'ai appris à travailler dans la complicité et l'émulation intellectuelle : Marion Denizot, Bénédicte Boisson, Delphine Lemonnier-Texier, Brigitte Prost, Laura Naudeix, Thierry Seguin et Christiane Page. Et bien sûr mes camarades doctorants, ceux de mon laboratoire, ceux d'ALEF et les autres. Parmi eux : Jeanne Le Gallic, ma compagne de galère, on a fini par y arriver ma Jeannette, Mathilde - un peu notre mascotte…, Flore, Anamaria, François, Clara, Boukary, Romain mon autre compagnon de galère (merci pour ta générosité et l'attention que tu as portée à la relecture), Emilie, Aline, Marie, Jeanne, Lénaïg, Simon, Dimitri, Vincent, Claire, Nadia et tous les autres que j'oublie ; qu'ils ne m'en veuillent pas.

Au cours de ces années, j'ai rencontré d'autres chercheurs qui sont, pour certains, devenus de vrais complices ; une pensée affectueuse pour Sophie Proust, Rémy Besson et Jean-Marc Larrue.

Et puis je n'oublie pas mes collègues de l'université, ceux avec qui j'ai travaillé en tant qu'ingénieur d'études : les filles de la cellule recherche ALC : Laurence, Nelly et Isabelle dont le soutien n'a jamais failli ; les collègues du centre de production audiovisuelle et multimédia, notamment Christine, Amélie, Léo et Francis.

Tous mes remerciements aux formidables personnes de l'école doctorale dont la gentillesse n'a d'égal que la grande compétence : Pierre-Henry Frangne, Josiane Fernandez, Joëlle Bisson, Suzanne Piel, Valérie Priol, François Pelard, Christèle Huet et Anne-Marie Le Goaziou.

Je remercie Albert Dichy, Jean-Marie Vinclair, Philippe Dauty, Victoria Pageaud et les étudiantes qui ont participé au film *Constellation Gabily*.

Enfin, mon immense gratitude pour mes proches qui ne comprenaient pas toujours pourquoi ça prenait tant d'années, pourquoi ça prenait tant de temps, pourquoi c'était si difficile : mes parents, qui n'ont cessé de me témoigner leur amour et leur fierté, je vous dois ma ténacité. Mon frère, ma sœur et ma nièce Lola : oui j'allais encore l'école. Ma seconde famille, celle que j'ai rencontrée plus tard et qui m'a toujours soutenue dans ce long périple : merci à Jean-Pierre et Annie, Arnaud, Cécile et les bout'chou Lise et

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Camille. Marci à Marianne, mon amie, ma famille, tant d'années passées parler, à lire et à écrire en votre compagnie et celle de Snoopy pendant les mois d'hiver et d'été, la mer pour seul horizon.

Merci à Rafaëlle pour son soutien, ses encouragements. Nous nous sommes rencontrées à Paris 3, c'était l'époque d'un autre projet et tu as soutenu bien avant moi, je suis heureuse de te rejoindre maintenant ; c'est vrai que j'ai tardé.

Les derniers mots viennent du plus profond de mon cœur et l'émotion est si grande qu'ils peinent à s'inscrire.

Anne, je ne saurais exprimer combien je te suis éternellement reconnaissante pout tout ce que nous avons traversé ensemble, combien nous avons ri, combien j'ai appris à tes côtés et combien ta présence quotidienne depuis ces trois années qui scellent notre amitié a été si importante pour mener à bien ce projet et les autres. La force de ton soutien est à la mesure de cette amitié rare. Merci.

Bérengère, comment faire pour trouver les mots capables d'exprimer combien je te dois, combien ta confiance, ta patience, ta générosité et ton amour ont été vitaux. De longues années à vivre avec une thèse au quotidien et qui nous suivait partout, ce travail je te le dédie.

Ma dernière pensée va à Mayon, mon amie disparue en mars dernier. Ma chère amie, tu n'es pas là pour voir la fin de cette thèse mais je sais que tu aurais été fière de moi, d'avoir terminé, enfin.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« Il aimerait trouver les mots qui induisent l'altérité-comme-risque-premier. Ce sont à jamais les mots du théâtre – quoi que les marchands affirment. Il les voit plus qu'il ne les entend encore, ces mots qui ne sauvent de rien. Ces mots volent comme des oiseaux incertains, des anges objectaux, des veilleurs peu tranquilles, loin au-dessus

il ne croit même pas qu'il pourra les atteindre

ça ne fait rien, se dit-il

il a dressé une table et il attend pour demain de ces voix sans encore de ces mots, de ces esprits en attente comme lui de singulières altérités :

des acteurs, en quelque sorte, des corps altérés

au vrai c'est-à-dire pour mentir au mieux et pour ne pas finir avec la nuit qui vient»

Didier-Georges Gabily, « FRAGMENTS DE MARS »

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Sommaire

Introduction **11**

Première partie : Pour en finir avec les mythes **35**
I. Les mythes théâtraux : suite et fin **40**
1. Phèdre, Thésée et l'absent : *Gibiers du temps* 48
2. Le mythe de Don Juan : *Chimère et autres bestioles* 70
3. Ulysse et *Le Mépris* : *TDM 3, Théâtre du Mépris 3* 92
II. Les mythes politiques. Morceaux d'histoires, l'Histoire en morceaux **107**
1. Ossia 111
2. Événements 127
3. Enfonçures 144

Deuxième partie : Dramaturgies de la mémoire **160**
I. Territoires de la mémoire **166**
1. Mémoires symptomatiques 168
2. Poétique de la reconstitution 184
3. Ecriture du fait divers 197
4. Paysages mémoriels 206
II. Les temps de la catastrophe ? **218**
1. La catastrophe dans la structure dramaturgique 220
2. Hériter des catastrophes de l'Histoire 231

Troisième partie : La scène de l'écriture, l'écriture en scène **260**
I. La scène de l'écriture **266**
1. Une écriture hybride 268
2. La voix de l'auteur 290
II. L'écriture en scène **324**
1. La scène comme espace de recyclage 328
2. L'acteur et le collectif : au chœur des voix 348

Conclusion et perspectives : **369**
L'œuvre comme manifeste **369**

Annexes **376**
Annexe I **377**
Résumés des textes étudiés 377
Annexe II **385**
Textes inédits 385
Annexe III **386**
Constellation Gabily 386
Annexe IV **387**
Archives audiovisuelles et sonore 387

Bibliographie **388**
Sources primaires **388**
Œuvres de Didier-Georges Gabily 388
Écrits sur l'œuvre de Didier-Georges Gabily 390
Sources secondaires **393**
Œuvres de fictions, biographies et filmographie 393

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Théorie 394
Écrits d'artistes 400
Émissions de radio 401
Dictionnaires et encyclopédies 401

Table des matières 402

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Avertissement

Les archives que nous citons et dont nous avons une reproduction ne figurent pas toutes dans le fonds Didier-Georges Gabily à l'IMEC.

Les trois textes inédits sur lesquels nous avons travaillé et qui se trouvent en annexe nous ont été aimablement donnés par Isabelle van Brabant afin d'en permettre l'analyse dramaturgique.

Ces textes sont donc étudiés dans une version non établie.

Les archives audiovisuelles et photographiques figurent dans le fonds Didier-Georges Gabily. Les copies nous ont été aimablement délivrées par Frédérique Duchêne afin d'en permettre l'analyse.

Tous ces documents sont exclusivement communiqués au jury afin de permettre la compréhension des analyses menées dans cette étude. Toute communication ou reproduction des documents est interdite.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Introduction

Homme de théâtre à la traversée fulgurante[1], Didier-Georges Gabily a laissé une empreinte très forte chez tous ceux qui l'ont rencontré, soit qu'ils aient travaillé avec lui, soit qu'ils aient vu ses mises en scène ou lu ses textes. La puissance de cette empreinte tient à la capacité artistique de cet homme en même temps qu'à sa personnalité tant il était exigeant envers lui-même d'abord, et envers le geste de création qu'il ne dissocie jamais de sa vie. Son journal *À tout va*[2], est là pour en témoigner mais aussi ses compagnes et collaboratrices : Isabelle van Brabant, qui composa la plupart des musiques de mises en scène et Frédérique Duchêne, actrice dans chacun des ateliers et chacune des créations depuis *Violences* en 1991 jusqu'à *Chimère et autres Bestioles* en 1996[3]. Les acteurs, lorsqu'ils témoignent de leur travail avec Didier-Georges Gabily, nous disent tous la même chose : il n'y a pas de différence entre le projet artistique et le projet de vie, entre les liens pour le théâtre et les liens de l'amitié. Yann-Joël Collin[4] raconte cette aventure totale qu'il découvrit en étant assistant sur la création de *L'Échange*[5] (seconde version) de Paul Claudel, présentée dans les garages souterrains du Centre Théâtral du Maine en 1986. C'était là la première présentation publique du Groupe T'Chan'G[6] : elle s'ancrait dans la dynamique des ateliers par lesquels Gabily commença à travailler la direction d'acteurs

[1] Le spectacle qui fit reconnaître Didier-Georges Gabily parmi les auteurs et metteurs en scène contemporains importants, date en effet de 1991 (il s'agit de *Violences*) et le dernier spectacle inachevé, parce qu'il est décédé au milieu des répétitions, date de 1996 (il s'agit de *Chimère et autres bestioles*).

[2] GABILY D.-G., *À tout va*, Arles, Actes Sud, 2002.

[2] GABILY D.-G., *À tout va*, Arles, Actes Sud, 2002.

[3] À l'exception de *L'Échange* car ils ne s'étaient pas encore rencontrés et des *Cercueils de zinc* car elle attendait leur enfant.

[4] *Cf* annexe III, *Constellation Gabily.*

[5] *L'Échange* (seconde version) de Paul Claudel, mise en scène de D.-G. Gabily, assistant à la mise en scène : Yann-Joël Collin. Avec Marc Bodnar, Catherine Baugué, Alexandra Scicluna, Jean-François Sivadier. Centre Théâtral du Maine, septembre 1986.

[6] Gabily fonde le Groupe T'Chan'G en 1986. Ce groupe à géométrie variable est composé d'acteurs et de collaborateurs artistiques et techniques. Son activité est fondée sur un atelier permanent d'acteurs et sur la production de spectacles.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

dans l'exercice de la langue, celle d'autres auteurs[7] et la sienne. Ainsi, la voie par laquelle notre auteur arrive pleinement à l'écriture théâtrale est-elle celle du jeu de l'acteur, tant il lui fallait en effet confronter son écriture aux corps de ceux qui faisaient son théâtre. Après les trois premiers travaux fondateurs du groupe : *L'Échange* en 1986, *L'Orestie*[8] en 1989 et *Phèdre(s) et Hippolyte(s)*[9] en 1990, les acteurs formulent le souhait de jouer un texte que l'auteur écrirait pour eux. C'est ainsi que naît *Violences*[10] en 1991, spectacle fondateur du Groupe T'chan'G qui marque l'entrée dans une production, car s'ensuivront des pièces écrites pour des commandes extérieures que le groupe ne jouera pas – à deux exceptions près : *Enfonçures*[11] en 1993 et *Chimère et autres bestioles*[12] en 1996 - et la dernière pièce écrite et mise en scène par Gabily avec le Groupe T'Chan'G : *Gibiers du temps*[13] dont les trois époques seront données en 1994 et 1995. Aussi connaît-on la surface émergée d'une œuvre essentiellement par les publications ou les mises en scènes réalisées avec le Groupe T'Chan'G, mais c'est oublier trop vite les nombreux textes écrits avant l'émergence du collectif dont certains ont été publiés – parfois à titre posthume, d'autre fois à l'occasion d'une création - comme d'autres, encore inédits[14] à ce jour. Dans le cadre de cette étude

[7] Au sein des ateliers, Gabily et les acteurs travaillaient sur des textes aussi bien antiques, que baroques, classiques ou contemporains ainsi que sur des « morceaux de textes » qu'il écrivait lui-même. Ainsi ont-ils éprouvé les langues d'Euripide, Eschyle, Sénèque, Garnier, Rotrou, Molière, Yannis Ritsos, Maria Tsvetaïeva, Heiner Müller, Svetlana Alexievitch. Nous n'avons pas la connaissance de tous les auteurs travaillés pendant ces ateliers car notre étude ne s'est pas dirigée à cet endroit.

[8] *L'Orestie* d'Eschyle, atelier, Le Mans, août-septembre 1989.

[9] *Phèdre(s) et Hippolyte(s),* à partir d'*Hippolyte* d'Euripide, *Phèdre* de Sénèque, *Hippolyte* de Garnier, *Phèdre* de Racine et *Phaedra* de Ritsos, atelier, Le Mans, juillet 1990

[10] *Violences*, texte et mise en scène de Didier-Georges Gabily. Avec : Ulla Baugué, Catherine Baugué, André Cellier, Yann-Joël Collin, Frédérique Duchêne, Christian Esnay, Patrick Fontana, Alexandra Scicluna, Jean-François Sivadier, Serge Tranvouez, Festival d'Avignon, Atelier de la création radiophonique d'Alain Trutat pour France Culture, juillet 1991. Représentations au Théâtre de la Cité Internationale, Paris, septembre-octobre 1991.

[11] *Enfonçures*, texte et mise en scène de Didier-Georges Gabily. Avec : Catherine Baugué, Ulla Baugué, Agnès Belkadi, Catherine Benhamou, Pascale Beyaert, Juliette Bineau, Hélène Corsi, Elisabeth Doll, Frédérique Duchêne, Catherine Epars, Françoise Féraud, Catherine Fourty, Virginie Lacroix, Agnès Manoury, Nathalie Nambot, Fabienne Prost, Alexandra Scicluna, Nicolas Bouchaud, Jean-François Cochet, Yann-Joël Collin, Philippe Emauré, Christian Esnay, Bernard Ferreira, Denis Lebert, Eric Louis, Jean-François Sivadier (chant), Isabelle Soccoja (chant), Xavier Tavera, Serge Tranvouez, Tinel de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, juillet 1993

[12] *Chimère et autres bestioles*, texte de Didier-Georges Gabily, mise en scène commencée par l'auteur et achevée par le Groupe T'Chan'G à la suite du décès de celui ci. Avec : Manuela Agnesini, Franck Baillet, Ulla Baugué, Nicolas Bouchaud, Laura de Lagillardaie, Frédérique Duchêne, Christian Esnay, Bernard Ferreira, Virginie Lacroix, Denis Lebert, Eric Louis, Gilles Masson, Théâtre National de Bretagne, octobre 1996

[13] *Gibiers du temps*, texte et mise en scène de Didier-Georges Gabily. La première époque a été créée au Quartz de Brest en juin 1994, la seconde époque au Théâtre des Fédérés à Montluçon en mars 1995 et la troisième époque au Centre Dramatique National de Rennes en novembre 1995.

[14] Les textes font partie du fonds d'archives Didier-Georges Gabily déposé à l'Abbaye d'Ardenne - IMEC (Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine). Nous avons travaillé dans un premier temps sur les

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

nous ouvrirons donc notre corpus[15] à des textes plus méconnus voire inconnus afin d'envisager l'écriture dans un spectre élargi par rapport au cadre des analyses qui ont pu être réalisées jusqu'à présent. Ainsi notre étude reposera-t-elle sur des textes publiés et des inédits ayant retenu notre attention par rapport aux questions que nous souhaitons traiter. Les textes publiés faisant l'objet d'une analyse sont au nombre de huit auxquels vient s'ajouter le roman *Physiologie d'un accouplement*[16] du fait de ses liens avec la pièce *Lalla (ou la Terreur)*[17]. Il s'agit de *Gibiers du temps, Chimère et autres bestioles, TDM 3 – Théâtre du Mépris 3*[18]*, Ossia*[19]*, Événements*[20]*, Enfonçures* ainsi que *Violences* et *Lalla (ou la Terreur)*. À ces pièces viennent s'ajouter trois inédits dont le scénario *Mélodrame*[21] convoqué dans l'analyse pour la même raison que le roman[22]. Les deux pièces inédites faisant l'objet d'une analyse sont *Zoologie*[23] et *Le Jeu de la Commune*[24].

Les premiers mots que nous avons choisis pour parler de cet homme sont « homme de théâtre à la traversée fulgurante ». Il y a là de quoi s'arrêter un instant. S'il y a d'abord injustice dans la réception de l'œuvre de Didier-Georges Gabily, c'est de la considérer presque exclusivement comme le fait d'un homme de théâtre. Car, si le monde médiatique l'a surtout découvert pour ses créations au théâtre, les publications de trois romans *Physiologie d'un accouplement* en 1988, *Couvre-feux* en 1990 et *L'Au-delà* en 1992 l'ont également fait reconnaître pour ses qualités de romancier. Écriture romanesque qui n'a rien à envier à l'écriture dramatique, d'autant que l'une se nourrit de l'autre et inversement. Par ailleurs, les archives déposées à l'IMEC témoignent de cette trajectoire dans une écriture qui explora plusieurs terrains, tels que l'écriture scénaristique, la poésie et de nombreuses

---

textes au sein du fonds. Certains s'étant révélés très intéressants pour une étude détaillée, nous avons reçu une copie de la part d'Isabelle Van Brabant.

[15] L'ensemble du corpus fait l'objet de résumés figurants en annexe.

[16] GABILY D.-G., *Physiologie d'un accouplement*, Arles, Actes Sud, 1988

[17] GABILY D.-G., *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998

[18] GABILY D.-G., *TDM 3 – Théâtre du Mépris 3*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1996

[19] GABILY D.-G., *Ossia,* Arles, Actes Sud-Papiers, 2006

[20] GABILY D.-G., *Événements,* Arles, Actes Sud-Papiers, 2008

[21] GABILY D.-G., *Mélodrame*, scénario, archives privées Isabelle van Brabant, 1985

[22] Nous verrons que *Physiologie d'un accouplement*, *Lalla (ou la Terreur)* et *Mélodrame* sont trois œuvres inscrites dans trois genres différents qui travaillent le même sujet : le fait divers infanticide de Marguerite Laënnec.

[23] GABILY D.-G., *Zoologie*, archives privées Isabelle van Brabant, 1984-1985

[24] GABILY D.-G., *Le Jeu de la Commune*, archives privées Isabelle van Brabant, 1986

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

pièces et romans demeurés inédits ; un nombre trop important d'inédits dans lesquels on peut mesurer la place de l'écriture dans la vie de cet homme.

C'est pourtant à l'analyse de la seule œuvre théâtrale que nous nous consacrerons ici, ceci pour nous inscrire dans notre champ disciplinaire. Cela ne nous empêchera cependant pas de consacrer un moment de notre étude au roman *Physiologie d'un accouplement* et au scénario *Mélodrame* pour les raisons que nous avons évoquées plus haut mais aussi pour montrer combien l'écriture de Didier-Georges Gabily s'inscrit dans un mouvement bien plus large que celui auquel les recherches actuelles le rattachent. Enfin, comme pour la plupart des études menées sur le théâtre de Gabily, nous avons essentiellement choisi une approche dramaturgique au détriment de l'analyse de la représentation. Cela est dû à notre spécialisation qui, depuis nos premiers travaux de recherche s'est toujours axée sur la poétique du drame contemporain. Néanmoins, et parce que nous avons déjà présenté Gabily comme un auteur pour qui l'inscription de l'écriture est à penser dans son rapport à la langue et au plateau, le dernier chapitre de cette recherche s'appuiera davantage sur les archives de la scène et ouvrira ainsi notre démonstration à la perspective du plateau.

Des recherches en doctorat ont été menées et d'autres sont en cours sur les productions de Gabily. Sur douze thèses recensées, quatre[25] seulement indiquent le nom de l'auteur dans leur intitulé. Il s'agit chaque fois de thèses qui placent Gabily dans leur corpus, aux côtés d'autres auteurs avec lesquels il entrerait en correspondance. Ainsi, le premier à lui avoir consacré une partie de son analyse de doctorat est Pierre Katuzewski[26] qui, en 2006, soutient une thèse sur les fantômes dans le théâtre antique et contemporain ; les ombres de *Gibiers du temps* sont en effet à même de rejoindre la problématique de ce chercheur. En 2011, Delphine Padovani[27] soutient une thèse intitulée *Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis*. C'est enfin,

[25] En plus du mien

[26] KATUZEWSKI P., *Ceci n'est pas un fantôme*, Paris, Éditions Kimé, 2011

[27] PADOVANI D., *Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis.* Thèse de doctorat en Études théâtrales. Sous la direction de Gérard Lieber, Université Montpellier 3, thèse soutenue le 28/10/2011. Non publiée

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Nikiforaki Despoinas[28] qui a récemment achevé sa recherche sur *L'émergence de la théâtralité chez Eschyle, Sénèque et Gabily*. Par ailleurs, Julie Valéro[29] a placé Gabily au sein de son corpus, en déplaçant cette fois-ci l'objet de l'analyse pour l'orienter sur *Les journaux personnels et carnets de création,* Gabily figurant alors aux côtés de Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret. Cette dernière thèse éclaire le processus de création de ces artistes, et ouvre ainsi la possibilité d'une approche de Gabily en tant qu'auteur et metteur en scène à la fois. Notre auteur est donc toujours étudié pour révéler un aspect particulier de son écriture. Or, si ces recherches ont le mérite d'avoir envisagé Gabily dans une correspondance avec d'autres auteurs contemporains et antiques, inscrivant alors son œuvre dans les études sur les écritures théâtrales, il reste que l'œuvre n'a pas encore été appréhendée pour elle-même. Nous arrivons donc à ce point où il nous semble fondamental de saisir l'œuvre de Didier-Georges Gabily dans un mouvement plus large que celui qui a été dessiné au cours de ces précédentes recherches et cela nécessite de se concentrer exclusivement sur celle-ci. Pour autant, nous n'avons pas la prétention d'épuiser ici les questions posées par cette œuvre faite de plis et de replis, mais seulement d'en privilégier une lecture basée sur la notion d'héritage.

Pour justifier cet angle, il nous faut d'abord convoquer les articles et publications menées sur la production gabilyenne : de nombreux articles ont placé Gabily au rang des auteurs dont l'écriture interroge la poétique du drame contemporain. Les recherches sur le mythe ou la mémoire, mais aussi les questions relatives à l'hybridation discursive comme à la relation de l'écriture au plateau ont dessiné des lignes de fuites de cette œuvre. Enfin, pour terminer sur l'état des lieux de cette recherche, citons deux publications qui nous semblent majeures. Il faut d'abord commencer par l'ouvrage que Bruno Tackels publia en 2003 : *Avec Gabily. Voyant de la langue*[30]. Cette publication ne s'inscrit pas volontairement dans une démarche scientifique et semble plutôt dénoncer la prétention d'une telle étude :

[28] NIKIFORAKI D., *Émergence de la théâtralité : Eschyle, Sénèque, Gabily*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail. À paraître

[29] VALERO, J., *Le théâtre au jour le jour*, Paris, L'Harmattan, 2013

[30] TACKELS B., *Avec Gabily. Voyant de la langue*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2003

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « La mise en lumière d'un tel espace ne s'apparente pas à la construction d'une méthode, au sens que lui confère traditionnellement la critique littéraire. L'étude qui suit se refuse à l'application systématique d'une grille, qu'elle soit historique, psychologique, sémiologique, structuraliste ou philosophique. Elle s'est écrite sensiblement à partir de l'œuvre qu'elle accompagne, et non depuis le surplomb d'une autorité théorique omnisciente[31]. »

Ce sont là des pages rédigées par l'ami chercheur qui choisit délibérément de mettre en retrait ses compétences universitaires ; leur préférant le rôle du complice, du confident auquel Gabily adressait ses doutes, ses réflexions et avec qui il avait certainement noué un dialogue dépassant les enjeux de la recherche pour l'un, de la création pour l'autre. Ces pages ont le mérite d'ouvrir les différentes boîtes dans lesquelles il est intéressant de fouiller plus avant. Ainsi le livre est-il conçu comme un réservoir de potentialités d'analyses dont il est possible de s'emparer. Sorte d'ébauche ou d'état des lieux des possibles, il aurait été dommage de se priver de cette mine documentaire que nous avons convoquée à plusieurs reprises. Il est en effet difficile de produire une étude critique sur l'œuvre de Gabily, et cela pour une raison fondamentale : le doute est ce qui anime cet homme, qui en fait une force créatrice, voire une arme contre les dogmatismes ainsi que le souligne Sylvie Chalaye dans son étude sur la mise en scène de *Dom Juan*[32] de Molière :

> « Les certitudes sont ces œufs que la guerre pond dans nos consciences, dès la plus tendre enfance. C'est en inventant le doute que l'on peut combattre la haine[33]. »

Partant, toute velléité d'analyse serait mise à mal dans son fonctionnement même, car elle suppose que nous décidions de donner des lignes de lecture et que nous échappions au doute éminemment contagieux de l'auteur qui nous invite à ne pas faire usage de la certitude. Pour autant, de nombreuses études à caractère scientifique sont menées sur l'œuvre gabilyenne et l'on citera notamment l'ouvrage de Catherine Naugrette, *Paysages*

---

[31] *Ibid*., p. 9.

[32] *Dom Juan* de Molière mis en scène en diptyque avec *Chimère et autres bestioles* de D.-G. Gabily dont les premières représentations ont eu lieu en novembre 1996 au Théâtre National de Bretagne.

[33] CHALAYE S., « Les visées de la scène sur un mythe à abattre. Dom Juan de Molière/Gabily », in PICON-VALLIN B. (dir.) *La scène et les images*, Paris, CNRS Éditions, p. 261.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain[34] publié en 2004 et dans lequel Gabily figure au nombre des auteurs et metteurs en scène convoqués.

Nous avons trouvé là un terrain favorable au déploiement de notre analyse qui, au lieu de fuir l'étude sous prétexte d'en risquer l'enfermement, démontre combien la fragilité et l'instabilité sont à même de questionner le rapport qu'entretient l'auteur avec le monde contemporain et - si l'on veut lier la déclaration de Sylvie Chalaye à l'analyse de Catherine Naugrette - combien le doute est à même de questionner l'humain ceci avec d'autant plus de raisons que ce geste de création s'inscrit dans un temps marqué par les catastrophes de l'histoire du XXe siècle :

> « Si l'on considère que la problématique esthétique de la représentation consiste à penser « la représentation comme régime de pensée de l'art, de ce qu'il peut montrer, de la façon dont il peut le montrer et du pouvoir d'intelligibilité qu'il peut donner à cette monstration », une telle problématique ne peut désormais se poser que sur fond de désarroi et de perte, de critique et de mise en doute, au mieux de passage et de seuil. Ce qui est en jeu, c'est l'effondrement de l'image du monde. Tant dans ses pouvoirs d'imitation et dans sa dimension réflexive, que dans ses pouvoirs d'exposition[35]. »

Le doute qui s'exprime dans les carnets de notes et le journal plus intime de cet homme, un doute qui, aux dires de ses proches, prenait parfois la forme de terribles crises d'angoisse, irrigue en effet chacune de ses œuvres et donne à voir un être confronté aux poids d'une histoire catastrophique et d'un présent effondré. L'effondrement c'est ce mouvement physique qui survient inévitablement quand les piliers n'assurent plus la stabilité de l'édifice. L'œuvre gabilyenne s'inscrit dans un temps où les piliers n'assurent plus leur rôle. Elle s'inscrit dans le temps d'après la catastrophe, dans l'après-Auschwitz, un temps non refermé et dans lequel se produisent d'autres catastrophes aboutissant toutes à la destruction de l'humain :

---

[34] NAUGRETTE C., *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens du l'humain*, Belval, Éditions Circé, 2004. L'auteur cite RANCIÈRE J., « S'il y a de l'irreprésentable » in *L'Art et la Mémoire des camps. Représenter, exterminer. Rencontre à la maison d'Izieu,* « Le genre humain » n°36, Paris, Seuil, décembre 2001, p. 81.

[35] NAUGRETTE C., *op.cit.*, p. 67.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Aux bouleversements engendrés par la naissance de la mise en scène, la concurrence du cinéma, la menace du commercial d'un côté, par l'accélération de l'histoire et les transformations de la société de l'autre, a succédé la perturbation sans nom du monstrueux. Passé et à venir. Ainsi ce n'est plus seulement la vision du passé qui est terrifiante mais également la prévision de l'avenir, dans lequel Gabily [...] discerne « l'Auschwitz futur », et par rapport auquel, contre lequel il faut pourtant continuer d'écrire[36]. »

L'écriture de Gabily s'ancre dans la mémoire de tous les traumatismes qu'ils soient passés, présents ou à venir. Et le doute qui envahit tout - lui comme son geste d'écriture - porte la trace de cet interdit qui frappa les arts[37] après la Seconde Guerre mondiale, ainsi que le rappelle Catherine Naugrette. Mais le besoin de l'écriture est plus fort que cet interdit. Dès lors, l'écriture inquiète n'a de cesse de dévoiler les mécanismes qui broient l'humain et, dans le même mouvement, d'« éveiller le sens de l'humain[38] ».

Comme Heiner Müller[39] - dont l'écriture lui semblait proche et qu'il ne manquait jamais de faire travailler aux élèves des différents stages - Gabily éveille la mémoire culturelle de chacun de ceux qui partagent le même héritage. Mais cette mémoire est faite d'éclats et ne garantit pas la reconstitution des temps passés. C'est en effet par cette perception fragmentée que notre auteur interroge le présent au prisme du passé. En allant chercher les restes d'une mythologie littéraire et politique, il pratique ce que Jean-Pierre Sarrazac définit comme une écriture de la rhapsodisation :

> « La rhapsodie correspond au geste du rhapsode, de l' « auteur-rhapsode » qui, selon le sens étymologique littéral – *rhaptein* signifie « coudre » -, « coud ou ajuste des chants ». À travers la figure emblématique du rhapsode, qui s'apparente également à celle du « couseur de lais »

[36] *Ibid.,* p. 22.

[37] L'interdit de la représentation et la défiance envers le langage ayant été notamment introduit par Adorno qui a marqué la nécessité de repenser le régime de l'art et de la pensée après la Shoah : « Aucune parole résonnant de façon pontifiante, pas même une parole théologique, ne conserve non transformée un droit après Auschwitz. » (ADORNO T., *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978)

[38] NAUGRETTE C., *op.cit.,* p. 22.

[39] Bien que nous en reconnaissions l'intérêt, nous ne mènerons pas une étude comparée entre l'écriture des mythes chez Heiner Müller et celle qui est pratiquée chez Didier-Georges Gabily. Cela pour éviter d'inscrire notre auteur dans une analyse comparée qui impliquerait une lecture de son œuvre non pour elle-même mais en regard avec une autre. Par ailleurs, cette étude a été menée dans le cadre d'un mémoire de DEA par Dimitri Jageneau : « Le mythe dans les dramaturgies contemporaines de Didier-Georges Gabily et Heiner Müller » sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris 3, 2001.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

médiéval assemblant ce qu'il a préalablement déchiré et dépiéçant aussitôt ce qu'il vient de lier -, la notion de rhapsodie apparaît donc d'emblée liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiéçage, la choralité[40]. »

Les déconstructions que Gabily opère sur les mythes forment un ensemble de textes que l'on désignera sous le terme de « cycle des mythes » au cours de notre étude. Cycle amorcé en 1984 avec *Zoologie*[41], qui s'inspire d'*Œdipe roi* de Sophocle. Ce texte inédit sera notamment étudié dans la seconde partie de notre analyse car il nous semble être à même de poser des questions relevant de l'Histoire comme catastrophe inépuisable et de ses conséquences sur la structure dramaturgique. Nous ouvrirons donc notre analyse sur la déconstruction des mythes avec un premier chapitre consacré aux mythes littéraires que nous aborderons essentiellement à travers les liens que chaque pièce entretient avec les hypotextes auxquels elle va puiser. Notre étude ne répondra pas à l'ordre chronologique de composition des œuvres, mais plutôt à celui des époques auxquelles renvoie chacune des fables. Nous commencerons avec *Gibiers du temps* qui parcourt le mythe de Phèdre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours pour aborder ensuite *Chimère et autres bestioles,* qui interroge le devenir contemporain du mythe de Don Juan. Nous achèverons enfin ce premier cycle avec *TDM 3 - Théâtre du Mépris 3,* pièce qui se différencie des deux précédentes en ne reprenant pas directement le mythe d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère, mais les questions relatives à son adaptation dans *Le Mépris* de Moravia et de Godard.

Dans notre second chapitre, nous aborderons un autre type de mythe, contemporain cette fois-ci : celui du communisme. Dans le projet de façonner une homme nouveau pour une société nouvelle, plus égalitaire et marchant vers un monde meilleur fondé sur la communauté des êtres, le fonctionnement du communisme est perçu comme une force mythante se donnant à elle-même son récit totalisant et pour finir totalitaire. Ainsi Jean-Luc Nancy énonce-t-il cette autre mythation par le communisme :

[40] HERSANT C. et NAUGRETTE C., « Rhapsodie » in SARRAZAC J.-P. assisté de NAUGRETTE C., KUNTZ H., LOSCO M. et LESCOT D. (dir.) in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2005, p. 183-184.
[41] GABILY D.G., *Zoologie*, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Le mythe de la communion, tout comme le communisme – "en tant qu'appropriation réelle de l'essence humaine par l'homme et pour l'homme, retour total de l'homme à soi en tant qu'homme social" – est le mythe, absolument, rigoureusement, dans la réciprocité totale du mythe et de la communauté au sein de la pensée ou du monde mythiques[42]. »

Il nous emportera vers une approche des fables influencée par le bouleversement du régime d'historicité qui a fait basculer la conception de l'histoire téléologique à celle de l'histoire mémoire. Nous verrons ainsi comment *Ossia - Variations à la mémoire de Nadejda et Ossip Mandelstam*, *Événements* et *Enfonçures*, offrent la possibilité d'interroger les restes du mythe communiste - notamment pour ce qui concerne les deux premières pièces - à travers une écriture mémorielle dans laquelle le rêve communautaire a laissé place à la solitude et au ressassement d'un passé traumatique. Définie par son auteur comme une « sorte d'oratorio[43] » *Enfonçures* nous conduira vers une écriture à tel point travaillée par l'éclatement de l'Histoire qu'il faudrait renoncer à la possibilité même d'une fable. Il s'agit d'ailleurs là d'un point de démarcation entre *Enfonçures* et les autres pièces de Gabily : si l'auteur prend acte de la fin des grands récits, il n'en demeure pas moins un auteur de fables. En effet, ces pièces que nous avons réunies sous la bannière de la déconstruction des mythes sont toutes traversées par une fable qui se donne au spectateur. Mais celle-ci est écrite de telle sorte qu'on peut y voir - selon la lecture proposée par Sophie Lucet sur *TDM 3* et que nous pouvons étendre à la plupart des pièces – « une machine cybernétique complexe faite de ruptures et de transgressions : le dialogue n'existe, *dans ce monde du mépris où les distinctions morales sont devenues impossibles* [Jean-François Matignon, metteur en scène de *TDM 3*], que dans les espaces subjectifs des monologues qui, parce qu'ils ne connaissent pas la limite donnée par l'intervention de l'autre, durent autant que la parole n'a pas permis l'entière purgation de la mémoire[44] ». Ainsi les fables gabilyennes sont-elles structurées de telle sorte que nous pouvons y déceler le principe interne de leur déconstruction par le biais d'un recours constant à la fragmentation des récits.

---

[42] NANCY J.-L., *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2004, p. 129. L'auteur cite : MARX, *Manuscrits de 1844, Œuvres, II*, Pléiade, p. 79.

[43] GABILY D.-G, « Oratorio (rêve de théâtre) Théâtre (rêve d'oratorio) », in *Le Monde*, jeudi 8 juillet 1993

[44] LUCET S., « Didier-Georges Gabily. *TDM 3 – Théâtre du Mépris 3* », in RYNGAERT J.-P. (dir.) *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 148-149.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Chacune des pièces abordées s'inscrit dans la perspective de la reprise d'un élément appartenant à l'histoire collective. Dans chaque projet, Gabily visite en effet les lieux d'un héritage commun. Ainsi en est-il de l'atelier *Phèdre(s) et Hippolyte(s)*[45] qui donnera lieu, cinq années plus tard, à l'écriture de *Gibiers du temps*:

> « Nous visitons six maisons. Les maisons sont rarement vides : traces de mobiliers (d'immobiliers ?) anciens, des voix, des corps, voire des idéologies du "mettre en scène", du "comment penser à, le rôle de", etc.
>
> Nous confrontons scènes à scènes, les bribes d'une histoire plurielle, pourtant toujours la même, les strates d'une histoire disparate et commune du "comment s'établit et se vérifie le principe de l'exclusion de la cité". […] Nous apprenons. De chaque langue, de chaque histoire. Le mythe nous porte et nous échappe, fuyant selon les pièces qui le composent. Le labyrinthe[46]. »

Les incursions de Gabily dans les mythes littéraire et politique mais aussi dans les rets de certains événements historiques nous invitent à questionner la notion d'héritage dans son rapport avec le geste de création. Car de quoi sommes-nous les héritiers ? Par quelles opérations l'artiste met-il en œuvre les liens qui unissent le passé au présent de l'acte créateur ? Comment interpelle-t-il ses destinataires, qui partageraient le même héritage ? Ce partage permet-il enfin de rêver une communauté humaine par-delà les contextes historiques et sociétaux ? Ou, au contraire, de faire apparaître les différences au sein du mouvement répétitif de la reprise d'un héritage ?

À l'occasion d'un entretien réalisé par Bernard Pivot dans le cadre de l'émission *Apostrophe* du 4 mai 1984, Claude Lévi-Strauss était invité à définir un mythe. La réponse qu'il en fit - parce que outre la question structurale elle se situait ici à l'endroit du sens - nous a semblé intéressante pour le projet qui nous occupe ici : « Un mythe, [disait-il alors], c'est une histoire qui cherche à rendre compte à la fois de l'origine des choses, des êtres et du monde, du présent et de l'avenir[47]. » Ainsi le mythe doit-il être suffisamment articulé et compréhensible pour englober une totalité, celle du cosmos et du temps. Dans la définition

[45] Atelier *Phèdre(s) et Hippolyte(s)*, *op.cit.*
[46] GABILY D.-G., *Notes de travail*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 24-25.
[47] LÉVI-STRAUSS C., entretien avec PIVOT B., in *Apostrophe*, émission du 4 mai 1984, production Antenne 2, archives INA consultée en ligne : http://www.ina.fr/video/CPB84051579

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de Claude Lévi-Strauss, le mythe est encore englobant et signifiant. Chez Gabily, au contraire, le mythe est déchiré et insensé. Mais, l'ethnologue désigne aussi le mythe comme quelque chose « qui rend compte » de cette totalité précédemment définie. De quoi le mythe rend-il compte chez Gabily ? De l'absence de cette totalité même, qui peut mener à la conscience d'une déchirure et aux territoires de l'insensé. En cela, son mouvement d'écriture s'inscrit dans une dynamique de rapiéçage telle que l'a analysée Jean-Pierre Sarrazac lorsqu'il proposait d'en revenir à la conception d'un auteur rhapsode.

> « Toute son attention est vouée au détail de l'écriture, à l'écriture du détail. Et le détail, on le sait signifie originellement partage, mise en pièces. Ecrivain-rhapsode donc (en grec, rhaptein signifie « coudre »), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier. La métaphore antique ne laissera pas de nous étonner par ses résonances modernes[48]. »

Et pourtant, les mots des Anciens ne sont que très rarement intégrés dans le texte de l'auteur. Ils agissent davantage sous la forme d'un substrat, celui de notre mémoire culturelle, à partir duquel se met en œuvre un jeu de références par lesquelles auteur comme destinataire cousent et décousent les bribes d'une mémoire éclatée. En d'autres termes, il revient au destinataire de l'œuvre de rejoindre l'auteur dans l'invitation au dialogue entre les hypotextes et les hypertextes auxquels viennent s'ajouter une myriade d'autres références. Le plateau de Gabily est comme une pluie d'étoiles venues mourir sur la scène : il est constellé. En cela, Gabily propose un théâtre qui responsabilise son public et l'oblige à aller chercher dans les souterrains des héritages, pour aller à la rencontre de son œuvre :

> « Aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « indue » - le vrai jeu comporte toujours une part de perversion. De même, traiter et utiliser

[48] SARRAZAC J.-P., *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 25.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

un (hypo)texte à des fins extérieures à son programme initial est une façon d'en jouer et de s'en jouer[49]. »

Une œuvre comme *Gibiers du temps* n'est pas close sur elle-même. Elle est faite de ramifications invisibles mais perceptibles par tous ceux qui projettent l'héritage du mythe de Phèdre et ses variations dans l'histoire littéraire. Ce texte, comme beaucoup d'autres, fonctionne comme une machine alimentée par un rhizome puissant qui se trouve être notre héritage culturel. Nous employons ici à dessein le terme de rhizome pour aborder la question de l'héritage car nous inscrivons, par ce choix sémantique, la notion de multiple qui est ici préférée à celle de racine. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont ainsi travaillé cette notion dans *Mille plateaux* afin d'inscrire les mouvements de la pensée et les réseaux d'intensité qui traversent un livre, une œuvre ou toute production humaine.

> « Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentation, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. [...] En tant qu'agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes[50]. »

Le mythe ne fonctionne-t-il pas à la manière du rhizome ? La poétique du rhizome ne serait-elle pas la capacité d'une œuvre à se démultiplier à l'infini ? Un geste de création qui s'inscrit dans le réemploi de l'héritage n'est-il pas à même de déployer une poétique du rhizome ? Comment cette dynamique se produit-elle et que produit-elle ?

La récurrence de thèmes, de systèmes dramaturgiques, et la réflexivité qu'elle implique sur l'acte de création – items qui se retrouvent dans l'ensemble de notre corpus – esquisse la forme d'un archipel où chaque île serait reliée à ses voisines. Œuvre en archipel, poétique du rhizome, tels seront les termes et les axes de notre étude délibérément fondée sur le mouvement, qui privilégiera ainsi l'analyse des glissements textuels opérés

[49] GENETTE G., *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 557.
[50] DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 10.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

par la reprise de morceaux d'héritages dans un temps où le mythe ne peut plus renvoyer à une vision totalisante du monde.

La reprise de cet héritage n'est-elle pas *in fine* porteuse de sa déconstruction ? L'œuvre de Didier-Georges Gabily est propice à poser ces questions. Inscrite dans une dynamique de reprise, elle est faite de créations, d'écritures, qui opèrent un double mouvement de restitution et de destitution d'une mémoire. Des personnages mythiques, historiques ou anonymes, tels Phèdre dans *Gibiers du temps*, Maître (Dom Juan) dans *Chimère et autres bestioles*, Nadejda Mandelstam dans *Ossia*[51], Lalla dans *Lalla ou la terreur*, Carole dans *Événements,* Le Narrant dans *Violences* et le narrateur dans *Physiologie d'un accouplement* sont en effet prisonniers du souvenir de leur rôle ou d'un passé qui les hante. Les fables de Gabily accompagnent ces figures vers la délivrance de cette mémoire qui les empêche d'exister dans l'espace du présent. Délivrant ces personnages, ne délivre-t-il pas aussi le théâtre du poids du passé, de cet héritage imposant et difficile à concilier avec un geste de création ? Cela en passe d'abord par une logique de reconstitution, une tentative de rassemblement des éléments disparates d'une histoire appartenant au passé. C'est notamment sur ce modèle de reconstitution que fonctionnent *Physiologie d'un accouplement,* dont la seconde partie s'intitule précisément « Reconstitution », et la partie *Corps et Tentations* de *Violences*. Les textes de Gabily commencent après que l'histoire, le traumatisme initial, ait eu lieu pourrait-on dire. Lors d'une rencontre à l'IMEC qui était consacrée à l'œuvre de Gabily, son éditeur, Bertrand Py, disait ceci :

> « Il avait une conception de l'espace narratif romanesque qui était une conception de non clôture (la faute, le crime pouvaient être en amont du livre)[52]. »

Cette caractéristique est également valable pour son théâtre : chacune des pièces s'ouvre en effet sur une histoire qui a commencé en amont, la fable est alors envahie par le temps de la catastrophe – terme qu'il faut ici entendre du point de vue dramatique comme du point

[51] GABILY D.-G., *Ossia*, *op.cit.* Ce texte a été écrit et mis en scène en 1989-1990
[52] Soirée consacrée à Didier-Georges Gabily, IMEC, 14 novembre 2006.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de vue historique. Car le temps de la fable est postérieur à l'histoire traumatique, sur le plan diégétique autant qu'historique.

Émanciper l'acte artistique du temps présent tout en posant son lien fondamental avec l'histoire qui le précède permet peut-être de faire émerger la question du lien, du fil, du récit. Derrière cette problématique ne peut-on voir la perspective d'une interrogation sur l'Histoire ? Questionner l'Histoire ne revient-il pas à questionner l'écriture de ses histoires, réelles et fantasmées ? L'Histoire et les histoires ne sont jamais totalement étrangères l'une aux autres dans les pièces gabilyennes comme dans l'étymologie, le premier sens d'histoire[53] étant sornette, selon Alain Rey. La logique de la marche en avant, du développement vers une résolution diégétique, vers un progrès, sont mis à mal et remettent en question non seulement l'Histoire d'un point de vue dialectique mais aussi le drame de ce même point de vue. De tous les héritages qu'il porte, celui de la catastrophe[54] est peut-être le plus lourd et celui qui irradie l'ensemble de la création. L'illusion d'une logique immanente et d'une construction du *logos* fondées sur l'avancée du progrès et l'accomplissement de l'humanité ne sont plus opératoires. En cela, les fables de Gabily portent les traces des catastrophes les plus contemporaines : charniers du nazisme et du stalinisme, effondrement d'une utopie politique telle que le communisme.

Désintégration d'une conception dialectique de l'Histoire et prise en compte des opprimés du passé comme du présent, destitution d'un récit historique dans lequel n'étaient retenus que les grands événements et les grands personnages et héritage de la ruine et de la catastrophe d'autre part, le rapport qu'entretient Gabily avec l'Histoire n'entrerait-il pas en écho avec l'Ange de l'Histoire de la neuvième *thèse sur le concept d'histoire*[55] de Walter Benjamin?

> « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qui le fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est

[53] Histoire est un emprunt adapté au latin historia « récit d'événements historiques », mais aussi « récit fabuleux, sornettes », lui-même pris au grec historia « recherche, enquête, information » et « résultat d'enquête », d'où « récit », « œuvre historique ». REY A., *Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert*, 1992, T. I, p. 964.

[54] Nous employons ici le terme de « catastrophe » dans la perspective benjaminienne de l'Histoire

[55] BENJAMIN W., *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, 2000

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et le précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[56]. »

Si cette hypothèse a été formulée par Catherine Naugrette, elle peut être renforcée par Michael Lowy, pour qui le paradis perdu correspond, chez Benjamin, au « communisme primitif » quand le progrès renvoie à :

> « L'histoire écrite du point de vue des classes dominantes. C'est le développement de la civilisation, de la culture, de la science, de la technologie, de l'industrie etc. C'est l'histoire des vainqueurs, qui est l'histoire de l'humanité comme progrès et qui a été développée par des philosophes comme Hegel par exemple. Benjamin voit l'histoire du point de vue des victimes du progrès, des victimes de la civilisation, de ceux qui ont été écrasés, opprimés, massacrés. […] On peut aligner la liste de ces victimes qui sont l'envers de l'histoire officielle. Quand Benjamin dit que l'histoire du progrès c'est une accumulation des ruines et des catastrophes c'est du point de vue des victimes[57]. »

Contrairement à Gabily, lorsque Benjamin écrit sa neuvième *thèse sur le concept d'histoire*, il n'a pas connaissance de ce que le progrès produira comme catastrophes majeures, à savoir Auschwitz et Hiroshima. Cette double caractéristique de la pensée benjaminienne de l'histoire irrigue pourtant l'œuvre de Gabily. Par le souffle de la poésie le poète s'attarde sur les restes, réveille les morts afin de leur redonner la parole, et tente le remembrement d'un paysage de ruines qui ne cessent de s'accumuler à ses pieds tant la défaite des faibles et la reproduction du mécanisme des oppresseurs se manifeste désormais par les rets de l'économie libérale.

---

[56] *Ibid.*, p. 434.

[57] LÖWY M., « Walter Benjamin ¾ : Thèses sur le concept d'histoire » in *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, production Adèle van Reeth, France Culture, 4 avril 2012, première diffusion le 12 octobre 2011

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « 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'abdication en tout genre. Aujourd'hui les cadavres peuplent jusqu'à nos propres rues. Cadavres de société libérale avancée-en-état-de-décomposition-avancé[58]. »

Par ailleurs, Walter Benjamin introduit une conception du temps de l'histoire qui échappe à la continuité et défait les conditions de tout récit totalisant.

> « L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme "à-présent", dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique[59]. »

Ce concept d'« à-présent », dans lequel se seraient fichés des éclats du temps messianique, entre semble-t-il en parfait écho avec le mouvement dramaturgique gabilyen, incapable de produire du récit sans failles ni débords, et dont les figures, émanant de temps séparés par des millénaires, rencontrent ensemble l'espace du contemporain. La chaîne d'événements étant rompue, ne reste au poète que le spectacle d'un héritage morcelé et démembré ; héritage désormais dépourvu de toute fonction d'exemplarité, les valeurs humanistes étant également parvenues à leur point d'anéantissement, comme le signalent les didascalies de l'ouverture de *Gibiers du temps* :

> *« Enfers intermédiaires. Cadavres d'anges, si on veut. Ou d'hommes et de femmes dont certains sont affublés d'ailes-crânes d'oiseaux dans le genre charognards. Sorciers-prophétesses,*

[58] GABILY D.-G., « Cadavres, si on veut », article initialement publié dans *Libération* (avril 1994), in *À tout va*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 46.
[59] BENJAMIN W., *Œuvres III*, *op.cit.*, p. 442-443.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

mourants-morts des temps engloutis. Cela ferait l'affaire. […] Quelque chose est tombé sur le théâtre – il y a un théâtre, n'en doutons pas -, un autre corps ailé[60]*. »*

Derrière cette allégorie de l'histoire proposée par Benjamin grâce à l'Angelus Novus du tableau de Paul Klee, se profilent non seulement une thématique récurrente de l'écriture gabilyenne mais aussi la poétique de la ruine et du rassemblement proche de l'esthétique baroque, à laquelle Gershom Scholem relie l'Ange de l'Histoire :

> « Dans *L'Origine du drame baroque* allemand déjà, il est dit que l'histoire, pour l'allégoricien baroque, n'était pas un processus où la vie éternelle prend forme, mais plutôt celui d'un déclin irrésistible ». Le morcellement baroque, dont il est si souvent question dans le livre sur le drame baroque, et que l'ange de cette thèse reprend, lorsqu'il veut « rajointer ce qui est cassé », se lie avec la vision mélancolique du passé historique. Le processus de déclin est devenu cette seule et unique catastrophe, qui ne met le passé sous les yeux de l'ange que sous la forme d'un amas de ruines[61]. »

Gabily remet l'Histoire et les histoires dans l'espace de la scène comme dans celui du roman pour ne cesser de les déliter. En reprenant des matériaux hérités de l'histoire tant culturelle que politique et en œuvrant à la déstructuration des fondements, il crée les conditions d'un partage du commun tout en produisant l'éclatement de ce partage et en renvoyant ainsi chacun à sa solitude, à son individualité, avec ses doutes et son héritage morcelé. L'Histoire n'est alors faite que d'histoires multiples, de trajectoires où les personnages sont enfermés dans le soliloque de leur existence. C'est Phèdre réitérant chaque année le même acte de suicide manqué ; puis le narrateur de *Physiologie d'un accouplement* recomposant l'obsédant souvenir de Marguerite ou Nadejda rejouant les derniers moments avec Ossip, sa vie s'étant arrêtée le jour de l'arrestation du poète ; c'est encore Hölderlin qui, dans ses derniers moments, s'est muré dans le silence en fuyant ainsi ces mots qui le firent penseur et poète :

[60] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 11.
[61] SCHOLEM G., *Benjamin et son ange*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995, p. 147.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « L'HOMME VENTRE. – Reprenons tes mots. Ce sont tes propres mots. Tu fais usage de mots
>
> HÖLDERLIN. – Moi. Jamais. Cette nasse grouillante de bestioles, encore. Je n'y reviendrai plus. Mouvements de bouche à peu près chimériques, voilà. Quant à la plume, mon cher, mon vénéré[62] »

Soliloque et répétition d'un motif comme pour dire que les rouages de l'Histoire sont restés grippés à un moment et qu'il est dès lors difficile d'avancer, d'aller vers l'avenir.

> « L'histoire se joue devant nous. Nous sommes le public. Les acteurs à la fin ne remercient pas le public qui ne les applaudit pas. Nous sommes les acteurs. Nous jouons dans l'Histoire – La grande : une chenille brisée, une roue brisée, un char ensablé / La petite : un char ensablé, une chenille brisée, une roue…[63] »

L'ange du poète regarde les personnages dans ce passé où ils avaient encore un rôle à jouer. Désormais marionnettes, ou pantins maladroits destitués des cadres littéraires qui les firent glorieux, ces personnages au souffle court disent et redisent le paysage de ruines duquel ils nous arrivent. Dans ce mouvement de reprise et de déconstruction de l'héritage, l'auteur montre comment nous sommes toujours agis par ces archétypes littéraires - car nous les recevons en héritage - mais ceux-ci n'ont plus fonction d'exemplarité et sont traités au même niveau que l'objet de consommation de la société libérale. Le « champ d'épandage » dans lequel arrivent Thésée et Pythie à l'ouverture de *Gibiers du temps* et dans lequel Pythie trouve l'omphalos ne dit-il pas cela ? Le héros mythique est aussi utile à la société libérale que les détritus que celle-ci produit en masse. L'œuvre gabilyenne a peut-être alors quelques traits communs avec la vision postmoderne de la notion d'héritage, qu'il convient désormais de relier à l'esthétique du doute qui ouvrait notre propos.

---

[62] GABILY D.-G., *Enfonçures*, *op. cit.*, p. 12.
[63] *Ibid.*, p.15.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Revenons un instant à la figure rhizomatique que nous avons empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari et à laquelle nous avons ajoutée celle d'archipel pour évoquer la cartographie de l'œuvre gabilyenne. Le rhizome évince l'unique pour être dans le multiple. Le mouvement de prise en compte des multiples héritages qui est porté par la philosophie postmoderne ne rencontrerait-il pas le paysage gabilyen ?

Selon les auteurs de l'article consacré au postmodernisme dans *l'Encyclopédie Universalis,* « toute production artistique postmoderne est d'abord l'expression d'un doute, souvent ironique, quant à ses propres capacités créatrices et son originalité conceptuelle[64]. » Si le doute est bien présent dans la geste gabilyenne, il se manifeste notamment dans l'écriture didascalique, là où se rêve le plateau et ceux qui l'habitent. Et comme dans un rêve, la fugacité l'emporte sur le définitif, la mouvance sur le stable.

> « Temps d'une parole intérieure, comme marmonnée dans la barbe d'un rêve empêché : souvent les didascalies disent ce qui auraient pu être. Peut-être. Et qui sera un jour, peut-être. Mais surtout pas ce qu'il faudrait jouer, montrer ou faire exister. Elles sont prises (comprises) seulement dans le règne des "peut-être". Elles énoncent les rêveries d'un homme qui élève son ridicule fantasmé au rang du possible – le possible des rêves de théâtre, qui sont donc naturellement à dire au théâtre[65]. »

Mouvante et dense car inscrite dans le mouvement de l'acte créateur, l'écriture de la didascalie pose un auteur désireux ne pas s'enfermer dans une forme. Car l'héritage à déconstruire n'est pas seulement celui des personnages, il gît aussi dans la catégorisation des arts, dans la séparation des genres et dans la catégorisation esthétique de la langue d'autre part :

> « Impossible de réduire Gabily à une seule langue. On a souvent dit qu'elle serait "lyrique". C'est une paresse qui refuse de lire en profondeur les multiples couches sédimentées dans ses textes. […] Les niveaux de langues ne cessent de s'enchevêtrer pour finir par faire un seul et même corps

[64] CANULLO C., JOBEZ R., VERHAGEN E., « Postmodernisme », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 janvier 2013. URL : http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/postmodernisme/

[65] TACKELS B., *Avec Gabily. Voyant de la langue*, *op.cit.*, p. 55-56.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> d'écriture, pourtant largement stratifié. C'est qu'on ne peut faire l'économie d'aucune forme de la langue. Dire aujourd'hui quelque chose du monde nous oblige à en dire simultanément les différentes facettes. On ne peut opter pour l'une et contre l'autre sans tomber dans l'idéologie de l'exclusion[66]. »

Dégagé de l'unicité, le geste qui produit la langue forme alors un chant polyphonique où s'écoutent les voix de l'histoire, les voix de figures égarées, les voix des acteurs et la voix de l'auteur. Poème avant tout, l'écriture gabilyenne ne dit pas, ne délivre pas, ne raconte pas. Elle est traversée d'intensités :

> « On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne, avec quels corps sans organes il fait lui-même converger le sien[67]. »

Langue gabilyenne qui vogue et nous emporte dans sa dérive, dans ses doutes, dans ses possibles, dans son territoire déterritorialisé.

Notre étude s'organisera en trois parties. Nous verrons dans le premier temps comment Gabily va puiser dans les mythes littéraires d'une part et dans le mythe du communisme et de l'Histoire d'autre part, pour proposer une vision désenchantée de notre contemporanéité. C'est en effet à un désenchantement que nous assistons lorsque nous voyons les personnages mythiques, autrefois héros des tragédies pour Phèdre et Thésée, jouisseur d'une liberté absolue pour Don Juan et marin aguerri comme le Ulysse de l'*Odyssée*, devenus des vieillards séniles et impotents ou des clochards sans défense. Cet effondrement de la superbe des mythes sera l'objet du premier chapitre et nous verrons à travers lui comment Gabily investit les champs de la mémoire. Ce qui nous mènera, dans un second chapitre au désenchantement du communisme et de l'effondrement de l'Histoire comme des histoires de théâtre. Si nous avons choisi d'intituler ce premier temps de notre

[66] *Ibid.*, p. 56-57.
[67] DELEUZE G., et GUATTARI F., *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.10.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

analyse « Pour en finir avec les mythes », c'est que le théâtre de Gabily, nous semble-t-il, n'a pas pour ambition de réveiller les mythes pour montrer comment ils continuent à agir dans l'espace contemporain mais plutôt de s'emparer de ces restes comme pour en montrer l'inefficacité actuelle. Dans cette perspective, le mythe n'est plus ce qui rassemble en renvoyant à une mémoire partagée, mais un outil critique susceptible de dire où nous en sommes du temps présent.

Notre première partie reposera sur l'analyse d'œuvres significatives pour la démonstration de cette déconstruction des mythes. Nous aurions certes pu en étendre le corpus, mais nous avons volontairement choisi de réduire chaque chapitre à l'étude de trois pièces qui nous semblent entretenir des liens de correspondances entre elles alors qu'elles réfléchissent différemment les temps présents. Ce premier mouvement nous incitera à développer la notion de « dramaturgie de la mémoire » dont nous avons commencé à exposer les signes. Nous en viendrons ensuite, à l'occasion de notre seconde partie, aux rapports entre Histoire et mémoire et envisagerons l'œuvre gabilyenne sous l'angle de l'avènement du champ de la mémoire dans le régime d'historicité. Cette seconde partie proposera une lecture transversale de plusieurs œuvres propices à révéler les bouleversements dramaturgiques déployés par une écriture organisée par la mémoire. Nous achèverons enfin notre parcours dans l'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily en quittant progressivement le territoire de l'analyse dramaturgique pour envisager la relation de cette écriture avec le plateau de théâtre, lieu où se rejoue en effet la notion d'héritage. Ce dernier temps traversera l'écriture, lorsqu'elle formule le rêve de plateau, pour rejoindre la réalisation scénique d'un certains nombre de pièces et ateliers. Nous interrogerons dès lors les archives de la scène pour envisager les liens que le théâtre de Gabily entretient avec la mémoire théâtrale, non plus depuis les textes mais du point de vue de la représentation et notamment du jeu d'acteur. Car les acteurs sont à la fois les porte-feu colportant des fragments de récits oubliés, mais également les dépositaires de la mémoire incorporée du plateau. Langue et corps se combinent alors pour montrer combien le travail sur les mémoires héritées par le prisme du corps conduit à leur reformulation. Faire l'épreuve physique des récits anciens, c'est peut-être restaurer la puissance d'une

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

langue inaudible par la société, voire reformer la possibilité d'une communauté où la mémoire serait en partage, fût-elle marginale.

Dans l'avant-propos que Bruno Tackels rédigea pour son livre sur Gabily, il est écrit qu'il est impossible d'éviter la question du passage de l'écriture au plateau et qu'il faut, pour la comprendre, observer le jeu des acteurs. Il a certainement raison et la position qu'il occupait lui a permis de travailler précisément dans cet interstice entre l'espace littéraire et l'espace de l'acteur, comme dans celui de la recherche universitaire et de la collaboration artistique. Mais que reste-il alors à ceux qui n'ont pas eu la chance de pouvoir observer les plateaux de Didier-Georges Gabily, soit au cours des processus de répétition pour les plus chanceux, soit en tant que spectateur ? Quelques archives audiovisuelles et photographiques, le témoignage des acteurs, et les regards des chercheurs ou des critiques de théâtre. Cette étude sera complétée par la parole de ceux qui sont devenus des témoins de cette aventure, car les documents ne nous disent pas tout : ils sont nécessairement parcellaires, morceaux d'un tout qu'il ne s'agit pas de recomposer et que les témoignages n'ont pas pour seule fonction de compléter. Ces témoins sont plutôt ici convoqués pour ce qu'ils disent de l'expérience humaine qui fut la leur et qui les accompagne encore aujourd'hui. Écouter les acteurs ou collaborateurs de Didier-Georges Gabily, quinze à vingt années après sa disparition, c'est poursuivre à notre manière le chantier de la mémoire dans lequel nous avons fait le choix d'étudier son œuvre, c'est ouvrir un autre volet : celui de la mémoire de Didier-Georges Gabily dans l'intimité des siens et dans le paysage théâtral français contemporain.

Cette traversée des héritages à l'aune des écritures théâtrales de Didier-Georges Gabily nous incite donc à l'étude première de l'empêchement d'une mémoire partagée, les mythes originels et historiques étant déconstruits depuis qu'ils peinent à être une instance fédératrice ; cette observation étant liée à la constatation contemporaine d'un vif questionnement sur la notion de progrès historique, en tant qu'il serait susceptible de restaurer le sens de l'humain ; il semble cependant que le plateau soit pour Didier-Georges Gabily une instance où rejouer la fonction mémorielle, le corps des acteurs y étant traversé par une pensée qui, s'incorporant, retrouve peut-être l'espace d'une mémoire partagée, mais au sein d'une seule communauté que le théâtre s'attache partiellement à recomposer.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Et c'est bien ce mouvement allant de la décomposition à la recomposition d'une mémoire commune que l'œuvre de Gabily cherche et détermine, le plateau se faisant alors le lieu utopique d'une expérience renouvelée parce que revisitée par et pour une communauté forte d'être ensemble.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Première partie : Pour en finir avec les mythes

« Les temps qui viennent, temps dont nous sommes, nous aussi, et chasseurs et gibiers, n'annoncent rien de bon quant à l'utopie communautaire, voire simplement citoyenne. »

Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Il existe plusieurs approches du mythe et des différentes opérations qui lui sont rattachées dans l'histoire.

> « Ou bien on admet que, dans le mythe, le poète, l'aède, se retrouve toujours, même si le tout est socialement coordonné, même s'il s'agit de traditions collectives. Ou bien un mythe avec ses variations, dans sa polymorphie, est conçu comme essentiellement divers et ouvert. Il se révèle comme étant lui-même son propre auteur. Sa force est à l'image d'un organisme. L'idée est souvent présente quand on dit qu'il y a telle variante, telle variation, telle forme. On peut renverser cette perspective en considérant l'instant où, en connaissance de cause, un narrateur utilise le mythe d'une manière spécifique. La différence n'est pas dans la chose même, ni produite par elle. Elle a été introduite et elle s'est imposée. [...] Ou bien, on s'en tient à une tradition dynamique, dans l'idée qu'il s'agit d'un processus naturel, qui traverse l'histoire, ou bien au contraire on privilégie les instants où un créateur est intervenu et où un auteur fait subir au matériau une transformation signifiante[68]. »

Selon le champ disciplinaire dans lequel se situera notre étude, cette approche se trouvera influencée par une perspective plutôt qu'une autre. Ainsi la lecture héritée de l'anthropologie structurale introduite par Lévi-Strauss et dans laquelle se retrouve Jean-Pierre Vernant sera privilégiée si l'on interroge les aspects sociétaux du mythe. En revanche, si l'on aborde le mythe en tant que manifestation poétique, on préfèrera l'approche mythocritique que nous devons notamment à Gilbert Durand et Pierre Brunel :

> « Sans doute faut-il tenir compte de ce fonds primordial qu'est pour l'individu l'héritage culturel, l'héritage de mots, d'idées et d'images qu'il trouve linguistiquement et ethnologiquement déposés dans son berceau. Mais combien plus importante la nature, qui représente à ses yeux une manière de ″surculture″. ″La mythocritique s'interroge en dernière analyse sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritage culturel, qui vient intégrer les obsessions et le mythe personnel lui-même.″[69] ».

[68] BOLLACK J., « Le problème du mythe : de quoi est-il fait ? », in SCHNYDER P. (dir.) *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 19.

[69] BRUNEL P., *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 48. L'auteur cite Gilbert Durand, *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre*, *Romantisme* 4, Flammarion, 1972, p. 84.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Pour ce qui concerne l'étude du premier chapitre, nous privilégierons l'approche mythocritique afin de révéler les mécanismes de déconstruction qui sont à l'œuvre dans la dramaturgie de Didier-Georges Gabily. Cependant, il serait dommageable pour notre démonstration d'ensemble, qui envisage l'œuvre gabilyenne dans son rapport à la mémoire, de ne pas tenir compte de l'approche pratiquée par l'anthropologie structurale. Cela commence par l'attention que nous devons porter à la définition des mythes proposée par Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale* :

> « 1) Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés.
>
> 2) Le mythe relève de l'ordre du langage, il en fait partie intégrante ; néanmoins, le langage, tel qu'il est utilisé dans le mythe, manifeste des propriétés spécifiques.
>
> 3) Ces propriétés ne peuvent être cherchées qu'*au-dessus* du niveau habituel de l'expression linguistique ; autrement dit, elles sont de nature plus complexe que celles qu'on rencontre dans une expression linguistique de type quelconque[70]. »

Partant de ces deux courants d'analyse, nous proposons de soumettre les textes de notre auteur à l'analyse comparée des invariants mythiques présents dans les hypotextes dont il revendique la filiation, ceci afin de poser déterminer les typologies de l'écart pris par rapport aux personnages mythiques tels Phèdre et Thésée pour *Gibiers du temps*, Dom Juan pour *Chimère et autres bestioles* et enfin Ulysse pour *TDM 3*. Ce regard comparatiste entre les versions actualisées des mythes littéraires et des hypotextes à partir desquels Gabily a élaboré ses fables nous offrira la possibilité d'une mise en regard de la contemporanéité par le détour du mythe qui porte en lui les traces des temps passés. Ainsi que l'exprime Agamben dans son introduction au séminaire *Qu'est-ce que la contemporain ?,* nombreux sont en effet les créateurs pour lesquels le détour par le passé nous offre une possibilité de regard sur le présent :

[70] LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1974, p. 240-241.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. [...] C'est en ce sens que l'on peut dire que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie. Celle-ci ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent[71]. »

Dès lors, nous ne cesserons d'observer les modalités par lesquelles Gabily travaille les restes d'un passé chaotique pour proposer une vision non moins confuse de notre contemporanéité. Cette pratique d'hybridation, reliant un héritage morcelé aux temps présents, s'appuie majoritairement sur une écriture des troubles de la mémoire, lesquels se manifestent notamment par l'oubli ou l'hypermnésie de ses personnages. C'est en partie à travers ces dérèglements de la mémoire que semble se révéler le vacillement de toute structure dans laquelle il serait possible d'habiter le présent.

Aux côtés des héritages mythiques du théâtre, figure un ensemble de textes dont le matériau est l'histoire du XXe siècle et notamment les restes du mythe communiste qui a structuré le monde dans une bipolarité pendant une trentaine d'années. Nous entrerons ainsi dans le second chapitre de cette étude sur l'effondrement de ce mythe et verrons combien la mémoire tient encore une fois une place prépondérante dans le rapport que les personnages entretiennent avec leur passé. Dans ce mouvement de destitution de l'idéologie communiste et de l'entrée dans l'ère de la mémoire, la dramaturgie de Gabily s'intègre au paysage de son époque qui a vu s'installer une désintégration des grands récits au profit des mémoires individuelles et collectives ainsi que le rappelle Sophie Lucet : « En lieu et place du tableau total visé par l'Histoire, s'écrivent *des* mémoires, la pluralité des récits s'opposant à la vision unifiée des événements révolus[72]. »

Ce premier temps d'analyse détaillée des pièces convoquées dans le corpus de notre première partie s'avère nécessaire pour comprendre le développement de notre démonstration d'ensemble, qui cherchera à montrer combien l'œuvre de Didier-Georges Gabily prend acte de la fin des récits unificateurs et du passage à une conception

[71] AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, p. 34-35.
[72] LUCET S. « Mémoires en fragment », in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*, Études théâtrales n°24-25, Louvain-la-Neuve, 2002, p. 50.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

mémorielle de l'histoire, ces ruptures engageant l'auteur à réfléchir notre contemporanéité au miroir de la création artistique. Avant de nous plonger dans le corps de chacune de ces pièces, nous terminerons ici par ces mots d'Agamben tant ils nous semblent à même de décrire le regard porté par notre auteur sur les temps présents :

> « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.
>
> […] La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*[73]. »

[73] AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain*, *op.cit.,* p. 9-11.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

I. Les mythes théâtraux : suite et fin

« Ce siècle use tous les héros qui se présentent[74]. »

Didier-Georges Gabily, Notes de travail

Lors d'une rencontre[75] consacrée au rapport qu'entretiennent les mythes et le théâtre au cours de laquelle intervenait Gabily, Jacques Boulogne[76] s'inscrivait contre la posture de Mircea Eliade[77] qui distingue un mythe primitif dégradé par les adaptations littéraires pour proposer une conception du mythe en mouvement perpétuel : « Le mythe est une somme jamais achevée de toutes les créations qui s'en inspirent » dit-il alors. Et plus précisément : « Ce sont les réseaux qui font sens [78]». Par ces mots, Jacques Boulogne situe son approche du mythe dans l'héritage de Claude Lévi-Strauss, pour qui les mythes sont constitués de *paquets de relations :*

> « Nous posons, en effet, que les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des *paquets de relations*, et que c'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante[79]. »

[74] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.,* p. 104.

[75] « Y a-t-il un théâtre pour le mythe ? » enregistrement du 3 février 1996 au Théâtre La Métaphore de Lille organisé dans le cadre des Samedis de la Métaphore, Invités : Bruno Tackels, Jacques Boulogne, Didier-Georges Gabily. Modérateur : Xavier Maurel, Archive IMEC dossier GAB 25.7

[76] Professeur de langue et littérature grecques à l'université Lille 3

[77] Historien des religions, mythologue, philosophe et romancier roumain

[78] « Y a-t-il un théâtre pour le mythe ? », *ibid.*

[79] LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale, op.cit.*, p. 242.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cette pensée féconde impliquerait alors peut-être de ne pas lire le mythe comme élément originel qui aurait été modifié à travers toutes les reprises qu'il a subies, mais comme matrice en enfantement permanent. Cette mouvance inscrite dans l'essence même du mythe en ferait une machine propre à questionner l'histoire et les héritages en ce qu'elle porte inévitablement les traces des contextes socioculturels traversés au gré de ses différentes versions. Par ce mouvement, l'artiste qui s'empare des mythes inscrirait donc son geste dans un ensemble, geste alors entendu comme dialogue incessant avec les invariants mythiques. Cependant, si les mythes sont en mouvement permanent, ils n'en sont pas moins déterminés par une structure fondatrice susceptible de circuler dans le temps. Cette structure est elle-même composée de plusieurs éléments que Claude Lévi-Strauss définit comme « mythèmes », terme forgé à partir de celui de « morphèmes » dans l'espace du langage. Le mythème est, dans le mythe, la plus petite unité signifiante. Un mythe serait ainsi constitué d'un ensemble de mythèmes qu'il véhicule à travers ses multiples reprises. À la notion de réseaux proposée par Jacques Boulogne, Gabily ajoute :

> « Non seulement il s'agit de réseaux mais aussi de réseaux de fables. Il s'agit de poser des questions. Pourquoi un personnage dure ? Pourquoi y-a-t-il encore des Phèdre, des Thésée ? Le mythe c'est aussi un corps d'écriture qui va réinterroger la chose à sa naissance. En cherchant d'autres mythes que les Grecs, je pense à un mythe fondamental pour la société judéo-chrétienne qui est celui de Don Juan. Il est fondé comme mythe pour des raisons littéraires. C'est un des mythes de la chrétienté européenne fondamentale qui naît pour des raisons historiques entre le XIIIe et le XVIe siècle. C'est un mythe parfaitement nouveau, un mythe que les Grecs ne pouvaient même pas imaginer. Je crois que les sociétés européennes ont fait de Don Juan un mythe[80]. »

Pour Gabily, le mythe est propice à soulever des questions. Les personnages de Phèdre, de Thésée seraient donc des « corps d'écriture qui [vont] interroger chaque chose à sa naissance », dit-il. Dès lors, il envisage le mythe sous un double rapport : celui de la langue et celui de l'origine. Travailler les mythes qui ont traversé les époques permet à l'auteur de travailler différentes temporalités de langues. Dans la langue de Gabily et notamment dans les pièces de mythes, les personnages font le récit des temps anciens. Ainsi le mythe offre-

[80] « Y a-t-il un théâtre pour le mythe ? », *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

t-il la possibilité d'investir le *logos* en même temps qu'une mémoire de l'humanité. Il rejoint en cela le lien qui unit le mythe au *logos*, lien que rappelle Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée* :

> « On pourrait dire en toute rigueur, et en rendant ainsi pleinement justice au mythe structural, que le mythe, depuis sa naissance [...] est le nom du *logos* se structurant, ou bien, ce qui revient au même, le nom du *cosmos se structurant en logos*[81]. »

S'il y a bien une dimension poétique dans le mythe, il y a aussi la possibilité d'interroger les sens que celui-ci véhicule en différentes époques ; car le mythe a pour fonction de donner du sens et de comprendre le rapport de l'homme au monde. Il permet donc aux sociétés qui le pratiquent de se situer par rapport au monde. Mais, pour que cette fonction perdure, elle implique une réception bienveillante de la communauté qui le partage. C'est le pacte de confiance qui légitime le mythe, ainsi que le rappelle Jean-Luc Nancy :

> « La parole mythique est communautaire par essence. Il y a aussi peu de mythe privé que de langue strictement idiomatique. Le mythe ne surgit que d'une communauté et pour elle : ils s'engendrent l'un l'autre, infiniment et immédiatement. Rien n'est plus commun, rien n'est plus absolument commun que le mythe[82]. »

Sans ce partage communautaire, le mythe perd de sa valeur politique pour ne conserver que celle appartenant au poétique. S'agissant de Phèdre et Thésée, quels valeurs et sens portaient-ils dans les différentes versions que le théâtre en a données au cours des siècles ? Quelles questions étaient finalement posées à l'assemblée théâtrale à travers cette histoire de désir frappé d'interdit ? Ce mythe aborde la transgression des règles qui régissent la cellule familiale, la plus petite unité par laquelle les relations entre les êtres sont régulées selon des normes sociales. Or cette petite unité qu'est la famille n'ouvre-t-elle pas la possibilité d'une interrogation des règles sociales ? Le sens ultime porté par ce mythe et

[81] NANCY J.-L., *La communauté désœuvrée, op.cit.*, p. 125.
[82] *Ibid.,* p. 127.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

par de nombreux autres mythes antiques, et au premier chef celui d'Œdipe, est peut-être le suivant : le dérèglement des règles qui régissent les liens entre les membres d'une même famille conduit au dérèglement de la société. Le mythe de Phèdre tel qu'il a été investi depuis les poètes tragiques jusqu'au classicisme de Racine se maintient dans ce cadre : l'amour de Phèdre est frappé d'interdit. La société, qui se place sous l'autorité du paganisme grec comme du christianisme, interdit à l'épouse de concevoir un désir pour son beau-fils. Mais les liens du mariage qui l'unissent à son époux ne sont pas ceux de l'amour : ils ne sont que l'émanation d'un contrat reposant sur un intérêt la plupart du temps[83]. Or, que nous dit le désir de Phèdre dans chacune des langues et des époques qui se sont emparées de ce personnage ? La permanence du désir chez l'être humain, d'un désir d'autant plus fort qu'il rencontre l'obstacle : celui des cadres sociaux et celui de l'être convoité car, il faut bien le rappeler, Hippolyte conçoit une haine à l'égard de Phèdre. La situation tragique dans laquelle se trouve le personnage de Phèdre est donc double. Qu'est-ce qui, à la fin du XXe siècle, permet de maintenir vivace ce personnage mythique : Phèdre et son désir ? Ceci alors que le statut du désir et des interdits a évolué avec le temps : la fable de Gabily s'inscrit, on le sait, dans un temps de libération sexuelle. La Phèdre de Gabily s'est libérée de l'interdit qui pesait sur son amour et cette libération a produit un déchaînement du désir chez chacun des personnages. Dans *Gibiers du temps*, le désir de Phèdre a instauré un système cyclique, à l'instar du Minotaure auquel il faut donner son tribut chaque année. Phèdre est le Minotaure qui, à la fin de la pièce, dévorera Thésée et permettra que le cycle s'achève et le mythe avec lui. Par ailleurs, *Gibiers du temps* est présentée par l'auteur comme ce qui « *reste* de la tragédie[84] », ce qui reste du mythe et ce qui reste du désir. C'est une pièce qui s'écrit à partir des restes et qui, ce faisant, interroge la mémoire et les temps présents :

> « Temps – celui du mythe : qu'en reste-t-il ? – et Epoque – la nôtre, ses violences, ses égarements – c'est l'obsession principale de la pièce. [...] Le monde d'aujourd'hui visité au travers de ce qui

[83] À l'exception de notre contemporanéité et pour de nombreuses cultures où le mariage est motivé par l'amour en règle générale mais nous ne nous étendrons sur de telles considérations ici.
[84] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.*, p. 102.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

dure de ce mythe, de ses héros (fatigués ou pas), des passions qu'il véhicule (passions encore actuelles, hélas ou heureusement, selon l'endroit où l'on se place)[85]. »

En observant les glissements ou détournements que Gabily fait subir au mythe par rapport aux autres « corps d'écriture », nous observerons l'évolution du rapport que ce mythe a entretenu avec les époques concernées et nous pourrons nous demander, au terme de cette traversée, si le mythe de Phèdre est toujours une force agissante dans notre société.

Lorsqu'en 1992[86] Gabily s'empare du mythe de Don Juan à la suite du *Dom Juan* de Molière, il questionne également le rapport de l'homme au désir. Alors que le mythe de Phèdre situe cette thématique dans la cellule familiale et repose sur un personnage soumis aux lois de la société et allant jusqu'à se donner la mort, le personnage de Don Juan libère son désir au mépris des règles qui régissent la société aristocratique et chrétienne française du XVIIe siècle. Quelles que soient les versions de ce mythe, Don Juan est puni pour sa conduite outrancière, mais sa mort est mise en scène grâce à l'artifice d'un *deus ex machina* sensé représenter l'intervention divine. La mort de ce personnage correspond à la vision de la justice au sein d'une société organisée selon la croyance en un pouvoir divin. Là où Phèdre se suicidait, Dom Juan est châtié. L'autre différence majeure entre ces deux personnages tient au fait qu'il s'agit d'un désir amoureux chez le premier, et d'un désir de possession chez le second. Ce qui motive le personnage de Dom Juan est l'accumulation ; son fidèle serviteur ne doit-il pas tenir le compte de ses conquêtes ? Chez Dom Juan, l'autre, en l'occurrence la femme, représente un territoire à conquérir dans un renouvellement incessant : il y a quelque chose de guerrier dans l'attitude de Dom Juan. Molière ne fait-il pas dire à son personnage « comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses[87] » ? Ainsi le désir est-il motivé par une chasse au « gibier[88] » féminin. On voit ici le rapport entre *Gibiers du temps* et *Dom Juan*. Il est bien entendu question de chasse dans la fable que Gabily inscrit à la suite de la pièce de Molière ; chasse en temps de guerre et dans l'espace contemporain.

[85] *Ibid.*, p. 111.
[86] « Depuis que j'ai écrit cette pièce au début 1992, la guerre dans les Balkans a pris des proportions que je ne pouvais imaginer » écrit-il en 1994 pour la note liminaire qui accompagne la publication de sa pièce.
[87] MOLIÈRE, *Dom Juan*, *op.cit.,* Acte I, scène 2, p. 32.
[88] Nous employons à dessein ce terme qui désigne la femme dans *Chimère et autres bestio*les.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Bien que jamais désignée de manière explicite dans le déroulement de la fable, la guerre à laquelle Gabily songe en écrivant *Chimère et autres bestioles* est celle de l'éclatement de l'ex-Yougoslavie qui était en cours dans les années 90, c'est-à-dire simultanément avec l'écriture de la pièce. Le post-scriptum ajouté à la note liminaire pour la publication de la pièce précise ce contexte :

> « Depuis que j'ai écrit cette présentation, depuis que j'ai écrit cette pièce au début de 1992, la guerre dans les Balkans a pris des proportions que je ne pouvais imaginer. Le pire dit-on reste toujours possible. Cela peut bien me désoler, cela peut bien me hanter, le texte va demeurer qui tente l'impossible comédie entre ceux qui peuvent encore se lamenter (nous) et ceux qui doivent à toute fin survivre (eux)[89]. »

Lors de cette guerre, des crimes contre l'humanité ont à nouveau été commis au cœur de l'Europe et, parmi ces crimes, figurait le viol des femmes comme pratique de purification ethnique. Le corps de la femme était donc, cette fois-ci dans la réalité d'une guerre, un tableau de chasse pour les miliciens. Dans *Chimère et autres bestioles*, Gabily confronte le personnage de Dom Juan à la vengeance de trois femmes abusées par l'ennemi[90]. Ces trois femmes, il les désigne sous le nom de chimère et relie ainsi le réel de cette guerre à la mythologie antique ainsi qu'au mythe de Don Juan. En effet, en qualifiant sa pièce de « féérie », l'auteur s'inscrit dans l'héritage d'un genre, cette fois-ci mineur - contrairement à la tragédie – car essentiellement populaire. La féérie, genre théâtral plutôt scénique que dramaturgique, fait intervenir des créatures surnaturelles et des machineries favorisant le spectaculaire. De quelle manière le surnaturel est-il convoqué dans la pièce de Gabily ? La seule désignation des personnages féminins par le nom de la chimère suffit-il à inscrire cette dimension surnaturelle ? Nous verrons que le surnaturel a déserté la fable de *Chimère et autres bestioles*, si ce n'est peut-être par la longévité des personnages de Maître et Servant, les *alter ego* de Dom Juan et Sganarelle. Le règlement de compte que les femmes de la Chimère font subir aux deux représentants du sexe masculin ne nécessite pas

[89] GABILY D.-G., « Une féérie », note liminaire pour *Chimère et autres bestioles, op.cit.,* p. 8.

[90] Il est nécessaire de garder à l'esprit la note ajoutée par l'auteur qui précise que la pièce a été écrite avant que la purification ethnique ne se généralise dans le conflit en question. Ainsi le temps de la fable est-il en avance sur le réel.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'intervention d'un *deus ex machina* évoquant la colère divine qui élimine Dom Juan de la société dans le texte de Molière. Ainsi l'étude de cette autre pièce de mythe nous permettra-t-elle de mettre en regard le mythe tel que Gabily le saisit avec la version de Molière qui représente la source essentielle de l'adaptation. À travers cette confrontation entre deux versions et deux époques, nous pourrons mesurer le désenchantement de l'auteur à l'égard du monde contemporain ici pris dans une guerre venant s'ajouter aux autres passées et présentes et ajoutant ruines aux ruines, traumatismes aux traumatismes.

Dernière pièce convoquant un mythe littéraire dont nous proposons une étude comparée avec les sources auxquelles elle se réfère, *TDM 3* a été écrite en 1992 sur une sollicitation de Christian Colin et Claire-Ingrid Cottanceau. Ils désiraient travailler sur *Le Mépris* de Moravia puis de Godard, et ont alors proposé à Gabily de « faire quelque chose avec *le Mépris*[91] ». Gabily s'est donc emparé de ces deux matériaux et a produit une pièce dans laquelle il est intéressant d'observer les écarts qu'il a choisi de creuser entre les différents personnages, notamment dans la relation que chacun entretient avec l'autre et dans le rapport à l'acte créateur. Que ce soit dans le roman de Moravia, dans le film de Godard ou dans la pièce de Gabily, chacune de ces œuvres interroge le geste créateur aux prises avec la société du spectacle. Toutes partagent le problème de l'auteur, à qui l'on demande inlassablement de s'adapter. Dès lors, l'adaptation de l'*Odyssée* d'Homère fournit le prétexte pour interroger cette position de l'artiste. Mais, à la différence de Moravia et Godard, Gabily décide de placer un personnage - qu'il nomme U pour Ulysse - au milieu des autres que sont l'auteur et sa femme, le producteur et le réalisateur. On se souvient en effet que dans le film, Ulysse n'est pas présent autrement que dans les séquences cinématographiques intra-diégétiques et reste de ce fait un seul objet de fiction. Chez Moravia, le roman est élaboré sur un principe qui intègre l'épopée d'Homère comme objet de discussion entre les personnages. Gabily ajoute donc à la question de la création, ici prise dans la logique commerciale poussée à son extrême, celle du devenir du mythe dans l'espace contemporain. Ainsi cette pièce rejoint-elle la problématique commune aux précédentes. Interroger le devenir du mythe dans l'espace contemporain, c'est interroger le présent. Le mythe devient alors l'outil heuristique permettant l'investigation du réel.

[91] GABILY D.-G., *TDM 3*, note liminaire, p. 5.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

La mouvance à laquelle Jacques Boulogne attache le mythe et la révélation du sens dans son réseau de reprises et transformations offre un cadre propice pour étudier la transformation des héritages culturels, lesquels constituent notre mémoire collective. Dès lors, les mythes questionneraient l'histoire et l'évolution des sociétés en ce qu'ils véhiculent les traces des transformations de la société et notamment des rapports sociaux. Une écriture qui s'inscrit dans une reprise des mythes proposerait donc une mise en regard du présent par le passé nous invitant alors à questionner la fonction de cette mémoire dans l'espace public. Chacun des textes auxquels nous allons consacrer ce premier temps d'analyse porte les traces d'un mythe et chacune de ces pièces propose de placer des personnages ayant traversé le temps au cœur du contemporain. La mémoire est ainsi proposée à la fois comme restes du passé sur la scène contemporaine mais aussi comme épaisseur qui envahit les personnages mythiques donnant lieu à une écriture de la logorrhée sur laquelle nous reviendrons en seconde partie de l'analyse. Chez Gabily, les personnages mythiques sont fatigués, et souffrent d'un trop-plein de mémoire. Cette fatigue-là, cet épuisement sont l'un des moteurs de la dramaturgie gabilyenne. Ils permettent à l'auteur de relier son écriture aux héritages et de proposer ainsi son regard sur notre contemporanéité en opérant une tension entre passé et présent, ainsi que nous allons pouvoir le mesurer en arpentant ces pièces de mythes.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1. Phèdre, Thésée et l'absent[92] : *Gibiers du temps*

Écrit entre 1994 et 1995, *Gibiers du temps* est un triptyque composé de trois époques : *Thésée*[93], *Voix*[94] et *Phèdre, fragments d'agonie*[95]. Si l'on devait résumer l'intrigue de *Gibiers du temps* en ne s'attachant qu'à son fil conducteur, on pourrait écrire qu'il s'agit du retour de Thésée délivré des enfers où il était retenu, dans une ville occidentale de la fin du XXe siècle qui pourrait être n'importe quelle mégapole. La tension dramaturgique repose en partie sur le décalage du héros imprégné des valeurs de la Grèce antique et celles de la société contemporaine dans laquelle il pénètre enfin. Le trajet de Thésée n'est autre que son acheminement vers le sacrifice ritualisé du héros mythique, qui prend ici la forme d'une mise à mort dans le cadre d'un banquet de clôture. Mais comme l'écrit Gabily en mai 1994, dans le texte « APRÈS LES PREMIERS MOIS À BREST » publié dans les *Notes de travail* :

> « 8. *Gibiers du temps* ne parle pas *de* quelque chose. *Gibiers du temps* n'est pas racontable. – c'est-à-dire formaté à l'usage des amateurs de résumés édifiants – ou, autrement dit : ce qui se conçoit bien ne s'énonce pas obligatoirement clairement. Est-ce que ça se conçoit si bien que ça, d'ailleurs ? On sait bien que non. On voudrait bien croire le contraire. Mais. L'inconcevable, qui est l'histoire du monde, son perpétuel recommencement, ne s'énonce qu'avec les balbutiements et les réserves appropriés[96]. »

De toutes les pièces de reprise de mythes écrites par Gabily, *Gibiers du temps* est celle où le choc entre le passé et le présent est le plus violent. C'est aussi celle où l'auteur s'est appliqué à construire un monde complexe et susceptible de soulever les interrogations multiples qui traversent la question de l'héritage tout autant littéraire, et plus largement

[92] Par ce terme nous désignons Hippolyte dont l'absence est fondamentale dans la fable de *Gibiers du temps*.
[93] La première époque a été créée au Quartz de Brest le 8 juin 1994.
[94] La deuxième époque a été créée aux Fédérés à Montluçon le 22 avril 1995.
[95] La troisième époque a été créée au Théâtre National de Bretagne le 14 novembre 1995.
[96] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit,* p. 108-109.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

culturel, que politique. Le choc entre passé et présent en passe d'abord par la distribution des personnages. Les personnages mythiques côtoient ici l'espace de la contemporanéité de l'auteur. Situés en différents points de connaissance du monde d'aujourd'hui, ceux-ci sont plus ou moins en décalage avec les codes et cette variabilité produit en elle-même du sens.

Cette pièce porte les traces de l'atelier *Phèdre(s) et Hippolyte(s)* datant de juillet 1990, projet qui réunissait les écritures du mythe de Phèdre chez Euripide, Sénèque, Garnier, Racine, Tsvetaïeva et Ritsos. Gabily voulait que ces différentes versions du mythe soient réunies en étant portées l'une après l'autre par les comédiens.

> « Donc s'enfiler (sans filet) six fois Phèdre, six fois Hippolyte. Six Phèdres et Hippolytes. Avec la participation (obligée et par ordre chronologique) d'Euripide, Sénèque, Garnier, Racine, Tsvetaïeva, Ritsos. Vouloir commencer à aboutir (?) quelque chose d'un travail entamé il y a plusieurs mois et qui se poursuivra – tant la matière (au sens premier du mot) est riche et d'usage multiple[97]. »

Cette note laisse à imaginer combien Gabily pensait son geste dans une généalogie d'auteurs et dans une conscience de leurs héritages. À travers cet atelier, le Groupe T'Chan'G menait au plateau et éprouvait par les corps des acteurs les glissements auquel est soumis le mythe. Ce geste artistique témoigne de l'engagement de cet auteur dans un mouvement de filiation, autre dimension mémorielle qui fait à la fois « brèche et suture[98] » selon les termes de Paul Ricœur. Comment la langue évolue-t-elle ? Comment le théâtre évolue-t-il ? Comment dire le mythe en différents moments de l'histoire des hommes ?

> « Nous visitons six maisons. Les maisons sont rarement vides : traces de mobiliers (d'immobiliers?) anciens, des voix, des corps, voire des idéologies du "mettre en scène", du "comment penser à, le rôle", etc.

[97] *Ibid.,* p. 24.
[98] RICOEUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 514.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Nous confrontons scènes à scènes les bribes d'une histoire plurielle, pourtant toujours la même, les strates d'une histoire disparate et commune du "comment s'établit et se vérifie le principe d'exclusion de la cité".

Par exemple.

Scènes à scènes, textes à textes.

Pas de réponse unifiante, lénifiante, mais des indications. Selon le temps de la réécriture du mythe. Selon l'usage et selon les modes qui y présidèrent.

Ainsi, nous aimions la "limpidité" racinienne, attestée par les maîtres et quelques petits siècles de soi-disant classicisme français ; il nous arrive d'y voir des pauvretés insanes, des abaissements devant les bienséances qui *disent le,* qui *parlent du* poids de la peur et des refoulements dans une société donnée, à une époque donnée ; notre amour change de lieu. Nous aimons chez Racine ce qui se tait, comme chez Garnier nous avons appris à aimer ce qui se dit *en trop*, c'est-à-dire *humainement* ; oui nous trouvons chez Garnier, l'or de la langue boueuse et grasse, enracinée jusqu'à l'outrance, la redite des souffrances des hommes[99].»

De cette traversée selon six versions différentes, *Gibiers du temps* porte ponctuellement des traces mais la pièce se manifeste essentiellement par une grande démarcation d'avec ses prédécesseurs. Toutefois, la version d'Euripide est celle à laquelle Gabily a le plus emprunté ainsi que l'exprime la note de travail suivante:

« 1. Redire encore ici qu'il s'agit - malgré les (nombreuses) restrictions d'usage – d'une adaptation de l'*Hippolyte* d'Euripide. Un vieux mythe, on dit. Une histoire éternelle, comme ils disent. Celle que nous tentons de raconter sans trop y croire. Au vrai, nous y croyons peu. De moins en moins, nous y croyons…[100] »

Quels emprunts ou quelles influences peut-on déceler chez Gabily ? En quoi sa fable se démarque-t-elle des précédentes versions sur lesquelles le Groupe T'Chan'G a travaillé ? Si l'on s'appuie sur la conception que Lévi-Strauss propose du mythe en le décomposant en mythèmes, lesquels sont opératoires dans le mythe qui nous occupe ?

[99] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.*, p. 24-25.
[100] *Ibid*., p. 106.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Il ne semble pas incohérent de considérer que les premiers éléments nécessaires à la permanence de ce mythe sont la dévoration du désir de Phèdre pour Hippolyte et le lien de filiation qui unit ces deux personnages jusque dans l'interdit. De cet amour inassouvi, découle la mort des personnages provoquée par l'*húbris* de Phèdre qui, par son mensonge, provoque la condamnation de l'innocent Hippolyte par son propre père : Thésée. Le nœud mythique donne à la tragédie sa possibilité d'être, c'est-à-dire qu'il y a faute et combat stérile contre cette faute, crime et combat stérile contre ce crime.

Dans les cinq versions théâtrales[101] traversées par le Groupe T'Chan'G en 1990, la structure dramaturgique d'Euripide, Sénèque et Garnier est assez proche, les variables se situant essentiellement dans le rôle de la nourrice, dans la modalité de l'aveu de Phèdre à Hippolyte, dans la façon dont elle se donne la mort et dans la confrontation de Phèdre à Thésée. Racine a quant à lui écrit une pièce répondant aux règles de la poétique d'Aristote reprise en son temps par l'Abbé d'Aubignac et a modifié certains éléments du mythe pour servir sa pièce et l'adapter selon les règles de la bienséance et de la vraisemblance. On notera notamment la liberté prise par le poète classique à l'égard de la haine que le jeune homme conçoit pour les femmes en attribuant à ce personnage un amour impossible pour la jeune Aricie, sœur des Pallantides tués par Thésée. Les Pallantides sont les cousins germains de Thésée. Croyant qu'Egée n'avait pas eu d'enfants (puisque Thésée était élevé loin d'Athènes), ils espéraient la succession du roi et le partage d'Athènes. Au retour du fils d'Egée, ceux-ci contestèrent sa légitimité et furent alors tués par lui. Racine introduit ainsi un personnage qui n'appartient pas au mythe de Phèdre et Hippolyte et transforme le fondement de la vengeance de Phèdre, désormais animée par le sentiment de la jalousie plutôt que par le dépit amoureux. À travers Phèdre, Hippolyte et Aricie, Racine étend la question du désir à d'autres personnages. Gabily en fera de même dans *Gibiers du temps*. Il fait également intervenir une dimension politique car, avec l'annonce de la mort de Thésée, s'ensuivent des tractations relatives au trône et à la succession du roi par Phèdre ou son fils, Hippolyte ou Aricie. Cet aspect politique se retrouve chez Gabily où règnent les fils de Thésée et de Phèdre : Acamas et Démophon. Dans la contemporanéité de *Gibiers du temps*, le pouvoir de ces deux personnages mythiques n'est plus de l'ordre du politique

[101] Tous les auteurs ayant été travaillés pendant le stage ont écrit une version du mythe pour le théâtre à l'exception de Ritsos qui en a plutôt fait un long poème, un long monologue mais qui a souvent été porté à la scène. La dernière étant celle de Christine Le Tailleur au TNB en mars 2013.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

mais de l'économique dans ce qu'il a de plus perverti. En effet, les fils de Phèdre et Thésée sont des personnages inspirés des parrains de la mafia que le cinéma et les séries télévisées érigent en héros des fictions modernes.

Par-delà ces différences, les auteurs se démarquent les uns des autres au gré de leur langue et de l'importance qu'ils accordent à certains aspects du récit plus qu'à d'autres. De son côté, Gabily prélève deux mythèmes que sont le désir monstrueux de Phèdre et sa volonté de se donner la mort. Autour de ces deux éléments fondateurs, il agrège des personnages, des lieux, des actions qui réduisent l'unité d'action initiale à une masse composite et fourmillante, à un agrégat qui déplace la passion de Phèdre vers la tragédie du désir et concerne alors bien d'autres personnages :

> « Donc, Thésée aurait été empêché de revenir en d'autres temps où on avait besoin de lui pour borner l'inceste, c'est-à-dire le désir au-delà. Et qu'en serait-il advenu alors de Phèdre et d'Hippolyte ? Tous Phèdre(s), tous Hippolyte(s), peut-être : un rêve, un songe, un cauchemar inracontable que vient battre en brèche l'efficace et prégnante et apprenante réalité d'aujourd'hui. Ou plutôt, les réalités. Et parmi ces réalités, ce qu'il en est du commerce du désir. Ça nous intéresse d'en parler. Commerce du désir, oui. Partout. Mais borné, à peu près, à la limite. Cette limite dont nous avons aussi envie de parler. Et par la maladie du temps, aussi. On voit laquelle. Qui est au cœur. Du bas (ceux d'en bas, les délaissés) en haut (ceux d'en haut, la descendance des puissants, les encore plus puissants maintenant que les dieux sont morts). Commerce du désir, rien d'autre, sur cette fraction de planète par nous habitée. Commerce, assouvissement, commerce, faillite, etc. C'est avec ça qu'on va faire, on sait[102]. »

Ce que Gabily souhaite interroger dans *Gibiers du temps,* comme dans une majeure partie de son œuvre, c'est donc la question du désir dont il dévoile le caractère monstrueux pour dire aussi un peu des rapports d'oppression qui s'exercent dans notre société. Voyons à présent comment l'analyse comparée entre plusieurs points fondamentaux du mythe tels que l'aveu de Phèdre ainsi que les conditions de sa mort, le penchant sauvage et chasseur d'Hippolyte et enfin le personnage de Thésée, offre la possibilité d'envisager l'évolution du rapport au désir confondu avec l'exercice du pouvoir. Il s'agit dès lors de faire appel

[102] GABILY D.G., *Ibid*, p.104

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

aux héritages culturels afin d'envisager comment cette mémoire est travaillée dans le geste de création contemporain.

1.1 L'aveu de Phèdre

La version d'Euripide correspond en réalité à une seconde version du poète grec car une première version avait fait scandale comme le mentionne Marie Delcourt-Curvers dans son avant-propos de la pièce :

> « Euripide traita deux fois le sujet. Une première pièce fit scandale. Phèdre s'abandonnait à sa passion et la déclarait elle-même à son beau-fils qui, d'horreur, se voilait le visage. Ces audaces sont atténuées dans la pièce que nous lisons et qui, en avril 428, quelques mois après la mort de Périclès, obtint le premier prix. Phèdre et Hippolyte se rencontrent en scène, mais sans échanger ni un mot ni même un regard. Derrière le théâtre, la nourrice a fait la déclaration. En lui livrant son secret, Phèdre lui a en même temps donné licence d'agir, car sa résistance était liée à son mutisme[103]. »

Ce qu'Euripide avait écrit dans un premier mouvement et que les règles morales de son temps ne lui ont pas permis de maintenir, ses successeurs l'ont mis en œuvre. Depuis Sénèque jusqu'à Ritsos et dans une évolution qui va de pair avec la morale dans laquelle s'inscrit chacun des auteurs, Phèdre dévoile son amour à Hippolyte sans que jamais cet aveu se fasse dans les coulisses du théâtre. Ritsos en fait même le sujet unique de son texte qui prend la forme d'un long monologue dans lequel Phèdre avoue son amour à un Hippolyte silencieux, interdit, et orchestre seule sa vengeance qui condamnera le jeune homme. Chez Ritsos, Phèdre assume et revendique son désir, elle est une femme libérée de toute morale qui s'abandonne pleinement par le verbe à son impossible amant. Le texte de Ritsos n'est pas un texte théâtral mais un poème. C'est le poème de Phèdre qui déverse les mots et les maux de son désir, c'est le débordement de cette folie qui, dans les autres

[103] DELCOURT-CURVERS M., « Avant-propos » de la pièce *Hippolyte*, in EURIPIDE, *Tragédies complètes I*, Paris, Gallimard, 1962, p. 201-202.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

versions, occupe essentiellement les deux tirades dans lesquelles elle confie d'abord son amour pour Hippolyte à sa nourrice puis à Hippolyte lui-même. La place qu'accorde Ritsos à la parole de Phèdre déplace l'approche du mythe en libérant une parole qui était définie par l'obligation de contenir le désir comme les mots. Ici les mots coulent, inondent le destinataire silencieux. Phèdre tisse la toile qui enserre Hippolyte par ses mots quand lui ne peut que subir ce déversement et s'emmurer dans le silence. Elle est en scène jusqu'au bout et ses derniers mots sont la condamnation qu'elle annonce à Hippolyte :

> « Et là, qui sait,
>
> *toi aussi tu pourrais un moment te défaire de ton masque, de ton*
> *armure de verre,*
> *de ta sainteté glacée, de ta lâcheté assassine. Disparais, te dis-je. Je*
> *ne supporte pas*
> *l'outrage de ton silence. La vengeance je l'ai préparée. Tu verras.*
> *Dommage –*
> *tu n'auras pas longtemps à t'en souvenir*[104] *».*

À cet endroit, Gabily se démarque de ses prédécesseurs car le sujet de sa pièce n'est pas dans le dévoilement du désir ni même dans la culpabilité[105] ressentie par Phèdre à l'égard de son état. La Phèdre de Gabily n'a plus rien à avouer, Hippolyte est mort depuis longtemps ; elle lui a survécu et s'unit chaque année à un homme en mémoire de celui-ci, unions desquelles naissent des filles uniquement en signe d'une malédiction lancée par Hippolyte lorsqu'il mourut :

> « PHÈDRE. [...] Vois-moi qui suis comme la montagne où souffle le désir des marâtres. Voici ce que je lui crie. Il ne répond pas, mon Hippolyte. Rien. Il me méprise. Je le vois bien, nourrice. Il se lève et il s'en va, le méprisant. Voilà. Je vois son jeune dos de méprisant. Je vois les muscles de

[104] RITSOS Y., *Phaidra*, Cassaniouze, Éditions ErosOnyx, 2010, p. 81.

[105] Une culpabilité toute relative car il apparaît surtout dans l'ensemble des textes que Phèdre est malheureuse non pas tant de son amour incestueux que de l'impossibilité qu'elle a à assouvir son désir car dès lors qu'elle se déclare à Hippolyte c'est dans l'espoir que ce-dernier la suive dans son désir.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

son dos de jeune Dieu vaniteux qui ne veut rien réconcilier de Phèdre-moi ni de quiconque de mon sexe. Je vois la séparation, l'abîme que les dieux créèrent, la guerre depuis le commencement

Alors, meurs. Dis-je. Imbécile. Vaniteux. Egoïste. Minable

Ils ont lâché la meute sur lui, sur le bâtard, ils ont lâché les chiens de guerre de son père. Ah serviteurs, qu'avez-vous fait ? - Ce que tu nous as commandé, maîtresse – Il est mort en te maudissant – Il est mort disant qu'il te haïssait aussi de ce maudissement – Et que maintenant toute chose soit encore plus séparée, dit-il, de l'homme et de la femme, pour ce qui vient et te concerne, toi. – Que ta génération ne produise que des femelles lamentables, toi, dit-il, et ce n'est plus qu'un râle dans sa bouche : Zeus créateur, exauce-moi – Puis le chef de meute lui arrache la face, et il ne dit plus rien[106] ».

Cette tirade de Phèdre nous apprend plusieurs informations essentielles sur les points communs et les points de divergence qui existent entre les versions antérieures du mythe et celle de Gabily. On apprend ainsi que Phèdre a déclaré son amour à Hippolyte comme dans les autres versions mais que cette déclaration est antérieure au commencement de la fable. En cela, la fable hérite d'une situation dont elle écrit les conséquences selon la vision de l'auteur. On apprend aussi que ce n'est pas Thésée qui a ordonné la mort d'Hippolyte mais Phèdre, or, dans les versions antérieures, Phèdre ou la nourrice manipulaient Thésée par le mensonge, ce qui conduisait ce dernier à déclarer la mort de son fils. Chez Gabily, Thésée n'est jamais revenu dans sa maison ; il n'a donc pas pu condamner son fils. Phèdre est donc la seule responsable de la mort d'Hippolyte qu'elle ordonna ; et elle devint par ce geste une criminelle. Une criminalité qu'aucune justice ne vient interrompre car le roi mythique qui hérite du pouvoir des dieux[107] et a pouvoir de justice n'est pas revenu des enfers. Il ajoute à ces différents éléments une malédiction, celle de l'enfantement de filles uniquement. Cette malédiction prend du sens lorsque l'on sait que les femmes de la lignée de Pasiphaé sont maudites en amour et que c'est là un élément important du mythe de Phèdre. À partir de cette malédiction, la fable de *Gibiers du temps* comporte des personnages complémentaires au mythe : ce sont les filles nées de Phèdre et qui forment à

[106] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 44-45.

[107] Dans le mythe, Thésée condamne Hippolyte non par les moyens de la justice humaine mais en invoquant la promesse de son père Poséidon d'exaucer trois vœux formulés par Thésée. Source : GRIMAL P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

leur tour un clan d'Amazones tout comme la mère d'Hippolyte, Antiopé. Dans une émission[108] produite par Anne-Sophie Vergne et réalisée par Gaël Gillon pour France Culture, on apprend de l'acteur Nicolas Bouchaud que les amazones de la fable gabilyenne sont inspirées de *La misère du monde* de Pierre Bourdieu. Par ce geste, l'auteur relie le mythe au réel en le réactualisant avec le combat contemporain de femmes ayant décidé de se réunir pour se défendre contre les hommes. Ces différents éléments, de proximité et d'écarts avec les textes antérieurs, placent la fable de Gabily dans un rapport de recréation et d'invention à partir des héritages. Dès lors, la contemporanéité se regarde-t-elle à l'aune des nombreux fracas provoqués par le choc des temporalités.

1.2 La mort de Phèdre

Chez Euripide, Ritsos et Tsvetaïeva, Phèdre se donne la mort par pendaison. Sénèque et Garnier choisissent l'épée d'Hippolyte et Racine le poison. De son côté Gabily reprend l'héritage d'Euripide mais en faisant de ce suicide une mascarade répétée à chaque anniversaire :

> « NOURICIELLE. Elle a encore essayé de se pendre. Mais j'avais préparé ce qu'il fallait
>
> PHÈDRE. Nourrice, j'ai froid. J'ai tombé. J'ai manqué. J'ai froid nourrice
>
> DÉMOPHON. Enlevez-lui ces instruments de mort. Qu'on lui enlève ces instruments de mort, voyons
>
> PHÈDRE. Peux pas empêcher, non. Voudrais rester dans le lit de paresse et le lit de luxure mais le lit est comme le désert. Le fleuve des pensées charrie les glaces et les troncs et les berges arrachées. Les draps, les draps. Malheur. Malheur. Nuit. Nuit. Lève-toi, soleil qui réchauffe même plus.
>
> Ébroue-toi, père brûlant.
>
> Qu'est-ce que je vais faire. Comment que je vais continuer

[108] VERGNE A.S. et GILLON G., « Didier-Georges Gabily : Celui qui tombe aveugle… », production France Culture, diffusion le 30 avril 2002 in Fonds Didier-Georges Gabily, IMEC, dossier GAB 25.8

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

HÉLÉNA. Comme toujours, maman

AGNA. Comme d'habitude, mère. La journée maudite va passer

HÉLÉNA. Tu boites, pauvre maman. Voici mon bras

AGNA. Il y a cette affreuse blessure à votre cou, mère chérie.

Voulez-vous que je vous remaquille[109] ».

Au lieu d'une fin tragique, le désir de mort du personnage devient un ressort de la théâtralité et annule par la répétition de ce geste toute possibilité cathartique : ce n'est là que du théâtre. Ce jeu de dénonciation de la représentation qui se retrouve dans de nombreuses pièces montre combien la *catharsis* telle qu'Aristote l'envisageait n'est plus aussi probante dans la représentation contemporaine. Ainsi la désactivation de l'acte (censé inspirer la pitié) suppose une évolution dans le traitement du mythe mais également dans la fonction de la représentation théâtrale. Là où, dans les versions antérieures, la pendaison de Phèdre vient précipiter l'action de son dénouement, le jeu de répétition mis en place par Gabily avec le simulacre de pendaison pratiqué rituellement par Phèdre inscrit la fable dans la continuité d'une histoire qui a commencé bien avant son ouverture. Cette conception non close de la dramaturgie participe du lien avec une histoire antérieure tout en ouvrant le drame à un temps qui dépasse celui du présent de la fable.

Dans *Gibiers du temps*, Phèdre est donc restée dans l'espace des vivants et porte l'usure du temps :

« CYPRIS. Elle ?/ Ça ? / Phèdre ? / Qui fut de toute splendeur ? / Qui fut ma rivale en beauté ?

NOURRICIELLE. Je ne l'ai jamais connue belle mais je sais qu'elle a été belle – bien qu'il n'existe aucune photographie du temps de sa beauté. Sa beauté date de bien avant l'invention de la photographie. Les peintres même n'ont jamais fait son portrait dans sa beauté. Il paraît qu'il y avait des vases qui disaient sa beauté. On les a brisés[110]. »

[109] GABILY D.-G., *Gibiers du temps, op.cit.*, p. 16-17.
[110] *Ibid.,* p. 18.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Phèdre est restée prisonnière du temps et se trouve condamnée à une éternité qui rend son supplice insupportable. Dès lors, elle réitère chaque année de la mort anniversaire d'Hippolyte par le rituel de la pendaison ratée qui ouvre la journée qui s'achèvera le soir venu par l'accouplement avec un homme, victime expiatoire offerte par ses fils :

> « NOURRICIELLE. A l'endroit où habituellement elle pose le tabouret. A l'endroit où le crochet est scellé depuis des siècles des siècles dans tous les palais qu'elle habita. A cet endroit où chaque année elle vient recommencer à se souvenir et à se vouloir pendre d'une faute que tous ont oubliée, je crois,
>
> je prépare la corde avec l'entaille dans la corde,
>
> jusqu'à la dernière torsade
>
> - elle-même bien entaillée. C'est ainsi que ma mère fit, et avant elle sa mère, et la mère de sa mère encore,
>
> avant-avant elle et pour le reste, je suis trop jeune et ignorante, je ne sais pas
>
> quel est cet homme que tu dis[111] ».

Parmi les emprunts qu'il est possible de déceler dans la fable gabilyenne, figure une approche christique du personnage d'Hippolyte que l'auteur a peut-être repris à Yannis Ritsos :

> « à mes doigts
>
> s'accroche cette chaîne familière avec ta petite croix (celle
>
> dont on dit que c'est la Déesse qui te l'offrit), celle
>
> qui pendait à ta poitrine, qui s'embuait de la moiteur de ta chair ;
>
> (oui c'est moi qui te l'ai volée)
>
> […] Une autre fois encore,
>
> te voir couché par terre, à plat ventre, à chercher sous les armoires, profond, préoccupé, pénétrant comme si tu faisais l'amour.

[111] *Ibid.*, p. 18.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Et j'étais

moi le plancher sur lequel tu te jetais, et je sentais en moi

tandis que, tout en étant debout, j'observais chacun de tes mouvements l'enregistrant par mon toucher et par mon goût. Nous n'avons pas

trouvé, bien entendu, la chaîne –

celle que je porte dans mon lit les nuits où Thésée s'absente,

celle que je sers sur ma poitrine.

Tu ne vois pas

ses empreintes, maillon après maillon, gravées dans ma chair ? –

et un petit Crucifié, taillé

entre mes seins, - j'imagine, que si tu l'embrassais

il ressusciterait réellement ; encore que

je l'aie bien appris : la résurrection n'est

qu'acte solitaire du renoncement, et pas

un acte de l'union[112]. »

Dans *Gibiers du temps*, cette parenté entre Hippolyte et le Christ s'exprime par le fait que la journée d'anniversaire qui commémore Hippolyte en consommant le corps d'un homme chassé par Acamas et Démophon, a lieu à chaque lundi de Pâques :

> « PHÈDRE. [...] C'est Vendredi de Pâques aujourd'hui, nourrice, t'en souviens-tu. Le jeune Seigneur va mourir. Et dans sa mort je renaîtrai. Il vient mon Hippolyte. Il va pousser la porte. Il viendra. Le jeune dieu avec sa croix d'amertume jusqu'à moi. Il gravira sa Phèdre, son Golgotha[113]. »

Vraisemblablement sous l'impulsion de Ritsos, Gabily intègre à sa fable une conception catholique du temps basée sur la résurrection : la consommation du corps de l'homme

[112] RITSOS Y., *Phaidra*, *op. cit*., p. 45-49.
[113] GABILY D.-G., *Gibiers du temps, op.cit*., p. 44-45.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

renvoyant à la consommation de l'hostie et assurant la résurrection de Phèdre et la perpétuation du crime. Dans ce mouvement, il relie son texte à celui du poète grec tout en inscrivant l'héritage religieux dans l'espace de sa fable. Cette dimension spirituelle produit deux dynamiques essentielles dans la pièce : d'une part la théâtralité de la répétition, d'autre part la transformation du rapport au divin dans l'histoire occidentale.

Dans la fable de Gabily, Hippolyte est donc totalement absent, il est le seul personnage du mythe qui le soit, ce qui distingue l'approche de Gabily des auteurs qui l'ont précédé. Cependant cette absence est fondamentale dans le fonctionnement dramaturgique de la pièce car elle irradie l'action : l'absence d'Hippolyte est la conséquence du crime de Phèdre et l'argument qui préside à la chasse à l'homme ritualisée. Or les fables de Gabily commencent toujours par les conséquences d'une faute ou d'un crime[114].

1.3 La chasse : transposition

Ce qui caractérise le personnage d'Hippolyte dans le mythe chez Euripide est la dévotion qu'il voue à la déesse de la chasse Artémis et la vie qu'il mène au milieu des bois parmi ses compagnons, fuyant toute présence féminine. C'est précisément ce mépris et cette haine à l'égard de la déesse Aphrodite qui est à l'origine de la passion coupable de Phèdre. Phèdre est la victime de la déesse qui l'utilise pour atteindre le fier et chaste Hippolyte. De toutes les versions abordées par Gabily, seule celle d'Euripide met en scène la déesse ; c'est par elle que s'ouvre la tragédie d'Euripide :

> « APHRODITE.
>
> Célèbre parmi les mortels et non sans gloire dans les cieux
>
> je suis la déesse Cypris.
>
> En quelque lieu que les éclaire le soleil,

[114] Cet aspect sera traité en seconde partie de l'étude.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

des rives de l'Euxin aux confins atlantiques,

j'honore ceux qui rendent hommage à ma puissance,

mais qui me traite avec superbe, je l'abats.

Car la race des dieux, elle aussi prend plaisir

à recevoir l'hommage des humains.

Et de cette parole je ferai voir tantôt la vérité.

Le fils que l'Amazone a conçu de Thésée,

cet Hippolyte qu'a nourri le pieux Pitthée,

seul ici parmi tous le peuple de Trézène,

me déclare la dernière des déités.

Il méprise les couples et refuse l'amour.

A la sœur de Phoibos, Artémis, fille de Zeus,

va son respect, elle est pour lui la déesse suprême.

[…]

Non certes que j'en prenne ombrage. Que m'importe !

Mais il m'a offensée et je l'en châtierai,

cet Hippolyte, avant que le jour soit fini. J'ai dès longtemps

dressé le piège. Ce qui me reste à faire n'est plus rien[115]. »

Gabily s'inscrit dans l'héritage d'Euripide en replaçant la déesse Cypris Aphrodite dans la distribution des personnages et en lui attribuant la volonté d'orchestrer sa vengeance. Les paroles prononcées par la déesse à l'ouverture de *Gibiers du temps*, entrent en écho avec celles qu'écrivit Euripide :

« CYPRIS. (*enlève sa barbe)*. Dis : Cypris sans Zeus / J'ai soufflé sur ses cendres. Dis : toujours aux avant-postes et ne renonçant pas.

Par ici,

[115] EURIPIDE, *Hippolyte, op.cit*., p. 211.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Nous ne sommes plus la majorité, comme tu peux le constater. Mes vieux camarades tombent comme des mouches, et tous les intermédiaires. (Pensive, désigne Hermès Archange, dit :) Avec celui-là aussi j'ai dû coucher / etc. / avec qui n'ai-je pas couché / etc. (Songe encore. Semble chasser des images désagréables. Se reprend. Dit :) Là-bas-là-haut, malgré tout, ça peut encore aller.

Ouais. Pour Arès-armé, toujours, et pour moi,

toujours,

à peu près. Ouais. Enfin, il me semble. Depuis le temps que je n'y suis pas retournée. Il faut que j'y retourne, je crois

que j'ai oublié quelque chose qui te concernait.

Mais quoi. Quelque chose, oui

(Elle psalmodie sans conviction :) « A vrai dire, je n'en suis pas jalouse / quel besoin en aurais-je / mais du tort qu'il m'a fait/ je le punirai / Hippolyte / Tout ou presque est en chemin depuis longtemps / Je n'aurai pas grand-peine…[116] »

La déclaration d'intention faite ici par la déesse relie la fable de Gabily à l'héritage d'Euripide et annonce le retour des dieux de l'antiquité grecque sur la scène contemporaine. La tension qui va alors s'exercer entre les valeurs du paganisme et l'espace contemporain traversé par l'héritage du christianisme et se manifestant par le dérèglement de toute morale ou de toute spiritualité, permet alors à Gabily de traiter la question de l'héritage à travers une dramaturgie du chaos.

Le lien de *Gibiers du temps* avec le mythe en passe également par la mise en place d'une situation dramaturgique reposant sur une chasse. Le chasseur n'est plus Hippolyte et les proies ne sont plus les animaux sauvages des forêts mais un être humain, un *pharmakos* offert à Phèdre en mémoire du corps d'Hippolyte :

« PHÈDRE. Mon mignon, mon grand, il faut que tu m'en trouves un aujourd'hui, tu n'as pas oublié

DÉMOPHON. Oui. Il faut que je trouve-achète-vende beaucoup de choses de choses aujourd'hui et parmi

[116] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 14.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

toutes ces choses que je dois trouver-acheter-vendre aujourd'hui, je vous en chercherai-achèterai un à votre convenance. Nous trouverons-achèterons, je vous promets.

Agna, sœurette : notez que nous devons trouver-acheter un bel Hippolyte pour maman.

Une transaction sans débouché comme chaque année.

Mais nous pouvons encore nous le permettre, maman, n'ayez crainte[117] »

Le gibier de cette année sera Thésée, homme errant dans cette ville dont il ne reconnaît rien et ne comprend pas les usages. Ainsi les fils sacrifieront leur père en offrande à leur mère. Le héros du mythe et vainqueur du Minotaure sera consommé par le Minotaure-fait-femme de *Gibiers du temps*. Et alors que Thésée croit retrouver sa maison, son palais et sa famille après cette longue traversée dans la cité déréglée de la fable, il sera exécuté sur l'autel du nouvel ordre débarrassé des mythes par celui qui saigne la lignée royale : Sanguier. Ce gibier exceptionnel clôturera alors le cycle de répétition dans lequel Phèdre est enfermée et sa présence dérèglera la machine théâtrale qui existe en amont de la fable gabilyenne :

« PHÈDRE. [...]

Mais

Devant toi, ma bouche maintenant se tait et

Plus aucune parole trompeuse ne me vient car je sais déjà

Le malheur d'avoir été repoussée, une seule fois, l'unique fois, et

J'attends de toi, homme, les paroles non trompeuses qui m'aideront… je ne dis pas mon texte habituel… Je ne sais pas ce qui me vient et qui n'est pas mon texte… Ce trouble qui me vient après tout ce temps, après toutes ces années à dire le même texte…

Qu'est-ce qui me prend ?...

J'étais bien dans ce texte…

Je voulais encore te parler de ton port de dieu et de ta jeunesse de dieu, Hippolyte, amant des chevauchées et des chasses…

[117] *Ibid.,* p. 28.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Qu'est-ce qui me prend ?...

Je n'ose même plus lever les yeux sur toi…

Qui es-tu, homme de ce Vendredi saint où tout, chaque année, trouve son terme renouvelé et me fait grosse d'une nouvelle fille pour que tout ce monde se perpétue[118]?... »

Comme pour le rituel de la pendaison, le sacrifice de la victime expiatoire est réglé selon des codes établis et répétés chaque année, rejoignant en cela les célébrations qui organisent le temps selon des cycles qui assurent l'équilibre entre les hommes et les dieux, entre les hommes et la nature. Dans la fable de *Gibiers du temps*, le cycle se rompt et vient clôturer un temps archaïque que la maladie de Phèdre maintenait au cœur de la ville contemporaine.

1.4 Thésée

Contrairement à ses prédécesseurs, Gabily fait intervenir Thésée dans l'action de sa pièce dès le début. Il va même jusqu'à déplacer la focale qui faisait de Phèdre le personnage central du mythe pour la diriger sur Thésée et sur le chemin de son retour vers la maison familiale. La fable de Gabily commence avec le retour de Thésée sur la terre, mais le temps passé aux Enfers a été plus long que dans toutes les autres versions du mythe : deux mille ans se sont écoulés depuis que ce dernier est parti de Trézène avec son compagnon Pirithoos dans le dessein d'enlever Perséphone, la femme d'Hadès :

« Donc, Thésée (même hors péplum) reviendrait des enfers. De nos jours. La scène se passe de nos jours. Thésée le fourbe, le malin, le corrupteur, le civilisateur, le violeur légitime, le législateur. Pour qui le sait. Un homme. Une sorte de héros. Ce siècle use tous les héros qui se présentent. Suffit de regarder par la télévision. On n'en a jamais assez, des vrais comme ceux de fiction.

[…] Le reste (la pièce) est son chemin. Une histoire. Indescriptible pour l'heure. Non encore écrite. Le reste (la pièce) est ce qui traverse ceux (nombreux) qui traverseront : des hommes, des

[118] *Ibid.*, p. 159.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

femmes, encore, toujours, chasseurs et proies, grands fauves et petits gibiers, du temps et ceux qui le manipulent. Des acteurs, en somme[119]. »

Le temps de l'évolution et de l'adaptation à l'environnement sociétal contemporain lui a manqué. Le chemin de son retour sera fait de la traversée d'une société qu'il ne comprend pas et qui ne le comprend pas donnant ainsi à la fable une focale par laquelle la société contemporaine est regardée depuis celui qui n'en a pas les codes. Le regard de Thésée est celui qui dresse le procès de la société postmoderne qui a rompu avec les valeurs du passé et, plus largement, avec ses héritages. De tous les personnages présents dans la fable de Gabily, il est celui qui est le plus éloigné de la connaissance, il est l'aveugle, il est l'errant. Celui par qui arrive le phénomène de rupture, la dislocation du sens. Ne comprenant pas cette société dans laquelle il est revenu, il est le gibier du temps. Le décalage qui réside entre les tenants de la société antique et ceux de la société libérale contemporaine est à même de produire une interrogation sur l'évolution de la société humaine. Celui qui croit avoir été délivré des Enfers pour revenir dans son pays se retrouve dans un autre enfer qu'est l'étrangeté au monde :

« THÉSÉE. Ne me dis pas que ce n'est pas l'enfer, toi aussi.

C'est l'enfer.

Encore.

Bien que tes mains soient douces.

Ne me dis pas que suis revenu chez moi.

Ce n'est pas chez moi du tout, ici.

[…]

Et c'est hélas, sûrement, sans doute, le monde que je vois.

Rien à faire

Ce monde qu'ils m'ont fait pendant que je n'étais pas là

Monde de. Cadavres qui parlent[120] »

[119] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.,* p. 104-105.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

La figure du héros grec disparaît au profit de celle de l'étranger nécessairement voué à l'errance dès lors que ses repères socioculturels ne sont plus valides. Le personnage de Thésée cristallise le choc des civilisations et introduit en cela notre rapport à l'héritage. Sommes-nous étrangers à nous-mêmes dès lors que nous détruisons les legs du passé ? Ici le legs n'est pas anodin car l'étranger massacré à la fin du triptyque porte, entre autres attributs mythiques, le symbole de la fondation d'Athènes et du système démocratique grec. C'est aussi celui par qui arrive la constitution de classes entre les hommes d'une cité :

> « Après la mort d'Égée, Thésée, débarrassé des Pallantides, prit le pouvoir en Attique. Son premier acte fut de réaliser le « synœcisme », c'est-à-dire de réunir en une seule cité les habitants jusque-là disséminés dans la campagne. Athènes fut la capitale de l'Etat ainsi constitué. Il la dota des bâtiments politiques essentiels : le Prytanée, la Boule, etc. Il institua la fête des Panathénées, symbole de l'unité politique de l'Attique. Il battit monnaie, divisa la société en trois classes : les Nobles, les Artisans et le Cultivateurs, et instaura dans ses grandes lignes, le fonctionnement de la démocratie, telle qu'elle existait à l'époque classique[121]. »

Y a-t-il encore de la place pour quiconque ne souscrirait pas à la loi d'un libéralisme qui se nourrit du commerce des corps ? C'est là une question posée par *Gibiers du temps*. Dans cette pièce les victimes sont celle d'une guerre qui prend le nom de libéralisme : les corps sont des matières premières faisant l'objet de tractation entre les personnages ; c'est notamment le cas du corps de Thésée que les Amazones et les fils de Phèdre se disputent. Comme toutes les guerres, celle-ci fait des victimes : les plus défavorisés, les plus démunis qui ne prennent pas part aux lois du commerce qui s'est étendu à toutes les relations humaines :

> « Commerce du désir, rien d'autre, sur cette fraction de planète par nous habitée. Commerce, assouvissement, commerce, faillite, etc. C'est avec ça qu'on va faire, on sait. Commerce (des hommes-femmes entre eux), assouvissement (des hommes-femmes entre eux), commerce (qui

[120] GABILY D.-G., *Gibiers du temps, op.cit*., p. 50-51.
[121] GRIMAL P., *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, *op.cit.* p. 453.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

achète qui ?) qui profite de qui ? quelle guerre profitable se joue ailleurs, à quel profit ?), faillite (dont on se remet, dont on ne se remet pas selon la place où l'on se tient), etc[122]. »

Avec le massacre de la famille mythique par lequel se clôture la fable de *Gibiers du temps*, Sanguier instaure ce nouvel ordre tout à fait débarrassé des héritages mythiques qui régnaient encore. Ce nouvel ordre est représenté par le personnage de Sanguier, celui qui saigne les corps, homme de main d'Acamas et Démophon qui renverse l'ordre des maîtres pour y installer le sien. Avec Sanguier, c'est l'entrée dans l'ère de l'oubli où l'on se détourne des victimes de l'histoire pour construire un nouveau projet de société :

« SANGUIER. Tu n'avais pas demandé à voir ces ruisseaux de sang. Je suis l'homme nouveau. Je suis le retour aux premiers temps. C'est moi. Je n'aime pas comme tu ne me fais plus confiance. Ferme les yeux et tu les verras plus, ces ruisseaux de sang. Aide-moi à me laver et je serai de nouveau dans la pureté. Blanc, comme de l'argent blanchi et comme l'oubli qui nous domine[123] »

Mais à l'oubli réclamé par l'homme nouveau qui veut se débarrasser de sa mémoire et du souvenir de tous les morts, Gabily oppose la voix mémorielle de la Pythie, seule survivante des temps mythiques qui, depuis la scène d'un peep-show, prend en charge le récit des mémoires et renonce ainsi, après sa traversée dans la ville contemporaine, à dire l'avenir :

« PYTHIE. [...] Elle fit. Rien qu'une main avec l'eau et le linge qui contient l'eau, et qui est l'oubli. Est-ce que tu peux comprendre

Tu peux comprendre, je sais. Homme, tu peux comprendre. L'eau qui efface et le linge qui la contient, et qui est l'oubli

Et tu jettes l'eau. Le linge, tu le presses. Tu peux comprendre, homme. Ainsi tes blessures sont effacées, et les morts qui peuplent ton chemin sont effacés, et ta mort

[...]

Le Dieu m'a traversée qui était mon amour, puis le Dieu ne m'a plus fait signe

[122] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.*, p. 104.
[123] GABILY D.-G., *Gibiers du temps, op.cit.*, p. 173-174.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

[…]

Je ne vagirai plus pour lui l'histoire future des hommes, et ce fut ma semence et ma peine que de vagir l'histoire des hommes et leur peine

[…]

Veux-tu ma disparition, aussi

Car je dis les noms de tous ceux qui fondèrent et de tous ceux qui disparurent. Je dis les noms

Car c'est mon lent travail de dire les noms[124] »

Ainsi la Pythie de Gabily inscrit-elle la mémoire du passé au lieu de la prophétie d'un futur car le Dieu qui était son amour ne lui fait plus signe. Une façon de dire que l'avenir s'est dissous.

Au terme de notre traversée dans les invariants mythiques interrogés selon les personnages constitutifs du mythe dans l'histoire du théâtre, nous pouvons mesurer combien le traitement contemporain réalisé par Didier-Georges Gabily permet à la fois d'inscrire son geste de création dans l'héritage littéraire, en faisant ainsi appel à la mémoire culturelle, ceci tout en révélant les ruptures que notre présent effectue par rapport au passé. Les différences majeures que Gabily fait subir au mythe - et notamment la libération de l'*húbris* - de Phèdre en modifient le fonctionnement au point de se demander si, ainsi traité, le mythe est bien toujours le même. Dans l'introduction de ce premier chapitre nous avons annoncé la valeur mutante des mythes qui doivent se modifier en fonction des époques afin d'être au plus proche des valeurs socioculturelles dans lesquelles ils s'inscrivent. Cependant nous avons rappelé que, si les mythes étaient bien assurés par ce devenir en mouvement, il était important de maintenir un ensemble de mythèmes considérés comme invariants afin que le fil ne soit pas rompu entre l'actualisation et les versions antérieures. Qu'en est-il des connexions entre la fable de Gabily et les versions auxquelles l'auteur s'est confronté au préalable dans l'atelier *Phèdre(s) et Hyppolite(s)* ? L'aveu de Phèdre a disparu alors même qu'il fonde l'enjeu des versions antérieures et sa mort est d'abord le prétexte à un numéro de clown triste revendiquant la théâtralité du

[124] *Ibid.,* p. 174 -175.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

geste et évacuant de ce fait la pitié que la tragédie antique et classique se devaient d'inspirer. Hippolyte ne figure plus au nombre des personnages vivants mais comme le souvenir insurmontable d'un mort pour lequel le désir de Phèdre ne s'est jamais éteint. Enfin, Thésée est de retour et cela entre en correspondance avec les invariants mythiques, mais il n'est plus le héros qui rétablit l'ordre rompu par le déchaînement de l'*húbris* de Phèdre en étant devenu un errant dans la sauvagerie d'une ville qu'il est incapable de dompter. Les changements opérés par Gabily sont donc radicaux : il propose des personnages contraires à ce qu'ils ont toujours été dans les versions antérieures, y compris celle plus récente de Ritsos qui resserre l'action sur l'aveu de Phèdre à Hippolyte. Mais la différence majeure qui réside entre le mythe tel qu'il est réinvesti dans *Gibiers du temps* et les différentes adaptations auxquelles il a été confronté réside dans le fait que notre auteur décale son écriture dans une temporalité différente de celle de ses prédécesseurs : Gabily n'écrit pas tant une adaptation du mythe aux valeurs de la société contemporaine qu'une suite aux versions antérieures auxquelles le dénouement aurait été enlevé. *Gibiers du temps* peut être vu comme le dénouement du mythe dans l'espace contemporain et fait ainsi entrer une dimension du temps qui dépasse les règles antérieures du vraisemblable en chargeant les personnages d'une éternité languissante. Dès lors il n'est pas incongru de proposer que la liquidation finale de tous les personnages mythiques – à l'exception de la Pythie – est à même d'évoquer la liquidation de ce temps immémorial auquel le mythe fait appel.

Enfin, précisons que ce premier moment d'étude consacré à *Gibiers du temps* n'a pas la prétention d'avoir soulevé toutes les questions posées par cette pièce. L'enjeu était d'abord de soumettre la fable de Gabily aux héritages traversés par le Groupe T'Chan'G afin de mettre en perspective les écarts fondamentaux de cette suite contemporaine. Ainsi, nous reviendrons vers cette pièce à plusieurs reprises dans le fil de notre démonstration tant elle contient des schémas ou des thèmes qui feront l'objet d'une analyse transversale.

Poursuivons à présent notre analyse comparée des mythes littéraires en confrontant *Chimère et autres bestioles* au *Dom Juan* de Molière.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2. Le mythe de Don Juan : *Chimère et autres bestioles*

Chimère et autres bestioles est un texte qui reprend le mythe de Don Juan et qui a été écrit suite à une commande d'Anne Torrès en 1992. Contrairement à d'autres pièces de commande[125], Gabily s'était engagé dans la création de celle-ci en diptyque avec le *Dom Juan* de Molière en 1996. Les répétitions ont été interrompues par son décès le 20 août 1996 mais le Groupe T'Chan'G a poursuivi la création et la première a eu lieu au TNB le 17 octobre 1996. De même que les personnages mythiques de *Gibiers du temps*, ceux de *Chimère et autres bestioles* ont traversé le temps depuis leur création jusqu'à l'espace contemporain. La métaphore de la durée s'inscrit là encore dans l'usure de leurs corps et le ânonnement qui caractérise leur parole. Par ailleurs, Gabily désigne sa pièce comme étant une féérie. Il est intéressant de voir qu'il s'empare ici d'un genre mineur, longtemps méprisé par la critique théâtrale selon la récente publication de Roxane Martin *La féérie romantique sur les scènes parisiennes de 1791 à 1864* :

> « La féérie souffrit [...] de préjugés esthétiques : forme grossière et outrancière, délibérément tournée vers un spectaculaire grandiloquent, sujette au comique fruste et graveleux, peu digne, aux yeux de la critique littéraire, de figurer dans les manuels d'histoire du théâtre[126]. »

Spectaculaire et populaire, la féérie implique une écriture qui ne peut que se réaliser sur la scène alors même que ses composantes fabuleuses adressent au théâtre des défis quant à leurs réalisations scéniques. Ainsi, l'auteur de cette étude souligne combien la féérie a « servi de creuset d'expérimentations pendant tout le XIXe siècle[127] ». Tout comme il s'empare de la langue baroque de Garnier lorsqu'il travaille en ateliers sur les *Phèdre(s) et Hippolyte(s),* Gabily investit ici un genre oublié ou tout au moins sous-estimé, mais propre

[125] On pense notamment à *Lalla, (ou la Terreur), Evénements, TDM 3*
[126] MARTIN R., *La féérie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 11.
[127] *Ibid.,* p. 12.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

à interroger les conditions d'écriture et des représentations du fonds fantasmagorique. Mais cette référence à la féérie implique une référence au surnaturel et, partant de là, au divin qui entre dans la structure du mythe de Don Juan. Ainsi, nous verrons comment Gabily vide la féérie de sa composante surnaturelle en le remplaçant le *deus ex machina* de la pièce de Molière par un banquet anthropophage orchestré par une chimère qui n'a rien d'irréel. La chimère gabilyenne est humaine, elle est formée par un trio de femmes animées par le sentiment de vengeance envers les hommes.

Comme dans les précédentes pièces de reprise d'un mythe, la fable porte certaines traces des versions antérieures. Pour *Chimère et autres bestioles*, le texte premier est celui de Molière avec lequel il a été créé en diptyque et dont nous retrouvons quelques traces. Mais le texte de Molière était lui-même inspiré d'un thème très en vogue à son époque et Gabily n'omet pas de mentionner les différents auteurs ayant proposé une version de ce qui est devenu un mythe littéraire. Ainsi retrouve-t-on la mention des auteurs ayant inspiré Molière et ceux qui, après lui, ont continué à s'emparer du mythe dans la note de travail suivante :

> « Dans et alentour de *Dom Juan* (de Molière). Dans et alentour de C*himère et autres bestioles* (de Gabily). Surtout alentour. Il y a beaucoup de matière alentour ces deux textes – pour différents qu'ils soient ou semblent être. Matière à s'interroger et matière à jouer, un peu. (En quinze jours, on ne pourra faire [tenter] qu'un peu. On essaiera juste de faire [tenter] le maximum d'un peu.) Des Espagnols à Thomas Corneille, de Scarron à Bataille. Scènes de séductions et d'athéisme. Scène du commerce du désir et scènes de rapports de classe[128]. »

La première version théâtrale du personnage de Don Juan est attribuée au frère espagnol Gabriel Téllez connu sous le nom de Tirso de Molina en qualité d'auteur dramatique qui écrivit *L'Abuseur de Séville et l'invité de Pierre* probablement avant 1620, pièce qui fut publiée en 1630. Cependant, si le mythe de Don Juan est essentiellement du à la *commedia*

[128] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.,* p. 121. En ce qui concerne la référence à Scarron, il est permis de penser que Gabily se réfère à la fois à la nouvelle inachevée de Paul Scarron *Histoire de Dom Juan Urbina, gentil-homme espagnol*[128] mais aussi, et peut-être davantage encore, à sa propre pièce *Scarron, trois traces improbables, deux fragments cannibales* et qui s'organisait autour du duo maître et servant, respectivement Scarron et Jacques Mangin. Dans cette pièce, le rapport au corps déformé par la maladie du poète est souvent relié aux relations que ce dernier entretient avec les femmes. Enfin, la dernière référence mentionnée par Gabily concerne Georges Bataille qui reprit le mythe de Don Juan dans *L'Expérience intérieure*.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de l'auteur espagnol, le personnage ne tient pas seulement à son imagination. Pour écrire sa pièce, Tirso de Molina a en effet puisé dans un fonds d'« anciennes légendes et [de] poèmes populaires, où apparaissent les motifs de l'insulte faite à une tête de mort, du banquet funèbre ou du galant volage. Le mythe de Don Juan, que le dramaturge espagnol a génialement inauguré dans ce chef-d'œuvre, possède donc des sources multiples[129]. » Ainsi le personnage de Don Juan porte une épaisseur culturelle lorsqu'il arrive sur les tréteaux du théâtre sous la plume de son premier auteur. Mais la transformation entre une transmission orale et sa fixation dans une œuvre écrite produit une inscription des mythèmes, ainsi que l'exprime Christian Biet dans *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe* :

> « Ce que Tirso a fixé sans le savoir, ce sont les invariants du mythe, en les arrachant à des récits divers qui tiennent au fonds traditionnel de l'Occident chrétien : celui du mort offensé qui vient affronter la mort en dînant avec elle, celui encore de l'arrogant Prométhée moderne qui défie les puissances célestes et terrestres, celui enfin du fils révolté, nouvel Icare exprimant son désir de liberté. De plus, Tirso lie cette histoire sacrée à la séduction et au plaisir : celui qui se moque de la mort se moque aussi de l'amour, des femmes et du mariage. Ces constantes vont ainsi se placer le long d'une intrigue dont la multiplicité des épisodes autorise de nombreux infléchissements, ajouts ou suppressions[130]. »

Un lien existe entre le mythe issu de la chrétienté et les mythes grecs : tous sont en effet issus de l'espace culturel commun de leurs premiers publics et transmis par les voies de l'oralité et de la tradition. Chacun de ces mythes s'est ensuite transmis de génération en génération par des œuvres théâtrales reposant de fait sur l'écriture et l'oralité. Ainsi le théâtre est-il le lieu de la fixation de certaines unités du mythe en même temps qu'il entretient un lien avec les modalités archaïques de leur partage, puisqu'il est un art fondé sur l'oralité. Ce lien nous invite à penser le temps de la représentation théâtrale selon les enjeux de la communauté qui, dans la tragédie grecque, assiste aux représentations avec un savoir culturel commun, celui des mythes autrefois véhiculés par les aèdes. La différence introduite par l'émergence de la tragédie est cependant majeure dans le rapport que l'art

[129] SESÉ B., « L'ABUSEUR DE SÉVILLE, Tirso de Molina », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 mai 2013. URL: http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/l-abuseur-de-seville/
[130] BIET C., *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 17.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

entretient avec les mythes car celle-ci s'appuyait sur ce partage du commun pour problématiser les enjeux d'une société démocratique naissante comme le soulignent les travaux de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet:

> « Nous avons vu que la tragédie, tant qu'elle demeure vivante, puise ses thèmes dans les légendes de héros. Cet enracinement dans une tradition de récits mythiques explique qu'on trouve, à bien des égards, plus d'archaïsme religieux chez les grands Tragiques que dans Homère. Cependant la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité[131]. »

Bien que leurs analyses se rapportent aux conditions d'émergence de l'assemblée théâtrale dans l'Antiquité grecque, il n'en reste pas moins vrai que la transmission d'histoires populaires qui constituent le canevas des pièces baroques et de la *commedia dell'arte* entretient un lien avec ce partage du commun véhiculé par l'oralité. Or, dans *Chimère et autres bestioles* comme dans les autres pièces étudiées dans ce premier chapitre, ce qui constituait le commun est voué à disparaître après une longue agonie dans le monde contemporain. C'est ce que nous nous attachons à démontrer dans chacune des analyses menées dans cette partie. Notre étude envisagera donc dans un premier temps les liens entre la fable de Gabily et son principal hypotexte, à savoir le *Dom Juan* de Molière. Ceci nous permettra d'envisager comment l'actualisation opérée par Gabily nous conduit à poursuivre l'interrogation sur le contemporain. La guerre étant ici ce qui marque une différence majeure entre les différentes versions du mythe et la version de notre auteur, comment investit-il le mythe d'une nouvelle interrogation politique où résonnent les échos d'une guerre toute proche et contemporaine de la fable ?

[131] VERNANT J.-P. et VIDAL-NAQUET P., Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris, La Découverte, T. I, 2001, p. 16.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2.1 Du *Dom Juan* de Molière au *Chimère et autres bestioles* de Gabily : Une actualisation par la déstructuration

Comme nous l'avons annoncé, la pièce de Gabily emprunte plus particulièrement à la version du mythe proposée par Molière en 1665. Un petit rappel des conditions d'écriture et de représentations s'impose avant de s'engager dans l'analyse comparée de ces deux versions.

Alors que Molière s'était vu interdire les représentations de son *Tartuffe*, il lui fallait trouver un autre sujet pour continuer à faire travailler sa troupe. C'est ainsi qu'il puisa dans la légende de Don Juan auquel il mêla le sujet populaire du « Festin de pierre » comme que le rappelle Christian Biet :

> « Cherchant une programmation nouvelle pour la saison d'hiver, il reprend le sujet populaire du « Festin de pierre ». Cette comédie sera une réponse aux ennemis de Tartuffe en même temps qu'un éclatant spectacle donné pour la grande fête du Carnaval de 1665. Plus que le souvenir du *Burlador de Séville* de Tirso de Molina, représenté dans les années 1630 par les acteurs de la *Commedia dell'arte*, Molière vise le succès des Comédiens-Italiens de 1657 et celui des *Festin de pierre* français de Dorimon et de Villiers[132]. »

Mais, comme pour *Tartuffe*, la nouvelle pièce de Molière suscita des réactions hostiles tant elle bafouait tous les piliers moraux d'une société fondée sur le respect des lois du mariage, de l'honneur aristocratique, de la charité chrétienne, de l'allégeance au père et au pouvoir et qui, pour finir, glorifiait l'hypocrisie comme le plus vertueux des vices : « l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine[133]. » Ainsi, après une série d'amputations de son texte original, Molière en vint à interrompre les représentations afin d'éviter qu'un interdit officiel ne les frappe. Dès lors il fallut attendre 1841 pour que la pièce originale soit

[132] BIET C., *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe, op.cit.*, p. 21.
[133] MOLIÈRE, *Dom Juan*, Acte V, scène 2, *op.cit.* p. 118.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

donnée sur scène. En attendant cette date, on ne connut que la « transcription versifiée et expurgée[134] » de Thomas Corneille que les comédiens de Molière lui avaient commandée après le décès du chef de troupe, ceci afin de pouvoir jouer la pièce sans offenser le pouvoir :

> « Recueillie parmi les textes posthumes de l'auteur (mort en 1673), elle fut successivement censurée en 1682 par les éditeurs puis par la police. Parallèlement, la troupe de Molière demanda à Thomas Corneille d'en établir une version tronquée et en alexandrins. […] Ce *Dom Juan* réécrit ne représentait plus l'histoire d'un homme affrontant le sacré et laissant finalement le spectateur dans l'ambiguïté, mais les aventures d'un petit marquis épris de conquêtes, désinvolte et badin qu'on s'activait à prévenir et qu'on cherchait à entraîner au Bien[135]. »

Voilà pourquoi Gabily cite Thomas Corneille parmi les auteurs qui se sont emparés du mythe de Don Juan, mais on voit bien ici que la motivation de ce dernier n'est pas de faire sa propre version du mythe mais de travailler à partir de l'hypotexte moliéresque afin d'éviter la censure. L'adaptation répond donc à des besoins pratiques. De son côté, Gabily s'appuie presque exclusivement sur le même hypotexte que Thomas Corneille mais pour en proposer une version non pas expurgée mais personnelle. La reprise telle que la pratique Gabily est motivée par une actualisation avec le monde contemporain. Dans la note[136] de travail que nous avons citée plus haut, il énonce qu'il entreprend d'interroger le mythe à travers trois points que sont l'athéisme, le désir et les rapports de classe. Notre analyse abordera ces trois points qui nous permettront de mettre en perspective l'actualisation du mythe avec la version de Molière.

A. L'espace : vers un rétrécissement et un pourrissement

[134] FERREYROLLES G., texte de présentation pour *Dom Juan*, in MOLIÈRE, *Dom Juan*, op.cit. p. 12.
[135] BIET C., *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe, op.cit.*, p. 36.
[136] *Cf* note 128.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Pour commencer il faut sans doute insister sur le fait que le *Dom Juan* de Molière est une comédie romanesque au cours de laquelle les personnages ne cessent de se déplacer, de voyager d'un lieu à un autre. Extérieurs et intérieurs sont traversés au gré des épisodes. Ainsi la pièce commence-t-elle dans un palais pour se terminer chez le Commandeur. Entre-temps Dom Juan aura parcouru « la campagne, au bord de la mer et non loin de la ville[137] », puis une « forêt, proche de la mer, et dans le voisinage de la ville[138] » pour ensuite revenir dans son appartement et repartir à la campagne afin de se rendre auprès de la statue du Commandeur. La liberté de mouvement fait ainsi écho à la liberté revendiquée par le personnage mythique. Lorsqu'il place ce même personnage dans l'espace contemporain, Gabily s'inscrit dans une perspective tout à fait contraire. À la variété des lieux et des paysages naturels, succède le huis clos d'un palais en ruine :

> « *Premier lieu. Ainsi énoncé : vent coulis sur un petit bout du champ d'épandage du monde, à cet instant, tout au moins sur le devant, encore assez coquet, quoique peu discernable car la lumière vient à contre-jour sur le lointain où quelques portes disent, ou plutôt quelques larges trouées (cinq au minimum), sortes peut-être de portiques à l'antique dans le genre gréco-stalinien – tout pousse vers le bas, s'enfonce, s'écroule, tient pourtant (comment et pour combien de temps encore ?), cette naufrageuse pente -, disent, donc, ces portes, qu'il y eut un dehors et un dedans. C'était sûrement un autre temps, une autre époque. Et tout cela ressemblait peut-être à un palais, à l'une de ses principales pièces, salon ou quelque chose d'approchant, à peu près. Maintenant ce n'est plus rien qu'un lieu dévasté avec, malgré tout, cette tranquillité malaisante, cette paix malaisante, minérale, des sépulcres*[139] »

Cette didascalie d'ouverture de la pièce situe donc l'action dans les ruines évoquant d'emblée la mort d'une époque qui fut celle du faste et de la splendeur. C'est donc avec les ruines du temps passé que Gabily compose sa fable. Il entretient en cela une proximité avec le drame baroque, dans lequel les ruines tiennent lieu de *topos* :

[137] MOLIÈRE, *Dom Juan, op.cit.*, Acte II, p. 45.
[138] *Ibid*., Acte III, p. 69.
[139] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, *op.cit*. p. 11.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Ces ruines qui jonchent le sol, le fragment hautement significatif, les décombres : voilà la matière la plus noble de la création baroque. […] Pour eux [les écrivains baroques], l'héritage antique est comparable, dans chacune de ses parties, aux éléments à partir desquels ils concoctent la totalité nouvelle. Non : ils la construisent. Car la vision achevée de cette chose nouvelle, c'était cela : la ruine[140]. »

Mais dans les temps contemporains où s'exerce le geste de notre auteur, ces ruines ont perdu de leur pouvoir d'évocation d'un passé certes morcelé mais au moins durable et inscrit dans le présent de l'œuvre. Espace de la décharge dans *Gibiers du temps* et *Événements*, ruines des monuments anciens mêlant l'antiquité grecque au socialisme soviétique, l'histoire commence au milieu des restes et s'écrit avec eux. Et c'est dans ce champ d'épandage du monde qu'émergent les personnages d'un mythe ayant traversé le temps et portant les traces de cette longue traversée à la fois dans la métaphore de l'usure mais aussi dans la référence aux hypotextes, comme ici à celui de Molière.

B. De l'acte au handicap

Si, chez Molière, le personnage de Dom Juan se caractérise par sa vitalité - révélée par les multiples déplacements de lieux mais aussi sa maîtrise du discours et sa capacité à passer d'une action à une autre - il n'en va pas de même dans la proposition de Gabily. Cette énergie qui caractérisait le célèbre séducteur dans les premières versions du mythe a laissé place à un corps malade, poussif et végétatif qui ne sort plus des ruines de son palais pour aller chasser les femmes mais se contente du retour de chasse de son fidèle serviteur. De tous les épisodes que traverse le couple Dom Juan-Sganarelle chez Molière, il n'en reste plus aucun. Gabily resserre l'action autour du seul thème de la séduction. Mais, là encore, il fait subir à cette ultime action l'effet du simulacre, ce qui renforce le sentiment de perte du personnage mythique. En effet, Maître n'est plus en mesure de jouer son rôle. Ni son corps ni son esprit ne lui permettent d'agir avec la liberté qui le caractérise dans le mythe. Dom Juan est sur le déclin et son état évoque, une fois encore, l'esthétique baroque

[140] BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 244.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

qui représente la nature dans un état de maturité à la limite du pourrissement, ainsi que le rappelle Walter Benjamin dans son essai *Origine du drame baroque allemand* :

> « La nature est [...] restée, si on veut, la grande source d'enseignements pour les poètes de cette période. Toutefois, elle ne se présente pas à eux à l'état de fleur ou de bourgeon, mais dans l'état de maturité avancée, de déclin de ses créatures. La nature leur apparaît comme l'éternel passé, le seul où le regard saturnien de ces générations reconnaissaient l'histoire. [...] Avec le déclin, et avec lui seul, le devenir historique se rétrécit et va mourir sur le théâtre[141]. »

Nulle autre nature dans *Chimère et autres bestioles* que celle d'un corps pourrissant désormais atteint d'un mal à l'endroit qui fit sa gloire : « MAÎTRE. Maintenant, il pourrit vraiment. J'ai engrossé cette femme et il pourrit[142]. » Le déclin de ce corps mythique serait-il à même d'évoquer le rétrécissement du devenir historique par lequel Benjamin termine sa phrase ? Le système répétitif de la fable - représenté par la mise en scène à laquelle s'accroche Servant comme au dernier morceau de son passé - redoublé par l'impotence du Maître, semble bien engager la fable vers une absence de progression tout comme le régime d'historicité dans lequel s'inscrit Walter Benjamin et sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Alors que dans le mythe, c'est le personnage de Dom Juan qui s'agite en tous sens et crée les multiples actions de la pièce, les actions sont, chez Gabily, assurées par son valet. Et il y a également une différence majeure entre le Sganarelle de Molière et le Servant de Gabily : chez le premier, le valet réprouve la conduite de son maître et ne peut que subir et servir cette attitude mais n'agit pas en complice total avec Dom Juan. Au contraire, dans *Chimère et autres bestioles*, Servant agit à la place de son maître : c'est lui qui rapporte les femmes dans le palais délabré de Maître.

Comme Phèdre, Maître est enfermé dans le souvenir, un souvenir poreux lui-même en train de disparaître. Ce même personnage, volubile chez Molière, est radoteur chez Gabily. Au milieu des ruines, le couple se heurte à la mémoire défaillante de Maître pour qui le souvenir des conquêtes passées échappe.

[141] BENJAMIN W., *ibid.,* p. 245.
[142] GABILY D.-G.*, Chimère et autres bestioles, op.cit.* p. 47.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « MAÎTRE. […] Rappelle-moi quelque chose d'elle – et quel était leur nom à toutes, surtout… Rappelle-moi ça. D'un seul nom, je crois que tout pourrait revenir. Oui oui, j'en suis presque sûr. Sinon je crois, la mort me prendrait maintenant que ça ne m'étonnerait pas et tu resterais seul[143]. »

Ainsi l'effondrement de l'espace et des corps contamine-t-il toute velléité d'action. Comme dans *Gibiers du temps* et *Ossia*[144], Gabily met en place une dynamique de répétition au cœur du système dramaturgique. Dans *Chimère et autres bestioles*, Servant rejoue à l'aide de marionnettes la scène de séduction d'Elvire, scène qui n'a cependant jamais été écrite chez Molière. Gabily joue avec l'hypotexte auquel il ajoute une scène qu'il représente par un spectacle de marionnettes dont l'échec se répète, spectacle que Servant rejoue interminablement pour la Gamine afin de lui montrer la scène qu'elle-même doit rejouer pour Maître :

> « *Servant avec deux marionnettes en habits de soirée : Père et Mère, Femme et Mari. Et de nouveau, on entend :* « LA FEMME. Tu connais cet homme qui se tient là-bas ? Depuis le début de la soirée, notre Elvire ne cesse de le dévorer des yeux. […] *Très appliqué, Servant. Singeant Femme et Mari avec ce qu'il faut d'exagération comme il est attesté par l'usage qu'il faille pratiquer… Maître réveillé. S'il dormait. Grognements d'appréciation quand il faut. Clappements de main. Des bruits de porc bien élevé. Gamine, immobile, dans l'ombre près d'une porte des portes. Ne sait pas quoi faire de ses bras. Ne sait pas quoi faire de son corps dans la robe corsetée qui a du être belle mais maintenant c'est fini, c'est comme tout, un souvenir mité, une loque de soie moirée. Apprend, Gamine. Répète. Anonne. Minaude (mais mal – elle ne sait* vraiment *pas ça : minauder) de l'obscur : son rôle*[145]*.* »

La scène de séduction du mythe n'a ainsi plus de valeur opératoire, elle est vidée de sa substance par cette mise en scène à l'intérieur de la fable qui offre une mise en abîme de l'acte théâtral et ne fait que renforcer la mort du mythe dont le souvenir s'effondre aussi.

---

[143] *Ibid.,* p. 18.
[144] *Ossia* sera analysée dans le prochain chapitre.
[145] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, op.cit.,* p. 24.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Comme chez Molière, la pièce raconte l'acheminement du personnage mythique vers la mort mais, *a contrario* de cette version antérieure, la mort travaille dès l'ouverture de la pièce :

> « Deux hommes sur un bout de terrain plus ou moins spacieux et devisant pour ne pas mourir ; plutôt : pour accompagner la mort qui vient, à cet instant, c'est à peu près certain, la vie a déjà passé, on en est presque sûr, la vie, l'action de vivre, le transport, le – souvent consternant – véhicule du désir et des ambitions (sociales) avec son corollaire de cadavres pas trop exquis et pas trop bien enterrés sur le bord des routes, des plages, des landes, des maquis d'existence – il y en a toujours, des cadavres, on sait cela, on apprend cela, à oublier, à ne plus regarder, à passer très vite[146]. »

On remarque ici le glissement de la pensée de Gabily, qui part de la présentation des deux personnages et de leur état dans la fable pour aller vers des considérations sur le désir et le pourrissement. La question du cadavre en devenir ne cesse de parcourir son œuvre. Tout est toujours porteur de mort et de décomposition ; les vivants de Gabily ne sont que morts en sursis. Le temps dans lequel s'inscrit l'œuvre de cet auteur est celui du règne de la mort, un temps marqué par la mémoire des crimes contre l'humanité qui ont fait de la mort une industrie. Comme l'analyse Catherine Naugrette dans *Paysages dévastés*, les temps contemporains sont également ceux de la fin de la « belle mort » :

> « La dégradation de la mort elle-même, sa disqualification en tant qu'expérience commune ou individuelle : l'abaissement si l'on veut du « mourir » au « crever », est un phénomène qui caractérise l'époque contemporaine. Comme l'expriment les artistes, et comme l'analysent les historiens et les philosophes, il semble en effet que tout au long du XXe siècle, une nouvelle et plus terrible mutation soit intervenue, qui rend de plus en plus difficile, voire impossible, de mourir d'une mort authentique[147]. »

[146] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, Une féérie*, *op.cit.,* p. 7.
[147] NAUGRETTE C., *Paysages dévastés, op.cit*., p. 100.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Le banquet anthropophage[148] qui nécessitera le dépècement du corps de Maître et Servant ne dit pas autre chose que la dégradation de la mort. Le pourrissement du corps de Maître renvoie au pourrissement de la mort elle-même en même temps qu'à une époque où la mort du héros mettait un terme glorieux à la fable. Chez Gabily, le déroulement des fables s'inscrit toujours sous le signe de la mort qui est déjà au travail depuis le commencement. Et quand la mort est à ce point au travail, on n'est pas loin de penser que les mythes sont déjà morts avant même que le théâtre ne s'achève. Leur décomposition à laquelle les fables gabilyennes nous fait assister est là pour en finir avec eux. Elle exprime la fin de leur pouvoir structurant.

C. Rapports de classe

Chez Gabily, le personnage de Dom Juan est nommé « Maître » et celui de Sganarelle « Servant ». Il désigne ainsi un autre rapport de pouvoir et d'oppression qui est celui de la servitude et donne à la fable une résonance marxiste qui n'est pas sans revenir sur l'ensemble de l'œuvre, ainsi que nous le verrons dans la suite de notre étude. Déjà en 1983, dans *Scarron, trois traces improbables, deux fragments cannibales*[149], l'auteur avait mis en place une structure dramaturgique[150] au sein de laquelle maître et valet étaient en relation de complicité. Dans le *Dom Juan* de Molière, la complicité n'est que feinte de la part du valet qui n'a guère d'autre choix que de servir son maître :

> « Il me vaudrait bien mieux d'être au diable que d'être à lui, et qu'il me fait voir tant d'horreurs, que je souhaiterais qu'il fût déjà je ne sais où. Mais un grand seigneur méchant homme est terrible chose ; il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste[151]. »

[148] Cet aspect sera abordé dans le point suivant.
[149] GABILY D.-G., *Scarron, trois traces improbables, deux fragments cannibales*, fonds Didier-Georges Gabily, dossier GAB.1.10, IMEC, Abbaye d'Ardenne
[150] Il s'agit de Jacques Mangin et de Paul Scarron.
[151] MOLIÈRE, *Dom Juan, op.cit.*, Acte I, scène 1, p. 28.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cependant, et ainsi que nous l'avons démontré précédemment, le rôle du Servant est plus actif que celui de Sganarelle et le rapport de pouvoir entre les deux personnages s'en trouve ainsi nuancé. La désignation des personnages gabilyens n'est plus celle du nom mais celle de la fonction or tout, dans le développement de la fable, tend à désactiver jusqu'au sens de ces fonctions. Manifestement Maître est dépendant de Servant : ce dernier est sa mémoire et sert le rituel du souvenir mais il est aussi celui qui rapporte la nourriture et les femmes dans le palais en ruine. Pourtant Gabily maintient les traces du rapport d'oppression qui est présent dans le texte de Molière en gardant l'habitude que Dom Juan a de battre Sganarelle. Ainsi fait-il ressortir les traces du texte de Molière et son caractère comique :

> « SERVANT. [...] Vous ne devriez pas tenir votre bras si longtemps élevé. La crampe va vous prendre.
>
> Je vous connais : quand votre bras retombera, je serai dessous comme par hasard, et c'est vous qui vous lamenterez de douleur.
>
> Moi je sortirai de votre bras avec le rhumatisme des courbés et même pas le droit de grincer, même pas le droit de joindre mon grincement à vos lamentations
>
> MAÎTRE. C'est l'ordre. Est-ce que je peux changer l'ordre.[152]»

La réplique du Maître est remarquable : alors que tout, dans la fable de *Chimère et autres bestioles*, dit justement l'effondrement d'un ordre passé, reste maintenu celui de la classe sociale et de la domination quitte à ce que ce soit, comme ici, le simulacre d'un ancien temps. Comme dans l'ensemble de l'œuvre de Didier-Georges Gabily, les rapports entre les hommes sont des rapports de pouvoir et d'oppression. Ces rapports s'exercent sur le mode économique, comme c'est notamment le cas dans *Gibiers du temps* et *TDM 3* ; sur le mode familial dans *Violences*, *Événements* et *Gibiers du temps* ; sur le mode politique comme dans *Ossia* et *Événements ;* et enfin sur le mode genré avec une permanence dans toute l'œuvre. C'est sur ce point que s'élabore l'action des fables gabilyennes. Le système d'oppression qui traverse toute l'écriture permet de mettre en perspective l'univers

[152] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, op.cit.,* p. 15.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

fictionnel avec l'histoire et la notion de progrès telle qu'elle fut abordée par Walter Benjamin. Mais les opprimés des fables gabilyennes ne sont pas passifs ; ils inventent un autre mode social, une vie à part régie par les règles d'une survie qui disent le dérèglement du corps social démocratique. Nous reviendrons sur ce point dans le second temps de notre étude[153].

2.2 De la conquête amoureuse à la purification ethnique

Comme dans *Gibiers du temps*, Gabily investit la question du désir et de ses ravages. Le point central de la pièce est la vengeance des femmes envers l'homme et traite en cela de l'oppression de l'homme sur le corps de la femme.

> « LA FEMME. Et qu'est-ce que je peux faire avec tous ces hommes qui me veulent du bien. Ces hommes disent qu'ils me veulent du bien. Nous te voulons du bien. Voilà ce qu'ils disent tous : nous te voulons du bien. [...] Celui-là (Un geste unique du bras vers le Maître, très lent.) me veut du bien. Avez-vous vu. (Un temps.) Avez-vous remarqué. (Un temps.) J'étais sous lui, tordue comme l'animal, et il me voulait du bien ; il me griffait, me voulant du bien, me forçait, me voulant du bien, me battait à grands coups, m'apprenant ce qu'il voulait que je sache de lui et qui était le vrai bien qu'il pouvait me donner le mieux[154]. »

Le lieu de l'action est donc celui d'un palais en ruines, mais ici pour la raison que Didier-Georges Gabily situe la fable dans un pays en guerre. Ainsi la métaphore de la ruine se lit-elle à deux niveaux : il s'agit des ruines du mythe et de la mémoire culturelle mais aussi des ruines produites par notre contemporanéité. Ce décor est à entendre comme la métaphore de la destruction permanente, tant celle qui résulte du passé que celle des temps présents. Si cela n'est jamais tout à fait explicite dans la fable, on peut voir des correspondances avec la guerre qui se déroule dans les Balkans et qui est contemporaine de

[153] Ce point sera abordé dans « Ceux d'en-haut / Ceux d'en-bas : la politique de l'espace »
[154] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, op.cit.*, p. 42-43.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

la pièce. Cette résonance se trouve notamment dans le passage suivant mais aussi et surtout dans les récits des personnages féminins qui racontent les viols subis par les soldats :

> « LA FEMME. Je vais parler de son père qui n'est aucunement son père. Je veux parler de lui pour qu'elle se taise. Écoutez :
>
> Il a une particularité visible pour qui le connut dans la posture des hommes et la nudité des maris, des amants. Écoutez encore :
>
> Je sais sa pavane et son humiliation. Sa pavane porte moustache dans le rituel costume des dimanches et des cérémonies de par ici. [...] Son humiliation se nomme : "prépuce entaillé jusqu'en dessous du gland". Les femmes murmurent le pire sur ce juif, sur ce musulman. Il a beau dire : "Je suis d'ici, et j'étais là bien avant vous"» ; il a beau dire : "Je suis de ce village, et de bien avant vous, tous mes vieux aïeux y servaient avant vous, courbés déjà, bien avant vos aïeux, car nous fûmes les premiers ici à servir la terre et ceux qui la possédaient", les femmes murmurent[155]. »

L'arrière plan médiatique est présent dans l'esprit des spectateurs, la pièce prenant dès lors une dimension politique qui dépasse le mythe du séducteur libertin pour transposer la question du désir dans un réel marqué par les exactions de cette guerre :

> « *Depuis que j'ai écrit cette présentation, depuis que j'ai écrit cette pièce au début 1992, la guerre dans les Balkans a pris des proportions que je ne pouvais imaginer. Le pire, dit-on, reste toujours possible*[156]. »

Ici, le contexte d'une guerre réelle entre en correspondance avec l'appétit conquérant du personnage mythique. Gabily place ce personnage au milieu d'un conflit contemporain dans lequel la purification ethnique se réalise par le viol des femmes de l'ennemi. Ainsi les tromperies et abus de Dom Juan se font-ils l'écho d'une réalité faisant entrer le mythe avec fracas dans le monde contemporain. Les conquêtes amoureuses du libertin, qui n'avaient d'autres incidences que d'offenser les règles de la société aristocratique et religieuse, sont

[155] *Ibid.,* p. 36.
[156] GABILY D.-G., notes liminaires à *Chimère et autres bestioles*, *op.cit*., p. 8.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

perpétrées dans une zone de guerre où les femmes sont violées et fécondées par l'ennemi. Ainsi accouchent-elles d'enfants qui, dans la fable gabilyenne, sont systématiquement éliminés dès lors qu'il s'agit de garçons :

> « LA GAMINE. J'ai vu la mère, une nuit de l'été d'après les soldats, je l'ai vue, dans l'été d'après les soldats qui avaient tout démoli à l'automne quand on a perdu, t'en étais ? je crois pas que t'en étais. Je l'ai vue, oui, la mère. Elle en laisse tomber un comme ça, comme le mien de gosse, la mère, l'accouche, le gosse, un vrai de vrai, un vivant, mais avec elle ça a pas traîné, lui a même pas laissé le temps de braire au gamin, crac, comme un poulet, un lapin, crac, tu crois qu'il va me trouver un lapin [157]? »

L'espace dramaturgique est donc celui d'un état de guerre au service de celle que se livrent les hommes et les femmes. *Chimère et autres bestioles* entretient à ce titre une étroite relation avec l'espace de « ceux d'en-bas »[158] dans *Gibiers du temps* où règnent les Amazones, ces filles engendrées par l'enfantement annuel ritualisé avec un corps eucharistique en guise d'Hippolyte. De même que les femmes de *Gibiers du temps* sont des guerrières qui vivent en horde et pour lesquelles la mutilation[159] et le meurtre des hommes est un moyen de se venger de l'oppressant désir masculin, celles de *Chimère et autres bestioles* forment un trio qui, sous l'orchestration de la plus âgée - ici nommée la Chèvre – mettra fin au règne de l'homme par le sacrifice cannibale des deux protagonistes en clôture de fable. Dans la scène suivante le corps de la femme est désigné comme étant du gibier :

> « *Servant est entré par une autre trouée. Il n'est pas seul. D'une main, il tient ce qui doit être un cadavre de lapin, une bouillie de corps, pattes et poils gris, sanguinolents, de l'autre, ce qui doit*

[157] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, *op.cit.*, p. 28.

[158] Ce point sera étudié dans le point 2.2 du second chapitre de la seconde partie.

[159] Dans la première époque, Marie arrache le sexe de Béréta alors qu'il s'apprête à livrer Thésée aux fils de Phèdre et, parce que dans leur échange précédent, Béréta harcelait Marie de ses avances :

« Béréta. Bon. (*Il se décide*.) Juste on retourne en bas et tu me la remontres, par exemple. Histoire que je n'oublie pas que j'ai quelque chose en trop qui te manque

Marie. (*à Léa*) Ecoute-le, Léa. Pourquoi je suis obligée de supporter ça à nouveau ? Pour ce que tu as convenu avec ton frère ? », p 56. Cette scène se dénouera par la vengeance de Marie :

« Marie. Maintenant je le fais

Arrache avec ses mains, dents, couteau, le sexe de Béréta. Lance le sexe aux poulets. Barbouillée de sang, se jette sur Léa. L'embrasse, la barbouillant de sang. » p. 58

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

être une autre femme qui ne se débat plus mais qui a dû lutter, ça se voit, c'est visible, avec les marques sur sa peau et sur ses vêtements, les stigmates connus, les rougeurs et les déchirures mais là, on n'entend plus que leurs respirations mêlées, et rien d'autre, même pas les chiens, s'il y avait des chiens, ils sont disparu, elle a cédé, maintenant elle se laisse faire, accompagnant de son bras les mouvements de bras du Servant quand il commence à parler : une marionnette d'un autre genre que celle qu'il aime à manipuler. […] il dit : « J'ai vraiment cru qu'ils allaient pas en laisser une bouchée, du lapin », *il dit :* « J'ai failli leur laisser celle-là qui rôdait, fichue garce de gibier à griffe, vous verrez, j'ai bien fait non [160]? »

Servant est sorti pour chasser du lapin qu'il a promis à Gamine et revient avec un lapin déchiqueté par les chiens et une autre femme, vieille cette fois-ci, une autre sorte de gibier :

« J'ai failli leur laisser celle-là à la place puis je me suis dit que vous voudriez peut-être en goûter de celle-là qui rôdait, fichue farce de gibier à griffe, vous verrez, j'ai bien fait non [161]? »

La femme est donc un gibier dont la fonction est double : d'un point de vue métaphorique, elle est là pour susciter le souvenir du personnage mythique déterminé par la consommation des corps de femmes. À ce titre, son corps devient un corps-mémoire pour le théâtre et permet la réitération de l'histoire - désormais révolue - du mythe du séducteur. Mais elle est également, à proprement parler, un gibier que le Maître consommera sexuellement. Le champ lexical de la nourriture est ici entièrement relié au rapport entre les genres.

Dans la pièce, tandis que Servant s'obstine à jouer les scènes de séduction passées à l'aide de ses marionnettes sans jamais y parvenir, un autre récit se met en place, tenu par les femmes, qui dit la guerre de l'homme sur la femme et le corps de la femme comme un champ de bataille[162]. Se met alors en place une situation dramaturgique depuis laquelle s'élève la voix des femmes et, avec elle, l'annonce du châtiment envers les hommes. C'est

[160] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, op.cit.*, p. 31-32.
[161] *Ibid.,* p. 32.
[162] On pense ici à la pièce de Matéi Visniec, *La femme comme champs de bataille*, qui raconte le traumatisme d'une femme violée par l'ennemi pendant la guerre d'ex-Yougoslavie.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'arrivée de la Vieille qui met en place le plan qui se terminera par la mise à mort des deux protagonistes et le repas sacrificiel au cours duquel sera consommé le corps bouilli de Maître qui ira nourrir l'enfant dont il est le père grâce au corps de la Femme :

> « *Le Maître est mort. De son cou coule le sang que les chiens viennent lécher.*
>
> *La Femme essuie son couteau sur la vieille robe de théâtre, sur son ventre gonflé. Elle dit, elle demande :*
>
> LA FEMME (*au Servant*). Est-ce que tu sais dépecer les bêtes
>
> LA GAMINE. Il sait dépecer les bêtes. Je l'ai vu (*Au Servant.)*
>
> Dis que tu sais.
>
> SERVANT (*après un temps*). Je sais
>
> LA FEMME (*laisse tomber le couteau près du corps de Maître. Se détourne. Dit :).* Alors occupe-t-en
>
> SERVANT. Lui
>
> LA FEMME. Qui d'autre. Toi, quand ce sera ton tour. Ce n'est pas encore ton tour si tu aides[163] »

Le champ lexical du corps humain a glissé vers celui de la boucherie : le corps du maître n'est plus qu'une bête à dépecer. L'humain, qu'il s'agisse d'une femme ou d'un homme, est un gibier chassé par d'autres humains dont le sort est invariablement celui de la mise à mort sacrificielle qui, dans *Chimère et autres bestioles,* va jusqu'au banquet anthropophage. Chez Gabily, l'homme est toujours un gibier pour un autre homme. C'est ainsi qu'il met en scène l'écriture d'une guerre aux formes multiples: guerre de classes sociales, guerre entre les sexes, guerre militaire, guerre économique. Cette déshumanisation des corps n'est pas sans évoquer le souvenir des différentes purifications ethniques qui se sont déroulées au cours des conflits du XXe siècle. Ainsi le corps humain, conçu comme un gibier dans cette fable comme dans celle de *Gibiers du temps,* résonne-t-il avec le temps historique de la catastrophe dans lequel se situe l'humanité depuis les crimes de masse.

[163] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, op.cit*., p. 53.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Les liens avec l'héritage mythologique sont nombreux dans *Chimères et autres bestioles*. Au mythe de Don Juan, viennent s'ajouter ces trois femmes apparentées aux Amazones de la mythologie grecque, à ceci près qu'elles sont guerrières parce qu'elles sont d'abord victimes et plus encore que les Amazones (qui gardaient les enfants mâles pour les tâches ingrates) celles-ci assassinent l'enfant de sexe masculin susceptible de reproduire la destruction, le viol et l'exploitation de la femme. Mais ce n'est pas sous la figure des Amazones que l'auteur présente ces femmes, plutôt en les désignant comme une chimère. La chimère est cet animal mythologique hybride dont la composition varie en fonction des sources mais qui se caractérise par un assemblage de différents animaux tels le lion, la chèvre et le serpent. Dans la mythologie, cette créature crachait du feu et détruisait le territoire du roi Iobatès qui ordonna à Bellérophon de la tuer. Gabily annule le mythe en ne gardant de la créature fabuleuse que la référence au nom de l'animal. Ici trois femmes remplacent les animaux et chacune est surnommée du nom de l'animal qui compose la créature : la Gamine pour la Lionne, La femme pour La Chèvre, La vieille pour La Chouette[164]. Enfin, le dernier personnage qui apparaît dans la fable après que le repas sacrificiel ait eu lieu est un soldat nommé Bellérophon mais contrairement à la légende, celui-ci ne sortira pas victorieux de sa rencontre avec la chimère.

Au terme de cette comparaison prenons le temps de questionner ce qui fonde le mythe du personnage de Don Juan et qui a donné lieu à la formation du vocable donjuanisme. Cela afin d'envisager comment les conditions socioculturelles de la contemporanéité ne garantissent plus la pérennité de ce mythe. Pour commencer, le donjuanisme est dépendant des cadres sociaux et moraux de la société dans laquelle il s'inscrit :

> « Dans la mesure où «donjuanisme» signifie libertinage des mœurs, on peut en voir déjà des préfigurations, bien avant le Siècle d'or espagnol, dans maintes formes d'insurrection contre la morale communément reçue et l'institution monogamique prévalente en nos sociétés d'Occident (le cas du Genji japonais pose évidemment des problèmes distincts). L'Antiquité gréco-latine en fournirait de très nombreux exemples: des dieux (Zeus), des héros mythiques (Thésée), des

[164] La chouette diffère des animaux qui constituent généralement la chimère.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> personnalités historiques (Alcibiade), des poètes théoriciens de l'amour libre (Ovide, dans son Art d'aimer). En bref, chaque fois que, chez un homme, l'appétit hétérosexuel revêt un aspect de violation audacieuse des normes, de «péché» (notion très antérieure à l'ère chrétienne), de scandale et de fascination tout ensemble, il s'apparente, en quelque façon, au «donjuanisme».
>
> Il n'en est pas moins vrai que le christianisme, par l'accent qu'il a mis sur le péché de la chair et les châtiments d'outre-tombe, a conféré au type toute son infernale grandeur[165]. »

Comme l'écrit Michel Berveiller, il existe bien des pratiques donjuanesques avant que ce terme soit formé à partir du nom du personnage théâtral. L'intérêt de ce mythe est qu'il se focalise dans les valeurs de la société espagnole du XVIIe siècle, notamment celle de l'honneur et du pouvoir du christianisme sur le corps. Gabily le formule dans la rencontre sur les mythes que nous avions citée en ouverture de chapitre:

> « C'est un des mythes de la chrétienté européenne fondamentale qui naît pour des raisons historiques entre le XIIIe et le XVIe siècle. C'est un mythe parfaitement nouveau, un mythe que les Grecs ne pouvaient même pas imaginer. Je crois que les sociétés européennes ont fait de Don Juan un mythe[166]. »

Si le donjuanisme se définit par l'attitude d'un homme qui consiste à abuser – (l'Abuseur tel est le qualificatif attribué à Don Juan dans sa première version théâtrale) – de tous les codes sociaux de la morale qui régissent la société et pas seulement les femmes, alors quels codes sont-ils encore en vigueur dans l'espace contemporain *a fortiori* dans l'espace dramaturgique de la guerre contemporaine ? La guerre produit une déréglementation de l'espace social et aboutit à une redistribution des rôles et des fonctions entre les hommes. Dès lors l'espace dramaturgique de la guerre modifie le donjuanisme. Par ailleurs, tout comme dans le cadre de la tragédie, le donjuanisme a besoin d'un cadre religieux pour être opératoire. Si l'on soustrait les règles morales qui fondent le donjuanisme, le mythe se trouve désactivé :

---

[165] BERVEILLER M., « DON JUAN », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 mai 2013. URL : http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/don-juan/

[166] « Y a-t-il un théâtre pour le mythe ? », *op. cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Au fur et à mesure que nos sociétés évoluent, il semblerait que le personnage classique de don Juan soit de plus en plus menacé de tomber dans l'anachronisme. Le relâchement du rigorisme chrétien quant à la morale sexuelle, la libéralisation des lois civiles en matière de divorce (légalisant en fait une polygamie successive), la promotion des femmes qui transforme les créatures désarmées de jadis en rivales redoutées des hommes[167]. »

Dans la version de Gabily, le rapport au châtiment divin n'est plus. Ici, nul commandeur ni *deus ex machina* mais plutôt le banquet anthropophage organisé par les trois femmes vengeresses :

> « Entre la terre qui s'ouvre pour engloutir le soi-disant pécheur dans *Dom Juan* et le repas anthropophage qui achève *Chimère*, ça a vraiment beaucoup changé, sûr. Dieu est définitivement mort (n'en doutons plus, quoi qu'il veuille nous faire accroire) et les hommes (membrés, de sexe masculin) ne savent plus se faire respecter – c'est ce qu'on voit dans *Chimère* : des femmes qui se vengent[168]. »

Si l'on admet que ces cadres religieux et sociaux sont condition à l'existence de la figure donjuanesque, on ne peut cependant échapper à l'ombre de cet héritage mythique qui, tout en étant représenté dans une société émancipée, agit encore sur le spectateur contemporain. La différence fondamentale réside dans le fait que le public des fables gabilyennes assiste à la démonstration poétique de la fin des mythes comme matériaux structurants. L'activité produite par le mythe de Don Juan dans la pièce de Gabily est à savourer précisément dans ces jeux d'écarts et de transposition avec les premiers du XVIIe siècle. Il s'ensuit un rapport intellectuel et ludique face à l'exercice de composition auquel s'est livré l'auteur plutôt qu'un rapport d'adéquation avec les valeurs partagées entre le mythe et l'espace du spectateur contemporain.

---

[167] BERVEILLER M., « DON JUAN », *op.cit.*
[167] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit*. p. 125.
[168] *Id.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Il n'en va pas de même dans la pièce que nous allons maintenant étudier et qui s'appuie moins sur un mythe que sur une réflexion autour de l'adaptation. *TDM 3* nous engage à réfléchir sur la notion du geste créateur aux prises avec la société du spectacle. C'est là une autre voie par laquelle Gabily sonde le présent.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

3. Ulysse et *Le Mépris* : *TDM 3, Théâtre du Mépris 3*

Écrite à partir d'une proposition adressée à Gabily par Christian Colin et Claire-Ingrid Cottanceau, *TDM 3* s'inscrit à la suite du *Mépris* de Moravia et de la version cinématographique réalisée par Godard en 1963. Son titre, *TDM 3* sous-titré *Théâtre du Mépris 3*, indique que la pièce arrive dans l'ordre chronologique des créations et revendique la généalogie des œuvres à partir desquelles elle s'est écrite. *TDM 3* donnera donc une version théâtrale du *Mépris,* alors décliné pour la troisième fois. Dans la note liminaire datée de septembre 1992 qui accompagne l'édition de la pièce, Gabily relate les circonstances des premiers échanges que tous trois eurent sur ce projet lors d'une rencontre à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon :

> « Ils sont deux et l'homme me parle de quelque chose, d'un projet qu'il a de faire quelque chose avec le Mépris, le roman de Moravia, le film de Godard. Il me demande si cela m'intéresserait de faire quelque chose avec le Mépris.
>
> […] Je ne sais pas trop m'adapter, je crois. Pas comme ça. Pas pour le théâtre. J'ai dû dire. Quelque chose. D'approchant. Que je réfléchirai. Mais nous parlions, et nous réfléchissions déjà, ensemble.
>
> […] Et le reste a fini par suivre, évidemment ; à cause de Christian et Claire Ingrid, à cause de Moravia, de Godard, d'Ulysse, et aussi, peut-être du rosé frais de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon ; et sans doute, encore plus sûrement, du monde, dont on parlait exagérément, tel qu'il va, déréglé, peu avenant, avec ses multiples figures annonciatrices, elles aussi, déréglées, peu avenantes (telles qu'apparaissent par exemple certaines figures du Mépris), déréglées, donc, peu avenantes malgré le fard et les manières – et ô combien annonciatrices surtout, aujourd'hui, du travail du texte[169]. »

[169] GABILY D.-G., « Quelque chose avec *Le Mépris* », note liminaire à *TDM 3*, *op. cit*., p. 5.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Gabily se défend ici d'un travail d'adaptation par rapport au roman de Moravia et au film de Godard. Cette déclaration nous semble contenir une question fondamentale, déjà soulevée par le roman. Quel est ce rapport problématique à l'adaptation ? S'agit-il seulement de l'opération artistique de transposition du genre romanesque vers le cinéma ou le théâtre ? Ou ne doit-on pas plutôt entendre ce terme dans la polysémie qu'il contient et l'envisager dès lors dans son acception socio-économique ? S'adapter au monde, aux lois de l'économie ? « S'adapter à la commande » dans le cas de l'auteur ? En réagissant à ce terme, Gabily se place déjà dans la position de l'écrivain du *Mépris* auquel on commande une adaptation de l'*Odyssée* d'Homère pour le cinéma. À partir des questions ouvertes par la polysémie de ce terme, nous procèderons dans un premier temps à une mise en regard de l'acte de création avec son environnement économique. Dès lors nous verrons comment Gabily s'appuie, comme ses prédécesseurs, sur ce terme qui contient le problème de l'artiste aux prises avec la société du spectacle.

Plaçons nous maintenant à l'intérieur de la fable racontée par *Le Mépris,* et choisissons d'aborder le lien qu'entretiennent les personnages avec le texte premier déterminant l'adaptation cinématographique soit l'*Odyssée*. Dès lors le personnage mythique d'Ulysse oscille entre le passé archaïque et le contemporain. Mais à la différence de Moravia et Godard, Gabily investit Ulysse d'une posture propre à questionner notre présent. En le plaçant parmi les personnages de sa fable, il inscrit l'épopée d'Homère plus explicitement que ses prédécesseurs ne l'avaient fait. Chez Gabily, Ulysse n'est plus seulement le motif d'une adaptation de l'*Odyssée* d'Homère comme chez Moravia et Godard, mais prend sens en étant intégré à l'espace des protagonistes. Là où Ulysse restait un personnage de fiction, Gabily le sollicite directement sur la scène. Ce traitement est proche de celui de Thésée dans *Gibiers du temps.* En effet, c'est sous les traits d'un mendiant donné en pâture au projet d'adaptation qu'Ulysse est intégré dans l'espace de la fable. Ainsi Gabily écrit-t-il une situation dramaturgique dans laquelle sont donnés à voir le problème de la création dans la société du spectacle d'une part et le mendiant comme figure d'une société libérale dont notre auteur ne cesse de mettre en scène les conséquences humaines d'autre part.

Notre analyse aura pour objectif de montrer comment la version de Gabily témoigne d'un désenchantement envers la possibilité de créer à partir de l'*Odyssée,* ou

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

même d'adapter l'épopée homérique dans le système de production dépeint dans *TDM 3*. Nous verrons ensuite comment le mythe présent dans l'*Odyssée*, permet de réfléchir à la considération du mendiant dans notre société.

3.1 Adapter, s'adapter

La pièce écrite par Gabily se présente comme un problème. C'est ainsi qu'il énonce les conditions de cette adaptation dont il reçu la commande, à l'instar de l'Ecrivain de la fable. Dans le problème imaginé par Gabily, les personnages sont assimilés à des valeurs mathématiques, c'est-à-dire chiffrables, et leur désignation se réduit à la première lettre de la fonction que chacun occupe dans la fable. Ainsi « E » renvoie à l'écrivain, « R » au réalisateur, « P » au producteur, « H » à l'héroïne, « U » à Ulysse et « C » au chœur. Ils ne sont donc pas « [présentés] comme des êtres singuliers, à l'irréductibilité supposée, mais comme les parties d'un tout, les occurrences d'une série, les variables d'un système organisé[170] ». En l'occurrence, le système est ici est celui de la société du spectacle, là où évoluent ces entités strictement fonctionnelles. Les relations entre ces personnages-valeurs seraient donc soumises aux lois du calcul :

« *PROBLÈME*

Soient E.,R., et P., (respectivement, l'Ecrivain, le Réalisateur, le Producteur – et affublés sans doute d'une carte d'identité complète de peu d'utilité dans ledit énoncé) trois points fluctuants en abscisse d'une droite Mépris1 ou M1 ; soient H., U., et C. (respectivement, l'Héroïne, l'Ulysse, le Chœur – et affublés sans doute eux aussi, d'une carte d'identité tout aussi inutile dans ce même énoncé) trois points non moins fluctuants en ordonnée de la droite Mépris 2 ou M2.

Démontrer :

1. *– Qu'en l'état actuel, toute représentation planifiée de leurs rapports termes à termes prend la forme d'un corps flottant, plus ou moins fractal et absolument pornographique nommé :*

[170] RYNGAERT J.P. et SERMON J., *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 63.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Discussions/ ventrues / mortifères / autour / des / vertus / cinématographico-télévisuelles / de / l'Odyssée / et / du / Désir.

2. – Qu'il ne s'agit alors que de théâtre en un lieu déraisonnable, néanmoins – pour l'instant ce qu'on en sait – essentiel, et qu'on nommera : « Théâtre du Mépris 3 », ou « TDM 3 ».

Commenter les formules :

(H.,U.,C.) M2 x (E., P., R.)= TDM 3 ;

E. + (-H.) + U.=P.+H.+(-U)=R.+(U.-C.)=TDM 3 ≥ 0 [171]»

Gabily simule un raisonnement mathématique comme pour mieux réduire ses personnages à des fonctions, équivalentes à des valeurs au sein d'un système. C'est en effet l'échelle accordée à certaines valeurs telles que la création, l'argent, l'amour, le respect de l'autre, que l'on voit se déployer au sein des dialogues. C'est aussi par la logique de l'argent, une valeur chiffrable, que ces échanges sont habités et finalement résolus. Enfin le problème tel qu'il est exprimé dans l'énoncé de Gabily propose deux groupes (celui de E., P. et R. et celui de H., U. et C.) qui, dans la fable sont séparés par des intentions divergentes. Les membres du premier groupe conçoivent une valeur utilitariste à l'égard notamment de H et U. Ces deux personnages vont constituer un autre groupe, en marge du premier, une sorte de couple complice. En effet H sera la seule capable de créer des liens avec U qui restera pour les manipulateurs du premier groupe un clochard ramassé dans la rue.

Gabily propose une fable dans laquelle les idéaux de l'auteur tels que l'on peut encore les voir chez Moravia et Godard n'ont plus cours dans la sienne car les discussions sur l'art et notamment sur l'adaptation de l'*Odyssée* d'Homère au cinéma ne forment plus un réel enjeu entre les protagonistes : le trio producteur-réalisateur-auteur qui donne lieu à une collaboration autour du projet d'adaptation chez Moravia et Godard est inopérant dans la fable gabilyenne. En effet, si le projet est encore perçu dans sa dimension créatrice, bien que soumis aux contraintes financières de production, dans le roman et le film il en va tout autrement dans *TDM 3*. L'enjeu revendiqué par le producteur et le réalisateur est uniquement le bénéfice et l'*Odyssée* peut tout aussi bien être adaptée dans un film

[171] GABILY D.-G., *TDM 3, op. cit.*, p. 9.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

pornographique ainsi que l'exprime cette proposition du réalisateur à l'écrivain incapable d'écrire. L'essentiel est de produire un film, peu importe lequel :

> « R. [...] Filmez-les, la nuit.
>
> Hein, comme par hasard.
>
> Vous branchez la caméra que vous avez préalablement dirigée à l'emplacement probable du couple improbable et ça capte tout seul. Vous pouvez dormir tranquille. Pas de danger. Pas de fatigue. Moi, ça peut toujours m'être utile. On ne sait jamais. Surtout si leurs, disons, rapports… deviennent plus, disons, cordiaux… Non. Charnels… Vous pouvez entendre cela ; je sais que vous pouvez…
>
> Ça se peut que leurs rapports deviennent…
>
> Vous êtes d'accord ?...
>
> Comme cela, rien ne vous oblige à vous soucier, à guetter.
>
> C'est l'avantage de la captation.
>
> Qu'est-ce que vous en pensez
>
> E. Regardez, il rêve.
>
> Pourquoi ne le filmez-vous pas dans ses rêves
>
> R. Aucun intérêt. Qui paierait pour ça. (*un temps.*) Mais une bonne petite séance entre la belle et la bête…
>
> Je connais des amateurs[172]. »

Dans un entretien avec l'auteur du *Mépris,* Enzo Siciliano demandait si son roman parlait bien de l'aliénation et de la société de consommation. La réponse qu'il obtint de Moravia atteste combien le rapport à la création s'est trouvé aux prises avec une logique capitaliste favorisant la corruption de l'acte artistique :

> « Oui. Il y a dans *Le Mépris* des idées qui tomberont plus tard dans le domaine public. Á l'époque, ces idées, j'ai eu le plus grand mal à y parvenir, à force de me débattre au milieu d'une foule

[172] *Ibid.,* p. 25-26.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

d'observations absurdes et irréelles. [...] Mais ce n'est pas la première fois que j'anticipais des motifs que la culture et les mœurs devaient ensuite répandre et exploiter[173]. »

C'est précisément sur ce point que Gabily insiste. Mais dans sa fable, la réalité de cette puissance financière n'est pas luxueuse et propice à l'envie comme les magnifiques décors de Rome et Capri par lesquels le film de Godard montre l'industrie du cinéma. Au contraire, l'action de *TDM 3* se passe dans le huis clos du petit appartement de E et H et les personnages évoluent dans l'odeur nauséabonde dégagée par U qu'ils ont enlevé d'une décharge. Chez Gabily l'atmosphère est marquée par la drogue, l'alcool, la prostitution et la puanteur. Ainsi prend-il le contre-pied de ses prédécesseurs en choisissant de montrer le sordide plutôt que le clinquant. L'équivalence du misérable avec le luxe semble établir une correspondance entre ces deux ambiances et désigner le lieu du mépris aussi bien dans la débauche d'argent que dans la situation inconfortable de l'écrivain. Plus loin dans l'entretien, Moravia aborde son rapport à l'écriture et les concessions qu'il a dû faire pour gagner de l'argent, concessions qui lui ont inspiré du mépris à l'égard de lui-même :

« Le mépris m'appartenait bien : il naissait d'une forme de désespoir tout différent de celui qui m'avait torturé jusque-là.

Enzo Siciliano : Quel désespoir ?

Celui qui provenait de l'antipathie que j'avais pour moi-même. Je l'ai toujours eue : ce n'était pas une nouveauté. Mais maintenant elle s'accentuait : j'étais contraint à des travaux, comme celui des scénarios, qu'au fond je détestais. Je voyais l'argent se glisser partout, jusque dans les rapports conjugaux : moi-même je me sentais englué dans tout cela. Le mépris que l'héroïne du roman a pour son mari va au-delà de cet homme, mais elle ne le sait pas : elle le méprise parce qu'elle le voit sombrer irrémédiablement dans une société où tout se vend, tout s'achète[174]. »

La création est donc devenue un objet de consommation comme un autre et l'artiste un complice du système économique. En ce sens la pièce de Gabily s'inspire des

[173] SICILIANO E., « Alberto Moravia. Vita, parole e idee d'un romanziere », Milano, Bompani, 1982, p.79 cité par GARDAIR J.M. dans son introduction au *Mépris*, Paris, G.F. Flammarion, 1989, p. 14.
[174] *Ibid.*, p.79 du livre de Enzo Siciliano et p. 14 de l'introduction de Jean-Michel Gardair

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

considérations sur la valeur marchande de l'art et la corruption de l'artiste dans la société du spectacle que Moravia dénonce avec son roman. Mais au contraire de l'écrivain du roman et du film, celui de Gabily ne partage plus les idéaux du génie créateur obligé de se soumettre à un système qu'il désavoue. Souvenons-nous en effet que la crise traversée par l'auteur de Moravia s'étend à son couple et, même si sa femme finira par le quitter[175], il sauvera sa dignité en abandonnant le projet dans lequel il perd le sens de son écriture. Dans la pièce, E n'est plus animé par l'amour de sa femme ni de son écriture et finit par abandonner H et U pour s'envoler vers les États-Unis où un attentat commis sur le *World Trade Center*[176] vient d'être commis. Ce fait divers est immédiatement convoité par le producteur qui y voit une opportunité financière :

> « E. […] Vous avez lu le journal aujourd'hui ? Combien pensez-vous que vous tirerez de versions de cette histoire à New York
>
> P. Quelle histoire à New York ? *Don't see*… Je n'ai même plus le temps de regarder la télévision, alors, vous pensez,
>
> le journal
>
> E. Il y en a qui ont eu l'idée d'un attentat dans le quartier des affaires et figurez-vous que ça a marché. Boum.
>
> Et tout le tralala de décombres, de fumée, et de sang
>
> P. C'est vrai ? Ou c'est encore une de vos inventions
>
> E. Aussi vrai que le *World Trade*, si je puis dire. Si tant est qu'il en reste quelque chose
>
> P. Bon sang !
>
> E. N'est-ce pas
>
> P. Passez-moi votre journal.
>
> *Goddamm !*
>
> Où est le téléphone
>
> […]

[175] Dans *Le Mépris*, le personnage de la femme est indirectement responsable de la situation dans laquelle l'écrivain se met : c'est en effet pour qu'elle est une belle vie et qu'elle « ne manque de rien » que l'auteur accepte de travailler pour le cinéma plutôt que pour le théâtre.

[176] Il s'agit du premier attentat sur le *World Trade Center* datant du 26 février 1993.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

P. Il faut que je prévienne mon agent là-bas. On va se faire de véritables couilles en or je vous dis, s'il n'est pas déjà trop tard, si les droits de cette belle catastrophe ne sont pas réservés encore[177]».

L'écriture est ici destinée à servir l'obscénité de la société du spectacle que Gabily ne cesse de dénoncer dans toute son œuvre. La médiatisation des guerres, des catastrophes et de la misère aboutit à une situation paradoxale qui consiste à alimenter le système qui en est le responsable. Ainsi le personnage de l'auteur chez Gabily finit-il par servir ce système auquel il cherche encore à échapper au début de la fable. Ne dit-il pas à R. qu'il voudrait connaître les songes de U. ? Mais quand U. sort de son mutisme et qu'il délivre sa parole dans un flux ininterrompu, E ne l'écoute plus. Au personnage déchiré du *Mépris* a succédé un auteur tout à la fois complice et victime du système qui transforme l'acte de création en un service marchand.

3.2 (U)Ulysse : du errant au mendiant

Comme nous l'annoncions en introduction, l'intégration du personnage mythique à partir duquel se met en place l'adaptation diverge chez Gabily de celle de ses prédécesseurs. En plaçant Ulysse parmi les personnages de la fable, l'auteur crée un espace de confrontation entre le prétexte fictionnel, en l'occurrence l'*Odyssée,* et l'espace-temps des personnages. Mais, et contrairement à la greffe pratiquée dans *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles*, rien ne permet d'assurer que le U de *TDM 3* soit l'Ulysse de l'*Odyssée*. Il peut tout aussi bien être un clochard récupéré dans la décharge à qui E a décidé d'attribuer un rôle pour servir son projet d'écriture infécond :

« R (*à E*). Putain, ne vous remuez pas comme ça ! Est-ce que vous avez envie que cette outre pleine de vin se casse encore, à nouveau, la gueule ?

C'est une de vos idées, non ?

C'est à vous d'assumer, non ?

[177] GABILY D.-G., *TDM 3*, *op.cit.,* p. 49-50.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

C'est quand même vous qui l'avez enlevé à la merde dans laquelle il croupissait, non ? C'est quand même bien vous et Paul, et Hélène qui étiez dans le champ d'épandage, je crois [178]? ».

Le statut mythique de ce personnage n'est pas aussi clair que celui que Gabily attribue aux personnages dans les deux pièces précédemment étudiées. Ce vagabond récupéré dans la décharge d'une ville contemporaine est-il l'Ulysse de l'*Odyssée,* pour qui le voyage se serait arrêté à l'endroit des déchets de la société de consommation ? Cependant le personnage d'Ulysse - qu'il s'agisse de celui qui a vécu les épisodes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ou d'un homme du XXe siècle dévasté par le souvenir de la guerre - entretient un rapport avec le héros mythique tel qu'Homère le dépeint dans l'*Odyssée*. On se souvient en effet que le guerrier, roi d'Ithaque, revient sous les traits d'un mendiant afin de mettre en place le stratagème de la vengeance à l'égard des prétendants installés dans son palais :

« Athéna : [...] Quand je t'aurai rendu méconnaissable à tous, à ta femme, à ton fils qu'au manoir tu laissas, il faudra tout d'abord t'en aller chez Eumée, le chef de tes porchers : il te garde en son cœur.

[…]

Elle dit et, l'ayant touché de sa baguette, flétrit sa jolie peau sur ses membres flexibles ; de sa tête, ses cheveux blonds étaient tombés ; il avait sur le corps la peau d'un très vieil homme ; ses beaux yeux d'autrefois n'étaient plus qu'éraillures, sa robe n'était plus que haillons misérables, loqueteux et graisseux, tout mangés de fumée[179]. »

Ce faisant, l'auteur oppose au voyage qu'Ulysse a parcouru dans l'*Odyssée* et au terme duquel il retrouve son statut de roi, sa maison et son épouse Pénélope, une errance méprisée dans la société libérale du XXe siècle et qui, chez Gabily, porte la poésie et le regard sur les agissements de l'homme. Le mépris est-il là où nous croyons le trouver? Ne se serait-il pas déplacé au cours de l'évolution de la fable ainsi que ces mots prononcés par le mendiant invitent à le penser :

[178] *Ibid*., p. 34.
[179] HOMÈRE, *Odyssée*, Paris, Édition Gallimard, 2006, p. 280-281.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

«U. […] collègues que je me mis à rencontrer,

item,

nouveaux collègues cent pour cent délaissés, abandonnés de Dieu ou de ce qui lui ressemble au mieux, là-bas-tout-en-bas,

item,

se grattant,

item,

marmonnant, relâchant les sphincters en des pets monstrafoireux, protestataires voicifoirant tel que je,

moi-même,

vocifère pour l'heure,

pour rien,

pour ça

qui est ici

et qui n'a même pas de nom

Maison qui n'a pas de nom

Hommes qui n'ont pas de nom

A peine hommes

Machines

Fonctions

Souteneurs de rien

Fossoyeurs d'inconséquences

et de mortels bavardages

Tels que je les ai vus

Je les vois

Je les ai vus

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Je me suis repu et

je me suis reposé

les voyant[180] »

Dans l'*Odyssée,* Ulysse erre de territoires en territoires et l'objet même de l'épopée est ce voyage qu'il fait à son insu et qui occupe pourtant dix années de sa vie. Le périple d'Ulysse est la métaphore de la vie qui nous fait traverser des expériences multiples et qui nous construisent. Ainsi l'errance de l'*Odyssée* est-elle formatrice. De même que dans l'épopée, Ulysse est animé d'un but : retrouver son pays, sa famille. Ainsi son errance se fait-elle malgré lui mais renvoie aux mouvements de la vie ; sa mobilité n'est cependant que temporaire, il va vers le lieu où il peut enfin se reposer : sa demeure. Si l'on reprend la comparaison que nous avons effectuée entre la mobilité de Dom Juan chez Molière et l'immobilité du Maître dans *Chimère et autres bestioles* pour l'analyse comparée entre l'*Odyssée* et *TDM 3,* on retrouve ici le même principe : le personnage mythique est encore dans un état végétatif, immobile et enfermé dans la structure spatiale du huis clos. Que nous disent ces rétrécissements de l'espace et des actions du personnage mythique sur notre contemporanéité ? Quelle transformation dans la perception de l'homme sans attache ? La figure d'Ulysse en tant que mendiant préfigure celle que Gabily développera quelques années plus tard dans *Gibiers du temps* avec Thésée. En effet la fin de l'*Odyssée* - à partir du retour d'Ulysse dans son pays d'Ithaque - a de nombreux points de correspondances avec la structure dramaturgique de *Gibiers du temps*. De même qu'Ulysse revient sous les traits d'un mendiant afin de tromper les prétendants dans l'*Odyssée*, de même le Thésée de Gabily revient pour traverser la ville en tant qu'errant. Dans l'espace contemporain et libéral qui est celui de ces deux fables, l'errance est synonyme de mendicité, l'errant un rebut du corps social. Outre l'aspect pitoyable attribué à ces héros grecs, il est intéressant de souligner le système d'écho entre les deux expressions qu'emploient Ulysse dans l'*Odyssée,* et Thésée dans *Gibiers du temps,* à la vue de ce qu'est devenu leur pays pendant leur longue absence. Chez Homère, Ulysse exprime ainsi le fait qu'il ne reconnaît pas son pays :

[180] GABILY D.-G., *TDM 3*, *op.cit*., p. 61.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« Ulysse. - [Quel est donc ce pays ? hélas ! chez quels mortels suis-je enfin revenu ?… chez un peuple sauvage, des bandits sans justice ?... ou chez des gens accueillants qui respectent les dieux [181]?... »

Chez Gabily:

« THÉSÉE. Champ de fer sans usages. Indéchiffrables ruines sous les repousses d'herbes qu'aucun troupeau ne voudrait paître. Cette pestilence, mon pays ? Non[182] »

Dans la mythologie, les deux héros se sont absentés longuement de leur maison et de leur pays, et leur retour est annonciateur du rétablissement d'un ordre défait en l'absence du maître. Dans la fable homérique, le héros triomphe et rétablit l'ordre après avoir éliminé par le sang tous les responsables du désordre. Chez Gabily, le retour du héros n'est pas synonyme de retour à un ordre qui était le sien ; on y verra plutôt une proie qui sera sacrifiée au nom du nouvel ordre libéral. Or c'est par la figure du mendiant que l'auteur représente les dérèglements d'une société libérale qu'il considère « en-état-de-décomposition-avancé [183]». Le héros mythique n'assure plus aucun ordre structurant, il devient au contraire le *pharmakon*[184] d'une société qui n'a pas de place pour ces figures de l'immémorial.

Cette dernière confrontation entre une pièce de mythe de Gabily et des œuvres antérieures qui interrogent moins la question des héritages mythiques que la difficulté pour un artiste de s'adapter aux lois économiques, nous aura permis de montrer comment Gabily s'appuie sur une généalogie d'auteurs pour poser les questions de notre contemporanéité. Poser une réflexion sur la nécessité de s'adapter c'est inviter à réfléchir notre société à l'aune des valeurs qui la gouvernent. L'adaptation semble désormais la

[181] HOMÈRE, *Odyssée, op.cit*., p. 273. Chez Homère, Ulysse ne reconnaît pas son pays car les dieux font en sorte qu'il ne reconnaisse ni son pays ni personne tant que la vengeance à l'encontre des prétendants n'aura pas été accomplie.

[182] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit*., p. 19.

[183] GABILY D.-G., « Cadavres, si on veut » *op.cit.,* p. 46.

[184] Ce terme est employé dans *Gibiers du temps* pour désigner Thésée : « Thésée est entré. Le vieux parapluie déglingué – l'ombrelle du *Pharmakos*, oublié par tous – dégouline de pluie. », p. 83.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

seule invective lancée à l'humain et les fables gabilyennes nous proposent une collection de personnages et de situations qui sont propres à évoquer les différences entre ceux qui y parviennent et ceux qui restent étrangers à cette intimation. *TDM 3*, *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles* proposent une vision terriblement pessimiste des rapports entre les êtres humains toujours aux prises avec un système économique qui pousse l'exploitation des plus faibles dont la représentation la plus évidente est celle du mendiant.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Au terme de cette présentation des pièces de mythes, on distingue la permanence d'une thématique dans les textes qui ont été choisis par l'auteur et dans le traitement et le questionnement qu'il en a faits. Chaque fois, Gabily travaille un mythe ou une œuvre antérieure qui traite du désir :

> « C'EST SANS DOUTE VOULOIR DIRE QUE TOUJOURS LE DÉSIR DOMINE. Toujours. Rien de plus. Et que c'est toujours guerre à l'Autre. Toujours. Rien de plus[185]. »

Comment écrire l'évolution du désir ? Avec quelle langue et quels corps, avec quel théâtre traverser cette thématique qui appartient à l'histoire de l'homme et qui est régie par des cadres sociaux propres à témoigner des rapports que l'homme entretient avec le corps au fil des siècles, du rapport entre les hommes et les femmes, du rapport au sacré ? Enfin, comment trouver la langue et le théâtre propres à témoigner de cette perversion esclavagiste - avant d'être libérale - qui a fait du corps une marchandise ? Ces questions traversent les pièces de mythes autant que de nombreux autres textes de Gabily. Le désir régit de nombreux rapports entre les personnages et active ainsi l'action des fables tout en soulevant les questions essentielles liées aux différentes formes d'oppression et de pouvoir qui s'exercent dans une société.

Par ailleurs et comme on a pu le vérifier, l'écriture de Gabily ne se situe pas dans une réécriture au sens où il donnerait une énième version de l'histoire de ces personnages. Les fables qu'il élabore à partir de la reprise des mythes sont toutes situées dans l'après, le temps d'après la grandeur du mythe. Chacun des personnages est enfermé dans un cycle, voire même une folie, duquel la fable contemporaine de Gabily le délivre. Chacun des personnages porte la malédiction de ne pouvoir mourir et s'est trouvé enfermé dans le temps des vivants. Les ressorts dramaturgiques élaborés par l'auteur sont basés sur la nécessité de tuer le héros des temps anciens qui n'a plus lieu d'être car la société ne les reconnaît plus. D'un point de vue méthodologique, ce mouvement rapproche certaines pièces de Gabily de ce que Gérard Genette définit comme « suite » dans *Palimpsestes*. C'est notamment le cas pour *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles* ainsi que pour

[185] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.*, p. 124.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Zoologie auquel nous consacrerons une analyse dans le chapitre aux temps de la catastrophe :

> « La *suite*, nous l'avons vu, diffère de la continuation en ce qu'elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme[186]. »

Dans le cas de Gabily, le lien de suite - voire de poursuite des héros au sens où ils sont pourchassés - participe d'une reprise du passé en intégrant l'historicité du mythe dans le mouvement même de son écriture. Geste qui porte en lui une signification majeure dans le rapport à l'héritage, car il s'agit d'inscrire le lien entre le présent de la suite et le passé des hypotextes. Là où une réécriture ou encore une adaptation intègreraient le passé tout en le remplaçant par le présent, le principe de la suite restaure le lien qui unit le passé au présent. On verra cependant dans le prolongement de notre étude, que cette restitution d'un fil garant de la continuité du temps est justement déjouée au sein des structures dramaturgiques et temporelles de l'œuvre.

C'est en effet précisément à l'absence de tout récit totalisant que nous allons maintenant nous confronter en parcourant les pièces qui s'emparent du mythe communiste et du mythe de l'Histoire progressiste. Nous verrons ainsi comment Gabily propose une écriture de la mémoire et du fragment pour témoigner des restes de ces mythes et de leur effondrement, ceci alors qu'ils étaient censés garantir un sens aux actions de l'homme comme une avancée vers une société meilleure et plus égalitaire.

[186] GENETTE G., *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 282.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

II. Les mythes politiques. Morceaux d'histoires, l'Histoire en morceaux

L'héritage des mythes et leur confrontation avec notre contemporanéité ont permis à Gabily de déployer un geste de création dans lequel il est possible de lire une interrogation sur la façon dont ces différents restes d'un passé plus ou moins archaïque agissent encore au présent. Aux côtés des pièces de mythes littéraires que nous venons d'étudier, figure un second ensemble d'œuvres réunies dans le rapport qu'elles entretiennent avec l'histoire du XXe siècle. Dans ce chapitre, l'histoire devient le matériau dramaturgique essentiel des fables. Mais le projet de Gabily n'est pas d'en proposer dramaturgie qui entendrait en expliquer les mécanismes. Son écriture s'inscrit davantage dans une dramaturgie de la mémoire dans laquelle se font entendre des voix plutôt que des discours car « la mémoire, c'est-à-dire une texture lâche et composite, délicate, fragile, […] semble aujourd'hui plus vraie que le mode héroïque d'une finalité historique désignée[187] », et permet peut-être en cela au théâtre de retrouver le sens de l'humain. Ainsi notre auteur prend-il acte de la disparition du récit de l'histoire pour prêter une attention à la mémoire individuelle et collective, engageant alors à penser le lieu du théâtre comme une tentative désespérée et vaine de réparation des blessures de l'histoire.

Ecrits et parfois mis en scène par Gabily lui-même, deux de ces textes portent les traces des guerres et traumatismes du XXe siècle et interrogent, là encore, la perméabilité entre monde et création.

> « Aborder l'histoire par le bas, et l'aborder de biais, non plus par ses héros ou par les lieux et les dates qu'elle a officiellement consacrés, mais par ses théâtre oubliés, par ses citoyens passifs, sans nom et sans avenir, par les gisants de l'histoire, par le peuple dans ses limbes mondiaux, telle est justement la tentative, tout à fait dans la lignée brechtienne, des dramaturges d'aujourd'hui. Elire, comme territoire d'une pièce, les contrées que délaisse la mémoire officielle

[187] LUCET S., « Mémoires en fragment », *op.cit.,* p. 55.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

d'une France trop centralisée ; congédier l'*individu mondialement historique* au profit des anonymes du peuple ; préférer à un conflit dramatique hiérarchisé où, inévitablement, les personnages sont relégués à la périphérie, une structure à la faveur de laquelle s'instaurent des relations capillaires entre l'élevé et le bas, le grand et le petit, entre ce qui était réputé signifiant et ce qu'on croyait insignifiant, entre la prose de l'histoire et l'événement mémorable : à travers ces gestes décisifs se dessine une nouvelle dramaturgie historique[188]. »

Ce que ces pièces entretiennent en commun - raison pour laquelle nous les intégrons dans notre chapitre consacré à la déstructuration des mythes - est leur rapport avec l'idéologie communiste qui a marqué le XXe siècle. Comme dans les opérations de reprise et de déstructuration des mythes littéraires, la mémoire des personnages occupe une place centrale dans les trois pièces auxquelles nous allons nous attacher dans ce second chapitre.

Dans *Ossia*, l'auteur investit le territoire de la mémoire au point d'en faire le sujet essentiel de la fable. Cette pièce, écrite et mise en scène par Gabily en 1989 sur une commande que lui avait adressée André Cellier, alors directeur du Centre Théâtral du Maine, s'appuie sur la mémoire de Nadejda Mandelstam qui publia ses souvenirs[189] en trois volumes, œuvre mémorielle dans laquelle elle se souvient de son compagnon le poète Ossip Mandelstam, victime du stalinisme comme tant d'autres. Les mémoires de cette femme décrivent la vie des intellectuels et artistes pourchassés par Staline, et témoignent ainsi de cette période historique. Gabily base sa pièce sur ces souvenirs arrachés au réel en les confrontant avec l'engagement idéologique d'artistes et intellectuels français tels André Cellier et Antoine Vitez. Il entend ainsi interroger les héritages du communisme, et dire ce qu'il en reste après l'effondrement du mythe. *Ossia* s'inscrit dans le temps d'après, temps du pardon formulé par ceux qui ne savaient pas ou refusaient de voir jusqu'où leur idéal révolutionnaire pouvait les mener.

C'est encore à ce mythe politique que l'auteur s'attèle dans *Événements* en s'attachant cette fois-ci à la mémoire des *événements* de Mai 68. La fable ne se situe plus en Union soviétique mais en France et s'établit sur un système dramaturgique binaire structuré entre passé et présent. Le passé correspond à celui des *événements* de 1968, le

[188] SARRAZAC J.-P., *L'avenir du drame*, *op.cit.*, p. 169.
[189] MANDELSTAM N., *Contre tout espoir, vol. I, II, III,* Paris, Gallimard, 2012, 1974, 2013.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

présent à ce qu'il en reste vingt ans plus tard, au moment où Gabily écrit sa pièce. Il est par ailleurs intéressant de souligner que le contexte d'écriture de ce texte répond à une commande pour un anniversaire : celui de Mai 68 au comité d'entreprise de l'usine Renault au Mans. Or, lorsqu'il s'agit de se souvenir d'événements à caractère historique, comme c'est le cas ici, cet acte prend la forme de la commémoration. Mais la commémoration proposée par Gabily prend acte des échecs du mouvement et propose un présent abîmé dans une société rongée par le capitalisme et la solitude des êtres. Là encore, le mythe s'effondre et la communauté provisoire du communisme est reléguée au désespoir de l'isolement.

Quand l'histoire passe reste la mémoire et ce sont précisément ces mouvements de la mémoire qui gouvernent ces deux pièces, chaque personnage étant travaillé par des souvenirs qu'il ne parvient pas à dépasser.

Cet effondrement du mythe de la communauté communiste prend la forme d'un chaos dans *Enfonçures*. Écrite en pleine Guerre du Golfe de 1991, cette pièce est désignée comme un oratorio par l'auteur. *Enfonçures* est née de la proposition que François Tanguy adressa à Gabily de travailler sur le silence d'Hölderlin dans les dernières années de sa vie mais la Guerre du Golfe éclata en même temps et Gabily ne put échapper à la confrontation du silence du poète avec le bruit et la fureur d'une guerre médiatisée à outrance. De cette antinomie ressort une pièce gouvernée par le fracas, absolument fragmentaire et dans laquelle aucun mythe, aucun récit n'assure de fil conducteur. *Enfonçures* est un éclat dans l'œuvre gabilyenne. Éclat dans lequel sont donnés à voir et à entendre les morceaux d'une histoire pulvérisée par les catastrophes passées, présentes et à venir. Et s'il n'est plus directement question de la fin du mythe communiste ici, il reste cependant que l'œuvre porte les traces de cet effondrement. Il y est par exemple question d'un mur dans lequel il est possible de voir une allusion au mur de Berlin - rapprochement conforté par les notes de travail relatives à la pièce et qui relient les éclats d'*Enfonçures* avec la désintégration d'une utopie. Cette proximité est par ailleurs renforcée par la création de cet oratorio, représenté en diptyque avec une adaptation des *Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch[190]. Dans ce texte fondé sur le témoignage de soldats russes revenus de la guerre d'Afghanistan de 1979-1989 et de mères de soldats, l'auteure avait

[190] ALEXIEVITCH S. *Les cercueils de zinc*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1990.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

recueilli la parole des témoins, levant ainsi le voile sur une guerre refoulée par le pouvoir soviétique. Nous ne procèderons pas ici à une analyse de l'adaptation des *Cercueils de zinc*, dont il faut préciser qu'il s'agissait d'un atelier mais il est important de ne pas oublier cette mise en regard des deux pièces.

Notre dernière analyse d'une pièce mettant au cœur de son système dramaturgique la pulvérisation de toute possibilité de dire l'histoire, nous emportera vers le second temps de notre étude. Nous y poursuivrons la notion mémorielle de l'œuvre en nous appuyant essentiellement sur le concept d'histoire de Walter Benjamin qui, en en faisant éclater le continuum, préparait le terrain au développement de l'histoire-mémoire qui s'est affirmé dans les années quatre-vingt et dont les travaux menés par Pierre Nora et Paul Ricœur ont largement permis la diffusion.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1. Ossia

En 1989, Gabily met en scène le couple d'acteurs formé par André Cellier et Hélène Roussel dans cette pièce dont le sous-titre *Variations à la mémoire de Nadejda et Ossip Mandelstam,* informe plus précisément sur le projet de l'auteur. Il s'agit donc d'une dramaturgie sur les modalités de la mémoire et notamment d'une fable à la mémoire de deux personnes ayant existé. Dès lors le lien avec le réel est inscrit dans le projet d'*Ossia*. Cette pièce est une commande des acteurs qui, à travers les personnages, répètent sans jamais y parvenir une cérémonie de deuil pour le corps d'Ossip Mandelstam disparu en Sibérie dans un camp de transit du stalinisme. À travers ce geste théâtral de la répétition, les acteurs interrogent l'engagement communiste qui fut celui d'André Cellier à l'aune de la douleur des souvenirs de Nadejda Mandelstam :

> « C'est comme un puzzle. L'histoire d'une pièce en train de se faire avec *des pièces* évidemment disparates…
>
> À partir de variations thématiques autour de la vie d'Ossip Mandelstam (l'une des plus grandes figures de la poésie mondiale, disparu en 1938 dans la Kolima stalinienne), deux acteurs s'interrogent à vue sur leur propre engagement artistique et/ou politique ; essayant entre incertitudes et errements, entre rigueurs adultes et enfantines peurs, de continuer à faire théâtre de tout.
>
> C'est d'abord cela OSSIA : *un hommage à la mémoire affective et aux corps actifs s'obstinant à* éprouver *sur des scènes fantomatiques… Une métaphore (parfois violente) sur* l'acte et le lieu *d'un théâtre, qui se devrait d'être le plus souvent "l'acte et le lieu de la poésie"*[191]. »

Le rapport entre le couple d'acteurs et le couple historique est déterminant dans l'écriture de Gabily qui puise son écriture dans la mémoire de ses acteurs, dans ce qu'ils portent avec eux de leur vie passée, de leur relation présente, de leur rapport au théâtre et à la politique :

[191] GABILY D.-G., *Ossia, op.cit.,* quatrième de couverture.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Il est temps de dire [écrit-il] que cette pièce fut écrite pour ceux qui me l'ont commandée, ces deux acteurs-là, précisément. Dont ça parle. Très près de leur histoire, à la toucher ; de l'histoire de leur engagement, à les toucher. Ceci (peut-être) expliquant cela. Il faut le dire, le répéter : comme un hommage à cette obstination salvatrice de ces deux-là à vouloir incarner, c'est-à-dire accepter *y compris* la putréfaction en leurs propres chairs[192]. »

L'acteur est donc un ″matériau″ de la pièce. Leur vécu entre dans la composition des rôles qu'ils tentent de revêtir dans cette pièce. D'une certaine façon, seuls André Cellier et Hélène Roussel peuvent interpréter la pièce que Gabily écrit pour eux dans la mesure où l'auteur élabore son texte sur différentes mémoires : celle de Nadejda Mandelstam et celle des acteurs. Par ailleurs il met en place un jeu de miroir dans lequel un couple réel est convoqué sur la scène du théâtre pour jouer un couple historique en mettant au cœur de la recomposition l'absence du disparu qu'est Ossip Mandelstam. Ce dispositif de mise en regard des acteurs avec les figures historiques permet de réfléchir sur le lien qui s'établit entre ces différentes personnes par le fait du communisme : Hélène Roussel et André Cellier sont en effet reliés à Nadejda et Ossip Mandelstam du fait de leur engagement communiste en France et des conséquences du communisme en URSS. Cette pièce est donc fondée sur l'acteur au croisement de la fiction et de l'histoire. À partir de l'absence irradiante du poète russe disparu en 1938 lors d'un transfert en Sibérie et des mémoires[193] de sa femme dont elle fit l'œuvre de sa vie après la disparition du poète, Gabily écrit une pièce sur l'Histoire et l'engagement mais aussi et surtout une pièce sur la mémoire. De quoi l'acteur hérite-t-il lorsqu'il interprète des figures de l'Histoire ? Comment l'auteur met-il en œuvre une écriture qui travaille et est travaillée par cette matière historique ? Que produit la rencontre entre le présent et le vécu des artistes ici convoqués et le passé et le vécu des figures de l'Histoire ?

[192] GABILY D.-G., *SUR : « POUR UN POUCE DE MER BLEUE »/ VIE ET MORT D'OSSIP ET NADEJDA MANDELSTAM / FAIRE THEATRE AVEC / ECRIRE/METTRE EN SCENE, ETC.*, in *Ossia, op.cit.*, p. 63.
[193] MANDELSTAM N., *Contre tout espoir. Souvenirs*. Vol. I, II, III, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1.1 La mémoire en jeu

De toutes les pièces publiées ou inédites de Gabily, *Ossia* est celle où il revendique le plus clairement son engagement dans un processus mémoriel ainsi qu'un questionnement permanent sur l'acte théâtral :

> « Il faut imaginer deux acteurs essayant de répéter une pièce – improbable ? – racontant quelques moments clefs de la vie d'Ossip Mandelstam, poète soviétique arrêté en 1938 dans un camp de transit quelque part en Sibérie orientale…
>
> Il faut imaginer deux acteurs essayant de répéter *dans le même temps* une autre pièce; celle d'un homme, ancien militant ou compagnon de route d'un quelconque parti communiste occidental, rendant visite vers la fin des années 1970 à la femme du poète – et qui a survécu, elle, Nadejda, là-bas, dans un Moscou qui était encore celui de la glaciation…
>
> Il faut imaginer qu'ils y parviendront peu, ou mal, ou bien – mais alors peu de temps. C'est cela le matériau d'*Ossia*[194]. »

Ossia raconte les mouvements de la mémoire. Elle est à la confluence entre la mémoire singulière des acteurs, l'exercice mnémonique du jeu, la mémoire historique des purges staliniennes, la mémoire écrite de Nadejda Mandelstam et la mémoire de l'auteur - « Alors, le reste. Ce qui. Reste. Dans la nudité d'une parole à reconquérir, et traversé d'une autre mémoire, qu'on me pardonne : la mienne[195] ». Comme la plupart des pièces écrites par Gabily, *Ossia* est composée à partir d'un hypotexte qui donne la matière à inventer sur laquelle s'est appuyé l'auteur. Il s'agit ici des mémoires de Nadejda Mandelstam qui les publia en trois volumes sous le titre *Contre tout espoir*. Gabily rend ainsi hommage au poète autant qu'à l'obstination de sa veuve et fait résonner l'époque de la persécution stalinienne des artistes dans l'espace du plateau :

[194] GABILY D.-G., *Ossia*, *Avant-propos, op.cit*. p. 7.
[195] GABILY D.-G., *Ossia, Notes brèves, op.cit.,* p. 55.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Et tout d'abord, c'est une femme. Qui se souvient. C'est toujours une femme qui se souvient. Habite le lieu du souvenir, de la mémoire d'un homme intimement à la sienne mêlée. Et fonde le lieu d'un acte, d'un agissement « contre tout espoir », contre, justement, les miroitements déformants de la soi-disant mémoire historique. Une femme qui se souvient pour que *quelque chose* reste. De cet homme-là : Ossip Mandelstam[196] ».

À partir de ces mémoires, Gabily rebondit sur le sujet pour interroger le théâtre, l'acteur et l'écriture, le geste créateur en somme. D'un point de vue esthétique, *Ossia* est fondée sur un processus de répétition sur lequel repose la structure dramaturgique et interroge de ce fait le fondement du geste créateur et notamment du geste théâtral. D'un point du vue diégétique, elle interroge une conception de l'écriture de l'Histoire en redonnant voix aux opprimés de sorte qu'il « reste [écrit-il] peut-être, au bout du compte, un mausolée dérisoire dressé avec le vent du souffle et la sueur de ces deux-là (les acteurs), à sa mémoire, finalement, et à celle de Nadejda, sa femme, l'obstinée[197] ». Ces acteurs essaient de jouer, sur la scène du théâtre, les moments clefs de la vie du couple Mandelstam. Ce couple d'acteurs dans la vie réelle est également un couple d'acteurs sur la scène. L'écriture de Gabily les fait ainsi voyager en permanence entre leur statut d'acteur jouant pour chercher le jeu du théâtre de reconstitution et la fugacité des figures qu'ils cherchent à interpréter. Dans la scène suivante: alors que l'homme essaie à nouveau de trouver le ton juste pour interpréter la scène matrice (celle qu'ils ne cessent de répéter), il interrompt le processus de répétition pour s'adresser en ces termes à la femme :

> « LA FEMME. Une histoire de soupe aux choux. Tu disais, « une pensée concernant la soupe aux choux ».
>
> L'HOMME. C'est ça, la soupe aux choux. N'importe quoi. N'importe quelle pensée.
>
> *Temps. Très long*[198]. »

Et c'est dans ce temps très long que s'opère la rupture:

[196] GABILY D.-G., *Ossia, ibid.,* p. 38-39.
[197] *Ibid.,* quatrième de couverture.
[198] GABILY D.-G., *Ossia, ibid.,* p. 38.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« Elle : les rides de la vieille femme sous le vieux fard.

Temps.

Toi aussi.

LA FEMME. Pardon ?

L'HOMME. Toi aussi, tu es belle.

Temps.

La femme suspend un geste, troublée.

LA FEMME. On ne se dit plus des choses comme ça, maintenant, nous deux.

Temps.

Non.

L'HOMME. Tu es belle.

Quand même.

Sourit, l'homme.

LA FEMME. Continuons.

L'homme se rallonge sur la table. La femme a repris le drap pour le recouvrir ; n'ose pas.

Temps.

L'homme se rassied ; mais de dos[199]. »

De ce processus de construction et déconstruction permanent, naît une réflexion sur le théâtre, sur la capacité du théâtre à dire le monde et sur la légitimité d'une partition d'acteurs qui chercheraient à endosser les corps et les mots de personnes réelles, *a fortiori* à dimension historique.

« Essaiera donc, l'Homme, de raconter cette douleur sans nom, au sens propre *innommable*. Cela freine évidemment l'identification : la *manifestation* que l'on dit nécessaire à toute théâtralité, et qu'on appelle « mimesis ».

[199] *Ibid.,* p. 38-39.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> La Femme s'y veut dans cette « mimesis » ; veut tout jouer la Femme de ses rôles de jeune et vieille Nadejda ; veut se coltiner ça ; que ça, pour employer un langage sportif, passe ou casse…; ne comprend pas, ne veut pas comprendre que ça dérape de l'autre côté, que ça retarde, que ça tâtonne ; veut s'engager là où tout engagement devient sur le lieu même du plateau problématique à l'Autre, au nécessaire complice.
>
> C'est là je crois que dure encore le théâtre – ce théâtre-là, à tout le moins : dans la réitération, reconstitution, revisitation d'un thème, et ses variations déficientes, ses retards fugués (sujet et contre-sujet), voire même ses pleins trous de silence ; dans l'entre-deux qu'il y a à jouer *juste* avant la relance, l'exploration patiente de chaque chemin possible qui permettrait d'accéder à une part de réalité (historique ou personnelle) qui deviendrait ainsi, par on ne sait quelle alchimie, une part du jeu produit[200]. »

Ainsi, la pièce *Ossia* interroge-t-elle le théâtre et la forme à trouver pour créer à partir de l'Histoire. Ce rapport de doute envers l'acte de la création et la représentation théâtrale relie l'auteur et les acteurs qui portent ces errements à l'histoire esthétique également. Comment écrire et représenter le réel ? Comment travailler l'écart entre art et réel de façon à ce que celui-ci ne soit pas vécu comme l'échec de l'acte artistique dans sa tentative de représenter le monde mais davantage comme la tension qui rend à l'œuvre sa force poétique ?

1.2 La représentation inquiétée

C'est précisément dans cette mouvance et cette instabilité du verbe et de l'acte que réside la puissance de l'ensemble de l'œuvre gabilyenne, celle qui fonde encore le principe de *Ossia*.

> « C'est que la réalité, les réalités de ce jour, du moins celles qui m'obsèdent, ne sont faites que de cela, de ces deux questions concurrentielles et de plus en plus abstruses : *comment* continuer à

[200] *Ibid.,* p. 63.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

faire (du) théâtre aujourd'hui – "un comment" presque, je dis bien "presque" désespéré – et *comment* rendre compte d'une histoire des corps pris dans les vertiges d'une Histoire (la grande) qui ne me touchait pas au premier chef ? Je veux évidemment parler de ce qui se passait en URSS alentour des années 1930[201]. »

Pour servir sa dynamique d'interrogation du théâtre et du geste créateur, Gabily utilise la matière de ses acteurs, non seulement dans la relation de couple qui est la leur, mais aussi dans le rapport qu'entretient André Cellier avec le communisme :

« 4. A(ndré) me racontera plus tard que, voulant visiter le mausolée de Lénine – alors qu'il était encore membre du parti communiste -, il fut arrêté, juste devant l'entrée après nombre d'heures de queue parce qu'il ne portait pas de cravate. Cela suffit. PAS DE CRAVATE, et cela suffit[202] »

Cette note est à mettre en relation avec l'extrait suivant de la pièce:

« L'HOMME. Il reste peu de temps.

Il n'y a jamais de temps. C'est difficile de se presser lentement.

Temps.

LA FEMME. Pour quoi faire.

L'HOMME. Je t'aime.

LA FEMME. Pour quoi faire.

L'HOMME. Je t'aime.

LA FEMME. Pour que je me taise.

L'HOMME. Non

Temps.

Pour penser à ce que tu joues.

Pense à ce que tu joues

[201] GABILY D.-G., *Ossia, Notes brèves*, *op.cit.*, p. 62.
[202] *Ibid.*, p. 61.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Temps.

tu comprendras.

Je comprendrai. Peut-être.

LA FEMME. Je ne joue rien pour moi.

Mais pour toi.

L'HOMME. Qu'est-ce que tu veux dire.

LA FEMME. Pour ta mauvaise conscience.

Je veux dire[203]. »

Dès lors, s'installe une interrogation qui travaille autant l'acte de création que l'engagement communiste. Intervient alors une autre dimension dans le rapport à l'Histoire : comment les intellectuels et artistes français ont découvert l'autre visage de leur idéologie politique et comment se sont-ils retrouvés bouleversés dans un fondement idéologique qui gouvernait leur conception de la société. Mais Gabily ne s'arrête pas au rapport d'André Cellier avec le communisme. Il fait endosser à son comédien le rôle d'un autre homme de théâtre illustre dont l'identité ne sera pas révélée dans le texte de la pièce ni dans les notes qui l'accompagnent. Jean-Pierre Thibaudat, lors d'une soirée[204] consacrée à Didier-Georges Gabily et organisée par l'IMEC, évoque le fait qu'il pourrait bien s'agir d'Antoine Vitez qui serait allé rendre visite à Nadejda Mandelstam dans son petit appartement à Moscou. Cette déclaration pourrait être confortée par cette note écrite par Gabily :

> « Ce serait le début d'une anecdote vraie : un de nos grands metteurs en scène nationaux, il y a peu, juste avant la mort de la vieille femme lui rendit justement cette visite. Et la vieille femme de quatre-vingts ans se maquillerait pour l'accueillir, actrice, réitérant le geste de l'actrice de l'histoire qu'elle fut[205]. »

[203] GABILY D.-G., *Ossia*, *op.cit.,* p. 47-48.
[203] GABILY D.-G., *Ossia, Notes brèves*, *op.cit*., p. 57.
[204] Le 14 novembre 2006

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Or la scène inaugurale de *Ossia,* celle qui sera rejouée et questionnée tout au long de la pièce et à l'intérieur de laquelle seront distillés les moments clefs de la vie du couple, cette scène autour de laquelle gravitent les deux acteurs, représente justement la visite que Nadejda Mandelstam reçoit d'un homme de théâtre occidental. Dans leurs échanges sans cesse interrompus par le procédé dramaturgique de la répétition, intervient la question de l'engagement communiste de cet homme et sa confrontation avec les exactions commises au nom de l'idéologie :

> « LA FEMME. Et vous avez été communiste, dites-vous ?...
>
> *Silence.*
>
> *Puis l'homme se décide.*
>
> L'HOMME. J'ai été communiste, je crois.
>
> *Temps.*
>
> Où j'habitais dans mon pays aveugle et sourd-muet, pas d'autres choix que de partager le sort commun de ceux du petit matin dans les trains de banlieues, et des nuits sur des scènes vides, dans des théâtres minuscules, répétant pour tous les gardiens ivres, les mains pourpres de vin collant, et collant, moi, de pieux appels à la Révolution des Masses, à l'Edification de la Dictature du Prolétariat, à la Guerre de Classes, et pas d'autres choix, vous dis-je, que celui-là ou celui des Maîtres !...
>
> LA FEMME. Ossia !
>
> L'HOMME. Puis vient la vision renversée.
>
> Un jour :
>
> le plafond rouge s'écaillant. Le ciel. S'ouvrant. Le plafond. Le ciel
>
> toute fissure, tout abîme.
>
> Les yeux dessillés sur la place Rouge – ou bien ailleurs derrière la porte de la femme d'un poète soviétique assassiné en 1938. Le bleu de Prusse s'écaillant, les murs anciens de la lèpre nouvelle
>
> Bonjour, dis-je – vous dis-je -, je viens prendre des nouvelles d'un mort qui ne m'était rien, que je ne connaissais pas avant que mes yeux se dessillent / Œdipe ! Œdipe ! vivant crachat sur le Petit Père des Peuples PPP / J'ai, voyez-vous, coupé enfin cordon et je viens, maintenant, prendre

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de ses nouvelles / Est-ce qu'il n'est pas trop tard / Est-ce que vous espérez vous-aussi-sa-femme-si-fidèle-écrasons-une-larme, est-ce que vous espérez, disais-je, que, quarante ans plus tard, tous les morts se dressent – non pour insulter les survivants

(quels reproches faire aux survivants que la lâcheté obstinée de vivre qui est le courage des aveugles des sourds-muets des infirmes ?)

mais pour danser le rock indécent des squelettes, la mémoire des charniers-de-tous-les-pays-unissez-vous ?!...

Et l'homme danse, danse en mouvements sans nom, désordonnés, sauvages[206]. »

Gabily investit le matériau du couple Mandelstam pour questionner non seulement le théâtre comme manifestation artistique aux prises avec des interrogations esthétiques mais aussi la vie du théâtre et son enracinement dans l'espace politique. Dans le même mouvement, il réaffirme ainsi la place du théâtre dans l'histoire et sa capacité à interroger le réel tout en abordant des questions propres au théâtre, telles que l'écriture en rapport avec l'Histoire, l'interprétation des acteurs et la volonté de dire le monde, ceci en évitant l'écueil naturaliste ou réaliste et surtout en ne renonçant pas à la poésie qui est le fondement de son œuvre.

1.3 La petite histoire au sein de la grande

À travers le motif de la répétition pris à différents niveaux dont le premier reste celui de l'acte de création théâtrale[207], c'est la représentation qui se trouve interrogée ainsi que le formule Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* :

« Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur

[206] GABILY D.-G., *Ossia*, *op.cit.,* p. 28-29.
[207] Quand l'acte théâtral ne s'apparente pas à la performance.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme "puissance terrible"[208] ».

Ce faisant, le théâtre de Gabily réhabilite la petite histoire et notamment celle des opprimés et des oubliés dans le mouvement de la grande Histoire. Dès lors son écriture s'inscrit dans une hybridation des héritages historique, littéraire et politique. La pièce *Ossia* fait maillage en ce sens qu'elle tisse au sein même de questionnements multiples afférents à la création, les moments historiques de la vie du couple Mandelstam.

> « 7. On a essayé d'écrire une pièce sur Nadejda et Ossip Mandelstam […] on a fini par divaguer (le plus rigoureusement possible) sur l'état du corps de deux acteurs pris dans l'envie et dans l'impossibilité de faire théâtre avec ça, avec Ossip et Nadejda : ce matériau signifiant l'Histoire, « à deux bosses ». Uniquement. Quand bien même *justement*. Parce qu'en cet endroit reviendrait – ainsi que dans certaines pièces d'aujourd'hui cela revient à la mode comme un formidable aveu d'impuissance – tout le cortège du naturalisme, cette « technique consistant à remplacer par de la paille ou tout autre matériau de longue conservation le contenu putrescible d'une enveloppe de peau humaine, et permettant son utilisation à des fins décoratives[209] »

Comment en effet dire le monde sans consentir à la vision parfois totalisante du discours historique ? Peut-être simplement en réintégrant l'humain dans le maillage de ce discours. Cette figure de l'humain, de la personne à hauteur d'homme, Gabily ne l'écrit pas dans le mouvement de la littérature du témoignage[210] comme d'autres ont pu le faire. Pour lui, c'est l'acteur cherchant les gestes et les mots du couple Mandelstam qui manifeste la dimension humaine et donne voix et corps aux absents, aux fantômes d'Ossip et Nadejda.

---

[208] DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2011, p. 19.

[209] Gabily cite Marc Klein avec lequel il a fondé le CREFAC - qui a publié l'article « sur les chemins de l'acteur » *in Théâtre/Public* n° 76-77, 1987. « Utilisation » qui voit son commencement dans une évidente (?) manière d'écrire destinée à préparer l'acteur à *s'investir* en « personnages » (personne-âgée ?) plutôt qu'à *éprouver*. On veut dire : mettre à l'épreuve. » *in* GABILY D.-G., « *SUR :* « *POUR UN POUCE DE MER BLEUE »/ VIE ET MORT D'OSSIP ET NADEJDA MANDELSTAM / FAIRE THEATRE AVEC / ECRIRE/METTRE EN SCENE, ETC.* », *op.cit.,* p. 61-62.

[210] Comme l'analyse notamment Maryvonne Saison dans *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Pour autant, même si l'Homme et la Femme de la pièce ne cessent de chercher le geste et le mot juste, il n'en reste pas moins vrai que des éléments d'historicité sont distillés tout au long de la pièce et redonnent une chronologie des moments importants dans la vie du couple depuis leur « première vraie promenade[211] » à Kiev sur les bords de la Dniepr jusqu'à l'arrestation sans retour du poète en 1938.

À travers les cassures permanentes de la logique temporelle et spatiale qui ne cessent de réaffirmer qu'il ne s'agit que de théâtre, le lecteur spectateur d'*Ossia* se trouve lui aussi dans la position de créateur engagé dans une tentative de reconstitution de l'histoire réelle du couple Mandelstam. Refaisant de façon morcelée le parcours qui a conduit Ossip Mandelstam à la déportation en Sibérie en 1938, Gabily esquisse une peinture de la vie des poètes et romanciers russes qui ont cheminé avec le couple et les réinscrit dans le mouvement poétique aux prises avec le pouvoir politique. Ainsi les noms d'Anna Akhmatova, de Boris Pasternak, de Maïakovski sont-ils distillés dans la pièce comme autant de jalons qui ancrent le couple Mandelstam dans son environnement intellectuel et artistique, ce qui suffit à dire la précarité et le danger dans lesquels tous vivaient. Dans la scène suivante, la femme endosse le rôle de Nadejda et raconte la nuit de mai 1934 qui correspond à la première arrestation d'Ossip Mandelstam, causée par l'écriture de son pamphlet *Distiques sur Staline*[212]. Le récit de cette scène témoigne non seulement de la brutalité du régime totalitaire mais aussi de la vie intime du couple et de leurs amis :

> « LA FEMME. Akhmatova, je disais Akhmatova, je disais qu'Akhmatova était là aussi, et Liova Goumilev, son fils – il vivait avec nous -, et Brodsky le traducteur – c'est lui sans doute qui nous avait dénoncé – et maintenant cette invasion de pardessus de toile blanche… Nous tous, et tous ceux-là dans le deux-pièces minuscule, je me souviens, je me souviens très bien qu'Anna couchait dans la cuisine…
>
> L'HOMME. Anna ?

[211] GABILY D.-G., *Ossia, op.cit.,* p. 13.
[212] MANDELSTAM O., *Distiques sur Staline,* in *Tristia et autres poèmes,* Paris, Gallimard, 1975, p. 171.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

La femme (*agacée, un peu*). Oui, Anna. Akhmatova. La seule amie fidèle. Et après la mort d'Ossia aussi[213]. »

Ainsi se tissent les liens entre microcosme et macrocosme ; ainsi le doute sur l'acte de création produit-il du sens. À travers les souvenirs de Nadejda - car c'est par le rôle de la femme jouant Nadejda que nous sont délivrés ces moments-clés, moments racontés à l'homme jouant le rôle du grand metteur en scène d'Occident - nous cheminons dans des bribes de récits de la vie de ce couple et atteignons peu à peu à l'élaboration progressive d'une mémoire. Ce faisant, Gabily rend hommage à la veuve d'Ossip Mandelstam, qui a consacré sa vie à la mémoire de son mari et surtout à la publication de son œuvre. C'est dans le troisième volume de ces mémoires que Nadejda Mandelstam raconte les quatre dernières années de la vie du poète, son arrestation et sa mort dans un camp de transit en 1938 ainsi que leur vie commune et leur amitié avec les autres poètes russes, et notamment le lien qui les unissait à Anna Akhmatova.

1.4 Le théâtre pour tout cénotaphe

Le corps d'Ossip Mandelstam gît quelque part sous la terre du côté de la Sibérie orientale dans une des nombreuses fosses communes du totalitarisme. En lieu et place des funérailles et d'une tombe sur laquelle se recueillir, le personnage de Nadejda garde le souvenir de ses poèmes et les récite par bribes avec l'automatisme d'une mémoire qui déborde de cette langue poétique, trace incontestable laissée par le poète :

« LA FEMME. Je n'ai jamais été mariée même civilement avec le dénommé Ossip Mandelstam mais je porte son nom

J'ai décidé de porter son nom jusqu'à ma mort si souvent désirée

Et dans ma tête dansent des centaines de poèmes du dénommé Ossip Mandelstam

[213] GABILY D.-G., *Ossia*, *op.cit.*, p. 26.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Des milliers de mots words words words La langue de granit dans le sable de la mémoire La véritable
>
> Révolution[214]».

Ces bribes de poèmes viennent aussi se poser dans le cœur de la pièce, se frotter à langue de Gabily qui poursuit à sa manière le travail de mémoire et d'hommage. Ainsi que nous l'avons dit, Gabily a puisé dans la matière de ses acteurs pour écrire une histoire mémorielle du couple Mandelstam tout en mettant en regard l'engagement des artistes et intellectuels français dans le communisme. À l'anecdote dont il a été fait mention au sujet de l'interdiction de visiter le mausolée de Lénine sans cravate, Gabily réagit en écrivant une pièce à la mémoire de Mandelstam et oppose ainsi au mausolée de Lénine, un cénotaphe fait de sueur, corps, voix, verbes du théâtre. C'est là son projet ainsi qu'en témoigne la note suivante :

> « Rien qu'une anecdote, pourra-t-on penser si cela arrange. Une de ces manifestations proliférantes qui renvoient à la cruelle absurdité d'un certain type de comportement en pays totalitaire. Anecdote, oui, mais qui me renvoyait *surtout* d'un mausolée (celui de Lénine) l'autre
>
> (NON-LIEU D'UN CORPS OBSESSIONNEL)
>
> (celui de Mandelstam) qui n'en finirait plus d'exister, de durer sans même une pierre, borne, urne ; qui me renvoyait à l'obsession de le dresser, ce mausolée, ce cénotaphe pour Elle et Lui, avec la seule arme qu'ils surent employer : les mots (*words ! words ! words !)*. Et pour qu'ils sonnent ces mots, et durent, et meurent, et sachent mourir dans des bouches d'acteurs s'interrogeant en permanence sur l'endroit précis où quelque chose pourrait advenir qui finirait par rendre tangible ″(qu'il) y a des corps, c'est tout″. Leurs corps à eux, et ceux du couple Mandelstam[215]. »

Le couple d'acteurs, cherchant à interpréter ces moments-clés, s'engage à un moment de la pièce dans un simulacre de funérailles comme si le geste théâtral, dans sa tentative de faire exister ce qui n'a pas eu lieu, pouvait réparer l'absence de rite funéraire. L'homme venu d'Occident est couché sur une table et recouvert d'un drap en guise de linceul, drap sur

[214] *Ibid.,* p. 20-21.
[215] *Ibid.*, p. 61.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

lequel la femme disperse des pétales de fleurs. Commence alors un début de rite funéraire aussitôt interrompu par l'acteur qui déclare que tout ceci est « ridicule » avant de préciser :

> « Je me suis dit que si j'étais mort ; je me suis dit que j'aurais, moi, une pierre gravée avec mon nom dessus ; je me suis mis à l'envier.
>
> *Temps*
>
> Est-ce qu'on peut envier celui qui pourrit dans la fosse commune
>
> *Temps*
>
> Dans la fosse commune à cause de son bavardage [216]? »

S'ensuit ce dialogue avec la femme :

> « LA FEMME. Quand
>
> L'HOMME. Tu sais bien quand.
>
> LA FEMME. Où
>
> L'HOMME. Ça aussi tu le sais bien. Maintenant.
>
> LA FEMME. Je veux que tu le redises
>
> Que tu le redises
>
> L'HOMME. Dans un camp de transit, en 1938, en Sibérie orientale
>
> LA FEMME. Alors ce n'était pas n'importe quel bavardage[217]. »

Le théâtre ne peut donc qu'échouer car, ainsi que le rappelle le personnage de la femme, rien ne peut remplacer l'absence de funérailles du poète assassiné comme tant d'autres victimes du stalinisme. Et c'est précisément cette impossibilité du deuil du poète qui motive les variations à la mémoire d'Ossip Mandelstam et de sa femme. Ce qui reste à la fin de la pièce, c'est le vide laissé par la disparition, vide qui absorbe toutes les mémoires depuis celle de sa veuve jusqu'à celles des acteurs engagés dans une idéologie qui a permis

[216] *Ibid.,* p. 36.
[217] *Ibid.*, p. 36-37.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

cela. De cela, le théâtre de Gabily prend la mesure et propose ici une fable dans laquelle le devoir de mémoire échoue et maintient les personnages dans la béance de l'absence et du traumatisme, comme l'expriment les derniers mots de la pièce : « Il y a des corps. C'est tout ». La mémoire ne sauve rien et le présent reste fissuré, non réconcilié avec le passé.

Au regard de cette première pièce consacrée à l'interrogation d'un matériau historique, nous pouvons mesurer combien notre auteur prend acte de la faillite de la représentation dans laquelle le théâtre se trouve dès lors qu'il s'empare du réel. On perçoit combien le projet de cette pièce est de faire œuvre de mémoire plutôt que de discours sur un passé qui hante les mémoires de ceux qui vécurent le stalinisme et de ceux pour qui l'engagement communiste annonçait l'avènement d'un homme nouveau, libéré de l'oppression économique et dont la culture devait l'aider à combattre l'inégalité entre les classes sociales. La fable gabilyenne montre combien la prise de conscience de l'échec du mythe communiste ajoute un autre deuil aux précédents de l'histoire : le deuil impossible des victimes d'un rêve devenu cauchemar.

Poursuivons à présent la traversée de Gabily dans les décombres du rêve communiste en arpentant avec lui les vingt années qui séparent les événements de Mai 68 de l'anniversaire du comité d'entreprise de l'usine Renault du Mans en 1988. C'est l'enjeu de la pièce *Événements* que nous allons à présent étudier.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2. Événements

Écrite en 1988 sur une commande du metteur en scène Pascal Larue, la pièce *Événements* travaille à nouveau la question de l'engagement, cette fois-ci sous l'angle de la révolte, et poursuit le chemin d'écriture de Gabily dans les décombres du communisme. La pièce a été créée « entre le 2 et le 15 décembre 1988, pour l'anniversaire de Mai 68, au Comité d'Entreprise de l'usine Renault du Mans[218] ». Construite sur une structure dramaturgique qui alterne 1968 et 1988, elle interroge les événements de Mai 68 au regard du présent. Cet écart permet alors de mesurer les échecs de l'idéal révolutionnaire en montrant un présent consumé par la société de consommation. Comme le dit la note suivante, la fable brasse des restes de cette époque comme autant d'éclats venus d'un passé très proche mais dont les idéaux ont définitivement été absorbés par l'ordre libéral :

> « Nos ″Événements″ se passeront dans une sorte de champ d'épandage, dans un champ clos (le plateau) semé de toutes les déjections d'une société qui endette ses plus pauvres pour les pouvoir mieux rejeter ensuite, tout endettement bu, dans les ténèbres extérieures de la Consommation. Et on y trouvera de tout : une table de formica, le bureau d'un ministre, la ronéo révolutionnaire, les Jeux Olympiques, un portail d'usine en grève, la dislocation de la Famille, etc…
>
> Dans ce Théâtre/essayant/de/se/survivre/tant/bien/que/mal, où tout, comme dans nos vies, se mélange, s'épie ; dans ce drame incertain ; dans cette comédie des apparences qui tente de ne jamais choisir entre le « De Nos Jours », le « Il était Une Fois » et le « Il y a Vingt Ans ».
>
> […] Parce que l'on ne peut parler de tout, mais que l'on peut tenter de faire théâtre de ce qui, *a priori*, ne se raconte pas d'intime et de cruel, de public et de drôle sur Ici et Hier. D'un mois de Mai 1968[219]. »

[218] Fonds d'archives Didier-Georges Gabily, dossier GAB 4.1, IMEC, Abbaye d'Ardenne
[219] GABILY D.-G., *Événements, Notes liminaires*, p. 118.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Par le prisme d'une famille marquée par la disparition du fils ayant quitté la maison familiale de sa petite ville de province pour rejoindre Paris, grand théâtre des événements en 1968, l'auteur décrit la dislocation d'une certaine France et le devenir de ces élans révolutionnaires vingt années plus tard dans le pourrissement d'une société libérale où l'homme n'est plus animé par les mêmes combats ou idéaux.

Au sein de la structure dramaturgique, l'auteur greffe des interruptions de la fable en marquant des temps qu'il désigne comme « agit-prop » et « récitatifs ». Cette pratique d'hybridation lui permet de renforcer l'effet de cassure - qui réside déjà dans une structure éclatée spatialement et temporellement - et de mettre en perspective son écriture avec l'héritage du théâtre militant introduit par le parti communiste dans les années vingt en Russie, et un peu partout en Europe. Quant aux récitatifs, Gabily emprunte au domaine musical ces espaces aménagés pour le solo, sortes de respirations qu'il investit ici dans la langue même.

En observant les répercussions de la sphère publique sur la sphère privée ainsi que l'écart temporel sur lequel Gabily construit sa fable, il nous sera tout d'abord possible de voir comment l'auteur envisage les héritages des événements de Mai 68. Nous verrons ensuite ce que les modalités d'intégration des agit-prop et des récitatifs produisent comme mouvement réflexif par rapport à des épisodes historiques liés à la lutte révolutionnaire. Nous terminerons enfin l'analyse de cette pièce en observant les aspects autobiographiques qui investissent la fable en plusieurs points. Nous verrons ainsi comment Gabily réfléchit le passé au prisme d'une mémoire dans laquelle fiction et réel se confondent, sorte de réaffirmation de la perméabilité du geste de création avec la vie.

2.1 Une famille déchirée

Le ressassement du passé et la quête du fils disparu sont devenus le lot des membres de cette famille qui a subi les dommages collatéraux des événements. En 1988, la famille cherche une réponse à la disparition du fils auprès d'un jeune homme, clochard d'une trentaine d'années revenu de toutes illusions, car celui-ci leur fait croire qu'il est en

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

possession d'une lettre[220] du fils adressée à la mère – lettre dont nous suivons la rédaction à l'époque de juin 1968. Mais cette lettre n'est que feuille blanche et rien ne se transmet à cette famille, rien d'autre que le silence de l'absence et le remords du père qui n'a pas su comprendre l'engagement de son fils. Les trois membres de cette famille vivent dans les conséquences de la fracture intime provoquée par les événements. La disparition du fils ayant entraîné la séparation du couple, chacun des membres de cette famille est enfermé dans une solitude avec le fantôme de l'absent :

> « PÈRE. … et le médecin dit C'est de l'arthrose, et moi, dans ma tête, je sais bien que c'est le remords mais le médecin dit C'est de l'arthrose et qu'est-ce que je peux bien répondre, moi, parce qu'un jour, je ne sais plus quel jour, le Fils a disparu.
>
> […] On va vous trouver un reclassement qu'ils ont dit, puis, ce sera difficile à cause de la crise et heureusement que la femme a trouvé un petit boulot, pour qu'on l'élève bien, Carole, elle, au moins… Mais j'étais seul pour l'élever, Carole, puisque l'autre a pas tardé à me quitter : la femme, la prostituée…[221] ».

C'est par la focale de la famille et de sa quête du fils disparu que la pièce brosse le tableau de cet écart entre ce qui animait la société de 1968 et ce qu'il reste vingt années plus tard. C'est aussi par les membres de cette famille qu'est convoqué sur la scène tout un ensemble de personnages désignés par des archétypes sociaux, à partir desquels l'auteur donne à voir les forces en présence lors des événements de 68. Ainsi le départ du fils pour Paris fournit-il l'occasion de rencontres avec des ouvriers de l'usine Renault à Flins ainsi qu'avec des étudiantes maoïstes qui continuent à mener leur combat idéologique alors que le travail a repris dans l'usine. Au sein de l'époque désignant 1968, le temps et l'espace sont de nouveau éclatés en quatre points : celui de la famille, dans la ville de province et dans la nuit du 24 au 25 mai qui correspond au départ du fils ; puis celui de l'Usine Renault à Flins le 20 juin où le fils est arrivé après trois semaines de marche ; vient ensuite le bureau du Ministre de l'Intérieur dans la nuit du 24 au 25 mai qui offre ainsi une action parallèle entre le lieu du pouvoir et le départ du fils ; et enfin l'appartement bourgeois du père de la

[220] Dans la fable, nous suivons la rédaction de cette lettre au moment des événements de 68.
[221] GABILY D.-G., *Événements*, *op.cit.,* p. 37.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

première étudiante, l'action qui s'y déroule étant datée du début du mois de juillet. On y montre la séparation entre les militants et les différences irréductibles entre les classes sociales. Entre la nuit du 24 au 25 mai 1968 qui correspond à la fugue du fils et son arrivée à Flins, le plus fort de la révolte est retombé et les ouvriers reprennent le travail, persuadés d'avoir obtenu leurs revendications :

> « FILS. […] Je suis venu me joindre à vous. On m'a dit que ce n'était peut-être pas trop tard pour. La révolution. J'ai marché ; je viens de quelque part ; j'ai fait du stop et j'ai marché. Beaucoup. J'arrive trop tard, on dirait. Où sont les Forces Révolutionnaires ?
>
> SECOND OUVRIER. Ici.
>
> *Le Fils rit.*
>
> FILS. Tu ressembles à mon père, vraiment tu lui ressembles. Voyez-le. Tellement fier d'avoir mené à bien sa grève. Comme mon père, de n'y avoir pas participé.
>
> PREMIER OUVRIER. C'est respectable d'avoir mené à bien la grève. Faut savoir s'arrêter[222]. »

Et

> « PREMIÈRE ETUDIANTE. Pour l'embauche, camarades, je suis venue me faire embaucher. Evidemment j'adhère au syndicat.
>
> SECOND OUVRIER. Une soi-disant maoïste. Et qu'est-ce que tu veux que le syndicat s'embarrasse de gangrènes comme toi ?
>
> PREMIER OUVRIER. De toute façon, faut voir le responsable du personnel. Mais ici, dans la boîte, c'est plutôt pour les hommes. Enfin, entre, camarade…
>
> SECOND OUVRIER. Ce qu'il faut pas entendre. Ce qu'il faut pas voir. Si c'était ma fille.
>
> *La Première Etudiante est entrée dans l'usine.*
>
> *Première Etudiante sort de l'usine. Vite.*
>
> *Pleure.*

[222] *Ibid*., p. 24.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

PREMIÈRE ETUDIANTE. Salauds. Réacs. Fossoyeurs de la classe ouvrière. Salauds d'hommes.

(Temps.)

Et qu'est-ce que je leur dis au comité, moi ? Qu'est-ce que je vais leur raconter [223]? »

Par le biais de ces dialogues l'auteur met en place les contradictions à l'œuvre à l'intérieur de ce mouvement en montrant que les attentes et les motivations des différentes corporations de manifestants n'étaient pas partagées. Animé par la pensée et le projet d'une autre société que représentent la jeunesse et les intellectuels, l'engagement politique communiste n'est pas vécu de la même manière par la classe ouvrière qui reproduit les schémas classiques d'une société traditionnelle reposant sur la séparation des classes mais aussi des genres.

La structure de la pièce repose sur l'alternance entre les deux époques et sur une désignation de l'espace dans lequel sont dissociées les sphères de l'intime et de la vie publique signalées comme suit : « PRIVÉ / PUBLIC ». Cette bipolarité est appliquée aux deux temporalités. La continuité entre les deux époques est assurée par les trois personnages restants de la famille à savoir le père, la mère et la fille Carole – seul personnage affublé d'un prénom dans cette pièce car elle évoque un souvenir[224] intime de Gabily. Au sein de cette structure bi-temporelle, émergent quatre « AGIT-PROP » et cinq « RÉCITATIFS ».

2.2 Agit-prop et récitatifs

A. Agit-prop

Avant d'entrer dans l'analyse de ces différents temps d'interruption de la fable, un bref rappel historique du théâtre d'agit-prop français est nécessaire pour comprendre les

[223] *Ibid*., p. 25-26.

[224] Carole est le prénom de la jeune fille à qui il déclarait son amour à l'époque des événements.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

enjeux d'une telle reprise dans la pièce de Gabily. Le théâtre d'agitprop, dont le terme a été forgé à partir de la réunion d'agitation et de propagande, est né avec la Révolution d'Octobre. Il s'agissait dès lors d'utiliser les moyens de la culture pour répandre l'idéologie communiste et inciter les ouvriers à se révolter contre l'ordre bourgeois et à rejoindre la lutte des classes. La pratique de ce théâtre, défiant le type de représentation d'un théâtre considéré comme bourgeois, devait donc être le fait des ouvriers ou tout au moins des amateurs. Il est délicat de résumer en si peu de mots les différences qui résidaient entre différents groupes, comme par exemple Prémices qui, après scission en 1932, donna lieu à la naissance du groupe Octobre. Pour le groupe Prémices, c'est notamment à travers la forme des chœurs parlés que se manifeste cette pratique militante comme l'explique Léonor Delaunay à propos des revendications du groupe :

> « Le groupe Prémices, dont le manifeste combatif s'affiche dans les pages de *Monde* le 29 juin 1929, se fonde sur des principes tels que le collectif, le caractère amateur et ouvriériste du groupement, le répertoire en rupture avec les formes classiques du théâtre. [...] Le manifeste de Prémices [...] annonce le chœur parlé, future forme privilégiée du théâtre d'agitation des années trente. La déclaration des membres du groupement se détache néanmoins très clairement d'une dimension propagandiste en faveur du Parti communiste[225]. »

L'insertion d'agit-prop relie donc la fable à un héritage de théâtre politique engagé auprès des ouvriers et la plupart du temps sous influence communiste. Ainsi résonne, dans cette pièce créée pour les ouvriers de l'usine Renault du Mans à l'occasion des vingt ans de Mai 68, la pratique d'un théâtre ouvrier engagé dans le militantisme et la lutte des classes dans la décennie de 1925 à 1935 en France. Par cette insertion, Gabily relie la lutte communiste de Mai 68 avec les débuts du théâtre prolétaire.

Dans la fable de Gabily, les agit-prop sont à chaque fois des courtes scènes imagées sans dialogue, évoquant plus ou moins directement des moments-clés de l'histoire contemporaine des événements, qui jalonnent le texte comme autant d'étendards en rappelant que le microcosme de la fable fait partie d'un tableau qui renvoie au macrocosme

[225] DELAUNAY L., *La scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 186.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de l'Histoire. Sont ainsi évoqués deux autres événements marquants de l'année 1968 tels que les poings gantés de noir, en signe d'appartenance à l'« Olympic Project for Human Rights », des athlètes noirs américains Tommie Smith et John Carlos lors de la remise de leur médaille aux Jeux Olympiques de Mexico le 17 octobre dans l'« AGIT-PROP (3) [226]» :

> « *TROIS MASQUE (NOIRS) / SURVÊTEMENTS (BLEUS) ET MÉDAILLES AU COU (D'OR, D'ARGENT, DE BRONZE) / DEBOUT EN DIVERS ENDROITS ÉLEVÉS DU PLATEAU : LÈVENT LEURS POINGS GANTÉS (NOIRS).*
>
> *MUSIQUE : JIMI HENDRIX. SA VERSION TRÈS PERSONNELLE DE L'HYMNE NATIONAL AMÉRICAIN.*
>
> *AU CENTRE, TROIS OFFICIELS (BLANCS).*
>
> *SORTENT DES PISTOLETS DE STARTER. TIRENT EN L'AIR.*
>
> *PLUIE DE PAPILLONS NOIRS.*
>
> *MACHINISTE DÉROULE PUIS ROULE EN HÂTE UN TAPIS (ROUGE)* [227].»

et l'invasion des chars soviétiques à Prague le 28 août dans l'« AGIT-PROP (2) » :

> « *TRAVERSENT L'AVANT-SCÈNE DE CES JOUETS MINIATURES / CHARS DE SCIENCES-FICTIONS MÉCANIQUES AVEC FEUX ET ÉTINCELLES SIMULACRES DE BOMBARDEMENTS ET UN PEU PLUS LOIN LE JEUNE HOMME A ALLUMÉ UNE VRAIE FLAMBÉE DE CARTONS-BOIS-DE-CAISSES / LA FILLE A DISPARU /REVIENDRA / SÛREMENT / LÀ, LES CHARS TRAVERSENT LA SCÈNE COMME ILS PEUVENT SE FRAYANT UN CHEMIN PARMI LES DÉJECTIONS / (OFF) UNE PETITE FILLE CHANTE MUSIQUE ET PAROLES D'UN DESSIN ANIMÉ JAPONAIS*
>
> *PUIS LE JEUNE HOMME HURLE UNE* INTERNATIONALE *IVRE MAIS CELA NE DURE PAS / ET LA CHANSON DE LA PETITE FILLE RECOUVRE TOUT/ PUIS LE JEUNE HOMME :*
>
> *"PRAGUE ! PRAGUE ! PRAGUE !"* [228] »

[226] GABILY D.-G., *Événements*, *op.cit.*, p. 28.
[227] *Ibid.*, p. 28.
[228] *Ibid.*, p. 22.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

En choisissant de représenter cette scène historique par des jouets, Gabily produit un choc esthétique qui associe l'Histoire à un jeu d'enfants. En même temps qu'il redit l'inanité de toute représentation du réel, il apporte à cette scène une ironie grinçante, voire tragique, sur l'Histoire. Dans le même mouvement, l'extinction de l'Internationale sous le chant enfantin de l'animation nippone laisse entendre un désenchantement quant à l'avenir des revendications. Cet agit-prop se différencie des autres en ce qu'il mêle les personnages de la fable avec l'évocation des chars soviétiques et produit un entrechoquement des espaces, des temps, du réel et du fictionnel. On retrouve ce détournement de l'image historique dans l'« AGIT-PROP (4) » qui s'appuie sur le slogan de Mai 68 lié à Daniel Cohn-Bendit : « Nous sommes tous des juifs-allemands ». Dans cet agit-prop, Gabily décrit la répression des manifestations en créant une image surréaliste, où se confondent des éléments du réel :

> « *CRIS CONTRE DE GAULLE / ETC.*
>
> *MASSU EN GRAND UNIFORME TRAVERSE LE PLATEAU / AU PAS / HURLE : HEILI ! HEILO ! /*
>
> *REJOINT GRAND HOMME NU GÉNÉRAL QUI CARESSE CHAR MINIATURE/*
>
> *DÉPLIE MASSUE / UNE IMPOSANTE CARTE DE France / AVEC PORTRAIT DE COHN-BENDIT /*
>
> *HURLE GRAND HOMME NU : FEU ! FEU / ET DIRIGE CANON DU CHAR VERS CARTE /*
>
> *CARTE BRÛLE PAR L'OPÉRATION DU SAINT ESPRIT DES ARMÉES /* [229]»

Au contact de cette fable dressant une situation intime fictionnelle, résonnent ainsi certaines revendications et oppressions qui jalonnèrent l'année 1968 qui imposent au destinataire de cette pièce à entrer en dialogue avec l'histoire de cette époque.

La seconde scène d'ouverture - qui joue sur les codes d'un jeu télévisé en s'adressant au public du théâtre comme s'il venait assister à un show – montre avec outrance les dérives du capitalisme se faisant désormais spectacle :

[229] *Ibid.,* p. 64.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Projecteur(s) sur un (ou plusieurs) spectateur(s). Applaudissements (off). Voix (off) d'un Speaker quelconque dans les jingles d'un (plusieurs) jeu(x) télévisé(s). Hurle le Speaker : C'EST FORMIDABLE (applaudissements) VOUS ÊTES FORMIDABLES (applaudissements) ON APPLAUDIT S'IL VOUS PLAÎT MIEUX QUE ÇA ON ESSAIE SI C'EST POSSIBLE DE MIEUX QUE ÇA APPLAUDIR ET ON SOURIT / S'IL VOUS PLAÎT : LES JEUNES FILLES DU DERNIER RANG / ON REPREND / ON SE TAIT / MERCI (reprend) C'EST EXTRAORDINAIRE (applaudissements) C'EST FORMIDABLE (applaudissements) ON LES APPLAUDIT BIEN FORT (*applaudissements redoublent)* POUR LA SOMME ASTRONOMIQUE DE… POUR DISAIS-JE DONC CETTE SOMME ASTRONOMIQUE SOMME / COMMENT VOUS SENTEZ-VOUS / AVEZ-VOUS PRIS VOS EXCITANTS/ VOS CALMANTS ? / EST-CE QUE VOUS EN ÊTES / POUR CETTE DONC SOMME SI EXTRAORDINAIREMENT ASTRONOMIQUE NOTRE CHÈRE VÉRONIQUE (*applaudissements)* VA LEUR BANDER LES YEUX / VA LES BÂILLONNER / LEUR BOUCHER LES OREILLES / ET NOUS POURRONS VOIR ALORS, ENTRE NOUS (*applaudissements redoublent),* APRÈS NOTRE PLAGE PUBLICITAIRE APRÈS NOTRE SOUS LES PAVÉS LA PLAGE PUBLICITAIRE[230] »

Cette scène intervient juste après l'ouverture de la pièce qui présente le jeune homme, personnage principal, dans un terrain vague, lieu de monstration des déchets produits par le libéralisme et dans lequel s'inscrivent de nombreux personnages gabilyens. Dès l'ouverture, l'auteur met en confrontation deux aspects de l'espace contemporain car cette ouverture est située en 1988 et montre d'emblée l'obscénité de la société du spectacle pour qui l'argent est prétexte au jeu alors qu'il était vingt ans plus tôt un des motifs de la lutte ouvrière[231]. Mais cette seconde scène n'est ni un agit-prop ni un même un chœur parlé, elle semble proche d'une scène de raillerie clownesque, cette tonalité étant non seulement due au fait qu'elle est la suite d'une scène sombre et silencieuse mais aussi à cette énergie du show qui vient s'opposer à ce qui était proposé dans les premières lignes. Ainsi résonne non seulement un héritage politique à travers le sujet traité mais un questionnement sur cet héritage en même temps qu'une filiation esthétique avec le théâtre prolétaire.

[230] *Ibid.,* p. 11-12.
[231] Les grèves de mai-juin 68 ont ainsi conduit à une augmentation de 35% du SMIC.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

B. Récitatifs

Les récitatifs se rapprochent davantage de ces suspensions que Gabily intègre souvent dans son écriture, par lesquels il s'autorise une écriture libérée de toute règle théâtrale qui apporte à ses textes une respiration, sorte d'invitation au poème comme à la réflexion. Le recours à ce terme emprunté à la musicologie en désignant le moment du soliste intègre à la fable un espace d'ouverture dans lequel se fait entendre la voix de l'auteur. Par cette intrusion dans l'univers de la fiction, l'impression d'hybridation du drame, déjà très présente par les insertions d'agit-prop, se trouve ainsi renforcée. Ils révèlent aussi, comme dans le reste de l'œuvre gabilyenne, le dialogue de l'auteur avec son sujet d'écriture.

Contrairement aux agit-prop, les récitatifs ne semblent répondre à aucune logique. Certains sont en lien direct avec la diégèse tel que le « RÉCITATIF 4 » dans lequel il raconte l'échec du personnage de l'étudiant maoïste qui s'était infiltré dans l'usine en tant qu'établi pour poursuivre la lutte de l'intérieur du monde prolétaire. Un autre semble au contraire très éloigné de la fable et s'apparente à ce qui pourrait être un souvenir de l'auteur, tel le « RÉCITATIF 3 » où se raconte une situation intime, un homme se souvenant de ce que lui dit une femme sur la fuite de son pays après que ceux-ci aient fait l'amour. Quant au « RÉCITATIF 2 / SUR DEUX PHOTOGRAPHIES / 11 MAI 1968 », nous sommes alors dans le commentaire d'un document d'archive photographique faisant partie des recherches de l'auteur au cours du processus de création. Dans celui-ci comme dans le cinquième récitatif décrivant le rêve scénique d'une foule, la voix de l'auteur contemplant l'Histoire est intimement liée à la fable :

> « *Première photographie.*
>
> Voyant tous ces visages sanglés jeune devant mur élevé de pavés
>
> dépavés
>
> barricades
>
> eux devant barricades
>
> la mentonnière d'où

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

peau bave

le casque rond les lunettes célébrées les célèbres lunettes célébrées les lunettes insectueuses

et leur comme étonnement

convaincu

l'effrayant étonnement de toute cette jeunesse

d'Ordre qu'on dit des Forces de l'Ordre devant

pavés

murs

barricades

[…]

VOYANT CELA, par-devant ceux qui portent boucliers comme des Forces d'Occupation,

QUE SAIS-JE ?

RIEN. Que cet effrayant étonnement[232]. »

En plaçant ces agit-prop et récitatifs au sein du déroulement de la fable, Gabily détruit toute linéarité possible de son récit et met en jeu un dialogue entre les époques comme entre plusieurs événements. Ces moments d'interruption ouvrent ainsi l'espace dramaturgique sur un en-dehors de la fiction qui fait entrer la fable en résonance avec le réel et confère à cette pièce une dimension politique, certes héritée de la revue piscatorienne dans son principe de montage mais loin du projet de transformation de la société par l'art. En effet, dans *Evénements* comme dans l'ensemble de son œuvre, Gabily ne formule pas de projet didactique, l'œuvre ne faisant jamais de prosélytisme. On y trouve plutôt le constat des échecs d'une société qui aurait préféré mettre l'homme au centre de son projet plutôt que les transactions financières.

[232] GABILY D.-G., *Événements*, *op.cit.*, p. 32.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2.3 Percées autobiographiques

Événements est une pièce qui fait ressentir la déception et l'amertume de ces avortements qui jalonnent l'histoire des révolutions :

> « LE JEUNE HOMME. [...] Regardez autour de vous : Est-ce que c'est possible de s'attendre à autre chose, ici.
>
> *(Temps.)*
>
> Et d'ailleurs, l'Histoire aussi, avec ses démangeaisons de jeune fille impubère. Saloperie cruelle aussi, l'Histoire. Prostituée vérolée de la révolution, bien avant que je vienne au monde. Moi [233].»

Dans les mots du jeune homme, il nous semble entendre la voix de l'auteur qui dénonce l'Histoire totalisante comme le produit de la révolution dont il aurait hérité. De cette Histoire, le personnage n'attend plus rien. Non seulement le sentiment qui se dégage est celui de l'amertume, mais ce désenchantement irrigue de plus toute la structure du drame qui échappe à une approche globalisante de la fiction tout comme l'écriture de l'Histoire à toute possibilité de récit global. La constellation à l'œuvre dans *Événements* témoigne formellement de l'impossibilité de faire théâtre de l'Histoire, si ce n'est en acceptant qu'elle échappe à toute linéarité. En cela, l'écriture de Didier-Georges Gabily rejoint le territoire de l'épique tel qu'évoqué par Jean-Pierre Sarrazac :

> « [chez les dramaturges épiques] la scène a vocation à s'étendre à l'univers entier. Parce qu'elle est par définition béante et inachevée, parce qu'elle se construit d'une collection sans fin, toujours plus lacunaire, de fragments[234]. »

Cette agrégation de morceaux épars venus de la mémoire collective et de l'imaginaire de l'auteur se double d'une correspondance avec son histoire intime, dont il prélève des

[233] *Ibid.*, p. 20.
[234] SARRAZAC J.-P, *L'Avenir du drame*, *op.cit.*, p. 26.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

souvenirs pour les injecter dans l'écriture de sa pièce. Il est en effet permis de saisir une grande proximité entre le personnage principal du jeune homme et l'auteur qui semblent se confondre à plusieurs reprises. Dans la scène suivante, les premiers mots qui sont dit par le jeune homme se rapportent au souvenir d'une discussion qu'il eut avec son père CRS, moment où il lui demandait de raconter comment il avait vécu les manifestations du côté des Forces de l'Ordre :

> « LE JEUNE HOMME. Dit le Père : Evidemment je m'en souviens, il dit de ça, de ce moment-là et qu'est-ce que tu veux savoir Fils, qu'est-ce que quelqu'un comme toi peut bien vouloir savoir de ça, de ces événements-là. […] Tu étais jeune encore, presque encore un presque gosse dans l'âge où la moustache pousse aux presque petits garçons.
>
> […] Mais tu veux, toi, dis-tu, ″porter témoignage″. Tu veux cette chose absurde qui s'appelle ″témoignage″ ?
>
> […] Dit le Père : Toi, tu es venu au monde trop tard ; avec cette révolte qu'il y a en toi, tu en aurais été, sûr, des lanceurs de pavés-boulons-bouteilles-pierres[235]. »

Si l'on rapproche de cette scène le fait que le père de Gabily était CRS et que le jeune homme s'informe pour faire œuvre de témoignage, on peut admettre une certaine proximité avec ce personnage. Ce sentiment de confusion entre Gabily et le jeune homme de la pièce se trouve conforté par d'autres points communs entre la vie de l'auteur et des éléments du texte. On pense notamment à l'amour d'enfance de l'auteur qui porte le même prénom que celui d'un personnage à qui est adressée une déclaration d'amour inscrite sur une tôle : « *un graffiti CAROLE / JE / T'AIME / SOUS POUVOIR POPULAIRE / TU…* » dont les notes liminaires suivantes attestent du lien avec une dimension autobiographique :

> « Je me souviens très bien de Mai 68. J'y étais. J'y ai participé. J'avais douze ans. C'était il y a longtemps dans les années d'enfance. C'est pour cela que je m'en souviens : à cette époque, les jours passaient (très longs) sur notre jeunesse de banlieue.

[235] GABILY D.-G., *Événements*, *op.cit.,* p. 12-13.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

[…] Donc, je me souviens. Et comme tout bon soixante-huitard, j'avoue : ce fut la première fois que j'osais prendre la parole en public…

Je pris (donc) la parole qui était (déjà) la plume, et j'écrivis à la (très jeune) fille dont j'étais (crois-je) amoureux, ce que d'aucuns nomment ″un mot de lettre″. C'était en mai 1968, je m'en souviens. On y revient. La fille – dix, douze ans – s'appelait Carole et portait (conséquemment) des cheveux blonds ; nous partîmes à une quinzaine du quartier à vélo, à pied, main dans la main, vers (non pas des ″lendemains qui chantent″mais vers la rivière du coin.

[…] Nous atteignîmes la rivière tandis qu'à force d'obstination je n'en finissais pas de l'approcher (Carole). Puis j'y parvins. Elle lut. Elle se troubla. Elle éclata de rire. Puis elle fit circuler alentour et quelqu'un lut (sans doute plein de bonnes intentions) en public ce qu'il faut bien appeler *mon premier poème* :

″Carole, je t'aime

et je veux t'embrasser

(sur la bouche)…″

[…] Maintenant qu'il me faut travailler sur ce mois de mai là, j'essaierai de me souvenir de Carole et de cette leçon[236]. »

Il y a également le chant du jeune homme qui intervient dans l'épilogue, dans lequel on retrouve la même sorte de confusion entre le personnage et l'auteur :

« Ils m'ont prié d'écrire quelque chose où les murs dégoulineraient

Quelque chose sur la vie et quelque chose sur une révolution

[…]

À cause d'un rock'n'roll de ma jeunesse c'est ainsi

Que je vais te nommer : Carole

Et je bomberai ton nom sur tous les murs qu'ils ont construits avec leur sueur

Et je leur raconterai l'histoire de ma première lettre d'amour

[…]

[236] GABILY D.-G., *Événements*, *Notes liminaires*, *op.cit.,* p. 119-120.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Il faut que j'écrive quelque chose

Sur des bagnoles en flammes et sur le cauchemar des Maîtres

En mai

Il faut que j'écrive quelque chose

Sur ceux qui s'en sortiront toujours

Et sur ceux qui n'en reviendront

Jamais

Il faut que j'écrive quelque chose

Sur l'envie de révolte

Et sur les profiteurs

Il faut [237]».

Ces points de correspondances entre l'auteur - à qui l'on commande une pièce sur des événements qu'il n'a pas vécus d'un point de vue politique mais dans son enfance - et le jeune homme de la pièce qui, en 1988 erre dans un *no man's land*, présentent un intérêt. Si l'auteur est en mesure d'écrire une pièce où se mêlent des instantanés d'événements politiques, inscrivant ainsi son geste dans l'Histoire, il est également travaillé par sa mémoire individuelle. En effet, pour Gabily, les événements de 68 représentent le souvenir personnel de sa déclaration d'amour à la jeune Carole. Mais plusieurs types de mémoires entrent en jeu dans le processus d'écriture de cette pièce car, à la mémoire intime et individuelle de l'auteur, vient s'ajouter la mémoire collective des événements que l'enquête documentaire représente :

« Ce qui me vient d'obscur et de mouvements foisonnants, surgissant en contraste noir-blanc-rouge, en cohorte d'images d'un temps où j'étais encore enfant…

Ecrire, donc. Essayer de faire théâtre de Mai 68. Et devant moi, à cette table, s'empilent des livres sur, des ouvrages qui racontent, des cassettes vidéo – ô progrès ! – et qui relatent…

[237] GABILY D.-G., *Événements*, *Quatre chants en forme d'épilogue,* p. 105-108.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Quoi ? Ce mois de mai là. Tous ces écrits en toutes lettres. Moi, je me souviens, j'ai douze ans. Premier amour. Au bord d'une rivière tourangelle. Beau, très beau temps. Et quelques voitures en feu entrevues par le truchement de la toute nouvelle télévision qui trône en bonne place dans le salon prolétarien et provincial de mes parents. C'est d'un autre pays, sans doute, dont cela parle[238]. »

La télévision par laquelle le monde pénètre dans la sphère de l'intime rappelle la contamination de l'espace privé par l'espace public. L'être de fiction comme la personne sont ouverts à tous les vents de l'Histoire, sont pétris de cet amalgame entre le particulier et le général et sont tous deux porteurs d'héritages.

D'une certaine manière *Événements* est une pièce qui interroge un mythe politique contemporain symbolisant, dans les mémoires de ceux qui y participèrent aussi bien que de ceux qui en sont les héritiers, l'élan révolutionnaire sociétal majeur de la société française d'après-guerre. Les déflagrations de ce mouvement de rupture qui a pris le nom d'*événements* dans le langage courant mais aussi d'une certaine façon la faillite d'un idéal, l'échec et les débris de son utopie, se retrouvent dans la pièce de Gabily qui nous propose de regarder les restes de Mai 68 :

> « Toutes ces contradictions (pas toujours fructueuses), toutes ces contradictions d'une société enceinte, et qui accouchera d'une souris pour certains, de véritables changements pour d'autres. Mais entre ceux qui crurent – qui croient peut-être encore – à l'avènement d'une société plus égalitaire, et ceux qui – de façon ou d'autre, dans un temps plus ou moins rapproché – rentrèrent dans le rang, la marge, si j'ose dire, s'est resserrée. C'est que 1974 (la crise), 1981 (l'alternance) et 1986 (le reste) sont passés par là[239]. »

Que sont devenus les hommes qui ont cru à ce changement ? Dans l'époque 1988 de la fable, aucun des personnages de 1968 animé par le désir de changement n'est présent. Seuls restent ceux qui se tinrent à l'écart de toute action dans les événements. Ceux-là

[238] GABILY D.-G., *Événements*, *Notes liminaires*, *op.cit.,* p. 117.
[239] *Ibid.*, p. 117-118.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

restent vingt ans plus tard comme endeuillés par l'absence et enfermés dans l'obsédant vide laissé par le fils. Au milieu de ces seuls survivants d'une époque révolue, le jeune homme, revenu lui aussi d'une histoire qu'on ne connaîtra jamais et prisonnier de ce temps présent, joue les manipulateurs et s'amuse de la douleur de cette famille à laquelle il ne peut évidemment apporter aucune réponse car : « Regardez autour de vous : Est-ce qu'on peut s'attendre à autre chose, ici[240] », dit-il à Carole.

Cette pièce aura montré un autre aspect de l'effondrement du mythe communiste, celui d'une société qui vingt années après ces combats pour une société meilleure et plus égalitaire se retrouve engluée dans la misère et la solitude. C'est aussi une autre manière de proposer une dramaturgie de la mémoire en faisant appel à des événements que reconnaît la mémoire collective en y mêlant la sienne, individuelle et intime, ceci au sein d'une fable dont l'éclatement de la structure renvoie à l'éclatement des idéaux. Nous allons maintenant poursuivre cette voie ouverte vers l'esthétique du fragment avec une pièce qui commence par ne pas en être une tout à fait : *Enfonçures* marque l'effondrement de tout récit, représentation, utopie, et de toute histoire, qu'il s'agisse de la petite comme de la grande ainsi que l'exprime son auteur.

[240] GABILY D.-G., *Événements*, *op.cit.*, p. 20.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

3. Enfonçures

Gabily écrit *Enfonçures* en 1991 en réponse à une proposition[241] que lui fit François Tanguy d'écrire sur le silence d'Hölderlin dans les dernières années de sa vie. Alors qu'il entreprend son travail de composition sur ce sujet, la guerre du Golfe est déclarée et, avec elle, tout le bruit médiatique et le trouble qui l'accompagnent. Très vite, l'auteur se trouve pris dans cette antinomie du bruit de la guerre et du silence du poète.

> « E.[242] "matériau dramaturgique pour une pièce improbable" façon de dire à Tanguy, je ne peux pas écrire sur le silence d'H. dans le bruit qu'ils font.
>
> Je ne peux pas écrire du théâtre en temps de guerre. Tu me demandes d'écrire un texte sur le silence d'H… rien de plus opposé[243].»

Enfonçures naît donc de cette opposition radicale, et de l'impossibilité dans laquelle se trouve l'auteur d'évacuer la présence de cette guerre pour se concentrer exclusivement sur le projet initial. Dans ce contexte, naît une pièce qui défie toute logique, qui casse toute possibilité de fable et se construit entièrement par la diffraction et les liens de confrontation ou de complémentarité entre les différents fragments qui la composent. Gabily brise la reconnaissance d'une forme convenue, et nous oblige ainsi à un déplacement dans des zones propices à l'émergence de questionnements suscitant la création d'un dialogue avec l'œuvre. Cette activation d'un principe dialogique est d'autant plus forte que, renonçant à tout signe d'écriture théâtrale – hormis le rêve de plateau – aucun dialogue, monologue, personnage ou fable ne se fixent dans cette pièce. *Enfonçures* est délibérément sans prises. C'est une pièce qui résiste à tous, y compris à son auteur à qui l'on exprimait l'étrangeté de son texte en ces termes :

[241] « Au moment précis, où finissant d'écrire *Violences*, je m'étais remis à écrire *L'Au-delà*, F. Tanguy du Radeau me demande si je ne pourrais pas faire un travail dramaturgique sur les derniers jours d'Hölderlin », *notes de travail sur Enfonçures*, archives privées Isabelle van Brabant.

[242] Dans les notes de travail manuscrites que nous allons citer à plusieurs reprises au cours de cette analyse, la pièce est désignée par la lettre E.

[243] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Quand le texte circulait parmi les gens qui le lisaient, des choses travaillaient. Cette réflexion : ce texte ne te ressemble pas. Pour une fois, le meilleur qui peut se passer, je ne me ressemble pas. Qu'est-ce que c'est que ce texte qui a été de toi et qui ne te ressemblerait pas[244]. »

Cela s'explique par la volonté très affirmée de ne pas vouloir faire du théâtre mais plutôt « une sorte d'oratorio » :

> « Obscurément, quelque chose résiste quand il s'agit d'affirmer qu'*Enfonçures* est une sorte de livret pour une sorte d'Oratorio. C'est qu'*Enfonçures* à ce titre n'est pas un livret, de même que les chants, la musique, pour ce qu'on en sait dès l'abord – c'est-à-dire peu, hors l'espérance et le pressentiment de son absolue nécessité comme *répons* – n'est pas tout à fait un oratorio : plus ou bien moins, selon l'usage qu'on en fera avec le compositeur ; et renversant l'irrenversable, ce qu'on espère, redonnant à la poétique la prééminence ancienne qui n'est qu'équilibre entre l'instrument et le silence, entre flèches des voix et arcs des corps. Et ce qu'ils portent d'une interrogation sur le sens, toujours recommencée, jamais close, incertaine…[245] »

Un oratorio est « un drame lyrique sur un sujet religieux, parfois profane, qui contient les mêmes éléments que la cantate, avec un rôle plus important dévolu à l'orchestre[246] ». Cependant l'oratorio n'est généralement pas mis en scène ; ainsi Gabily prend-il des libertés à l'égard de ce genre musical en le confrontant aux corps des acteurs, aux images de plateau et à son écriture. L'autre élément constitutif d'*Enfonçures* est donc la matière sonore, avec la composition réalisée par Isabelle van Brabant et les chants interprétés par Jean-François Sivadier et Isabelle Soccoja dont on trouve le texte à la fin de la pièce sous le titre : « Trois chansons à deux voix ».

Dans le moment présent, notre analyse s'appuie sur le texte publié chez Actes Sud-Papiers mais ici plus qu'ailleurs, nous sommes confrontés à ne pouvoir analyser qu'un élément de cette partition, car le plateau fait partie du projet et les projections de sens sont pensées avec cet autre dont nous ne pouvons que déplorer l'absence :

---

[244] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *ibid.*
[245] GABILY D.-G, « Oratorio (rêve de théâtre) Théâtre (rêve d'oratorio) », *op.cit.*
[246] Dictionnaire Le Robert, Montréal, DICOROBERT Inc., 1993, p. 1542.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Je fonctionne avec des acteurs sur un plateau. Des lignes qui se dessinent, qui sont en général induites sur un plateau dans lequel je travaille.
>
> Là, en plus, dans E, j'étais obligé de raisonner en terme d'images. Images qui n'avaient de valeur que dans ce qu'elles pouvaient susciter en plus, quelque chose qui ne m'arrive jamais dans les didascalies de pièce, des images viennent, ce sont des images de narrateur[247]. »

Le texte d'*Enfonçures* apparaît comme ce qui reste de la scène après que la représentation ait eu lieu, et garde en sa structure la béance de l'acte théâtral.

Par ailleurs, il est important de le dire, *Enfonçures* a été écrit en 1991 mais a été créé au Tinel de la Chartreuse en 1993 en diptyque avec une adaptation[248] du texte de Svetlana Alexievitch, *Les cercueils de Zinc*[249] - texte constitué de témoignages russes sur la guerre ayant opposé l'URSS à l'Afghanistan de 1979 à 1989. Au moment où se jouent les représentations de ce diptyque, a lieu la guerre des Balkans. Ce contexte a donc placé les représentations d'*Enfonçures* dans un système d'écho avec deux autres guerres : celle d'Afghanistan (de 1979 à 1989) et celle de Bosnie (en 1993).

> « *Enfonçures* une fois écrit, il y a deux ans, on contemple l'œuvrette, on relit. Ça s'arrête là. On y relit (incidemment) que ça parle de la guerre du Golfe (beaucoup, un peu) et d'Hölderlin, de son silence final (un peu, beaucoup) [...] Voici, plus tard, pareil, et pire encore. Voici plus tard avec un autre théâtre de la guerre, européen celui-là. Théâtre écœurant (si l'on veut : bouleversant) des Balkans. Alors, on relit. On se dit : tant pis pour ce qui n'est peut-être, sans doute, jamais arrivé entre lui, l'Hölderlin et elle, la dénommée, Charlotte, ces chansons d'amour pour rien. Ça doit seulement être possible de faire quelque chose avec et autour de ça. On se dit ça. Il en faut beaucoup pour se convaincre. Rien ne vient qu'une succession d'images, toutes plus impropres à faire du théâtre, mais justement : sans doute qu'on ne veut pas en faire avec ça, que quelque chose d'autre mène, entre dégoût (des formes repérables) et fascination (pour les modèles, tous mélangés, ayant pour nom Hölderlin, Charlotte, guerre du Golfe, acteurs, chanteurs, etc.). Rien ne suffit à rien[250]. »

---

[247] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *op.cit.*

[248] Il s'agit bien ici d'une adaptation qui a consisté en plusieurs coupes et en une organisation différente des témoignages recueillis par Svetlana Alexievitch.

[249] ALEXIEVITCH, S. *Les cercueils de zinc, op.cit.*

[250] GABILY D.-G, *Notes de travail, op.cit.,* p. 66-67.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Ainsi, sur le plateau, une résonance se crée-t-elle entre ces trois guerres, ces trois temps de l'Histoire. Mais pour le moment nous allons nous demander ce qui dans *Enfonçures* met fin au récit historique et de quelle manière cette pièce se différencie des précédentes. Nous verrons comment la réponse à cette question implique une étude de la structure du texte et comment le sujet irradie la forme de façon plus soutenue que dans les autres œuvres.

Pour commencer, attardons-nous un instant sur la structure d'ensemble. *Enfonçures* est répartie sur cinq temps. Ce sont les cinq temps des « cinq rêves de théâtre en temps de guerre[251] ». Malgré le terme, rien ne permet de considérer ces temps comme des propositions chronologiques reliées à une hypothétique fable. Les temps évoqueraient ici des sortes d'îlots parcourus par l'auteur, chacun ayant son système propre, voire parfois son sujet particulier. Chacun de ces rêves est composé de fragments d'images créées par le texte dans lequel émerge parfois une parole de la bouche d'Hölderlin ou de son fantôme, de Lotte, de l'Homme ventre, du menuisier Zimmer, de ″quelqu'un″ puis ″un autre″, ou d'un ″premier″ et d'un ″second″. Cette galerie de figures sans contours ni consistance participe de l'impression d'évanescence qui se dégage de ce texte. Cinq temps pour cinq rêves. D'emblée, nous entrons dans une dimension spatiotemporelle défiant toute possibilité de lecture linéaire. C'est l'ordre du rêve qui règne avec ses effets de flashs, de condensation, de diffraction et de temps éclaté. Passé, présent et futur cohabitent et dialoguent ensemble. Comme l'écrit Valère Novarina dans *Lumières du corps* « le déroulement tient de la grammaire du rêve, du drame du rêve, de la *grammatique* du rêve. Ordre et chaos sont soudés ensemble[252]. »

Le texte est un agrégat de fragments et, contrairement aux autres pièces, elles aussi fragmentaires, celui-ci ne fonctionne pas comme une machine à recomposer un état d'antériorité. Bien plutôt, sa fragmentation est inscrite dans son projet esthétique et fait coïncider la forme avec le sujet : l'éclatement de la guerre et la destruction qui irradie tout jusqu'à la possibilité d'un quelconque récit. Dans le *lexique du drame moderne et contemporain*, on peut lire ceci à propos du fragment :

[251] Sous titre au texte *Enfonçures*
[252] NOVARINA V., *Lumières du corps,* Paris, P.O.L, 2006, p. 11.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Les parties ne sont pas la métaphore ou la métonymie du tout. Le monde *est* cassé, et il est vain de se mettre en quête d'un quelconque effet de puzzle ou d'une loi ordonnatrice. Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l'échec, l'impossibilité de toute construction[253]. »

Le projet d'*Enfonçures* correspond à cette définition. Le texte est travaillé par la béance et l'aspiration du sens qui semble s'effondrer dans cette structure à ciel ouvert. Mais au cœur de ces espaces, nous percevons le silence de Hölderlin et l'appel à une scène réelle – le plateau de théâtre – ou imaginaire – la scène mentale. Dans cet assemblage étrange, la voix de l'auteur nous guide sans pour autant nous indiquer un chemin préférable à un autre. Nous sommes en présence d'un auteur omniprésent qui dialogue avec son rêve. La pièce commence par ces mots :

> « Là, fantômes de pain et de vin sur ombre d'une planche. *Brot und Wein*. Toujours tableau invérifiable, obsédant d'absence à ne pas partager. L'âge d'or fut démis ; n'exista pas, voire. Hier, maintenant, demain. Demain, hier. Maintenant guerre partout, ici-loin, au-dehors, résonne sempiternelle tragédie sérielle, vieillarde radoteuse bavant sang et dents[254]. »

En écrivant « fantômes de pain et de vin sur ombre d'une planche », Gabily introduit la présence d'Hölderlin sur le plateau en se référant au poème de ce dernier : *Brot und Wein*[255], mais cette présence défie la scène car elle repose sur une présence ayant la qualité de l'absence. Hölderlin est une sorte de fantôme, une ombre qui s'invite dans la création de Gabily et qui permet une nouvelle fois de questionner l'héritage poétique confronté au frottement de l'Histoire. *Enfonçures* s'ouvre sur l'ombre du temps passé pour nous emmener dans la traversée où Gabily questionne le temps présent et ses guerres multiples. Cette présence-absence introductive à l'univers scénique provoque dans tout le texte une écriture qui s'appuie sur la construction-déconstruction :

[253] LESCOT D. et RYNGAERT J.-P., « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.,* p. 95.
[254] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit*., p. 5.
[255] HÖLDERLIN, *Odes, Élégies, Hymnes*, Paris, Gallimard, 1993.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« Il ne dit pas : ″Mais quoi ?″ Il ne dit pas : ″Quelque chose.″ Il ne dit plus même ″J'accueille, j'accomplis.″

Le fauteuil où devrait se tenir Hölderlin (méditant) est vide d'homme[256] ».

Le texte d'*Enfonçures* est inclassable : il appartient à la fois au théâtre en ce sens qu'il est fait d'espaces qui appellent une scène ; il est aussi souvent débordé par une écriture poétique, si bien que nous doutons de l'efficience de la scène :

« Rien que / Feux traversés et retraversés /

Parures des infernaux et des titans gisant/

brisés/ dans leurs palais marmoréens/

effondrés

Rien que / remparts armés-désarmés où toute

Matière-manière-fuite de sens trouve quelque

chose comme :

Trou noir à questions / Masse manquante /

Monstrueuse masse[257]»

Dans ce texte, Didier-Georges Gabily joue également avec l'espace philosophique : Alain Crombecque aurait d'ailleurs dit à l'auteur qu'*Enfonçures* était son « 1er essai de théâtre[258] » :

« (Nous tournons tout autour de toi avec nos scabreuses petites histoires et Adorno se trompe de modèles (réduits), et Heidegger danse dans son rêve avec la blonde tresse de ces désirs (in) (ou presque) (ou un peu) (ou pour ainsi dire) (ou totalement) avoués – bouche-toi les oreilles, crève-toi les yeux, ô amant philosophe, fiancé du néant !

[256] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit.*, p. 5.
[257] *Ibid.* p. 11.
[258] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

car il – étend, le bras

droit, Heidegger, d'un mouvement que la robe des Docteurs de toutes les Causes d'Honneur amplifie, et frétille – comme un garçon boucher devant un beau moment de couteau – Heidegger – Heidegger face à la blonde tressée, concupiscent l'Heidegger – tu préfères, dis-tu, les véritables garçons bouchers : il faut faire preuve d'un certain amour humilié pour parer les chairs animales.

L'étant, qu'ils le dépècent. Dis-tu. Qu'ils se penchent où cela pue. Le nez leur reste.

C'est de l'Histoire en marche-arrêt, cette leur-notre passion qui n'en finit pas d'un énoncé – exposition du sujet, uniquement – sans résolution. Et ne serait-ce que musicale[259].)»

Ce texte est enfin de l'ordre du journal d'auteur qui réfléchit sur son sujet et fait intervenir son environnement, notamment dans le second temps :

> « J'ai vu Pigalle vidée comme un trou de province le dimanche. Je connais cette ville. Nul n'y surprend même son ombre[260]. »

Cette hybridation des modes discursifs ouvre un devenir scénique tel que défini par Jean-Pierre Sarrazac :

> « Le *devenir scénique* d'une pièce de théâtre contemporaine, c'est la force obscure qui, dans cette pièce, est en train, *a contrario* de l'expression ancienne d'*adaptation à la scène,* d'inventer et la scène et le théâtre. *Devenir* ici ce n'est en aucun cas reproduire, intérioriser les supposées *lois du plateau* et autre *optique théâtrale* c'est au contraire, inventer pour le théâtre *des lignes de fuite*. Le devenir scénique comme réinvention permanente du théâtre. Comme participation au devenir pluriel du théâtre[261]. »

Si Gabily procède ici à une réinvention permanente du théâtre, c'est que son écriture porte toujours une réflexion sur le théâtre et bouscule les codes établis de sorte que son

[259] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit.,* p. 12.
[260] *Ibid.,* p. 9.
[261] SARRAZAC J.-P., « Le texte théâtral contemporain et son devenir scénique » in HAMON SIRÉJOLS C. et SURGERS A. (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 54.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

spectateur, son lecteur, se retrouvent face à une écriture en mouvement et entrent ainsi en dialogue avec ce qui appartient résolument à l'informe.

Le premier temps évoque ce que pourraient être Hölderlin et son époque. Il s'écrit sur le mode de l'absence, du poète comme fantôme :

> « Là, fantômes de pain et de vin sur ombre d'une planche. *Brot und Wein.* Toujours tableau invérifiable, obsédant d'absence à ne pas même partager[262]. »

Aucun dialogue qui s'apparenterait à du théâtre, mais plutôt la parole d'un narrateur ne racontant rien de précis ; rien d'autre que l'énonciation de ces traversées nées de la confluence entre le silence, l'ombre d'Hölderlin et le fracas de la guerre :

> « L'âge d'or fut démis ; n'exista pas, voire. Hier, maintenant, demain. Demain, hier. Maintenant guerre partout, ici-loin, au-dehors, résonne sempiternelle tragédie sérielle, vieillarde radoteuse bavant sang et dents[263].»

Ce premier temps est traversé par les paroles portées par un visiteur, l'homme ventre, s'adressant au fauteuil laissé vide par la disparition d'Hölderlin et discourant sur l'Histoire :

> « ″Mon cher Hölderlin, nous vivons une période historique et je pèse mes mots. L'Histoire, mon cher Friedrich ! l'Histoire ! la grande ! Cela vous rappelle encore quelque chose ? Cher, cher, je ne vous comprendrai sans doute jamais mais vous ne comprendrez jamais rien à l'Histoire. Une petite revanche, mon ami…″
>
> Celui qui est entré, celui qui dit cela : Un ventre s'épandant sur des jambes d'enfantelet, des bajoues de bourgmestre. Un homme, et peut-être empli de bonté, qui sait [264]?»

[262] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit.,* p. 5.
[263] *Ibid.,* p. 5.
[264] *Ibid.,* p. 6.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cette intervention situe Hölderlin dans le moment historique qui lui fut contemporain, temps auquel se réfère Gabily dans ses notes de travail :

> « H. a vécu la 1ère unification allemande, les guerres napoléoniennes.
>
> ″Vous ne comprendrez jamais rien à l'histoire.″ Je ne peux pas agir sur cette histoire[265]»

Ainsi se met en place dès l'ouverture de la pièce une forme de dialogue avec le fantôme du poète, dialogue qui ne se joue pas entre des interlocuteurs au plateau mais entre ce qui est énoncé et les destinataires de l'œuvre. En effet, ce matériau textuel étant - comme toujours chez Gabily - envahi par des références disséminées en son sein, le destinataire s'active dans cette chasse aux éléments de reconnaissance auxquels il puisse se raccrocher comme pour diminuer l'effet d'effondrement que fait ressentir cette structure éclatée. L'Histoire en tant qu'objet de discussion est ainsi donnée comme un élément constitutif de cette composition. Tout au long de la pièce, elle reviendra comme un motif récurrent auquel se rattachent les éclats de textes et d'images qui constituent *Enfonçures*. Dans cette pièce, l'Histoire est toujours reliée à la guerre.

Si Gabily met en place un système d'écriture qui, ici plus qu'ailleurs, défie le théâtre dans l'écriture autant que dans la représentation et l'interprétation, c'est parce que l'Histoire est en train de s'écrire sous ses yeux et qu'il est pris dans la touffeur du réel immédiat :

> « Dehors, quelque chose se rapproche, qu'on avait voulu oublier, et qui n'est pas l'amour mais son absolu contraire et qui n'est pas cette histoire mais le monde avec l'Histoire. Il y a dehors avec le monde. Ce qu'ils nomment : le monde. Le monde avec la guerre. Ils disent, la guerre, très loin[266]. »

La guerre contemporaine est une guerre aux multiples visages et ne se limitant pas à l'affrontement entre armées. Les focales et effet de distanciation que Gabily convoque habituellement dans ses espaces dramaturgiques sont ici absorbés par la prégnance de ce

[265] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *op.cit.*
[266] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit.,* p. 7-8.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

réel. À l'ouverture du DEUXIÈME TEMPS, les mots de l'auteur qui intervient directement dans le texte - comme il arrive souvent qu'il le fasse dans la matière dramatique et sur laquelle nous nous attarderons en troisième partie - expriment cette polymorphie de la guerre.

> « ″Je ne parlerai pas des mains tendues dans le métro. Je connais ces mains. J'ai vu Pigalle. Cette nuit attendait le début d'une nouvelle guerre. Pigalle : un surprenant désert. (Dans les cafés, quelques enfants d'Ismaël se serrent comme ils peuvent tandis que retentissent les appels des imams sous les foudres des puissants. Une oreille sur la première explosion, ils demeurent. Ahuris. L'œil aveugle. Idiots parmi les idiots. Frères devenus presque ennemis.
>
> ENNEMIS.
>
> Dis juste ce que tu lis dans leurs yeux, ce que tu vois sur leurs visages : ENNEMIS.)[267]″ »

C'est la description de Pigalle le jour de la déclaration de la Guerre du Golfe qui ouvre ce second temps. Le réel immédiat vécu par l'auteur écrivant cette pièce se pose ainsi comme un matériau d'écriture révélant la résonance du réel dans l'acte d'écriture. Ce second temps est pensé comme :

> « Une structure narrative qui viendrait s'opposer à la structure narrative du début qui serait : je vais décrire le réel. À Pigalle, le jour de la déclaration de la guerre, au théâtre de l'Atalante, avec B. Dort, stupéfaits de voir Pigalle vide le jour de la déclaration de la guerre. Du monde dans les restaus arabes avec radio en ne sachant pas si ça allait commencer tout de suite[268]. »

La réflexion sur l'Histoire se poursuit dans le quatrième temps :

> « L'histoire se joue devant nous. Nous sommes le public. Les acteurs à la fin ne remercient pas le public qui ne les applaudit pas. Nous sommes les acteurs. Nous jouons dans l'Histoire – La

[267] *Ibid.,* p. 9.
[268] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

grande : une chenille brisée, un char ensablé / La petite : un char ensablé, une chenille brisée, une roue…[269] ».

Dans ce passage, l'auteur opère un glissement sémantique : des acteurs - pris dans leur dimension artistique - il en passe aux acteurs de l'Histoire. Il établit un jeu sur l'histoire en tant que fable et l'Histoire comme récit totalisant. Aucune des deux n'est en mesure de fonctionner : le récit s'est enlisé du côté de la fable comme du côté de la conception historiciste. De ce fait, aucune progression n'est désormais possible.

Ces temps recomposent une constellation évoquant la fragmentation dans laquelle circulent l'hier et le présent, le proche et le lointain. Cette constellation est une sorte de paysage mental de Gabily, où se mêlent des dieux et des personnages de la mythologie grecque, Hölderlin, Lotte, Pigalle, CNN, des anges, Kleist, Heidegger, Adorno. La lecture des notes manuscrites extraites des archives personnelles d'Isabelle Van Brabant permet de comprendre certaines phrases posées dans la pièce comme des fragments de pensées de l'auteur aux prises avec cet espace mental. Mais le sens reste éclaté. Il est à construire dans la circulation entre les différents matériaux de cette composition. Il est ouvert à toutes les interprétations des destinataires de la pièce. Dans *Enfonçures* comme dans toute l'œuvre gabilyenne, le destinataire doit être actif pour construire les fils qui relient les éléments d'une pièce ou de l'œuvre dans son ensemble. Mais *Enfonçures* est écrite dans une volonté affirmée de ne pas aider le destinataire, de ne pas lui donner des éléments de clarification qui seraient contre-productifs dans ce projet qui repose sur une fragmentation dans laquelle peut voyager le récepteur de l'œuvre. Encore une fois, Gabily ne propose pas un théâtre didactique mais une écriture souvent opaque, et c'est particulièrement le cas dans cette pièce qui invite chacun à vivre son expérience avec les mots et les voix du poème :

« Etre écrivain, c'est répéter, densifier tellement les choses pour que les choses non entendues une première fois le soient une seconde fois, une troisième fois.

E. ça n'est pas ça. Culturellement[270]. »

[269] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit.,* p. 15.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Dans ses notes, Gabily définit sa pièce comme une circulation permanente où rien ne peut s'installer: « E, une fluidité totale, espèce de circulation qui fait que jamais rien n'est là longtemps. En même temps, quelque chose doit durer, comme des choses qui résonnent[271]. » Cette fluidité renvoie au mouvement permanent, à ce qui ne se laisse pas emprisonner dans une quelconque forme ou pensée. Elle est à l'image de la vie, fluide qui s'empare des corps, et ici des corps qui font théâtre.

Si cette pièce est considérée comme une circulation par son auteur c'est aussi en lien avec ce qu'il ressent dans le processus d'écriture. À plusieurs reprises, il témoigne de ce matériau qui résiste et échappe. Cette réalité vécue dans l'acte de création l'emporte, comme on l'a vu, vers des considérations sur son rapport à l'Histoire. Ainsi peut-on lire ces réflexions relatives à la chute du Mur de Berlin et à la conséquence de cette rupture historique sur la vision du monde :

> « Quand le mur de Berlin est tombé, joie incroyable à la fois, quand je suis allé à Berlin, vu cette fin d'un monde. Un pont, vous quittez le secteur américain, vous entrez en secteur britannique. Le pont, un *no man's land*, le mur. Je ne verrai plus jamais cette image, je suis d'une génération qui a vécu un monde dans la séparation existante de ce mur. Je ne sais pas par quoi le remplacer. Le foyer de la faillite de l'Est a un avenir incertain. Que deviendra-t-il ?
>
> vision du mur de Berlin exactement ça : est-ce qu'à ce moment là, est-ce que je ne pouvais pas penser l'Histoire plus facilement ? j'étais obligé de me situer par rapport à quelque chose. Cette chose me manque[272]. »

À la bipolarité du monde d'après la Seconde Guerre mondiale, a succédé une polarité qui défie l'auteur - non plus seulement dans l'exercice de sa création mais en tant que citoyen. Vivant dans cet espace politique d'après la fracture des idéologies qui marquent le début d'un libéralisme politique, un des défis consiste à trouver sa place et son positionnement dans ce jeu de cartes multiples et complexifié. Le théâtre de Gabily est à l'image de cet état

---

[270] GABILY D.-G., *notes de travail sur Enfonçures*, *op.cit.*
[271] *Ibid.*
[272] *Ibid.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

d'impuissance car, ainsi que le propose Catherine Naugrette : « Sans doute est-ce la chute du Mur de Berlin, qui a définitivement et radicalement révélé l'aberration des utopies, effacé tout espoir d'ignorance ou d'innocence, détruit les derniers restes d'une histoire possible, d'un lieu légitime d'où représenter le monde[273] ». Dès lors, l'auteur peut encore s'inscrire *contre* quelque chose mais non *pour* quelque chose. La forme d'*Enfonçures* fait ainsi ressentir l'absence de tout projet susceptible de déterminer l'homme à se projeter dans l'avenir.

[273] NAUGRETTE C., *Paysages dévastés*, *op.cit.,* p. 19.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Chaque pièce analysée dans ce chapitre s'appuie sur des événements majeurs de l'histoire contemporaine et participe de ce fait à une écriture dramaturgique *avec*[274] l'histoire. Cependant, le dramaturge détourne cette histoire des faits majeurs en abordant ces événements sous l'angle du mineur ou du refoulé. C'est notamment le cas pour *Ossia*. Il inscrit donc son geste dans une dramaturgie de la contre histoire dans laquelle nous percevons l'éclatement de l'histoire officielle et l'avènement des temps de la mémoire. À travers ces pièces qui proposent un lien au mythe communiste pour les deux premières, et au mythe du progrès historique dans la dernière, nous avons pu voir comment le geste dramaturgique s'inscrit dans la perception contemporaine de l'éclatement du monde. La fragmentation des structures dramaturgiques, poussée à son extrême dans *Enfonçures,* fait écho à ce régime d'historicité dans lequel nous sommes entrés après le deuil de l'histoire tautologique telle que les modernes, et notamment Hegel, se la représentaient. En lieu et place de ce mythe du progrès, sapé lui aussi par les crimes du XXe siècle, se tient donc désormais une mémoire subjective et polyphonique ainsi que nous allons le proposer dans notre seconde partie.

[274] On attire ici l'attention du lecteur sur l'utilisation du terme « avec » préféré à celui « de » qui supposerait que le théâtre peut écrire l'histoire. Ici le théâtre s'écrit avec l'histoire c'est-à-dire qu'il en fait un matériau poétique.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

À l'issue de notre étude des reprises de mythes littéraires pratiquées par Didier-Georges Gabily, nous voyons émerger une dynamique antinomique. Finalement, les mythes n'agissent plus selon le même mode opératoire qu'à l'origine, car les valeurs auxquelles ils étaient attachés se sont effondrées et les différentes communautés qui garantissaient leur pouvoir structurant se sont elles aussi dissoutes. En revanche, en tant qu'héritage culturel et dans la mémoire des spectateurs, ces mêmes mythes continuent d'agir. Ils ne sont plus moralisateurs ou même porteurs de sens, mais ils éveillent en nous le souvenir d'une mémoire culturelle que nous partageons malgré tout. Il est alors intéressant de montrer comment Gabily réunit dans un même mouvement la communion et la désintégration. Communion du souvenir, mais non du présent. La mémoire serait-elle dès lors encore capable de lier les hommes et de leur donner, le temps de la représentation, le sentiment d'appartenir à une histoire commune ? Rien n'est moins sûr, car cette mémoire culturelle est sans cesse troublée par le jeu « palimpseste » de Gabily, qui s'appuie sur une généalogie d'auteurs pour mieux les anéantir au sein d'une dramaturgie dominée par la destruction de ces restes ainsi que du présent. Il en ressort une impression de mémoire morcelée et elle aussi en ruines, dans laquelle nul récit totalisant ne survit. Les mémoires saturées et paradoxalement amnésiques des personnages mythiques tels que Phèdre, Maître et U ne laissent pas la possibilité aux héritages culturels de garantir un socle commun. Ces héritages sont au contraire porteurs d'une grande vulnérabilité, le passé comme le présent semblant se déliter sous nos yeux.

La faillite des mythes littéraires, du communisme, et de l'Histoire - qui ne peuvent plus garantir l'avancée de l'humanité vers un monde meilleur - semble atteindre la mémoire même, en tant qu'elle ne serait pas non plus en mesure de donner un sens à ce passé qui hante tous les personnages et les empêche d'être au présent. Car, chez Gabily, la mémoire ne garantit jamais la restitution d'un passé qui encombre et échappe tout à la fois : aucun de ses personnages n'est sauvé par sa mémoire. C'est comme si le ressassement dans lequel presque tous sont enfermés faisait sentir à quel point « le passé n'[est] pas passé[275] » - pour reprendre l'expression de François Hartog - et le présent se trouvant alors bloqué, sur une brèche qui ne permet pas de le vivre pleinement.

[275] HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 17.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

La suite de notre étude sera donc consacrée à ces temps de la mémoire : nous nous poserons la question de l'usage de la mémoire et du rapport au présent auquel ce passé non digéré semble imprimer sa blessure.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Deuxième partie : Dramaturgies de la mémoire

« La mémoire, en effet, par rapport à une histoire traditionnellement produite par les autorités politiques, savantes ou professionnelles – et à ce titre facile à faire apparaître comme histoire officielle -, s'est parée des prestiges et des privilèges nouveaux de la revendication émancipatrice et libératoire, souvent populaire, toujours protestataire. Elle est apparue – le développement de l'histoire orale est là pour l'attester – comme l'histoire de ceux qui n'avaient pas eu droit à l'Histoire, et qui y réclamaient leur place et leur reconnaissance[276]. »

Pierre Nora, « Pour une histoire au second degré »

[276] NORA P., « Pour une histoire au second degré », in *Le Débat* n°122, mai 2005, p. 29.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Comme on a pu commencer à le voir dans le chapitre précédent, le théâtre de Gabily s'inscrit dans un temps où l'on assiste à un basculement du régime d'historicité vers celui de la mémoire qui, à partir des années 1980, a pris une place croissante dans les travaux scientifiques comme dans la société civile au point de pousser les historiens à s'interroger sur leur pratique et à prendre la mesure de ce basculement problématique :

> « C'est dans ce monde et sous sa loi que nous avons tous à vivre et à travailler, nous, philosophes ou historiens. Nous ne pouvons y échapper, précisément, que par l'existence de notre métier – mais un métier changé, et qui a perdu son innocence. Savoir sous quel régime d'historicité on travaille, en comprendre le mécanisme, en analyser les contraintes est la première des façons de n'en être pas l'esclave. Faire, comme, je crois que l'historien du contemporain y est obligé, « une histoire au second degré », c'est contribuer à ce que la critique historique se transforme en histoire devenue tout entière critique d'elle-même, et pas seulement de ses instruments de travail. L'avènement de la mémoire a cette vertu d'arracher l'historien à son ingénuité naturelle[277]. »

L'étude de *Ossia* - dont il faut ici rappeler le sous-titre : *variations à la mémoire d'Ossip et Nadejda Mandelstam* – et d'*Événements* ont notamment permis de révéler la façon dont les chants de la mémoire étaient préférés à ceux de l'histoire dans le théâtre de Gabily. Mais nous avons aussi pu vérifier dans ces pièces - comme dans celles qui mettent en scène des personnages mythiques - combien la mémoire n'avait aucun pouvoir salvateur pour des personnages brisés par la saturation de leurs souvenirs. Aussi, nous souhaitons à présent poursuivre l'analyse des effets d'une mémoire encombrante sur divers éléments de composition du drame qui participent finalement à l'élaboration d'une poétique de la mémoire. Que ce soit une mémoire née de la fiction ou une mémoire dans laquelle on décèle des fragments de réel et des fragments d'histoire, le mouvement d'ensemble est toujours celui d'un passé qui pèse sur le présent et d'un empêchement de l'acte dans lequel nous voyons la possibilité d'interroger la représentation même.

La mémoire occupe un rôle dramaturgique essentiel dans la poétique gabilyenne : c'est à travers leur rapport au passé et l'évocation de leurs souvenirs ou par le symptôme

[277] *Ibid.,* p. 8.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

d'une défaillance mémorielle que la plupart des personnages prennent corps et voix dans ce théâtre. Qu'elle soit remémoration ou surgissement impromptu des souvenirs, l'écriture de ce passé peut prendre la forme d'un récit fleuve ou s'inscrire dans un dialogue qui se trouve alors dévitalisé par l'acte mémoriel du personnage concerné qui, en se repliant sur son passé, ne communique plus avec les autres. L'évocation du passé provoque en effet un repli des personnages par rapport à l'action qui se déroule au plateau. En même temps, ces moments suspendus ouvrent la fable sur un en-dehors qui produit une constante circulation des temps. Dès lors, l'écriture de Didier-Georges Gabily détermine une poétique faite de motifs répétitifs, à l'intérieur d'une œuvre comme entre plusieurs pièces et romans. À l'image du fleuve[278] de son enfance qui parcourt l'imaginaire de Gabily, la mémoire des personnages est un confluent où se rejoignent la mémoire collective et celle de l'auteur. Ces trois voies irriguent les fables en un tourbillon incessant, allant même jusqu'à se substituer parfois à l'action théâtrale suspendue au temps des souvenirs :

> « Élément géographique essentiel du paysage d'enfance, le fleuve acquiert, dans l'écriture poétique, une place prépondérante qui en fait peu à peu le lieu du souvenir, de la mémoire, de l'enfance perdue, le lieu même de l'épanouissement du poème : "O Fleuve ! O Poème toujours remis[279]!" »

À travers les évocations mémorielles des personnages, nous voyons se dessiner le paysage de l'œuvre qui se construit comme une chambre d'écho où des voix en appellent d'autres. Dans le même geste, se fait entendre une résonance de l'Histoire surgissant au détour d'une phrase, d'un souvenir et par petites touches, comme s'il ne s'agissait là que d'un élément faisant partie de la vie des personnages. C'est que les personnages créés par Gabily sont faits de l'épaisseur des temps. Temps immémoriaux comme on a pu le voir dans *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles,* ou temps de l'humain que l'on a parcouru dans les pièces héritières de l'Histoire. D'une certain façon, toutes les pièces de Gabily sont héritières de l'Histoire car celle-ci s'invite toujours dans les interstices d'une fable, que ce soit de façon anecdotique ou comme matériau dramaturgique.

[278] Gabily est né à Saumur et a grandi à Tours, il s'agit donc de la Loire.
[279] VALÉRO J., *Le théâtre au jour le jour*, *op.cit*., p. 190.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

La mémoire des personnages prend une importance si grande dans l'écriture de Gabily qu'elle est souvent le moteur dramaturgique par lequel l'action se trouve remplacée par l'acte du dire, ce qui fait ainsi naître une théâtralité du récit. Mais la mémoire, telle que l'écrit Gabily, est polymorphe : elle peut prendre la forme d'une hypermnésie comme d'une amnésie et apporter avec elle des motifs répétitifs et une écriture sérielle qui emprunte beaucoup au champ lexical de la composition musicale. Il faut lire les notes de l'auteur en complément de ses œuvres pour saisir à quel point son mouvement créatif se réfléchit toujours à l'aune du préfixe « re », à l'aune d'un temps répété :

> « Ne parlons pas de l'art. A force de gloser sur lui, à force de le vouloir voir partout (comme, disons, au pire, une manifestation divertissante qui permet de mieux supporter l'insupportable du réel en œuvre), on oublie que le véritable ne se fonde que dans la réitération obstinée d'une geste qui a besoin de la durée, de la virulence lente, de l'inoculation du temps[280]. »

La réitération des gestes et de la parole, la durée que l'on voit s'écouler dans les fables comme dans ses deux mises en scène majeures de *Violences* et de *Gibiers du temps*, l'inoculation du temps qui œuvre souterrainement dans les rets de la fiction, tels sont en effet certains mots-clés de la création chez Gabily. Mais la mémoire est signe des temps anciens comme du temps présent : elle est celle qui assure l'existence des êtres de fiction comme des êtres du réel ; elle est aussi celle qui fonde l'acte théâtral. Et de cette mémoire parfois défaillante, naît alors une théâtralité comme dans *Gibiers du temps*, *Chimère et autres bestioles* ou *Ossia*. Nous allons y revenir. « Revenir sur les lieux[281] » pour entendre ce que le monde, le vieux monde qui dure malgré les guerres, a encore à dire et ce que le théâtre a encore à dire du vieux monde.

Au terme de cette analyse transversale consacrée aux modalités d'écriture et de mise en jeux de la mémoire, nous pourrons alors aborder la poétique de l'œuvre dans la perspective de la catastrophe qui sera étudiée du point de vue de la structure dramatique et du point de vue de la vision de l'Histoire. Nous soumettrons alors notre lecture de l'œuvre

[280] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.,* p. 102.
[281] Titre que Gabily attribue à la note préliminaire de *Lalla (ou la Terreur).*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

au concept d'histoire proposé par Walter Benjamin - suivant en cela l'analyse formulée par Catherine Naugrette dans le premier chapitre[282] (*Le théâtre à l'heure du crime*) de *Paysages dévastés*. L'étude de la catastrophe nous permettra de poursuivre les questions posées par le principe récurrent d'écriture de la suite appliquée aux pièces de mythes et de mesurer combien l'actualisation ou - au contraire l'évidement - des conflits permet à l'auteur de proposer une vision du monde contemporain. Le temps des fables gabilyennes s'inscrit dans les suites des catastrophes du XXe siècle ; il en ressort une poétique du ressassement et de la répétition dans laquelle nous percevons un point de rupture du temps qui n'est plus tendu vers l'avenir et qui, enfermé dans l'éternel retour du même, ne peut s'actualiser dans le présent. Lorsque Catherine Naugrette aborde la *thèse sur le concept d'histoire* de Benjamin, elle montre combien la question problématique de cette thèse ne réside pas tant dans la lecture du passé perçu comme une accumulation de catastrophes que dans le concept d' « à-présent » qui nous conduit à interroger la perception du temps :

> « L'ambiguïté de la thèse concerne l'avenir, autrement dit le présent, cet à-présent qui se trouve vraisemblablement au seuil du tableau, dans le franchissement du seuil, là où se tient l'ange, et qui, entre l'immobilité et l'impulsion d'un mouvement, contient les potentialités du messianisme. Par rapport à l'immobilité douloureuse de l'ange et à la clôture supposée de l'histoire, le texte de Benjamin semble en effet proposer une ouverture : une tempête venue d'en haut, du paradis, pousse l'ange "irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos". Un mouvement s'amorce, un élan possible vers le futur, même si cet élan n'est pas encore accompli, s'il doit s'effectuer à reculons et peut-être de façon cyclique, comme dans le récit d'*Agilesaus Santander*, où l'ange "recule par à-coups, mais inexorablement", empruntant le chemin "vers le futur par lequel il est venu et qu'il connaît si bien qu'il le parcourt sans se retourner ni quitter du regard celui qu'il a élu"[283].»

Nous verrons ainsi la différence entre cet ange désespéré qui tourne le dos à l'avenir car il voudrait prendre le temps de rassembler les débris du passé - mais dont l'avenir existe

[282] NAUGRETTE C., *Paysages dévastés, op.cit*. p. 9-32.
[283] *Ibid.,* p. 26. L'auteur cite BENJAMIN W., *Écrits autobiographiques*, Christian Bourgois éditeur, 1994, p. 337-338.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

encore et l'appelle - et le personnage de Créo dans *Zoologie* - qui lui se trouve au contraire enfermé dans un éternel présent annulant toute perspective d'avenir.

Enfin, la *thèse sur le concept d'histoire* nous conduira, pour terminer, à étudier la représentation du passé opprimé et, par conséquent, des voix oubliées de l'Histoire comme du présent. Nous choisirons pour ce faire d'aborder la répartition de l'espace scindé entre « ceux d'en haut » et « ceux d'en bas » dans *Le Jeu de la Commune* et *Gibiers du temps*. Nous verrons ainsi comment Gabily met en scène la répartition du pouvoir et produit une dramaturgie dans laquelle les opprimés font entendre leurs voix pour s'opposer au pouvoir en place.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

I. Territoires de la mémoire

Nous proposons ici quatre points d'analyse pour ce premier chapitre consacré aux territoires de la mémoire. Dans un premier temps, nous nous attacherons aux manifestations des troubles de la mémoire que nous avons commencé à aborder dans l'analyse des personnages de mythes. Nous prolongerons ici les différentes manifestations d'une mémoire que nous désignerons sous le terme de « symptomatique » tant les différentes formes de troubles sont propres à évoquer les indices d'une crise du rapport au temps vécu par les personnages. Nous verrons ainsi combien les personnages des fables gabilyennes sont atteints de troubles mémoriels qui en viennent inévitablement à interroger les régimes de la parole, mais également la possibilité de l'action théâtrale. Ce premier moment nous conduira à une approche de la structure dramaturgique de pièces emblématiques d'une poétique de la reconstitution. Nous verrons en effet comment le poids du passé et les troubles de la mémoire envahissent le drame au point de renvoyer l'action théâtrale à une antériorité qui semble à jamais perdue, et qui s'avère difficile voire impossible à reconstituer. Ainsi, des personnages emblématiques comme Le Narrant de *Violences* ou le narrateur du roman *Physiologie d'un accouplement* sont-ils à même de révéler combien le passé reste morcelé, produisant alors une incapacité à se saisir du présent. Depuis cette poétique de la reconstitution, nous verrons combien le fait divers intéresse notre auteur qui y voit le lieu d'une violence proche de celle des mythes mais inscrite dans notre contemporanéité. Mais surtout, nous verrons combien le fait divers est une voie choisie par notre auteur pour révéler la vie des anonymes et de ceux à la marge. Nous mettrons alors exceptionnellement en œuvre des liens entre l'écriture du fait divers chez Didier-Georges Gabily et celles d'autres auteurs de façon à mettre en perspective les questions soulevées par l'attention à ces faits mineurs relevant toutefois de l'extraordinaire. Si ces trois premiers points de l'analyse impliquent une analyse des fables, nous en viendrons en dernière instance à la question de la mémoire des spectateurs. En effet, notre étude n'a de cesse d'envisager la poétique des œuvres gabilyennes à travers l'utilisation des héritages, et nous avons, à plusieurs reprises, abordé les liens avec la

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

mémoire collective et avec la notion de communauté. Ce dernier moment sera donc l'occasion d'envisager la conception du spectateur dans le théâtre de Gabily ; nous proposerons pour ce faire d'en revenir à la notion de la communauté interrogée à l'aune de la crise de l'Histoire.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1. Mémoires symptomatiques

Dans certaines pièces, il arrive que la mémoire soit présentée à travers différentes manifestations de sa défaillance. Ainsi que l'exprime Sophie Lucet, « dans les œuvres de […] Gabily le passé hante le présent, et l'inaptitude à oublier est proportionnelle à l'impuissance à se souvenir[284]. » C'est notamment le cas des deux pièces dans lesquelles un mythe littéraire est repris. Comme nous avons déjà pu commencer à le voir dans l'analyse de la première partie, *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles* travaillent sur une tension entre hyper-mémoire et oubli en ce qui concerne les personnages de Phèdre ou Maître. Les signes d'une mémoire encombrée se manifestent également chez Lalla[285] et U[286].

1.1 Poétique de la répétition

Les personnages de Phèdre et de Maître qui ont été prélevés au fonds mythique n'ont, sous la plume de Gabily, jamais quitté la scène. Enfermés dans leur figure de mythe, ils portent le fardeau d'une mémoire qui déborde les cadres du temps humain et sont alors frappés de troubles de la mémoire qui les enferment dans une folie répétitive. Phèdre répète le rituel de l'accouplement sacrificiel avec un homme chaque vendredi saint :

> « PHÈDRE. […] C'est vendredi de Pâques aujourd'hui, nourrice, t'en souviens-tu. Le jeune Seigneur va mourir. Et dans sa mort, je renaîtrai. Il vient, mon Hippolyte. Il va pousser la porte. Il viendra. Le jeune dieu avec sa croix d'amertume jusqu'à moi. Il gravira sa Phèdre, son Golgotha[287]. »

[284] LUCET S., « Mémoires en fragments », *op.cit*. p. 50.
[285] Dans *Lalla (ou la Terreur).*
[286] Dans *TDM 3.*
[287] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.,* p. 44-45.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Maître réitère le récit de ses conquêtes, auquel il manque toujours un nom pour l'aider à se souvenir tout à fait :

> « MAÎTRE. L'histoire commence, commençait toujours ainsi. Il y avait toujours quelqu'un qui me regardait et que je ne regardais pas, ayant appris à ne poser qu'une seule fois mon regard puis à me désintéresser ; ayant appris cela depuis le premier moment, la première proie. […]
>
> J'aurais dû lui donner mon nom. Au lieu de quoi… Rappelle-moi quelque chose d'elle – et quel était leur nom à toutes, surtout… Rappelle-moi ça. D'un seul nom, je crois que tout pourrait me revenir. Oui oui, j'en suis presque sûr. Sinon, je crois, la mort me prendrait maintenant que ça ne m'étonnerait pas et tu resterais seul[288]. »

Ces deux personnages sont étrangers à l'action qui se déroule dans la fable alors même qu'ils étaient les moteurs de l'action dramatique dans les versions antiques ou classiques. Cependant les rôles de Phèdre et de Maître, tels qu'écrits par Gabily, ne les destituent pas complètement de leur pouvoir d'action. En effet, si l'un comme l'autre n'agit pas directement - car étant dans l'épuisement du temps et l'enfermement de sa mémoire défaillante - il a néanmoins le pouvoir d'agir sur le déroulement de la fable par sa seule présence. C'est l'*húbris* sexuel de Phèdre qui initie la chasse à l'homme sur laquelle repose l'action principale de *Gibiers du temps,* et c'est le souvenir du même *húbris* qui provoque l'action dans *Chimère et autres bestioles*. Le dénominateur commun aux deux folies des personnages mythiques - de même que l'action principale reposant sur une chasse au gibier pour satisfaire leur mémoire - crée un effet de résonance entre ces deux pièces. Dans les deux situations, l'action est provoquée par la nécessité de fournir au personnage la nourriture humaine qui perpétuera la mémoire de ce qui concerne le noyau du mythe : Hippolyte pour Phèdre ; les femmes pour Maître. Dans les deux pièces, cette remémoration obsessionnelle crée des espaces poétiques fondés sur la répétition et sur la réitération des gestes qui permettent une mise en abîme de l'acte théâtral à travers le « faire » et le « refaire », le « dire » et le « redire ».

[288] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, *op.cit.* p. 18.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cependant, l'excès de mémoire ou sa perte ne concernent pas seulement les personnages issus du mythe. Dans la poétique gabilyenne, le traumatisme occupe une place importante et, parmi ces modalités principales, figure l'infanticide. Les premiers mots de Lalla - dans *Lalla (ou la terreur)* - par lesquels commence la pièce, disent cet excès de la mémoire :

> « Si seulement c'était possible que ça se taise là dans ma tête si seulement c'était dieu possible que ça s'arrête là si c'était seulement possible que ça se taise là juste un moment si c'était possible dans ma caboche que ça se taise aussi là j'aimerais bien[289]. »

Lalla, personnage derrière lequel se cache la figure réelle de Marguerite Laënnec, mère accusée d'infanticide que Gabily a prélevée au réel pour en faire un personnage fondateur de son œuvre, prononce ces mots au commencement d'un long monologue par lequel elle déverse littéralement le trop plein de mémoire qui envahit ses pensées. Cette logorrhée contient tous les mots de Lalla qui ne prononcera plus rien pendant toute la pièce, rien d'autre que la même réponse à la même question posée par le personnage d'Eiddir à cinq reprises :

> « ″Lalla ?″ demande-t-il.
>
> ″Je suis là″, dit Lalla[290] »

Comme dans les pièces de mythe, Lalla est un personnage qui ne prend pas part à l'action mais qui est le centre de gravité de la fable, celui vers lequel convergent au moins trois des protagonistes. Cette attraction se manifeste par la fascination qu'exercent à la fois le silence de Lalla et son acte criminel, qui se traduit par une reprise du motif de l'infanticide par, successivement, Eiddir, Lise et Ludwig. Chacun de ces trois personnages recompose la scène primitive à sa manière, introduisant ainsi une fragmentation du motif répétitif qui se trouve alors éclaté en plusieurs endroits de la fable. Ainsi la mémoire débordante mais

[289] GABILY D.-G., *Lalla (ou la Terreur), op.cit.* p. 9.
[290] *Ibid.,* p. 15.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

silencieuse de Lalla produit-elle un prétexte à l'action dans cette pièce qui n'est qu'attente d'un improbable assaut. La gravitation des personnages autour de Lalla en vient à constituer le sujet principal, auquel se greffe le récit d'une attaque ayant conduit les personnages à la situation d'enfermement dans un hangar. Par ailleurs on remarquera dans cette première phrase prononcée par Lalla, combien l'hypermnésie ouvre la voie à une écriture poétique au rythme particulier : rythmique répétitive par laquelle se manifeste le symptôme d'une mémoire traumatique.

Le champ de la mémoire offre donc à Gabily la possibilité de forger la matière de la création. Le motif de la répétition qui scande toute l'œuvre implique à la fois une réflexion sur la notion de temporalité du drame mais aussi sur la dynamique du rythme poétique qui, impliquant la physicalité du corps de l'acteur[291], le place au centre de la création.

1.2 Éclats d'Histoire dans la fiction

Le motif répétitif du champ mémoriel évoque la manifestation d'un blocage issu d'un passé trop lourd pour les personnages concernés ; blocage qui révèle des brèches dans le flux du temps, à l'image de l'événement qui cristallise le trauma en une reviviscence permanente. L'écriture des traumatismes se manifeste par un spectre poétique allant de l'oubli à l'hypermnésie, comme on l'a vu notamment chez Phèdre et Maître et du mutisme à la logorrhée, comme chez Lalla. Silence et flot mémoriel sont également liés chez le personnage d'Ulysse dans *TDM 3* : alors que l'écrivain attend la parole de ce mendiant récupéré dans la rue pour écrire une nouvelle version de l'*Odyssée*, ce dernier oppose à cette attente un état végétatif et silencieux pendant les sept premières scènes de la pièce. À partir de la huitième scène, il finit par sortir de cette présence-absence en entrant dans un flux ininterrompu de paroles incompréhensibles et inexploitables pour le projet commercial d'adaptation de l'*Odyssée*.

« P. Vous y comprenez quelque chose, vous,

[291] Cet aspect sera traité dans le deuxième chapitre de la troisième partie.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

à son charabia

E. Cela fait huit jours que je ne l'écoute plus. Cela fait douze jours que je ne note plus rien.

J'ai pourtant essayé au début.

Au début, ce fut la divine surprise quand je rentrai et que, pour la première fois je l'entendis. Vous aviez beau être dans mon lit avec elle[292] ».

Cette logorrhée, à laquelle nul ne prête attention hormis l'héroïne, est à l'image d'un fleuve sortant de son lit et charriant les débris de mémoires d'enfance, de mythe et de guerres confondues. De nouveau, la mémoire se libère pour faire entendre des événements traumatiques faisant entrer l'Histoire dans la chambre d'écho de la fiction et du mythe. Dans le cas présent, le personnage d'Ulysse n'est pas défini autrement que par les didascalies, par les paroles des autres personnages sur lui-même, et par ce flot de mémoire traumatique qui surgit alors qu'on n'attend plus rien de lui. Son apparence et sa mémoire sont donc les seuls éléments qui permettent de définir ce personnage.

« Il te reste encore un tas de foutues vies avec tout un tas de foutus ennemis et de cyclopes nyctant, et de faiseuses de porc, et de que sais-je Achilephiloctète.

Elle dit ça, mais j'ai pas eu de nouvelles, je n'en avais plus, voilà la vérité.

J'avais déjà assez à faire avec Dieu et avec la cote 726 du côté de Phu quand elle ne me parlait plus de ça parce que je n'avais plus de nouvelles d'elle, ni de maman putain, ni de femme en foyer, du côté de

Diên Phu

quand elle était morte,

elle est morte,

c'est l'usage,

ça arrivefautbien

- j'ai inventé une chanson,

quand elle est morte –

[292] GABILY D.-G., *TDM 3*, *op.cit.* p. 48.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

j'ai trouvé des mots pour elle, quand elle pourrissait déjà telle que les,

item,

collègues,

dans la boue de Biên Phu

mais elle, elle demeure dans le vrai cimetière près du Fleuve, quelque part[293] »

Lorsque Gabily introduit des éléments relatifs à l'Histoire, il s'agit majoritairement d'événements ou de périodes traumatiques : états de guerre, guerres passées ou actuelles et dictatures font partie du paysage. Cependant ces références récurrentes sont un matériau parmi d'autres dans la poétique à l'œuvre, la place qu'elles occupent dans la fable étant susceptible de varier : il arrive que ce matériau soit la colonne vertébrale d'une pièce, comme dans *Événements*, *Ossia* et d'une certaine manière *Enfonçures* ; dans d'autres pièces, l'utilisation du matériau historique se fait à travers les souvenirs de personnages qui provoquent ainsi une effraction du monde réel dans l'univers non clos de la fiction : ainsi en est-il du vieil homme dans *Lalla (ou la Terreur)*, ancien légionnaire obsédé par le combat et ses souvenirs de guerre :

> « LE VIEIL HOMME. Un nombre relativement imposant… Non…Un nombre relativement important de… (*Un temps.*) On l'avait couché sur le sol en plein soleil, le fehl. En croix, les bras, les jambes. T'as soif ? J'te pisse dans la bouche. Fallait boire beaucoup pour s'entretenir et bouffer aussi, pour le parfum. Ça cuit ? V'là du rafraîchissement. C'est comme le vinaigre, pareil. L'éponge au bout de la pique, c'est ça qui me revient. Là, c'était au bout de la pince, et attention ! pas de résurrection au troisième jour…[294] »

À cette échelle, l'Histoire ne constitue pas l'élément organique de la pièce mais s'invite dans la fable par le récit de ce personnage ; elle est par ailleurs convoquée par l'utilisation quasiment anecdotique du sémantisme de la torture, seul le mot « fehl » permettant une

[293] *Ibid.,* p. 51.
[294] GABILY D.-G., *Lalla (ou la Terreur), op.cit.,* p. 45.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

liaison avec la guerre d'Algérie. La transmission de cet héritage prend parfois aussi la forme d'un souvenir issu de la famille. Dans certains dialogues, est convoquée l'évocation d'une mémoire familiale marquée elle aussi par la guerre. Ainsi en est-il du Gardien dans *Violences* :

> « car je connais déjà la matraque et le lance-patate et j'ai aussi des souvenirs de mon père, d'en Algérie avec mon père où il vint à la toute fin mais c'était vraiment une sorte de vraie guerre, par exemple :
>
> *Vu des morts et des corps d'explosions,*
>
> *Fait des rafles, commis des exactions,*
>
> *Faut ça, au son du clairon,*
>
> *Taratatata, à ton tour garçon…*[295]»

Le récit des tortures pratiquées pendant cette guerre - ou leur évocation par les mots du Gardien - contribue à donner de l'Histoire une vision catastrophique dans cette écriture qui peint par touches plus ou moins grandes l'évocation des humiliations et des oppressions que l'homme inflige à son semblable. L'évocation mémorielle est ainsi toujours teintée de réel et de fiction et participe d'une forme de vraisemblance visible dans le tissu de la fable ou le traitement des personnages ; phénomène qui conduit à un ancrage du fictionnel dans le réel et à une conception du théâtre où l'espace-temps serait traversé par les bruits du monde. Il ne s'agit pas d'écrire un drame historique, ni davantage un drame épique où seraient représentés les effets de l'Histoire sur les personnages, mais bien plutôt d'inscrire l'héritage de l'Histoire dans le paysage de la fable. Ceci afin de l'étoffer de l'épaisseur du temps, et que réel et fiction s'entremêlent de telle sorte que l'art ne soit jamais étranger au réel. Traitée comme un simple matériau dramaturgique, l'Histoire ne revendique pas ici la véracité des faits, mais devient plutôt le prétexte assumé d'une fiction délibérément morcelée et proche du fonctionnement de la mémoire. Les souvenirs de guerre qui constituent la mémoire des personnages – comme ceux d'Ulysse et du Vieil homme - ne sont pas extraits de témoignages mais s'inspirent d'une mémoire refoulée des

[295] GABILY D.-G., *Violences*, *op.cit.,* p. 78.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

guerres d'Indochine et d'Algérie. Ainsi, par le prisme d'une mémoire fictionnelle marquée du sceau de l'Histoire, Gabily trouve-t-il une résonance politique à sa fable. Le refoulé de la mémoire collective des guerres de décolonisation s'invite subrepticement dans une dramaturgie qui fait état d'un monde marqué par la catastrophe.

Dans la première partie de *Violences - Corps et Tentations* -, les trois personnages qui composent la famille à savoir : La Décharne, Thom et la Reine-mère, ont kidnappé La Ravie un jour où elle s'était approchée trop près de la maison afin que celle-ci s'occupe de l'enfant né d'une des trois sœurs. L'action de *Corps et Tentations* se déroule à l'intérieur de la maison. Elle est centrée sur la fabrication du masque mortuaire du Daniel Jackson que la Reine-mère a commandé à La Décharne pour l'envoyer aux trois sœurs. Cette fabrication donne lieu à la répétition du geste théâtral de pétrissage et façonnage du masque puis, dans un second temps, au défilé d'essayage de la vingtaine de masques par Thom. Dans les interstices de cette action centrale, s'écrivent des espaces de souvenirs donnant prétexte à une recomposition de l'histoire antérieure et aux souvenirs de chacun des personnages - à l'exception de La Ravie qui, comme Lalla, reste murée dans le silence ou peu s'en faut[296]. Ces souvenirs charrient là encore des morceaux de l'histoire coloniale française :

> « L'Afrique Thom et plus assez d'argent pour se payer des boys, Thom, pour toi, pour te porter, des nounous, non, et plus d'or depuis longtemps, même plus de francs papiers ou autres billets de pacotille
>
> Et ton père marchait devant avec la vieille valise de cuir de dessus l'armoire et le costume dedans, Thom, le costume que tu sais, le costume au cas où
>
> [...]
>
> Avec ça, c'était le début de la décolonisation.
>
> Foutu pays de merde, saloperie de bon dieu de continent à négros qui veulent leur indépendance, je te leur en foutrai, moi, de l'indépendance, hurlait-il pendant qu'on marchait[297]».

[296] De même que *Lalla (ou la Terreur)* s'ouvre sur un long monologue de Lalla et se referme sur les paroles de ce personnage, la première partie de *Violences* s'ouvre sur un long monologue de La Ravie et se referme à nouveau sur un autre monologue de ce personnage. Entre-temps, Lalla comme La Ravie n'auront prononcé que très peu de mots.

[297] GABILY D.-G., *Violences*, *op.cit.,* p. 47.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Ce récit que la Reine-mère réitère depuis longtemps - ainsi que l'indiquent des réflexions de La Décharne - est celui d'un passé mythique inventé par la mère pour son fils Thom, le premier né ; il se caractérise par l'instabilité des situations des énoncés.

> « *Thom sur la table. Penché sur elle. Avec masque.*
>
> THOM. Je croyais qu'il était enterré à Leipzig, mon père.
>
> *Descend de la table.*
>
> REINE-MÈRE. A Leipzig, oui.
>
> Non.
>
> A Freiburg, oui.
>
> Peut-être…
>
> Descends de cette table.
>
> Ou là-bas, vers le Dahomey-Sénégal-Congo…
>
> […]
>
> THOM. Il faudrait qu'un jour je sache…
>
> […]
>
> REINE-MÈRE. C'est difficile. Ouioui. Très difficile. De savoir la vérité.
>
> Comme dans les feuilletons que tu regardes.
>
> Regardais.
>
> Thom.
>
> Comme dans les vieux contes que je te racontais.
>
> Raconte.
>
> Thom.
>
> Tu ne m'aimerais peut-être plus, après…
>
> Et bientôt, il n'y aura plus rien à briser, déchirer, que nous-mêmes…[298]»

[298] *Ibid.,* p. 49-50.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cette mémoire-là joue entièrement sur la capacité d'invention d'un passé différent de celui qu'a réellement vécu le personnage proche de la mythomanie. Les souvenirs de la Reine-mère n'informent pas sur le passé de ce personnage, comme il le font dans les autres évocations ; ils sont écrits pour contribuer à la théâtralité de la situation qui la relie à son fils Thom ; théâtralité reposant sur le désir de la mère pour son fils et sur sa dévotion particulière à son encontre, mais aussi sur le fait qu'aucune version ne prévaut sur les autres. La théâtralité de cette mémoire convoque des images-clichés de la décolonisation et joue sur les stéréotypes de l'empire colonial. La mémoire se constitue également comme un espace d'imaginaire qui contribue à ouvrir la fable sur des « contrées lointaines », celles des contes et des feuilletons télévisés.

Dans les souvenirs délirants de la Reine-mère comme dans ceux du Vieil homme, du Gardien de *Lalla (ou la Terreur)* ou encore d'Ulysse dans *TDM 3*, l'Histoire est prétexte, comme chez les Grecs, à l'imagination ; imagination qui se fait écho d'un monde n'ayant pas réglé son refoulé colonial. Sous les oripeaux de cette mémoire imaginaire, la fable de Gabily propose une vision politique peu glorieuse de l'histoire nationale.

1.3 Une dramaturgie de l'antériorité

La plupart des personnages qui composent l'œuvre gabilyenne sont des personnages habités par leur mémoire, que celle-ci soit traumatique ou non. À travers de longs monologues, s'épanchent des souvenirs qui se déclinent généralement selon deux modes : il peut s'agir de souvenirs issus du passé des personnages - et ce sont alors des références à une vie antérieure à la fable - ; ou bien de souvenirs émanant de personnages mythiques - qui relient ainsi la fable à d'autres héritages-. Comme nous avons commencé à le voir à travers les personnages travaillés par une mémoire obsessionnelle ou traumatique, l'écriture de Gabily accorde beaucoup d'espace au passé qui se manifeste généralement à travers de longs monologues. Ses personnages disent leur propres souvenirs ou participent à l'aventure mémorielle d'un autre, tel le Servant dans *Chimère et autres bestioles* dont la fonction est désormais d'aider le Maître à se souvenir, ou encore l'Homme qui, dans *Ossia,*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

joue le rôle de la figuration dans la recomposition mémorielle du couple russe. Mais s'il est une pièce dans laquelle l'antériorité irradie le temps présent de la fable, c'est *Violences :* à l'exception des trois fiancés et du couple Egon et Numa de la seconde partie, tous les personnages qui composent le diptyque sont dans la conséquence d'une action qui s'est déroulée avant l'ouverture de la fable ; action qui parvient à la connaissance du destinataire de la pièce par l'intermédiaire de la multiplicité des récits qu'en font les personnages de la famille - La Ravie (témoin oculaire) et le Narrant – ce-dernier cherchant à recomposer l'histoire. *Violences* emprunte au fait divers, sur lequel plane l'ombre de celui qui avait inspiré *Physiologie d'un accouplement* et *Lalla (ou la Terreur),* avec la Normandie et l'infanticide comme points de convergence. *Violences* est une pièce où se racontent les conséquences des relations sexuelles que trois sœurs ont eues avec l'anglais Daniel Jackson qui venait passer ses vacances en Normandie, soit la mise au monde d'un enfant puis le meurtre de Daniel Jackson commandité par la Reine-mère ainsi que le bannissement des trois sœurs. De cette situation, en naît une seconde qui sera représentée dans « Corps et Tentations » - première partie de *Violences* : il s'agit des derniers jours de la famille préparant le masque mortuaire du cadavre de Daniel Jackson, rituel précédent le suicide collectif de cette même famille. Ce sont les récits de La Ravie et du Narrant qui ouvrent la pièce et initient le spectateur aux premiers éléments de compréhension de cette action antérieure. C'est également par leur récit que sont introduits les personnages de la famille et la représentation des derniers moments entre le meurtre de Daniel Jackson et leur propre mort. La fable de *Violences* s'ouvre sur une collision temporelle qui définit l'action théâtrale comme étant le produit du récit d'une action passée, ainsi que l'expriment ces deux récits inauguraux de La Ravie puis du Narrant. Le récit de La Ravie se rapporte à la situation postérieure au meurtre du Daniel Jackson et à la naissance de l'enfant ; celui du Narrant racontant la situation postérieure à la mort de la famille :

« LA RAVIE. [...]

La maison était de l'autre côté de la falaise, protégée. Dans la valleuse.

Tous volets clos, toujours. Toutes saisons passant sur elle et sur la forêt d'alentour.

[…] Le grand sort, la Décharne.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Il fallait bien qu'il sorte pour le bois, l'hiver.

Alors, c'était le grand qui sortait, la Décharne.

C'est comme ça qu'ils l'appellent, les deux autres. Eux, ils restaient au-dedans avec le gosse et le cadavre.

[…]

J'ai vu très tôt Daniel Jackson guettant dans les fourrés qui bordent le chemin ; je l'ai su rôdant bien avant la première des filles, reniflant ; et ce n'était pas encore le cadavre de Daniel Jackson, la puante Momie, mais le jeune cheval fou Daniel Jackson : un blanc plus que blanc, un comme avec des fards, une sorte d'anglais.

[…]

″Soyez maudites″ hurle la Reine-mère à sa porte, ″avec ce que vous portez dans le ventre !... Si vous portez quelque chose dans le ventre !...

Ce fut la seule fois où je la vis avant.

Elle faisait déjà vraiment peur. Même de loin.

Plus tard, il y aurait l'enfant ainsi qu'elle l'avait, je dois le reconnaître, prédit.

C'était qu'on l'avait porté.

Bon.

Je ne sais pas laquelle d'entre elles. Des trois sœurs. Je ne sais pas…

C'était juste avant l'été d'après.

Plus tard.

[…]

Ce fut sans doute l'été d'après un malheur de m'approcher de la maison, plus, encore, de nouveau ; et pour le Daniel Jackson aussi quand il revint avec son grand nez pour renifler ses chéris ce même été d'après.

[…]

Puis elle s'est tue ; puis elle a désigné d'un geste plat, vidé de tout, la Décharne.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Le voici rendu au visible ; enfanté de son mouvement ; né de ce qui fut parlé de lui qui se tait, qui la regarde avec les yeux du désir, des bêtes, et qui sourit sans même réellement s'en rendre compte, béatement, à ses pieds, encore assez loin[299].»

« LE NARRANT. […]

Et c'est pourquoi à cet instant j'étais

le bras (armé) de la Loi

Dernier des membres de la Loi tentaculaire et

premier ici

racontant comme je suis encore à raconter

cela

Qui advint

Donc j'élevai la main bien avant d'avoir saisi le heurtoir de la porte

à cause du témoignage de cette sorte de jeune fille

et déjà je pressentais le Sang

Tu frappas.

Sans commission rogatoire ni mandat de perquisition, il fallait que quelqu'un ouvre. Mais déjà tu savais que nul ne t'ouvrirait et qu'ainsi, en l'état, tout demeurerait clos ; et tu te mis à croire à cause de ta chute, des oiseaux, du silence qui avait suivi, à cause de la muette menace de la porte à l'histoire de cette sorte de jeune fille qui avait dit ces choses qui respiraient le Sang[300].»

À partir de cette ouverture à deux voix, la fable de *Violences* va s'élaborer selon deux parties : la première, « Corps et Tentations », sera issue des récits de La Ravie et du Narrant. La seconde, « Âmes et Demeures », sera située à Paris où l'on retrouvera les trois sœurs chassées de la maison familiale par la Reine-mère et rêvant de rejoindre New-York. La seconde partie s'inscrit volontairement en référence aux *Trois sœurs* de Tchekhov, dont

[299] GABILY D.-G., *Violences, ibid*., p. 17-23.
[300] *Ibid.,* p. 25.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

les prénoms russes (Olga, Macha et Irina) ont été transformés en Irne, Macke et Olgue dans *Violences*. La seconde partie s'écrit grâce aux souvenirs que chacune des trois sœurs évoque à propos de Daniel Jackson et manifeste le désir de fuite orienté vers un avenir cette fois américain. Au milieu de ces deux points représentant passé et futur hypothétique, l'action du temps présent de la fable est faite du quotidien des trois sœurs dans lequel se sont installés trois fiancés qui renvoient aux prétendants des *Trois sœurs*. Le passé des trois sœurs revient dans leur vie – et donc dans le temps présent de la fable - par l'arrivée du Gardien et du Narrant chargés de l'histoire de la première partie : Le Narrant veut résoudre une dernière énigme : quelle est celle des trois sœurs qui a porté l'enfant et qu'est devenu l'enfant dont le corps n'a pas été retrouvé ?

> « *Qui est donc la mère* réelle *de l'enfant apparu puis disparu dans « Corps et Tentations » ?*
>
> *Des trois sœurs exclues du déroulement du premier tableau par les rigueurs de la Loi et de la haine maternelle, quelle est celle qui porta réellement le fruit de la faute commune ? On attendrait le temps qu'il faudrait une réponse à cette question (évidemment peu essentielle).*
>
> *Resterait alors à jouer le souvenir obsédant, commun et réitéré (assorti des variantes conséquentes) du moment de la séduction par* Le Même *; resterait à s'arranger avec les bruits du monde, celui du dehors, qui échappe toujours, celui des autres, qui échappent toujours.*
>
> *Les bruits du monde, quand cela s'écrivait…guerre, et absurde réitération de. Tout ce qu'on voudra*[301].»

Alors que la première partie s'ouvre sur les récits de La Ravie et du Narrant qui restituent l'antériorité de l'action présentée sur la scène avec *Corps et Tentations*, la seconde partie s'ouvre sur le récit inaugural du Gardien qui s'effectue en présence du Narrant venu de la première partie et faisant ainsi le lien avec la seconde.

La seconde partie de *Violences* s'écrit dans le sillage des trois sœurs tchékhoviennes. C'est une fable tournée vers un avenir fantasmé, celui de l'ailleurs américain. New-York a remplacé Moscou dans les rêves d'évasion de cette jeunesse. C'est surtout une fable dans laquelle le poids du passé revenu par l'arrivée du Gardien et du

[301] GABILY D.-G., *Violences, Âmes et Demeures*, note liminaire, *ibid.,* p. 69.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Narrant s'impose aux trois sœurs. L'heure est au règlement. Si l'obsession du Narrant reste de connaître laquelle des trois sœurs est la mère de l'enfant disparu, l'action développée dans cette seconde partie est davantage orientée sur la vacuité du quotidien, duquel échappent des bulles de souvenirs que chacune des sœurs a gardé de l'amant commun. Ainsi les souvenirs des trois sœurs auxquelles l'auteur consacre un mouvement - c'est-à-dire un espace où se raconte leur histoire individuelle avec Daniel Jackson – font écho au récit inaugural de *Corps et Tentations* donné par La Ravie. Les histoires entre Daniel Jackson et Olgue puis Macke et Irne font de nouveau l'objet d'un récit. Il s'ensuit une recomposition de ces scènes par où commença l'histoire infernale de l'enfantement et des meurtres. L'ombre du passé des trois sœurs règne sur l'action de la seconde partie à travers cette réactivation de la mémoire provoquée par la suite de l'enquête :

> « PREMIER MOUVEMENT (IRNE)
>
> - 25 octobre 1990 -
>
> IRNE. Est-ce que je peux commencer comme ça. Est-ce que tu vas comprendre. Quand est-ce que tu comprendras qu'il faut que j'attende ça.
>
> Avoir la tête très vide, très pleine de toi. Trop vide, trop pleine pour autre chose que pour toi.
>
> Est-ce que ça vaut la peine de te, essayer de te dire, à toi
>
> comme à tous ceux qui sont morts, là-bas…[302] »

À travers ces mouvements, l'action s'établit par le biais de longs monologues où le personnage se raconte en même temps qu'il fait exister l'histoire antérieure.

> « Chez Tchekhov, le dialogue se dissout dans une alternance de monologues. Malgré la présence des autres, chacun s'isole dans sa ligne de discours sans parvenir à en sortir. Le monologisme gagne du terrain et mine l'échange. *Les Trois Sœurs* offre l'exemple d'une alternance entre un

[302] GABILY D.-G., *Violences, ibid.,* p. 79.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

principe monologique choral et des monologues parallèles où le dialogue dérape à chaque fois dans des considérations des personnages sur leur propre situation[303]. »

Cet effet provoque une désactivation de l'action dramatique, la parole performative étant alors remplacée par une parole mémorielle ; si bien que la scène devient un long poème dramatique dans lequel se racontent des personnages ressassant le passé comme l'avenir, ces espaces temporels les coupant de toute réalisation du présent :

> « En ce lieu-là, le texte n'a comme valeur d'usage (hors sa valeur poétique) que celle qui consiste à rameuter quelques voix avec quelques corps pensants (le plus souvent assemblés dans un désir commun) pour la profération et le remâchement. C'est déjà bien si un texte comme ça peut exister – qui serait ce matériau dont l'évidence du sens se serait déjà perdu (il y en a qui appellent ça ″la théâtralité″), qu'il faudrait réinventer, reconstituer, donc[304]. »

Le passé est un élément essentiel à la structuration des personnages et à l'épaisseur des fables, le plus souvent traversées par une antériorité. La mémoire du passé a une importance si grande dans l'écriture gabilyenne qu'elle en viendrait même à produire ce que nous pourrions appeler une « dramaturgie de l'antériorité ». Par cette expression, nous entendons le fait que l'action développée sur le plateau et pendant le temps de la fable n'a de signification que parce qu'elle est l'héritière d'une situation antérieure que le spectateur doit recomposer à partir de ce qui lui sera présenté pendant le temps de la re-présentation (et notons alors combien le préfixe ramène ici à la notion de réitération). Le présent des fables gabilyennes porte l'héritage d'une fiction qui a commencé avant l'ouverture du spectacle. Le temps[305] dramaturgique est celui qui vient clôturer, liquider le passé qui hante les personnages : antériorité temporelle qui mène naturellement à une « écriture de la reconstitution ».

[303] HAUSBEI K. et HEULOT F., « Monologue » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.,* p. 129.
[304] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.,* p. 45.
[305] Nous reviendrons ultérieurement sur cet espace temporel.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2. Poétique de la reconstitution

« *Reconstituer*. Troisième mot. Troisième voie. Sûrement pas royale. Celle-là convoquant pioche, patience et sable, travail. Archéologie des antiques et *aussi* des modernes. Même traitement. Bribes, morceaux, palimpsestes. Et tout ce qui s'égare d'air autour, pour presque rien, pour un presque-rien d'amour de l'art[306]. »

Didier-Georges Gabily, Notes de travail

Le rapport au passé s'exprime donc également par une esthétique de la reconstitution : reconstitution d'une histoire antérieure qui permettrait de résoudre les failles de l'oubli ou de l'obsession dans lesquels sont emprisonnés de nombreux personnages. Reconstituer l'histoire, c'est tenter de rassembler les éléments qui la composent pour la comprendre. On note alors une quête de sens dans cette démarche menée par certains personnages, qu'il s'agisse du Narrant dans *Violences* ou du narrateur dans *Physiologie d'un accouplement* : tous deux sont en effet animés du désir de comprendre le déroulement des événements antérieurs à la fable, événements traumatiques de meurtre et d'infanticide dans *Violences* ; et d'inceste et de suicide dans *Physiologie d'un accouplement.* Dans *Violences*, ainsi que nous l'avons pointé dans l'étude des personnages mémoriels, la dramaturgie de « Corps et Tentations » repose sur une reconstitution menée par Le Narrant à partir du témoignage de La Ravie. Ainsi, ce personnage visite-t-il l'espace de l'action qui se joue sur le plateau dans une position interstitielle qui distancie l'action à laquelle on assiste, en redisant alors qu'il s'agit d'une histoire racontée, ceci alors qu'on assiste à l'apparition réelle des personnages du récit :

« LE NARRANT (4)

Ça ne raconte sans doute plus rien à personne, la (déjà) vieille histoire. Est-ce que cela avait jamais raconté à quiconque, la (déjà) vieille histoire. Est-ce que cela ne venait pas, plus seulement

[306] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.,* p. 45.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

qu'à ta tête, dedans, tes pensées, ton genre de tête – ou plutôt la tête des gens dans ton genre, ayant, dedans, ce genre de pensées – tout cela qui s'était passé là-bas, dans cette maison qu'elle t'avait, affirmais-tu, décrite, que tu avais, affirmais-tu, vue et bien plus que vue, visitée… Est-ce que celle-là, cette sorte de jeune fille avait seulement existé, qui se tenait – aurait dû se tenir, s'était peut-être (ou ne s'était pas) tenue – assise devant toi de l'autre côté du bureau et elle, comme toujours dorénavant, se taisait après n'avoir qu'une seule fois, la première, parlé, avoir prononcé ces choses d'horreur et d'enfance mêlées, et elle n'était plus qu'une sorte d'animal bien au-delà de l'inquiétude ou de la peur, comme on dit, du gendarme, placide, ou plutôt, molle, ou plutôt, d'une inqualifiable tenue dans l'absence de toute réaction de corps ou d'intelligence, tu dis : une sorte de vache, pas d'autre mot pour la qualifier, avec les yeux frangés des vaches et qui aurait ruminé (peut-être), n'aurait (peut-être) cessé de remâcher (mais si loin) de ces choses faites d'images de corps-cris-paroles-silences- (et, sans doute)-coups pour le monde d'elle-même (mais si loin, oui, inatteignable par toi, se dérobant toujours alors que tu aurais eu besoin d'elle pour continuer à savoir, à reconstituer, à instruire un procès déjà, sans doute, sans plus aucun objet).

C'était toujours le cérémonial avec la voix cassée, le rite avec cigare, fumée.

Tu disais (deux ou trois fois) : ″Entrez″.

Elle entrait[307]. »

L'alternance temporelle se fait ici à plusieurs niveaux : on comprend, grâce au récit du Narrant, que l'action à laquelle on assiste émane d'une reconstitution imaginaire ; reconstitution élaborée à partir d'un témoignage unique donné par La Ravie. Le moment dans lequel ce long monologue est prononcé par Le Narrant est désigné comme appartenant à un futur par rapport au dépôt du témoignage et bien plus par rapport à l'histoire racontée par La Ravie. Lorsque Le Narrant dit « C'était toujours le même cérémonial… », cette description du cérémonial coïncide avec une scène antérieure - la scène « Le Narrant (3) » - dans laquelle on le voit préparer la scène d'interrogatoire qui occasionna le premier et dernier témoignage de l'unique témoin oculaire. La tentative de reconstitution inlassablement effectuée par Le Narrant le place dans une position de fascination et de rapport obsessionnel avec le fait divers. Son rapport avec La Ravie qui, à plusieurs reprises, s'exprime dans une sorte de fascination et de désir, renvoie à l'attraction

[307] GABILY D.-G., *Violences, op.cit.,* p. 36-37.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

émanant de la position du témoin oculaire. La Ravie est celle qui a vécu le carnage de l'intérieur ; elle est celle qui sait mais aussi celle qui se tait. Ne reste alors à celui qui veut connaître, à celui qui veut savoir la vérité de cet événement monstrueux, que l'imagination et la recomposition d'une histoire à partir de cet unique témoignage. Cette situation n'est pas sans provoquer un éclatement de l'univers dramaturgique qui se trouve fracturé en permanence par les interruptions de celui qui a pour charge de reconstituer - et donc de raconter l'histoire - mais qui est en butte avec l'absence de réponse à une dernière question : qui est la mère de l'enfant et qu'est devenu cet enfant ? Sa quête le conduit, comme on l'a vu précédemment, dans l'espace des trois sœurs qui seules peuvent répondre au moins au premier élément de cette question. C'est pourquoi nous pourrions formuler l'hypothèse que Le Narrant apparaît dans *Violences* comme la figure de l'auteur cherchant à raconter une histoire qui lui résiste. En cela, Le Narrant n'est pas sans rappeler le narrateur de *Physiologie d'un accouplement,* obsédé par le récit que lui fit une femme aimée de la relation intime qu'elle eut avec son père. La structure du roman alterne là aussi des temporalités différentes et des récits de femmes à partir desquelles on ne parvient pas tout à fait à savoir s'il s'agit d'une seule femme recomposée en une figure multiple imaginée par le narrateur, ou bien si ce dernier n'a pas cherché dans le corps de ces autres femmes le souvenir de celle qui l'obsède.

Autre fait divers, autre obsession partagée par l'auteur et ses personnages : celui de l'infanticide que commit Marguerite Laënnec dans une ferme en Normandie. Nous l'avons évoqué à plusieurs reprises et nous avons désigné Lalla comme un personnage travaillé par une mémoire symptomatique d'un trauma et réunissant en un seul corps le mutisme et l'hypermnésie. Le personnage de Lalla, tout comme celui de la Ravie dans *Violences*, a été en quelque sorte « kidnappé » pour servir le projet des autres personnages. Il s'agit ici d'assouvir la fascination qu'exerce l'auteure d'un infanticide sur le personnage d'Eiddir qui a décidé de recueillir Lalla à sa sortie de prison :

> « En sortant de la prison, il y avait un homme qui m'attendait. C'était dans le matin. Il dit Viens si tu veux avec moi, et le père était pas là dans le matin parce que sans doute il ne voulait plus de moi […]. Et maintenant, je suis là. Et ça n'arrête pas de défiler dans ma tête, il dit Viens, et je le suis. Il

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

dit On va prendre le train, et puis après c'est plus tard on est seuls dans le wagon des premières classes il recommence à me regarder vraiment et il dit aussi Je t'aime[308]. »

S'il y a un otage dans *Lalla (ou la Terreur),* c'est certainement moins celui qui est désigné par ce qualificatif que Marguerite, véritable prénom de Lalla.

« EIDDIR. [...] Demain tu prendras un bain. L'ovule inféconde, la femme renaissante, remugle écœurant de la boucherie, remugles du marais, ça y est, on y revient : cet enfant qu'il te fit sous les arbres humides, Marguerite, raconte comment tu l'as… A cette heure, exactement à cette heure, comment tu l'as… tandis que l'aube dans l'étable, dans la paille de la mangeoire…

Il l'a appelée par son véritable prénom.

Lalla a ouvert la bouche comme pour crier, mais aucun son n'est sorti.

Puis lentement son plat visage s'est recomposé[309]»

La présence de Lalla (Marguerite) au milieu des autres personnages enfermés dans une sorte de hangar et attendant un assaut consécutif à une attaque (dont on apprend à la fin de la pièce qu'elle n'aura pas lieu car tout ce à quoi nous avons assisté appartenait au passé) provoque des recompositions du fait divers par Eiddir, Lise puis Ludwig. La scène « Père (1) » de *Lalla (ou la Terreur)* est une scène de reconstitution comprenant plusieurs antériorités dramaturgiques : l'action première est la rédaction d'un procès-verbal relatant le déroulement de l'attaque qui a conduit les personnages à la situation présente. À cette recomposition à plusieurs voix, vient se greffer l'intervention d'Eiddir qui rejoue une scène du procès de Lalla (Marguerite) :

« EIDDIR. Marguerite Laennec habite depuis sa naissance au lieu dit « Les Hauts du Ménée ». Rectification : depuis qu'elle a été adoptée à l'âge de quatre ans par le couple Laennec, Marguerite L. réside au lieu dit « Les Hauts du Ménée », une ferme isolée située sur le versant oriental du… (*Au Vieil homme.*) J'ai dit Je m'en fous Merde, quelque chose comme ça d'accord. MAINTENANT

[308] GABILY D.-G., *Lalla (ou la Terreur), op.cit.,* p. 10-11.
[309] *Ibid.,* p. 23.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

L'OTAGE EST ENTRE NOS MAINS L'OPÉRATION A RÉUSSI AU-DELÀ DE MES ESPÉRANCES MAINTENANT JE TIENS MON PÈRE DANS MES MAINS C'EST UNE IMAGE QU'EN PENSEZ-VOUS VOUS N'EN PENSEZ RIEN BIEN SÛR MAINTENANT REGARDEZ JE SAUTE DE JOIE HOP LÀ ! (*Saute.)*

[…]

Quinze hectares dont quatre en jachère annuelle selon un plan d'assolement triennal passablement dépassé, messieurs, six frères et sœurs adoptifs auxquels elle tient lieu d'aînée et de servante, messieurs, polyculture vivrière, messieurs, endettement croissant, messieurs, myxomatose endémique du cheptel cuniculé, yeux rouges, la morve, malnutrition, avitaminose, messieurs, en France, de nos jours… Rectification : malnutrition, avitaminose, en particulier de la population en bas âge, croup, cirrhose, dipsomanie juvénile à tendance héréditaire, messieurs, dans un pays que vous connaissez bien, à une époque… JOLIE PLAIDOIRIE AVEC EFFETS DE MANCHES IL AVALE D'UN TRAIT LE VERRE D'EAU TENDU PAR LE CLERC IL RÉPÈTE[310].»

Il ne s'ensuit pas une volonté de reconstitution telle que nous la voyons à l'œuvre dans *Violences,* mais une invention à partir d'un fait divers. Comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac :

« Le dramaturge a le choix entre représenter le fait divers dans son déroulement chronologique, dans sa structure de fait divers et revenir, dans un pur mouvement rétrospectif, sur le fait divers, sur la catastrophe du fait divers, sur le processus du fait divers. La différence entre la première option, qui va dans le sens de ce que j'ai appelé "théâtre-réalité", et la seconde est celle du drame *dans* la vie au drame *de* la vie. Le drame *dans* la vie – dans le sens de la vie – a pour horizon la catastrophe contenue dans le fait divers, qu'il rend inéluctable ; le drame *de* la vie – renverse la marche du drame, qui ouvre un espace des possibles et la possibilité d'une réparation – a pour origine la catastrophe, mais, opérant un retour sur et une déconstruction de ce fait divers, il explore le fait de société, le fait politique, le fait tout simplement humain que le fait divers à la fois désignait et dissimulait[311]. »

[310] *Ibid.,* p. 27-28.

[311] SARRAZAC J.-P., « Le *fait divers, « l'inexplicable »* », in ANDRÉ E., BOYER-WEINMANN M. et KUNTZ H. (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers.* Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 224.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cela apporte une esthétique du fragment qui travaille sur le protéiforme : l'imaginaire s'empare ici d'un fait réel pour l'investir de multiples façons, par le prisme de multiples angles, et les personnages qui inventent successivement des scènes à partir de leur fascination pour le geste de Lalla servent la théâtralité autant qu'ils participent à une mise en abîme de l'auteur qui investit le fait réel par son imagination. Ainsi les personnages de Lise et de Ludwig iront-ils à leur tour questionner Lalla en lui demandant de raconter l'événement qui cristallise toute l'attention. Dans la scène suivante, Lise singe l'accouchement de Lalla dans l'étable familiale, réveillant par ce simulacre sa propre mémoire d'enfant dans la ferme du grand-père ; puis, dans le même mouvement monologué, viendront des éléments relatifs à Lalla et à l'obsession qu'elle suscita chez Eiddir :

> « LISE. […] Allez, parle, je sais que tu peux parler, je le sais, tu sais, dire des mots, là, parler, là, dire des choses, tu sais, ce que tu as fait, là-bas, me dire, à moi, ces choses-là, c'est possible, non ? Dire pour quelles raisons, c'est possible, non ? Me dire, à moi, pour quelles raisons, c'est possible, non ? Je suis une femme, je comprends, je comprends, tu sais, ces choses-là, je les comprends si tu les dis… (*Silence. Elle s'empare d'un oreiller et le fourre entre peau et chemisier.*)
>
> […]
>
> Voici l'étable, voici les corps apaisant des vaches, voici le bruit lourd des chaînes quand elles tournent leur gueule vers toi, toujours, toujours compatissantes, évidemment toujours obstinément compréhensives. Leurs yeux t'accompagnant, toi, ici, là-bas, la mangeoire, la litière, et tu pousses. (*Lise pousse.)* Très EXOOOTIQUE ! Je sais ça, qu'est-ce que tu crois, je sais. La ferme appartenait à mon grand-père. Bien sûr c'était ailleurs mais la paille devait avoir la même odeur. LA BLANCHETTE ELLE VA VÊLER DIT LE GRAND-PÈRE. Moi, je n'ai pas le droit de regarder. Je suis d'ailleurs, j'ai des couettes et mes habits du dimanche.
>
> […]
>
> Je n'avais pas compris. […] Il m'avait montré l'article qu'il avait découpé dans un de ces torchons à faits divers. On ne lisait plus les journaux depuis si longtemps. Je n'avais pas compris. J'aurais dû me méfier. ″Celle-là, je la veux″, avait-il dit. ″Alors j'aurai tous les courages″, avait-il dit. (*Elle s'est approchée de Lalla et dégrafe sa blouse en commençant par le bas.)*»

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Je me souviens seulement, quand tu es arrivée à la gare avec lui. Mais pour le reste, rien…je ne me souviens pas de toi, c'est drôle, même d'une absence on s'en souvient. Mais là, rien…[312] »

Ces différentes scènes de théâtralité qui se constituent à partir de l'interdit permettent de questionner les limites de la représentation. Le réel est alors un matériau qui ouvre sur l'imaginaire, le dessein de l'auteur n'étant pas de le traiter de manière sociologique comme pourrait le faire le théâtre du quotidien auquel il déclare s'opposer[313], mais d'y trouver un motif de jeu. Ainsi la scène ne se dote-t-elle pas du pouvoir de représenter l'événement et d'en saisir le mécanisme, mais s'en empare-t-elle comme d'une question lancinante, sorte d'interrogation profonde sur ces pulsions de vie et de mort toujours confondues.

2.1 Quelle place pour le spectateur ?

Par ailleurs, ce motif de reconstitution et de jeu avec le réel compose un espace dramatique instable dans lequel rien n'est certain, pas même ce à quoi le spectateur assiste depuis l'ouverture de la pièce, ainsi que le laissent supposer les dernières didascalies de *Lalla (ou la Terreur)*.

« Tout flotte. Il faudrait pouvoir définir ça : ″un flottement actif″. Il faudrait plus et il faudrait moins. Aller où tout déborde et essayer *dans le même temps* de tout retenir. Par exemple. Pareil d'écrire ou de jouer, ici. Même obstination, même sentiment de vacuité[314]. »

[312] GABILY D.-G., *Lalla (ou la Terreur), op.cit*., p. 41-42.

[313] Ce qu'exprime D.-G. Gabily dans le texte liminaire *Revenir sur les lieux* in *Lalla (ou la Terreur)* : « J'ai écrit cela quand tout le théâtre français (ou presque) se grattait le ventre avec le soi-disant "théâtre du quotidien". (…) Ça me faisait rire, les efforts du théâtre du quotidien, tout cet attirail de l'idéologie du compréhensible quand ma propre vie (de sous-prolétaire) s'avérait à chaque seconde comme le comble de l'incompréhensible. (…) J'ai écrit cela en réaction. » p. 5-6.

[314] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.,* p. 45.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Gabily rompt ici le pacte conventionnel de la représentation théâtrale qui repose sur une adhésion entre acteurs et spectateurs. Il destitue ainsi toute possibilité de stabilité pour la remplacer par une incertitude, cependant fertile. En ce sens, le geste de Gabily excède les possibles de la distanciation brechtienne qui désignait l'action dramatique comme un processus critique sans pour autant mettre en danger la puissance de la fable :

> « Examinons la poétique théâtrale de Brecht : l'action dramatique y est conçue comme une problématique de certains états de tension, pour lesquels le dramaturge – suivant en cela la technique du jeu « épique » qui se contente de présenter au spectateur, avec détachement, et comme de l'extérieur, les faits à observer - ne propose pas de solutions. C'est au spectateur de tirer les conclusions critiques de ce qu'il a vu. […] Dès lors, l'œuvre est « ouverte » au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L' « ouverture » devient instrument de pédagogie révolutionnaire[315]. »

Chez Gabily, la destitution de l'Histoire est à l'œuvre, voire même « fait œuvre ». Il s'ensuit une conception très active du destinataire, qui n'est plus uniquement considéré comme le dernier maillon par lequel se réalise le projet initial, mais comme une voix rejoignant celle des actants et cherchant, au sein de cette poétique de la prolifération et de l'instabilité, les éléments d'une histoire.

Dans ce théâtre, le spectateur n'est pas sommé d'être dans la seule posture de l'émetteur d'un jugement critique ; on n'y enjoint pas plus à un exercice dialectique par lequel se transformerait la société. Encore une fois, les fables de Gabily ne proposent pas d'horizon clair. Si le spectateur est sans doute invité à la critique du monde contemporain sans qu'une solution idéologique soit apportée, il semble qu'il soit essentiellement convié à un exercice ludique comme les dynamiques intertextuelles l'impliquent, selon Gérard Genette : le spectateur de Gabily ramasse en effet des bribes d'héritages essaimées dans ses fables ; collecte qui aurait d'abord pour dessein d'échapper à l'univocité. Ainsi, le spectateur est-il celui qui doit retrouver des pans de l'héritage culturel tout en participant au plaisir de la recomposition d'une histoire ; car il y a bien une histoire qui se raconte dans les fables gabilyennes, mais celle-ci est éclatée de toute part de même qu'elle est

[315] ECO U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 24-25.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

montée puis démontée, annoncée puis démentie. En cela, le théâtre de Gabily rejoint pour une part le concept d'œuvre ouverte, tel que formulé par Umberto Eco :

> « Les esthéticiens parlent parfois de « l'achèvement » et de l' « ouverture de l'œuvre d'art, pour éclairer ce qui se passe au moment de la « consommation » de l'objet esthétique. Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur : ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre[316]. »

Le théâtre de Gabily repousse cependant les limites de cette définition en pratiquant et inscrivant un système de doute permanent. Si la conception de l'œuvre ouverte maintient le présupposé de l'existence de messages à l'intérieur de l'œuvre - que le destinataire aurait pour charge de déployer -, la poétique du doute et de l'infondé qui s'exerce dans l'écriture gabilyenne malmène en effet cette dimension communicationnelle de l'œuvre d'art. Il n'y a pas vraiment de messages dans la geste gabilyenne ou, s'il y en a, leur multiplicité rend caduque leur valeur strictement communicationnelle. Ne reste alors que la part de rencontre que toute œuvre d'art suppose, sans qu'on sache vraiment où elle mène.

> « "J'essaie de pratiquer l'art du théâtre, mais peut-être que, *a priori,* l'art est une forme abusive de communication. C'est-à-dire une communication qui ne voudrait jamais dire son nom. Qui dirait : "voilà ce qui est posé là et qui agit, peut-être sur toi, mais je ne peux rien savoir de ça". Pour moi, ça c'est très important. Pour moi le théâtre, à ce niveau-là, c'est quelque chose qui veut communiquer. C'est quelque chose qui, je crois, veut restituer un dialogue avec l'autre, restituer une part de dialogue possible avec l'autre… […] . Ces rencontres [avec les spectateurs] sont une étape essentielle et fondamentale. Parce qu'ils s'interrogent sur le message de tout ça. Le Message ! Sans doute il y en a un ou plusieurs. Je ne sais pas. Mas je sais qu'il y a quelque chose

[316] *Ibid.,* p. 17.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> qui veut rentrer dans la tête de l'autre. Et c'est peut-être comme un message. Comme des messages. […] Hélas, on ne vit plus un temps où l'espérance d'un changement par l'art est si évident que cela. Dans les années 30 ou 50, peut-être encore… Je le sais parce que j'ai commencé à faire du théâtre d'intervention, et j'ai commencé dans les usines, à 6h00 du mat' avec des mecs qui faisaient les trois huit, avec des mots d'ordres. Et tout ça évidemment ça me reste[317]. »

Se déploient alors les éléments d'une mémoire polyphonique qui impliquent le spectateur, dont le rôle consiste alors à activer ses connaissances et son écoute attentive pour ne pas se perdre outre mesure dans les méandres fictionnels. Ce faisant, le théâtre de Gabily entretient un rapport étroit avec l'esthétique baroque dès lors que le fourmillement qui caractérise de manière diverse chacun de ses textes rapproche son écriture de cette conception telle qu'énoncée par Umberto Eco :

> « L'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination[318]. »

La forte implication de la mémoire dans l'écriture des personnages gabilyens - qui a une incidence réelle sur l'esthétique du drame - ne se limite donc pas à l'univers fictionnel, mais étend les fables vers le territoire de l'imaginaire où la mémoire diégétique, comme celle qui renvoie au partage d'un héritage culturel, jouent un rôle prédominant. Car s'il est impossible de concevoir l'œuvre comme une totalité compréhensible, il est toutefois possible de l'envisager comme un paysage mémoriel : en ce sens, on pourrait alors parler d'une mémoire rhizomatique qui participe de ce que nous avons nommé l'œuvre en archipel, point sur lequel nous reviendrons dans le dernier temps d'analyse de ce chapitre consacré aux territoires de la mémoire.

Pour le moment, nous souhaitons prendre le temps d'approfondir la récurrence du fait divers dans l'œuvre gabilyenne, ce qui n'est pas sans donner lieu à un certain nombre

[317] BUTEL Y., « Didier-Georges Gabily, conversation avec Yannick Butel » in *Mrmr* n°9, 2007, p. 117-137.
[318] ECO U., *L'œuvre ouverte, op.cit.*, p. 21.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de questionnements qui resurgissent au gré de notre étude. Dans la présente analyse d'une poétique de la reconstitution, nous décelons par exemple un lien très fort entre l'objet dramaturgique du fait divers et la reprise de codes narratifs issus de la littérature policière et de l'univers cinématographique ou télévisuel. En effet, les trois œuvres que nous venons de traverser se composent sur fond de fait divers et partagent une dynamique de tentative de reconstitution de l'acte interdit, ou au moins de son récit ; or, la résolution d'une énigme et son enquête constituent les éléments fondateurs de ces genres narratifs. En même temps que cette esthétique de la reconstitution implique l'échec d'une globalité du récit, d'une organicité de l'œuvre close sur elle-même, cette même esthétique s'inspire de ces codes narratifs mais en les désactivant. On observe alors, comme souvent chez cet auteur, une geste poétique du détournement des genres et des codes qui implique une reconnaissance troublée chez le spectateur. Dans *Violences*, les codes narratifs issus de la littérature policière sont convoqués, avec les personnages du Gardien de la Paix et du Narrant, figure de l'enquêteur désigné comme celui qui doit raconter sans avoir tous les éléments de l'histoire. Figurent également le rapt de la Ravie, le meurtre de Daniel Jackson et les cadavres de la famille vendettale puis une disparition, celle de l'enfant. Ces codes sont repris dans la fable de *Violences,* mais n'y sont pas utilisés selon les objectifs du genre duquel ils s'inspirent. Comme nous l'avons déjà dit, il n'y a pas de réelle enquête dans cette pièce mais plutôt une quête, celle du Narrant qui pourrait bien être celle du récit même. C'est alors cette quête d'un récit susceptible de formuler une histoire antérieure qui apparente la fable au genre policier, mais sans qu'aucune résolution ne soit proposée par ces monologismes choraux. La dynamique de reconstitution qui s'observe dans *Violences* mais aussi dans *Physiologie d'un accouplement* et *Lalla (ou la Terreur)* ouvrirait donc à un questionnement sur la validité de tout récit et la pertinence de l'acte même de représenter. Ce mouvement de reconstitution permet de jouer sur une alternance temporelle et spatiale de la dramaturgie et de casser la linéarité de la fable tout en travaillant à ce qui fonde l'acte théâtral, à savoir la réitération. En même temps, cette tentative de recomposition d'un monde antérieur à la fable génère une fragmentation du récit qui se trouve polarisé à travers les souvenirs de ses multiples personnages sans qu'il soit pour autant possible de saisir la complétude d'une histoire ; celle-ci demeure en effet protéiforme et échappe de façon permanente à une compréhension évidente. On aurait donc ici affaire à une écriture

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de résistance qui, par son mouvement de décomposition et de recomposition, provoque une mise en crise du drame et de la représentation :

> « Si l'on considère que la problématique esthétique de la représentation consiste à penser "la représentation comme régime de pensée de l'art, de ce qu'il peut montrer, de la façon dont il peut le montrer et du pouvoir d'intelligibilité qu'il peut donner à cette monstration", une telle problématique ne peut désormais se poser que sur fond de désarroi et de perte, de critique et de mise en doute, au mieux de passage et de seuil. Ce qui est en jeu, c'est l'effondrement de l'image du monde. Tant dans ses pouvoirs d'imitation et dans sa dimension réflexive, que dans ses pouvoirs d'exposition[319]. »

Dans un même temps, la fragmentation et la polyphonie revendiquées ne sont-elles pas le moyen d'un enrichissement de l'œuvre, le théâtre se donnant alors dans un principe de choralité ?

> « L'espace théâtral contemporain doit désormais prendre en charge la mixité des temporalités convoquées par cette parole chorale : *Violences* de Gabily fait éclater les figures de l'espace et du temps, en opposant, selon les termes de l'auteur, « dans sa première partie, au temps immatériel de la reconstitution judiciaire, le temps effectif de la présence du cadavre vendettal et des effets rituels qui accompagnent ; puis, dans sa seconde, au temps instable qu'il (le cadavre ou plutôt son vivant souvenir) produit – avec ressassements, remâchements, redites -, le temps eschatologique des espérances, toujours vaines, toujours réitérées ». La choralité n'implique donc pas seulement une remise en question du personnage et du dialogue dramatiques traditionnels, elle motive aussi une refonte radicale de l'espace-temps théâtral[320]. »

Ces voix qui racontent l'histoire, passée, réelle ou fantasmée, participent aussi d'une aventure théâtrale fondée sur le collectif. L'écriture polyphonique porterait ainsi, et peut-être surtout, la marque de l'histoire théâtrale du Groupe T'Chan'G ainsi qu'une poétique

---

[319] NAUGRETTE C., *Paysages dévastés*, *op.cit.,* p. 67. L'auteur cite RANCIÈRE J., « S'il y a de l'irreprésentable », *op.cit.* p. 81.

[320] LOSCO M., MÉGEVAND M., « Chœur/ Choralité » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.,* p. 43.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

où l'acteur déploierait une parole et un corps animé par le souffle de la langue[321]. Mais à présent, voyons un peu plus précisément comment la récurrence du fait divers dans la poétique gabilyenne soulève des questions relatives à la représentation des anonymes et de la marge.

[321] Nous reviendrons sur ce point en troisième partie.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

3. Ecriture du fait divers

Lorsque nous avons étudié la poétique de la reconstitution, nous avons souligné la récurrence du fait divers réel ou fantasmé dans l'écriture gabilyenne qui détourne ainsi le genre policier tout en exhibant la faillite de toute représentation du réel. Nous souhaitons à présent revenir sur cet aspect de l'œuvre en le mettant en perspective avec d'autres « dramaturgies du fait divers », notamment avec *Roberto Zucco*[322] de Bernard-Marie Koltès (1988), ou *L'Amante anglaise*[323] (1967) de Marguerite Duras qui donna lieu quelques années plus tard à une version théâtrale intitulée *Le théâtre de l'Amante anglaise*[324] *;* nous aborderons également la polémique déclenchée par l'article de Marguerite Duras sur Christine Villemin « Sublime, forcément sublime Christine V.[325] » ou encore Jean Genet[326] avec *Les bonnes*, œuvre apparentée au crime des sœurs Papin. Il nous semble en effet que le moment est venu de relier cette poétique du fait divers avec la volonté de faire entendre la voix des anonymes et de déplacer le champ des écritures du réel. Nous inscrivons dès lors notre réflexion dans le champ ouvert par l'ouvrage collectif *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*[327] paru en 2008 sous la direction de Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz.

Dans son traitement journalistique, la catégorie des faits divers est généralement le lieu où sont restitués les faits mineurs, les petites histoires sans grandes conséquences sur le monde. C'est aussi un espace d'information qui dévoile les drames des anonymes :

---

[322] KOLTÈS B.-M., *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

[323] DURAS M., *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967.

[324] *Le théâtre de l'Amante anglaise* a été créée en 1976 et 1977 puis pendant près d'un an entre 1989 et 1990 au Théâtre du Rond Point dans une mise en scène de Claude Régy.

[325] DURAS M., « Sublime, forcément sublime Christine V. », in *Libération* n°1293, 17 juillet 1985, p. 4-6. Voir à ce sujet l'article de SEMMER A. « Marguerite Duras et l'affaire Villemin », in *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, *op.cit*., p. 51-65.

[326] Bien que l'auteur ait nié s'être inspiré de ce fait divers, l'histoire culturelle a toujours lié la pièce à ce dernier.

[327] ANDRE E., BOYER-WEINMANN M., KUNTZ H. (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Sous sa forme médiatique, le fait divers permet depuis longtemps de mettre en lumière la vie des anonymes. « Part d'histoire du pauvre » soumise à quelques invariants narratifs qui en exhaussent le caractère extraordinaire, il se situe apparemment aux antipodes de ce « toujours déjà-vu » qui a si rarement droit aux honneurs de la scène, publique et théâtrale. Mais cette différence nodale implique un nouveau type de défi dramaturgique, le fait divers n'en appartient pas moins à cette infra-histoire dont il s'agit d'ausculter les conditions de visibilité pour la ressaisir de sa fonction critique et s'inscrit donc au cœur du questionnement sur les hiérarchies, politiques et esthétiques, qui décident de l'existence, de la dignité et du sens de « ce qui se passe ». Dans une telle perspective, son traitement ne saurait se réduire à un souci de contextualisation susceptible d'ancrer « l'inexplicable » dans un réseau serré de déterminations sociales[328]. »

Ainsi, Armelle Talbot fonde-t-elle l'hypothèse selon laquelle le fait divers interrogerait l'organisation sociétale et ses régimes de légitimité politique et esthétique par le biais du « petit événement ».

De même, lorsque Gabily écrit sa note de présentation pour *Mélodrame*, il se réfère au Woyzeck de Büchner, reliant ainsi son geste poétique à l'héritage de cette pièce fondatrice du drame moderne, à la fois par sa structure inachevée[329] et par le sujet traité :

> « Marguerite, comme tout ceux qui lui ressemblent ne représente qu'elle même et, accessoirement, une certaine marge, marge non repérable sociologiquement, et de toutes façons pratiquement laissée pour compte dans le paysage fictionnel français ; marge où à l'instar du *Woyzeck* de Büchner, mais à l'opposé de celui de W. Herzog – ce qui se joue dans l'acte "délinquant" ne respecte justement pas les règles du jeu instituées par la socialité[330]. »

C'est précisément, selon Hélène Kuntz, cette pièce qui « marque l'irruption du fait divers dans le champ du théâtre ». Mais pourquoi un tel attrait pour le fait divers dans l'art du XXe siècle, penchant dont on trouve encore la marque avec l'engouement que suscitent les

[328] TALBOT A., « Le quotidien et l'insolite : formes et enjeux du fait divers dans les écritures dramatiques du quotidien », in *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers, ibid.,* p. 187-188. L'auteur cite SARRAZAC J.-P., « Eléments d'une poétique théâtrale du quotidien », in *Théâtre/Public* n°39, 1981, p. 36.

[329] La structure fragmentée de la pièce de Büchner tient essentiellement au fait que ce-dernier est décédé avant de l'avoir achevée.

[330] GABILY D.-G., *Mélodrame, op.cit.,* p. 4.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

séries télévisées ? Ce genre – encore relativement mineur à l'époque de Gabily alors qu'aujourd'hui considéré comme une pratique culturelle digne d'intérêt - est en effet présent dans cette esthétique qui célèbre les formes mineures autant que la marginalité. Sans doute faut-il déceler, dans l'emploi du fait divers comme matériau de création, le signe que cet extraordinaire monstrueux n'est pas seulement le fait de l'Histoire ou de récits imaginaires, mais aussi l'apanage de l'homme banal arraché à sa normalité par l'événement. Dans *L'Amante anglaise*, le personnage meurtrier, Claire Lannes, répond à peu près en ces termes à l'auteur-interrogateur. Alors qu'il vient de lui dire « *Vous m'intéressez. Alors tout ce que vous faites m'intéresse.* », celle-ci lui répond : *« Oui, mais si je n'avais pas commis ce crime, je ne vous intéresserais pas du tout. Je serais encore là, dans mon jardin à me taire. Parfois ma bouche était comme le ciment du banc*[331]*. »*

Là où les dramaturgies de l'Histoire s'intéressent à la place de l'homme aux prises avec les événements qui déterminent les transformations de la société, celles qui s'intéressent au fait divers placent leur focale sur des micro-événements. L'écrivain qui s'empare d'un fait divers trouve ainsi le terrain propice à l'écriture de l'intime et du fracas en échappant à un discours idéologique sur l'Histoire que la représentation de grands événements impliquerait. On sait combien le XXe siècle a été traversé par des idéologies de transformation du monde et de l'homme en vue d'un avenir meilleur, fondements qui ont commencé de vaciller dès la Première Guerre mondiale. Dès lors, s'en est suivi un effondrement de toute croyance en un progrès de l'Histoire, cette rupture portant atteinte à la légitimité des grands récits que la Shoah et les attaques nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki ont contribué à totalement mettre en pièces.

> « Bien sûr la délégitimation fait déjà partie de la modernité. [...] À « Auschwitz », on a détruit physiquement un souverain moderne : tout un peuple. On a essayé de le détruire. C'est le crime qui ouvre la postmodernité, crime de lèse-souveraineté, non plus régicide mais populicide (distinct des ethnocides).
>
> Comment les grands récits de légitimation resteraient-ils crédibles dans ces conditions ?

[331] DURAS M., *L'Amante anglaise, op.cit.,* p. 166.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Cela ne veut pas dire que nul récit n'est plus crédible. Par métarécits ou grands récits, j'entends précisément des narrations à fonction légitimante. Leur déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites et moins petites, de continuer à tramer le tissu de la vie quotidienne[332].»

Face à ce délitement de la notion d'Histoire, une partie des auteurs de théâtre s'est inscrit dans le mouvement du « théâtre du quotidien », privilégiant alors la voix des petites gens que l'idéologie marxiste et le mouvement naturaliste avaient introduites dans l'écriture littéraire et sur les scènes théâtrales. On peut voir dans l'engouement pour le fait divers un mouvement proche de celui du quotidien à ceci près que le territoire ouvert par le fait divers déplace la focale pour révéler l'extraordinaire contenu dans l'ordinaire.

Dans les pièces que nous avons citées, le fait divers suscite l'intérêt des écrivains dès lors que celui-ci se rapporte à un meurtre ou à plusieurs. Le meurtre est l'élément fondateur du fait divers qui attire l'artiste. Et lorsque celui-ci est inscrit dans un cadre familial, il rejoint l'imaginaire mythique et, par là même, son héritage tragique. Alors que la tragédie est fondée sur la mise en scène du pouvoir et de la mort et reste vivace dans un cadre socioculturel religieux (qu'il s'agisse du paganisme antique ou du christianisme de la tragédie classique), le XXe siècle a globalement vu s'effondrer la croyance en une puissance divine mais aussi envers le progrès et la notion d'humanité. Ces pertes de croyances, fondatrices dans l'histoire de l'humanité, ont nécessairement modifié le rapport de l'homme à la mort et à sa représentation. Pour autant, ce dernier ne peut échapper à son angoisse profonde, qui est celle de sa finitude :

> « La proposition : tous les hommes sont mortels, s'étale, il est vrai, dans les traités de logique comme exemple d'une assertion générale, mais elle n'est, au fond, une évidence pour personne, et notre inconscient a, aujourd'hui, aussi peu de place qu'autrefois pour la représentation de notre propre mortalité[333]. »

[332] LYOTARD J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 2005 p. 37-38.

[333] FREUD S., « L'inquiétante étrangeté. » (*Das Unheimliche*), traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, (1933), document numérique de Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi : Classiques des sciences sociales. Site internet : http://classiques.uqac.ca/, dernière version du 10 mars 2014, p. 24.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Comment l'homme peut-il continuer à apprivoiser ce qui le terrifie dans le désert de sens qui caractérise les sociétés industrielles ou post-industrielles depuis le XXe siècle? Il nous semble ici que ce facteur entre en jeu dans la fascination du public et des artistes eux-mêmes pour cette « inquiétante étrangeté » que représente le fait divers. Nous nous permettons en effet d'emprunter ici à Freud l'expression « Inquiétante étrangeté », *Das Unheimliche,* à laquelle il consacra un texte[334] éponyme en 1919, pour commenter ces dramaturgies contemporaines. En effet, bien que le fait divers n'entre pas tout à fait dans la catégorie du familier, il entretient cependant des rapports avec lui. Le crime commis par un anonyme, et qui pourrait donc être un proche (voisin, membre de la famille, ami, collègue de travail, etc.) confère à ce « familier », la dimension de l'inquiétante étrangeté provoquant chez les spectateurs du fait divers une réaction comparable à ce que définit Freud : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières[335] ».

Par ailleurs, le fait divers repose sur une structure. Pour que celui-ci fonctionne, il est nécessaire que soit remplies au moins deux conditions que donne Roland Barthes dès les premières lignes de son texte *Structure du fait divers* :

> « Voici un assassinat : s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas, c'est un fait divers. Pourquoi ? On pourrait croire que la différence est ici celle du particulier et du général , ou plus exactement, celle du nommé et de l'innommé : le fait divers (le mot semble du moins l'indiquer) procéderait d'un classement de l'inclassable, il serait le rebut inorganisé des nouvelles informes ; son essence serait privative, il ne commencerait d'exister que là où le monde cesse d'être nommé, soumis à un catalogue connu (politique, économie, guerres, spectacles, sciences, etc) ; en un mot, ce serait une information *monstrueuse*, analogue à tous les faits exceptionnels ou insignifiants, bref anomiques, que l'on classe d'ordinaire pudiquement sous la rubrique des *Varia*, tel l'ornithorynque qui donna tant de soucis au malheureux Linné[336]. »

Le fait divers appartient ici à l'inclassable, et n'a pas immédiatement valeur d'exemplarité. Créer à partir d'un fait divers, c'est donc inscrire son geste du côté de la minorité et de la

[334] *Ibid.*
[335] *Ibid.,* p. 7.
[336] BARTHES R. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 197.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

marge, c'est donner à entendre d'autres voix. Mais les voix du fait divers sont particulières : elles sont en rupture avec la société ; le geste criminel inscrit une séparation et confère à son auteur un statut d'étranger au sein de son milieu. Dans l'espace du quotidien, le criminel devient un étranger familier. En cela, les écritures du fait divers dessinent-elles le territoire d'un tragique contemporain qui déploie, comme dans l'espace antique, une fascination pour le crime mais le replace ici dans la sphère du familier. L'auteur du crime dans le fait divers est cet autre moi-même que ne pouvaient être les grandes figures mythiques. Il est l'*alter ego* de l'homme qui, à travers l'acte criminel, se trouve confronté à cette part d'ombre qui gît en chacun et peut faire basculer le cours normal d'une vie. Ces dramaturgies proposent donc d'en revenir au thème de la banalité du mal, mais en y conviant les traits de l'homme du peuple. Banalité du mal qui, dans les écritures qui s'en emparent, ne trouve plus d'explication rationnelle et renvoie dès lors aux mécanismes de l'incompréhension qui réunit dans ce même état d'étrangeté les motifs de la fin de l'Histoire et du sens désormais problématique de l'humain : tragique alors issu des décombres de la raison plutôt que fruit d'une puissance immanente.

> « Cet « effet de réel » propre au fait divers atteste de l'ancrage socio-historique du drame et devient le garant d'un nouveau tragique contemporain, dépourvu de héros comme de conflit interne, mais dans lequel le spectateur d'aujourd'hui trouve sans peine l'écho de son angoisse existentielle[337]. »

Dans *Physiologie d'un accouplement* et avec la mise en scène du narrateur qui se confond ponctuellement avec l'auteur, Gabily est proche de ce que fit Marguerite Duras avec *L'Amante anglaise* et son adaptation théâtrale. On peut en effet rapprocher les deux auteurs par l'attirance qu'ils partagèrent pour un crime qu'ils ne comprenaient pas. La résistance de l'esprit à l'égard de cet événement les interrogeait autant que l'acte en lui-même, comme en témoigne Marguerite Duras dans cet entretien réalisé en 1968 à l'occasion de la création de la pièce :

[337] HAMON-SIRÉJOLS C., « Théâtre du fait divers et dramaturgie de l'ère du temps » in *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers, op.cit.,* p. 340.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« - *Que voulez-vous ?*

- Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes. Claire Lannes a commis un crime. Elle ne donne aucune raison à ce crime alors je cherche pour elle[338]. »

Nos deux auteurs trouvèrent en effet, chacun en cet endroit, la possibilité de créer une œuvre qui aborde le monstrueux sans le poids de l'Histoire et des interdits philosophiques et moraux ayant frappé la langue et la littérature au lendemain de la Shoah. Le mutisme de Marguerite - et l'obsession du narrateur auteur attendant les mots de la criminelle qui pourraient le délivrer de cette angoisse – contribuent à déposer les dernières armes du langage qui se heurte désormais au silence et empêche ainsi toute possibilité de reconstruction. Le silence renvoie le fait divers à l'inexplicable et le monstrueux à son origine mythique, qu'il dépasse cependant. Alors qu'en écrivant *Eichmann à Jérusalem*[339], Hannah Arendt avait démontré comment le monstrueux concerne l'humanité et non quelques hommes, et combien la logique du raisonnement peut conduire cette humanité à l'organisation criminelle de masse, Gabily le renvoie dans le territoire de l'inexplicable ; alors que les crimes des mythes antiques qui ont nourri les poètes tragiques de l'Antiquité grecque ont toujours une logique émanant de l'héritage des héros et ont toujours un double auteur (les dieux poussant les hommes à agir), le crime du fait divers tel que Gabily s'en empare échappe résolument à la logique, privé qu'il est de tout discours structurant qui le rendrait explicable.

> « Dans la tragédie antique, modèle du drame dans la vie – fondé sur un retournement de fortune dans la vie du héros, sur un passage du bonheur au malheur – le mythe, au-delà de toutes les variations autorisées, devait fatalement s'accomplir, le *muthos* du mythe et le *muthos* – l'histoire, la fable – de la pièce ne pouvaient pas ne pas coïncider. Dans les pièces modernes inspirées d'un fait divers, du moins celles dont le modèle serait le drame de la vie et non le drame dans la vie, le fait divers n'est donné d'entrée de jeu que pour mieux être déjoué. Car ici *déjouer,* c'est opérer la mise en jeu de l'*inexplicable* [340]. »

---

[338] *Autour du théâtre de L'Amante anglaise. Propos de Marguerite Duras recueillis à la création de la pièce, « Bref », décembre 1968*, in DURAS M., *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2011, p. 1087.
[339] ARENDT H., *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002.
[340] SARRAZAC J.-P., « Le fait divers, "l'inexplicable" » *op. cit.* p. 226.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Ce silence des invisibles - qui se trouve perforé par l'événement meurtrier et projette les anonymes dans le bruit du monde médiatique - donne chez Gabily lieu à la présentation de personnages mutiques, comme nous l'avons démontré précédemment. Par la mise en œuvre de l'obsédant silence de ces figures sorties de l'anonymat, on voit advenir une dramaturgie de la résistance : résistance à la structuration d'un récit, mais aussi résistance à la logique médiatique du fait divers et, par extension, à la celle du spectacle. Car, pas plus que l'auteur du crime, le fait divers n'est mis en spectacle :

> « La question est esthétique et dramaturgique : s'il constitue un embrayeur de choix pour les dramaturgies modernes et contemporaines, le fait divers ne saurait les structurer. Une dramaturgie du fait divers, si la notion a un sens, se doit d'opérer un détour par rapport au fait divers lui-même. Une telle dramaturgie ne saurait qu'ouvrir sur la diversité des détours permettant de rendre compte au théâtre du monde dans lequel nous vivons. En ce sens, je dirais qu'il n'y a pas de dramaturgie du fait divers. Et, du même coup, qu'il nous faut renoncer à l'illusion d'un accès immédiat au réel, d'une prise directe, à travers le fait divers, sur le réel[341]. »

Le fait divers, pour garder le pouvoir de fascination qui le constitue, ne doit pas trouver d'explication dans une logique narrative. C'est pourquoi le lecteur de *Physiologie d'un accouplement* reste perdu dans les méandres de la fiction mise en place par l'auteur ; c'est également pour cette raison que le personnage de Claire Lannes dans *L'Amante anglaise* tient tant à ne pas tout dire à l'auteur qui a mené son enquête auprès de trois témoins en lien avec le crime (la meurtrière, son mari Pierre et Robert Lamy) :

> « [Claire Lannes] - Est-ce que je vous ai dit pour la tête où je l'avais mise ?
>
> - *Non.*
>
> - Bon. Je dois garder ce secret. Je n'ai plus que celui-là, je parle trop[342].»

[341] *Ibid.,* p. 217.
[342] DURAS M., *L'Amante anglaise, op.cit.* p. 188.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Cet informe s'inscrit dans le régime de l'art sorti du réalisme et de la représentation et renvoie au sublime de la faculté de juger de Kant, comme l'explique Jean-François Lyotard dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants* :

> « Le goût atteste ainsi qu'entre la capacité de concevoir et la capacité de présenter un objet correspondant au concept, un accord non déterminé, sans règle, donnant lieu à un jugement que Kant appelle réfléchissant, peut être éprouvé sur le mode du plaisir. Le sublime est un autre sentiment. Il a lieu quand au contraire l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept[343]. »

C'est sans doute à cette part du sublime que Marguerite Duras fait référence en titrant son article sur Christine Villemin : « Sublime, forcément sublime Christine V. »

L'écriture des faits divers et la construction dramaturgique de l'antériorité du drame ne sont-elles pas révélatrices d'une volonté d'observer les mécanismes de l'horreur et de la violence, ceci pour intégrer la réalité de la marge dans le fonctionnement de la société mais aussi pour liquider le passé traumatique ? Faire récit de ce qui a précédé et qui est du domaine de l'*húbris*, de la pulsion de mort ou de l'héritage historique, refoulé ou non, serait alors reprendre ce qui précède le temps présent pour le digérer, et ainsi régler les conflits ou les traumas pour habiter le présent à défaut d'espérer en un quelconque horizon. Pour notre auteur, la société contemporaine ne s'est pas libérée de la violence archaïque que contiennent les mythes antiques, et les faits divers sont là pour en témoigner :

> « Tous les grands mythes fondateurs passent par le viol, l'inceste, l'infanticide, le parricide, le matricide, et on a l'impression que, dans nos sociétés, mis à part dans l'inconscient, le rendre compte de "ça" est occulté. Comme si on avait dépassé "ça". […] Dans les faits divers, on retrouve cette histoire édifiante d'une portée universelle. Je vois difficilement comment on pourrait se démocratiser en ayant ces pulsions de mort qui finissent toujours en drame[344]. »

[343] LYOTARD J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants, op.cit.,* p. 25.
[344] GABILY D.-G., « Panorama », productrice Nadine Vasseur, production France Culture, 1988, fonds Didier-Georges Gabily, IMEC, Abbaye d'Ardenne, dossier GAB 25.1.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Dès lors, s'emparer des faits divers pour dire la permanence de la violence - non seulement à l'échelle de la société mais au sein de la famille – reviendrait à regarder les mécanismes humains de la destruction et à réfléchir sur la possibilité politique de la démocratie. Si les crimes des mythes antiques représentés dans les tragédies avaient pour fonction de purger l'homme de ses passions destructrices afin de lui permettre de fonder le système démocratique, qu'en est-il de ces crimes relégués au rang de fait divers ? Ne sont-ils pas à même de soulever les mêmes interrogations sur la capacité de l'homme à fonder la démocratie ? C'est là une réflexion proposée par notre auteur qui choisit de plonger dans les mécanismes de cette violence sans cependant prétendre à quelque résolution. La violence reste de fait au cœur d'une société qui a choisi de l'ignorer. Mais c'est précisément à cet aveuglement que le théâtre de Gabily ne veut pas souscrire. Ainsi offre-t-il au destinataire de son œuvre la monstration de cette « violence non réconciliée[345] », comme nous proposons de le montrer dès à présent.

4. Paysages mémoriels

Depuis le début de notre étude, nous mesurons la façon dont Gabily brasse des morceaux d'héritages pour élaborer sa poétique. Faut-il dès lors supposer que le public, recevant son œuvre, ait à se saisir de ces éléments comme s'il s'agissait de projections rejoignant son propre espace culturel ? Le cas échéant, la mémoire des spectateurs serait convoquée par ces multiples occurrences faisant partie de leur culture mais activées différemment selon le rôle qu'elles jouent dans le spectacle. Ainsi en est-il notamment des personnages mythiques avec tout ce qu'ils véhiculent de savoir commun mais aussi, à moindre mesure, des figures et références historiques qui, sont distillées dans la fable comme autant de balises d'une Histoire en fragments. L'activité du spectateur serait ainsi en partie fondée sur le principe de reconnaissance des bribes d'un héritage culturel, situé à mi-chemin entre son expérience et celle de la scène :

[345] TACKELS B., *Avec Gabily. Voyant de la langue, op.cit.,* p. 63.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Le spectacle ratisse les fonds abyssaux de notre mémoire culturelle et joue sur des sédimentations inattendues. Avec Gabily, la scène se fait filet, vaste filet dérivant qui ramène à la surface les fantômes de la civilisation, sédiments de l'histoire du théâtre, alluvions de l'histoire des arts et des idées s'accrochent aux mailles de la mise en scène, et se redéposent en strates successives qui alimentent le limon d'où jailliront les inventions scéniques et toute la vitalité de jeu du groupe. Des textes littéraires inaudibles qui parasitent le jeu font résurgence, comme les références picturales, sur la vaste fresque du spectacle[346]. »

Tout comme la représentation des mythes sur la scène antique supposait une reconnaissance des histoires proposées à l'assemblée des spectateurs, la distillation de ces morceaux d'héritage invite le public à une expérience de partage de la représentation mais aussi des limons déposés depuis l'origine. Partage qui ne donne cependant pas lieu à une vision unique de l'espace imaginaire puisqu'il est polarisé par une conception baroque de la scène et du drame, et qu'il est désormais établi qu'il y a autant de principes d'activation de l'œuvre que de destinataires. Cette activation de l'héritage culturel fait alors ressortir la notion de partage inhérente à l'acte théâtral qui ne peut se réaliser que dans le dialogue qui s'exerce entre la scène et la salle, dialogue fondateur de toute représentation mais ici conditionné par l'exigence d'un savoir commun aux participants. En traitant l'héritage comme un creuset dans lequel il puise son matériau dramaturgique présidant à l'élaboration de certaines fables (quand d'autres ne sont que traversées par cette constellation référentielle) le théâtre de Gabily s'exerce dans le sillage de la mémoire collective par laquelle il serait alors peut-être possible de réunir une communauté le temps de la représentation théâtrale. Cependant, on admet de nos jours que toute notion de communauté se trouve inquiétée, tant le partage d'un en-commun semble hypothétique. Par ailleurs, l'échec des grands rêves communautaires - au nombre desquels figure le communisme - a participé à la mise en crise de ce commun. La société libérale dans laquelle nous sommes entrés depuis la chute de cette idéologie égalitaire a en effet renvoyé chaque homme à sa propre individualité, et la vie des hommes ne se mesurant plus à l'aune

[346] CHALAYE S., « Une relique *malsainte* à profaner, Dom Juan, Molière/Gabily », in Théâtre/Public n ° 135, p. 23.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

du collectif mais à celle de l'individu. Dès lors, l'assemblée théâtrale n'est plus une catégorie envisageable comme elle le fut à ses origines, et la conception de partage occasionnée par une connaissance commune aux spectateurs et à l'équipe artistique n'est plus à ce point valide :

> « En 1965, Bernard Dort dresse le même constat [que Jean Vilar], au travers d'une histoire rapide du théâtre de l'antiquité à nos jours. Le miroir entre scène et salle se brise au XIXe siècle, ce qui explique à la fois l'émergence du metteur en scène et celle d'un théâtre qui n'est plus naturellement politique. Son analyse l'amène alors à défendre la solution brechtienne, qui privilégie le rapport du particulier et du général pour une salle qui partagerait avec la scène le fait d'être inscrite dans l'histoire. Ainsi, et ceci peut-être mis en relation avec l'évolution de la conception de la *catharsis* notée plus haut, le théâtre grec représente cette époque du théâtre où des croyances et des valeurs étaient partagées, préalable à son efficacité esthétique et sociale. À un théâtre se fondant sur le partage d'un commun, il semble ainsi nécessaire de substituer un autre type de théâtre[347]. »

Arrêtons-nous un instant sur la référence à Bernard Dort (que Bénédicte Boisson inscrit dans son étude) et reprenons ainsi le fil de la pensée du théâtrologue sur les rapports entre la salle et la scène dans le théâtre brechtien : dans ce chapitre consacré à la « vocation politique du théâtre », l'auteur retrace rapidement l'évolution des rapports qui ont opéré entre le public et la scène depuis l'époque antique jusqu'au théâtre brechtien. Ainsi que le souligne Bénédicte Boisson, Dort voit dans le projet brechtien la possibilité d'un partage entre ces deux sphères qui s'étaient séparées sous l'influence du théâtre naturaliste d'Antoine et du théâtre d'Art de Craig. Ce partage en passerait selon lui par la conscience d'appartenir à l'Histoire, conscience qui conduirait le spectateur à la volonté de se rendre acteur de la transformation de la société :

[347] BOISSON B., « L'assemblée idéale du théâtre grec antique », in DENIZOT M. (dir.), *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, Revue d'Histoire du Théâtre numérique, n°1, septembre 2013, p. 24. http : www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « La scène brechtienne est strictement privée. Elle ne nous montre pas de face les grands événements de l'Histoire. Mais elle n'est ni fermée, ni immuable, ni même autonome. En fait, elle ne se suffit pas à elle-même. Pour expliquer, pour comprendre les mots et les gestes de ceux qui l'occupent, il faut voir au-delà, il faut recourir à ce qui est derrière et autour d'elle : la présence d'une société historique engagée dans d'infinies transformations. La scène brechtienne a un horizon et cet horizon, c'est l'Histoire.
>
> Mais l'Histoire est aussi l'horizon de la salle.
>
> […] [Le Spectateur] est renvoyé, par le moyen de l'art, à la réalité – une réalité qui n'est plus seulement destin et fatalité, mais aussi possibilité d'une nouvelle liberté. Une réalité générale où il peut reconnaître, accepter ou refuser, sa place. Comme le remarque Althusser, "la pièce est bien le devenir, la production d'une nouvelle conscience dans le spectateur – inachevée, comme toute conscience, mais mue par cet inachèvement même, cette distance conquise, cette œuvre inépuisable de la critique en acte ; la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie"[348]»

Bien que Bernard Dort, tout comme Bertolt Brecht, ne conçoive pas le public comme une assemblée théâtrale homogène telle qu'on la définissait encore à l'époque de la Grèce antique, il aspire cependant à la conscience partagée d'une appartenance à l'Histoire - qui serait la réalisation du citoyen à travers l'art. En 1965, Dort termine en effet son chapitre sur « la vocation politique » du théâtre par les mots suivants :

> « Qu'aujourd'hui, le théâtre assume sa vocation politique. Et se critique comme théâtre pour nous permettre d'accéder à l'Histoire.
>
> Refusons le dilemme : particulier ou général, comédie ou tragédie. Et n'invoquons le général qu'à travers le particulier ; n'évoquons le particulier qu'à travers le général.
>
> Une dramaturgie de notre temps : celle où la description de la quotidienneté est accession à l'Histoire[349].»

[348] DORT B., *Théâtres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 245. Bernard Dort cite ALTHUSSER L. « Le *Piccolo,* Bertolazzi et Brecht-Notes sur un théâtre matérialiste », in *Pour Marx,* Paris, François Maspero, 1965, p. 148-149.
[349] *Ibid.*, p. 247.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Si Bernard Dort pouvait envisager l'assemblée théâtrale à partir du théâtre épique dès lors que ce dernier réunissait le particulier et le général par le truchement d'une appartenance commune à l'Histoire, qu'en est-il dans le théâtre, plus contemporain, de Gabily ?

À l'époque où Dort formait son vœu d'un théâtre qui nous donnerait accès à l'Histoire, ceci dans la double perspective de la comprendre et d'agir sur son déroulement, les deux guerres mondiales avaient déjà entamé la vision hégélienne tout entière dirigée vers la certitude en un progrès et un épanouissement de l'humanité. Pourtant, cette époque est encore marquée par la volonté d'une transformation du monde, et notamment d'une libération de la classe sociale prolétarienne en vue d'une société plus égalitaire. Le paysage dans lequel Dort formule son vœu est encore celui de la lutte des classes ; or, comme nous l'avons vu dans l'étude des textes inspirés par l'Histoire, Gabily se situe dans « le temps d'après ». Tout comme ses structures dramaturgiques sont essentiellement formées sur ce principe de « l'après », le temps de l'action - pouvant transformer voire renverser l'état d'un monde bâti sur l'exploitation des masses - s'est épuisé dans l'individualisme d'un libéralisme triomphant. La société dans laquelle Gabily inscrit son geste de création n'est plus animée par un projet collectif ; c'est une société ruinée par le pouvoir de l'argent et des mass-médias, type d'environnement qu'esquissent la plupart de ses fables. Lorsque Bernard Dort écrit, à propos du spectateur de théâtre brechtien, qu'« il vient ici pour voir agir et parler des êtres qui lui sont proches. Mais au-delà de sa participation individuelle au destin de tel ou tel personnage, ce qu'il découvre aussi, c'est sa propre situation au monde[350] », il évoque ainsi un théâtre qui réunit la scène et la salle dans un rapport au temps qui est celui d'un passé menant résolument vers l'avenir. Le théâtre de Gabily n'emporte pas vers l'avenir, il puise dans le passé mais non pas comme dans un récit inspiré par un ordre et une logique. Ce sont au contraire des morceaux qu'il agrège au temps présent, sans qu'apparaisse pour autant un sens ; de même, le passé n'a plus la force de délivrer du joug du présent pour aller vers un avenir fait de promesses :

[350] *Ibid.,* p. 245.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Dire encore, répéter encore : nous ne sommes pas des marchandise ; nous ne sommes pas ce vent d'une soirée " fraîche et divertissante" dont on ressort "léger après une dure journée". Nous voulons continuer à pouvoir parler aux individus de la dureté de leurs journées (qui sont aussi les nôtres : nos dures journées face aux réalités conjuguées du marché et de l'Histoire), remuer toute la terre avec, pêle-mêle : terreau (légèrement puant) de nos petits avilissements, boues (lourdes) de nos soumissions, cendres et dépouilles qu'on voudrait oublier, manifestation de nos renoncements, mais aussi rire avec eux de cela… Oui, donner à entendre et à voir ce remuement toujours autre qui s'inventait voici plus de trois mille ans du côté d'Athènes et continue encore de s'inventer à leur grand dam ; ce remuement avec le rire et avec les larmes, et, surtout, avec l'intelligence[351]. »

Dès lors, pourrait-on envisager les spectateurs du théâtre gabilyen dans une conscience partagée de leur appartenance à l'Histoire ? Cette notion supposerait-elle d'ailleurs une conception linéaire du temps où les événements seraient reliés par un principe de causalité ? Or, comme nous avons commencé à le dire (et nous nous attarderons sur ce point ultérieurement), le traitement de la temporalité n'est pas linéaire chez Gabily, cette logique ne présidant pas à l'ordonnancement du drame. Plus largement, il semble que l'écriture s'inscrive tout entière dans un espace marqué par la fin de la croyance en un progrès, notion commentée en ces termes par Gianni Vattimo :

> « La condition pour concevoir l'histoire comme une réalisation progressive de l'humanité est qu'il soit possible de la considérer comme un processus unitaire. On ne peut parler de progrès que s'il existe *une* histoire.
>
> Dans l'hypothèse que je propose, la modernité prend fin quand, pour plusieurs raisons, il n'est plus possible de parler de l'histoire comme d'un phénomène unitaire. Une telle vision de l'histoire implique en effet l'existence d'un centre autour duquel s'assemblent et s'organisent les événements[352]. »

[351] GABILY D.-G, *À tout va, op.cit.*, p. 50-51.
[352] VATTIMO G., *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 10-11.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

De ce fait, il semble difficile d'envisager un partage entre l'œuvre et ses destinataires sous l'angle de la conscience partagée d'une appartenance à l'Histoire. Néanmoins, il est difficile de ne pas considérer la poétique référentielle gabilyenne comme la manifestation d'une tentative simultanée de réunion et d'éclatement. Nous serions alors tentés de voir le geste artistique de Gabily comme une conscience de cette communauté tombée en désuétude qu'il renverrait à une histoire - elle-même désormais aussi multiple que les spectateurs - pour en reprendre des morceaux et redire que, cela au moins, nous pouvons le partager. Son recours à l'héritage, notion utilisée pour la mixité temporelle qui abolit alors la conception linéaire du temps, dit peut-être combien le morcellement du contemporain peut être minoré par ces legs culturels qui offrent, au spectateur comme à l'artiste, la possibilité d'un ancrage avec les temps de l'origine ou de l'Histoire, quand bien même cet héritage ne procèderait que de la ruine et de la décharge. La mémoire est ainsi envisagée comme un paysage dans lequel voyagent ensemble les artistes comme les spectateurs, la possibilité étant alors offerte à tous de prendre plusieurs voies ou de n'en choisir qu'une.

> « Dans *Gibiers du temps*, les époques, les personnages, les références dramatiques et mythologiques se télescopent ; les dieux descendent sur les décharges de banlieue et les héros anciens rentrés d'un long exil vacillent devant le spectacle du monde d'aujourd'hui. Pas plus qu'il ne crée de personnages clé en main, Gabily ne fournit de mode d'emploi pour les spectateurs. Il s'en explique fort bien : " *Ce qui s'est écrit pour le théâtre demeure comme une traversée des apparences. Un lieu pour la métamorphose. Et pas de message à cette heure. La publicité nous fait ça très bien.* " Pas de message en effet mais des pistes, des images somptueuses fabriquées avec des bouts de ficelle, des promesses tenues et d'autres en suspens, un chantier d'écriture et de théâtre sans barrières[353]. »

Nous trouvons là une dynamique propre à la vitalité de l'œuvre et de l'action théâtrale (réunissons dans ce terme à la fois le fait de représenter et celui d'assister à la représentation) qui se ressourcent dans le multiple plutôt que dans l'unique. L'image du rhizome proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari nous revient alors, et c'est avec cette

[353] SOLIS R., « Gabily, du côté de chez Phèdre » in *Libération*, 15 juin 1994.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

conscience du multiple que nous pouvons proposer une approche de la mémoire collective à travers la notion de paysage mémoriel rhizomatique. Cette définition permettrait de concevoir la mémoire collective comme fondée sur le multiple des origines et des récits plutôt que sur un partage du commun, lequel enferme plutôt qu'il n'ouvre.

Ainsi la polyphonie et les monologismes choraux qui s'exercent dans les pièces gabilyennes peuvent-ils être considérés comme la manifestation esthétique d'une nouvelle conception de l'Histoire, dont on trouve la trace en France au cours des années quatre-vingt sous l'influence de l'*oral history* développée aux États-Unis dans les années soixante-dix. Il en est ressorti une nouvelle conception des études historiques[354], intégrant dès lors l'écriture de l'histoire des minorités, et un ensemble de recherches qui n'étaient plus axées sur l'inventaire des grands événements, lesquels validaient la conception unitaire de l'Histoire. Les études philosophiques sur les liens entre Histoire et mémoire notamment formulées dans les travaux de Paul Ricœur[355], témoignent de cette redéfinition des approches historiques. Pour ce qui nous concerne ici, notons la présence du livre de Pierre Bourdieu *La misère du monde* comme source à laquelle Gabily et les acteurs se sont nourris pour l'écriture des amazones de *Gibiers du temps*[356]. Enfin, il faut ajouter à cette référence la présence dans la dramaturgie gabilyenne de « ceux d'en-bas », leurs voix garantissant le désir que l'histoire ne s'écrive plus du côté des puissants. En 1986, Gabily écrit ces mots en préambule du texte *Le Jeu de la Commune*[357] :

> « Dans la ville du Mans, en 1070, des bouches se sont ouvertes à l'occasion d'une des premières révoltes urbaines que la Chrétienté ait connue. Cela n'a pas duré. N'a rien donné. C'est important, quand même. Ouvrir seulement la bouche pour rire, hurler, et même (mais oui) se venger des Maîtres. C'est important.

[354] En France, ce mouvement a donné lieu à la création de l'Institut d'histoire du temps présent en 1978-79.
[355] RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*
[356] Dans l'émission « Didier-Georges Gabily : Celui qui tombe aveugle », Nicolas Bouchaud raconte que, pendant le travail à la table, chacun apportait des documents qu'il lisait. Gabily avait apporté *La misère du monde* de Pierre Bourdieu. C'est cette lecture qui aurait inspiré les amazones de *Gibiers du temps*, *op.cit.*
[357] Rappelons ici que cette pièce a été écrite sur une commande adressée à Gabily par André Cellier pour une mise en scène dans le cadre du festival Les Cénomanies de la ville du Mans en 1986.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> La pièce ressemblera à cela je l'espère, à ce désordre d'où tout naît, à cette entropie que tous les pouvoirs haïssent parce qu'elle ne sait encore qu' "aller contre" (ici, la Féodalité, le pouvoir ecclésial). Tout cela est affaire de gens d'En-Bas. Bruit. Rire. Fureurs. Je bois à leur santé, à leurs traces jamais laissées dans les livres mais au détour des fouilles, des vestiges. Au hasard de la géologie des signes. Je trinque avec eux, juste après, juste après la révolte, quand la mémoire déjà ne peut que faire défaut, mais aussi ne peut que faire légende pour se défendre de la brutalité du Réel. Et affirmer son existence à travers le Jeu (toléré) de la Représentation. Cette mémoire-là, invérifiable, tout juste pressentie : la mémoire d'En-Bas[358]. »

Nous consacrerons un temps d'étude à la représentation de ces figures d'opprimés ou d'oubliés dans le chapitre suivant. Il nous semble important de lier cette déclaration d'un auteur qui souhaite écrire une Histoire dans laquelle seraient inscrites les voix de ceux qui n'ont pas figuré dans les livres, aux temps où celle-ci se transmettait sous la plume des puissants. Dans son texte liminaire « Avant de commencer », écrit pour *Le Jeu de la Commune,* Gabily présente le contexte historique dont il s'est inspiré pour écrire sa pièce :

> « C'est l'année 1073, Guillaume le Conquérant, après trois ans passés à guerroyer en Angleterre, est revenu "pacifier" le Maine.
>
> Pacifier : on sait ce que cela veut dire : de tous temps ces gens-là ont pacifié de la même manière. Goût de sang et d'ordre.
>
> J'aimerais que la pièce commence à ce moment-là, à son terme. Quand tout est fini apparemment, que la révolte a été étouffée.
>
> Etouffée. Bâillon des condamnés. Bouches closes de la troisième force encore en sa genèse : ceux que l'on nommera à juste titre quelques siècles plus tard le Tiers-Etat[359].»

Dès lors l'écriture théâtrale peut, par le « Jeu (toléré) de la Représentation », inventer dans le creux de l'Histoire officielle un espace de paroles où l'art viendrait en libérer le refoulé. Notons par ailleurs la mise en œuvre d'un espace dramaturgique situé dans la conséquence de l'événement, ici celui de la révolte : « J'aimerais que la pièce commence à ce moment-

[358] GABILY D.-G., *Le Jeu de la Commune*, « Avant de commencer », *op.cit.*
[359] *Ibid*.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

là, à son terme ». Cette récurrence dans le système gabilyen rejoint ce que nous disions plus haut sur l'écriture du « temps d'après l'action », mais aussi sur le projet de l'artiste qui reprend l'événement historique sous un autre angle, l'invention du poète comblant les vides de l'Histoire et tentant une réparation de l'oubli comme dans *Ossia*. Cette tentative de réparation est d'une certaine manière un acte de couture, tant dans le geste épique de sa dramaturgie que dans le remembrement de tout ce qui a composé l'Histoire. Remembrement dont il est évident, au regard de tout ce que nous avons démontré, qu'il ne peut se faire. Au mieux, ce geste-là fait-il entendre des voix qui, parce qu'elles ont décidé de cesser de se taire à un moment de l'Histoire, ont été éliminées par le pouvoir en place. C'est à cette écriture qui milite pour la réinscription des oubliés et des opprimés que nous allons désormais consacrer notre attention. Mais il est d'abord nécessaire de nous focaliser sur les liens qu'entretient ce système dramaturgique avec le concept d'histoire selon Benjamin, tant le philosophe y convie à une réflexion sur la place des opprimés.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

La lecture transversale de plusieurs œuvres abordées sous l'angle de l'écriture de la mémoire nous aura permis de révéler les conséquences dramaturgiques de l'importance accordée à la mémoire dans le théâtre - comme dans le premier roman - de l'auteur. Nous avons ainsi pu formuler plusieurs hypothèses, par lesquelles se dessine la tentative de circonscrire la poétique de cette œuvre. Le premier point nous aura permis d'étendre les troubles mnésiques révélés dans l'étude des pièces de mythe à des personnages qui ne sont ni porteurs d'une mémoire ancestrale ni d'une mémoire de l'Histoire. Dès lors, le rapport problématique à un passé non digéré s'étend à la plupart des personnages de l'œuvre gabilyenne. L'inscription du passé dans le présent de la fable et le poids des mémoires empêchent le présent d'advenir ; et l'on a également vu comment une poétique de la reconstitution est à l'œuvre, et propice à révéler la quête d'un passé qui échappe. À travers cette poétique, nous pouvons déceler le geste fondamental de l'écriture de Gabily, écriture tout entière attelée à brasser les restes du passé pour les remettre au temps présent ; pas tant pour y écrire de nouveau un récit que pour en révéler le deuil. Dès lors, la fable s'inscrit dans la dynamique de l'esthétique du fragment, les bribes de mémoire convoquées par les personnages quittant le plus souvent l'espace du dialogue pour lui préférer la superposition de longs monologues. Par ailleurs, cette poétique de la reconstitution nous a engagé à prendre la mesure de l'écriture du fait divers dans l'œuvre gabilyenne ; cette analyse montrant combien l'auteur rapproche les faits divers des mythes en ce qu'ils véhiculent la violence des crimes antiques : la femme coupable d'infanticide - qui occupe une place récurrente dans les textes - étant alors reliée au crime de Médée. Mais cette attention portée à l'écriture du fait divers nous aura surtout permis de mesurer l'importance de la présence des anonymes et des figures de la marge dans la poétique gabilyenne, fait sur lequel nous nous pencherons dans notre second chapitre. Nous avons enfin lié la perspective du traitement des héritages à la question de la mémoire des spectateurs, ceci pour questionner de nouveau la possibilité d'une communauté que le réseau référentiel des fables pourrait éventuellement constituer pour le temps de la représentation. Nous en sommes arrivés à la conclusion que, confrontée au morcellement de la fable, la mémoire collective se trouve elle aussi soumise au régime de la dissémination. Ainsi, ce qui aurait pu apparaître comme tentative de remembrement d'un corps collectif par les liens du partage culturel se mue plutôt en dénonciation de l'impossibilité d'un tel corps, le passé n'étant que débris pour les

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

temps présents. C'est sur ce paysage de ruines hérité d'une conception catastrophique de l'Histoire (comme des histoires) que nous allons maintenant porter notre attention.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

II. Les temps de la catastrophe ?

L'interrogation à laquelle nous allons soumettre la poétique de Didier-Georges Gabily dans ce chapitre ouvre en réalité deux axes d'étude qui feront chacun l'objet d'un développement. En effet le terme de « catastrophe » est à entendre ici dans une double acception : il s'agira en premier lieu de l'envisager sous l'angle de la structure dramaturgique afin de voir comment la place de la catastrophe - initialement considérée comme le dénouement du drame et la résolution du conflit - s'est trouvée déplacée dans l'écriture de notre auteur. L'analyse que nous avons produite depuis le début de notre étude a démontré le « principe de suite » qui préside aux pièces de mythe littéraires et l'émergence d'une « poétique de la reconstitution » qui s'inscrit dans ce que nous avons désigné comme une « dramaturgie de l'antériorité ». Aussi, l'observation plus précise de la modification de la catastrophe dans la structure dramaturgique nous permettra-t-elle de poursuivre cette réflexion en nous acheminant vers la mise en relation de l'œuvre avec la notion de catastrophe dans l'Histoire, ce qui sera l'objet de notre second point d'analyse.

Pour analyser le premier axe, nous reviendrons sur *Chimère et autres bestioles* et *Gibiers du temps*, pièces auxquelles nous ajouterons l'inédit *Zoologie*[360]. Les pièces fondées sur le principe d'une suite actualisée dans l'espace contemporain présentent en effet un intérêt pour l'étude de cette notion, car le temps de la fable est alors l'héritier d'une histoire antérieure dont Gabily étire le dénouement.

Nous étudierons ensuite les signes qui indiquent une poétique de la catastrophe du point de vue de l'Histoire, rejoignant en cela la lecture proposée par Catherine Naugrette dans le premier chapitre de *Paysages dévastés* : « le théâtre à l'heure du crime ». L'état de ruines et de décrépitude qui préside à un nombre important de pièces de Didier-Georges Gabily est en effet davantage issu des restes de l'Histoire que d'une catastrophe inaugurale telle qu'on peut la trouver dans les dramaturgies d'Edward Bond notamment. Au cours de ce second temps d'analyse, nous verrons comment le traitement de la temporalité, de

[360] GABILY D.-G., *Zoologie, op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'espace et la représentation des figures d'opprimés révèlent une conception postmoderne de l'Histoire véhiculant la faillite d'une vision progressiste. La *thèse sur le concept d'histoire* formulée par Walter Benjamin nous fournira le cadre conceptuel de cette perspective, non plus fondée sur la notion de progrès mais sur la conscience nouvelle d'une accumulation des catastrophes. Notre étude s'appuiera ici sur une lecture transversale des textes, les angles d'analyse étant plus précisément la temporalité et la spatialisation, par lesquelles s'établit une représentation des voix anonymes de l'Histoire et de notre présent.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1. La catastrophe dans la structure dramaturgique

Comme nous l'avons avancé à plusieurs reprises depuis le début de notre étude, la plupart des pièces de Didier-Georges Gabily se situent dans le temps « d'après », c'est-à-dire dans ce temps pétri par les conséquences d'une action ou d'une situation antérieures qui sont données à voir sur la scène comme un entre-deux parfois limbique, à l'image de ces ombres[361] qui continuent d'œuvrer sur le plateau de *Gibiers de temps* dans la seconde époque. Le temps des pièces est alors un temps qui se dissout et va parfois jusqu'à un temps létal, en particulier dans *Chimère et autres bestioles* où l'auteur décrit le dépérissement et la mort annoncée de Maître dès l'ouverture de la pièce. À l'exception peut-être de *TDM 3* - qui ne repose pas tout à fait sur cet état d'« après l'action » mais qui montre davantage l'évidement de toute action et la vacuité des personnages qui sont supposés faire œuvre de création - on a pu observer la façon dont Gabily déplace la notion de catastrophe et sa capacité conclusive pour en proposer un étirement ; il rejoint en cela les nouveaux usages de la catastrophe dans le drame moderne et contemporain :

> « Devant l'effacement ou l'éclatement de l'action, la fragmentation et l'hybridation de l'écriture, la catastrophe, devenue dérisoire ou superflue, pourrait disparaître pour seulement se survivre au second degré. Au sein d'un drame désormais sans solution, la catastrophe fonctionne comme une résurgence citationnelle – *Catastrophe* de Beckett – ou comme une image réinvestie de sens par un phénomène de métonymie sémantique : pur malheur, image de mort.
>
> C'est précisément la prise en compte du sens courant du mot « catastrophe » qui donne tout son intérêt à une réactualisation de la notion. […] Derrière ces catastrophes non plus finales mais inaugurales se joue ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « la grande conversion du théâtre moderne et contemporain ». C'est désormais comme un préalable que fonctionne la catastrophe, re-sémantisée, dans les *Pièces de guerre* d'Edward Bond, par la fiction d'une explosion nucléaire, ou associée, chez Müller, à une vision plus générale de l'Histoire comme succession de

[361] Les ombres font l'objet d'une étude dans la thèse de Pierre Katuszewski publiée sous le titre *Ceci n'est pas un fantôme*, *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

catastrophes. [...] C'est un renversement fondateur de notre modernité dramatique que prolongent ces catastrophes déplacées, et par conséquent privées de toute capacité conclusive[362]. »

Si les pièces de Gabily s'inscrivent bien dans un temps qui succède à une action antérieure ayant conduit les personnages vers l'état de délabrement dans lequel ils apparaissent sur la scène, on ne peut cependant en déduire que les fables sont toujours « privées de capacité conclusive ». Car, nous l'avons vu, même situées dans l'héritage d'une situation antérieure à leur ouverture, certaines fables s'acheminent vers une nouvelle catastrophe qui a pour charge de régler le conflit hérité de la précédente. Ainsi en est-il dans *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles* où il reste encore des choses à régler, des conflits à solder dont les fables assurent la liquidation. Pour étayer notre démonstration, nous allons concentrer notre analyse sur trois pièces qui réinvestissent un mythe antique dans ce temps postérieur à celui de leur résolution. Nous reviendrons sur *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles*, pièces auxquelles nous ajouterons *Zoologie* tant elle nous semble propice à interroger la catastrophe selon les deux axes que nous ouvrons dans le présent chapitre. Nous verrons ainsi la façon dont chacune de ces pièces propose une résolution du conflit mythique par le biais de sa réactualisation dans la société contemporaine.

Dès lors que l'auteur s'engage dans une réappropriation des histoires mythiques (telles qu'elles furent traitées par les tragédiens grecs et romains de l'Antiquité ou les auteurs du XVIIe siècle), il prolonge la trace des versions théâtrales antérieures. Qu'elles soient données de manière visible sous la forme de citations déclinées à travers des phrases, ou qu'elles soient cachées dans les rets de la fiction en réclamant alors du destinataire une lecture à plusieurs niveaux, ces traces composent le tissu de la fable. Le spectateur de Gabily est donc invité à activer une réception qui ferait le lien entre le temps présent du plateau – le temps de l'acte théâtral - et le temps de la réalité présente combinée à un passé. Ce pré-requis permet à l'auteur de travailler une écriture dans laquelle le passé est manifesté sous la forme de bribes, de phrases inachevées et de références plus ou moins explicites. Qu'il s'agisse de *Zoologie, Chimère et autres bestioles* ou de *Gibiers du temps*, la phrase avortée fait partie de l'élocution des personnages. Ainsi peut-on lire ces paroles

[362] KUNTZ H., NAUGRETTE C., RIVIÈRE J.-L., « Catastrophe » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.* p. 38-39.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

d'Oed, dans *Zoologie*, comme la manifestation d'un palimpseste sur lequel vient se greffer l'écriture de Gabily :

« Chante encore mais sans grande conviction.

" Et c'est toute la cité qui meurt ;

Cadavres dans les champs alimentant…

La la la la…"

J'en oublie de plus en plus. Si elle revenait... Depuis qu'elle est partie... J'm'en rappelle de moins en moins[363]. »

La connaissance de l'histoire des personnages mythiques alors re-convoqués permet également de commencer chacune des pièces de mythes par un état postérieur au conflit initial. Ainsi la connaissance antérieure de ces mythes permet-elle à l'auteur d'en proposer un nouveau traitement en s'inscrivant dans sa suite. Chaque époque ayant à vivre un type de conflit lié aux évolutions de la société et de ses valeurs, l'artiste se charge du passé pour mettre en scène les conflits du présent d'où ce principe récurrent d'écrire la suite des mythes pour mieux représenter les changements sociétaux. Il s'ensuit une mise en perspective de la scène contemporaine, sur laquelle nous voyons revenir les bribes d'une histoire littéraire pour en fonder l'horizon d'une lecture critique. Quels conflits sont donc à l'œuvre dans les pièces de mythes de Gabily ? Comment le traitement dramaturgique postérieur aux résolutions que nous leur connaissons engendre-t-il une mise en regard du présent et du passé ?

1.1 La notion de conflit

Qu'entend-on par conflit dans l'espace dramaturgique gabilyen ? On aura compris qu'il n'est plus à chercher, comme le proposait Hegel, dans la lutte interpersonnelle des personnages, lutte qui se manifeste dans une conception dialectique du drame.

[363] GABILY D.-G., *Zoologie*, *op.cit.,* p. 10.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« L'action dramatique telle que la définit Hegel implique un « mouvement total » qui englobe le conflit et sa résolution. Ce passage du renversement au conflit est essentiel. Le théâtre du conflit marque l'avènement de l'intersubjectif, et de ce fait du dialogue – plus précisément de *l'agon.* Surtout, derrière la collision de visées singulières qu'analyse Hegel, se dessine une opposition entre les adversaires, des caractères qui préexistent à l'action dramatique. Le *Cours d'esthétique* place ainsi à l'origine du conflit la caractérisation des personnages, qu'Aristote subordonnait à la structure du renversement. Les personnages deviennent dès lors les champions d'une cause ou d'un camp : leur affrontement, au-delà de sa singularité, met en cause des systèmes de valeurs opposés[364]. »

En effet, la manifestation de la parole dans l'écriture gabilyenne ne se réduit pas à une fonction uniquement dialogique par laquelle les contours d'un personnage et l'ordonnancement de la fable seraient perceptibles. Bien au contraire, le théâtre de Gabily est animé par le souffle de la profération qui caractérise de nombreux monologues, mais aussi par de nombreuses interventions de l'auteur dans l'espace de la fable, qui brise ainsi toute conception d'un univers fictionnel clos. Les monologismes choraux - sur lesquels nous avons porté notre attention précédemment - déplacent donc la conception dialectique du conflit. Sa mise en œuvre serait alors à chercher dans un autre espace langagier que celui de la rhétorique et dans une autre modalité de distribution de la parole, si tant est que les mots soient les seuls instruments de l'écriture du conflit. C'est dans *Zoologie* que l'on peut le mieux observer la mutation du conflit tel qu'il fut traité dans l'héritage et tel que le détourne Gabily.

Dans cette pièce de jeunesse, l'auteur re-convoque les deux figures masculines du pouvoir inscrites dans le mythe d'Œdipe, tel que Sophocle le traita sur la scène de la tragédie attique. Œdipe devenu Oed et Créon devenu Créo se retrouvent enfermés dans un espace dépeuplé et infantile au sein duquel sont inscrits des restes de l'histoire antique.

« Le lieu.

[364] GAUDÉ L., KUNTZ H., LESCOT D., « conflit », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.,* p. 51.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Au lointain, muraille muette, murée en ses fissures – y compris fenêtres et fûts de colonnes.
>
> À l'avant-scène et sur les côtés, grillages à plus que hauteur d'homme.
>
> Au jardin, porte encastrée munie d'un guichet, lui-même grillagé et inutilisable.
>
> Au-dedans, bac à sable boueux et circulaire.
>
> Affalés un peu partout, jouets de son et plastic, sous la forme de poupées, nues pour la plupart, et, comme souvent les jouets d'enfants, asexuées. Habits pour ces poupées en des endroits épars.
>
> Un lit cage, ou un lit d'hôpital[365]. »

Comme dans *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles*, Gabily situe l'ouverture de sa fable dans un temps amplement postérieur aux pièces sur lesquelles il s'appuie : il s'agit ici, en l'occurrence, de trois pièces de Sophocle qui traitèrent des Labdacides, soit : *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*. Le principe citationnel explicite ou implicite qui inscrit la fable de Gabily dans une suite contemporaine du mythe - et notamment du conflit qui opposa Créon et Œdipe - permet de rendre saillante l'évolution du traitement conflictuel dans l'espace contemporain : alors que Sophocle met en place un conflit de pouvoir dans lequel se joue la stabilité de la Cité de Thèbes - ceci dans *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* - et qu'il évoque plus particulièrement le respect de la loi patriarcale dans *Antigone*, Gabily reprend l'opposition fondatrice du mythe sous la forme d'une querelle de clowns abandonnés dans un hôpital pour enfants. Aux arguments politiques de la tragédie attique, succède cette mascarade de bagarre :

> « Se jettent l'un contre l'autre. Se battent. À mains nues, au poignard, au pistolet, au fusil mitrailleur, au bazooka, à la bombe à neutron, au vase de nuit, à l'arsenic, à la poupée, au polochon, à la boue, au sable…[366] »

Enumération comique, dans laquelle nous reconnaissons toutefois une métaphore de la guerre à travers l'évolution des armes comme pour souligner la vacuité de cet affrontement. Ce décalage est notamment causé par le traitement temporel et spatial de la

[365] GABILY D.-G., *Zoologie*, « Descriptif », *op.cit.,* p. 5.
[366] GABILY D.-G., *Zoologie*, *op.cit.*, p. 25.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

pièce gabilyenne, qui inscrit une distance avec le sujet : les enjeux et la résonance politique qui prévalaient dans l'écriture de Sophocle n'ont plus cours dans le présent de *Zoologie* ; la catastrophe est derrière les protagonistes, qui vivent désormais dans le ressassement de ce passé diégétique. Le conflit moteur de la tragédie est donc désactivé au profit d'une lutte de clowns.

De fait, *Zoologie* ne repose pas sur une structure dramaturgique montrant une évolution des personnages. Dès l'ouverture de la pièce, Oed soliloque dans sa cage en ressassant l'histoire ancienne et contemporaine des catastrophes fictionnelles et historiques, joue avec des poupées et simule sa mort. Les premiers mots d'Oed inscrivent le présent théâtral de la pièce comme conséquence d'une antériorité et manifestent le ressassement et la folie à laquelle sont désormais voués les héros mythiques.

> « OED
>
> J'leur avais dit, j'leur avais pourtant dit : peste, peste, et encore peste, depuis l'temps qu'ça empeste, etc. Un rien. Zeus, nom de Dieu, moi pas mort, quoi. Quoi ? pas de survivants ? Ho-là ? …Voire, pas de sur… 'avaient tombé…ombé…Peste, partout[367]. »

Il est interrompu par Créo, qui prend la parole avec cette question :

> « CRÉO, loin derrière, encore de dos.
>
> Qui parle ici ? malheureux mortel ou béat, de la descendance des Dieux, et que la Khère ne peut toucher [368] ? »

Le déroulement de la fable dit la reconnaissance mutuelle des personnages et la réactivation de leur conflit sous la forme d'une querelle enfantine qui semble un jeu littéraire, le langage étant ici amputé de ses fonctions démonstratives et performatives par le bégaiement de la langue notamment. La rencontre entre les deux personnages est le motif d'une écriture comique du conflit, qui ne pourra donc s'acheminer vers une

[367] *Ibid.*, p. 6.
[368] *Ibid.,* p. 12.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

résolution quelconque. L'épilogue reprend en effet les mots qui ont introduit les personnages, ce qui suffit à dire l'éternel recommencement de cette querelle en soulignant le caractère théâtral de la suite gabilyenne :

> « Les oripeaux d'un simulacre, entre eux deux déjà plus de mille fois recommencé, il [Créo] portait. On les voyait vider la toujours même querelle, crever l'abcès qui, aussitôt, se refermait pour se remplir continûment d'un pus nouveau. Un lieu générait cela, lieu dans lequel on les avait – où ils s'étaient – enfermés[369]. »

La fin de *Zoologie* ne marque aucun règlement, aucune liquidation du passé mythique. C'est une fin qui montre plutôt combien le système répétitif s'embraye à nouveau ; nous quitterons donc les protagonistes pour les laisser dans cet état intermédiaire qui n'est tendu vers aucun avenir. Contrairement aux suites qui ont été proposées aux mythes de Phèdre et de Don Juan, celle d'Œdipe s'inscrit dans un évidement du conflit dramatique, que celui-ci soit entendu dans sa fonction dialectique ou épique.

> « Envisagé comme événement intersubjectif dans le drame de type hégélien, le conflit pourra en effet désigner dans le théâtre épique un antagonisme mettant aux prises non plus seulement des individus, mais des groupes, des classes sociales ou des nations en guerre[370]. »

Si le conflit est évacué dans *Zoologie*, quitte à devenir le ressort comique de la pièce, sous quelle forme se manifeste-t-il dans les deux autres pièces ? Peut-on déceler dans la définition du conflit épique une parenté avec l'action de *Gibiers du temps* et de *Chimère et autres bestioles* ?

Qu'il soit dialectique ou épique, le conflit suppose la mise en place d'une opposition entre au moins deux entités différentes. Il peut dès lors s'agir d'une lutte interpersonnelle, comme cela aurait pu être le cas dans *Zoologie* si le parti de la désactivation de toute lutte n'avait pas été pris. Il peut aussi s'agir d'une ou de plusieurs

[369] GABILY D.-G., *Zoologie*, Note liminaire, *op.cit.,* p. 2.
[370] GAUDÉ L., KUNTZ H., LESCOT D., « conflit », *op.cit.*, p. 52.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

luttes entre des groupes mais aussi d'un groupe contre un personnage ou d'un personnage contre le groupe. Le principe fondamental est alors celui d'une opposition entraînant la mise en œuvre d'une évolution dramaturgique qui aura pour charge de régler ce désaccord, soit par l'élimination de l'un ou de l'autre, soit par la pacification. La nature et l'origine du conflit peuvent être de natures multiples.

Dans le théâtre épique brechtien, la lutte interpersonnelle est remplacée par un combat révélateur de conceptions plurielles du monde. L'Histoire entre en résonance avec la fable et le théâtre se fait le lieu du débat et de l'engagement. Dans les pièces de Gabily qui nous occupent ici, nous avons vu comment la réactivation des héritages ouvrait la voie à une « dramaturgie de l'après », cet après qui n'est cependant pas exempt de tout conflit. Dans *Chimère et autres bestioles* comme dans *Gibiers du temps*, nous assistons à une écriture du conflit situé dans notre espace contemporain. Il est alors temps de se demander si les formes de conflits supposant l'adhésion d'un personnage ou d'un groupe à un système de valeurs antagonistes est toujours à l'œuvre chez Gabily : y-a-t-il toujours une résistance de l'un ou de l'autre camp, ou ne voit-on pas plutôt s'exercer le pouvoir d'un groupe sur un autre sans qu'il soit réellement question d'idéologie politique ? Souvenons-nous ici des notes de travail[371] relatives à *Enfonçures*, notes dans lesquelles l'auteur exprime la difficulté à parler du monde dès lors que celui-ci n'est plus structuré en un système binaire opposant le libéralisme au communisme. La fin de l'affrontement politique à laquelle assiste l'auteur produit une écriture théâtrale dans laquelle les luttes ne sont plus animées par des visions antagonistes du monde, mais reposent au contraire sur la mise en œuvre d'une « Loi Vendettale[372] » manifestant la dérégulation du politique.

[371] *Cf* note n° 272.

[372] L'expression est employée par l'auteur dans la présentation de *Corps et Tentations* : « *ce pourrait être un de ces faits divers qui font la une et le menu principal de certains journaux. Prétexte, ici, sous couvert d'une pseudo-reconstitution-judiciaire, à la représentation, au propre comme au figuré, d'une* Famille d'Enfer – *et de (soi-disant) peu de vraisemblance ; famille que l'on placera sous les auspices des rituels antiques (ou du moins ce qu'il en reste) en la confrontant chaudement à tous les désagréments de la Loi Vendettale : ainsi le meurtre d'un « étranger séducteur », ainsi l'exclusion des membres fautifs, ainsi l'inévitable* retour du refoulé*, en l'état : un enfant, né de la faute successive et commune des trois filles de la maison.* »
Nous reprendrons cette expression au cours de notre analyse.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1.2 Actualisation de la catastrophe

Trois pièces reposent sur la mise en œuvre d'un schéma vendettal : il s'agit de *Violences*, *Chimère et autres bestioles* et *Gibiers du temps*. Les origines du conflit qui a conduit les personnages à cet état de vengeance par le sang et par le meurtre sont toutes situées dans l'antériorité de la fable gabilyenne. Lors de l'étude consacrée à la poétique de la reconstitution, nous avons vu combien l'espace dramaturgique de la première partie de *Violences* se construisait essentiellement par la recomposition du meurtre inaugural de Daniel Jackson et sa momification. Pour ce qui concerne *Chimère et autres bestioles*, la vendetta est celle qui est exercée par les femmes - rassemblées sous la figure mythique de la chimère - sur l'homme. Nous verrons alors comment cette résolution du conflit résonne avec l'histoire du séducteur mythique, tout en proposant un état dramaturgique actualisé par un espace de belligérance contemporaine. Dans *Gibiers du temps*, la ritualisation de la chasse à l'homme réactive la vengeance de Phèdre sur Hippolyte, la traversée des espaces de ceux d'en-bas permettant également de placer une focale sur une multiplicité de micro-conflits reposant sur un même principe vendettal. Ainsi les amazones de *Gibiers du temps* entretiennent une proximité avec les femmes de *Chimère et autres bestioles*. Nous allons désormais nous demander comment le schéma vendettal de ces deux pièces de mythe peut être interrogé comme paradigme du politique contemporain.

Dans *Chimère et autres bestioles,* le conflit qui oppose les personnages est de nature genrée. Cependant, ce conflit est uniquement intégré et activé par le groupe des femmes qui sont ici les victimes ancestrales de l'homme représenté sous la figure du Maître. Dans la fable écrite par Gabily, rien ne nous dit que les trois femmes ont connaissance du statut mythique de leurs victimes. Le sacrifice de Maître et Servant sert un projet qui les désigne comme victimes d'un schéma vendettal dirigé à l'encontre des hommes. Il s'ensuit un déplacement de la notion de conflit : le principe de connaissance qui doit réglementer l'opposition entre les parties n'est pas opératoire de façon directe. C'est la connaissance du spectateur qui permet de lire un conflit reliant le sacrifice final à celui que subit Dom Juan dans le mythe. C'est donc une catastrophe qui est héritée d'un conflit antérieur à la fable gabilyenne du point de vue du spectateur mais qui est née du

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

rapt de ces femmes et de leur histoire antérieure du point de vue diégétique. La résolution du conflit peut alors se lire à deux niveaux : elle règle d'une part la situation construite dans le cadre de *Chimère et autres bestioles* et d'autre part celle qui est héritée du mythe du séducteur et abuseur.

Ce principe d'ignorance de la réelle identité de celui qui sera la victime du schéma vendettal est également à l'œuvre dans *Gibiers du temps*. La chasse à l'homme ritualisée - dans laquelle est réactivée chaque année la vengeance de Phèdre sur Hippolyte - est lancée cette année-là sur celui dont le retour n'est plus attendu depuis longtemps : Thésée. Thésée n'est pas reconnu comme étant le père, le roi qui rentre dans son palais après avoir été retenu aux Enfers : il est un homme errant et anonyme, décalé dans son rapport au langage et à la société des hommes ; victime parfaite puisqu'il semble sans attache, perdu et sacrificatoire à peu de frais. La reconnaissance de la véritable identité de Thésée - qui intervient au cours du déroulement de la fable - va rompre le cycle du sacrifice d'un seul homme pour s'étendre à celui de la famille mythique dans son ensemble.

> « ACAMAS. J'ai retrouvé le fauve qui rôdait près d'ici et je l'ai lâché dans le gynécée, Sanguier. Il fallait bien que ça arrive depuis le temps que je supportais ça, cette concurrence de mes sœurs. Vous entendez les cris au gynécée ? (*On entend, sûrement.)* Sanguier a commencé son travail. C'est un bon ouvrier de la mort ordinaire. J'ai eu tort de douter de lui. Il en veut vraiment. Ces cris me rapprochent de moi qui sont ma mort non ordinaire. Toutes tes filles vont mourir, maman. C'est le jour de l'année du siècle et de tous nos vieux millénaires tordus. Je n'ai jamais été un bon fils, maman, tu sais pourquoi. J'espère que tu entends les cris de tes filles annuelles. J'espère que nous rêvons tous. J'espère que papa va te faire jouir et qu'il jouira de la juste punition qui est la fin avec le monstre. J'espère qu'il deviendra lui aussi son fils, le pauvre homme[373]. »

Comme dans les versions antérieures du mythe, le retour de Thésée clôt la situation qui s'est installée en son absence. Mais ici, le dérèglement est le fait du pouvoir que ses fils exercent sur la ville, pouvoir reposant sur le commerce de la drogue et du sexe. L'actualisation de la résolution du conflit se fait par l'homme sans ascendance mythique –

[373] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.,* p. 164-165.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Sanguier – dans une violence tout aussi meurtrière que celle des anciens maîtres, fait qui exprime ainsi la permanence de cette violence dans les deux époques.

Ainsi Gabily propose-t-il une résolution du conflit - et donc une actualisation de la catastrophe - à partir de textes dans la suite desquels il s'inscrit. Maître n'a pas encore rencontré le commandeur, et Phèdre ne s'est pas suicidée. Chacun de ses personnages offre, par sa traversée de l'histoire, une personnification de l'écoulement du temps et une résolution du conflit par le meurtre. En cela, les catastrophes proposées par Gabily rapprochent l'homme contemporain de la violence fondatrice et évacuent l'appareil de régulation du politique par la justice. Ce que dit Gabily à propos du fait divers comme manifestation de la violence mythique établit la permanence d'une humanité qui, malgré l'évolution politique du monde, est toujours agie par la pulsion destructrice. La réitération des massacres dans l'espace contemporain fait alors écho à une conception catastrophiste de l'histoire, davantage animée par une accumulation de morts que par une avancée vers un épanouissement de l'humanité.

Ce dernier aspect nous conduit dès lors à interroger la notion de catastrophe alors entendue comme vision pessimiste du passé qui s'étend au présent.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2. Hériter des catastrophes de l'Histoire

Pourquoi choisir de lier la thèse *Sur le concept d'histoire* de Walter Benjamin au paysage théâtral de Didier-Georges Gabily ? Nous devons ce rapprochement à la lecture de *Paysages dévastés* de Catherine Naugrette qui, dans un premier chapitre, analyse l'esthétique théâtrale contemporaine au regard de l'allégorie de l'Ange de l'Histoire et du concept d'« à-présent » développés par le philosophe allemand. Dans ce chapitre nommé « le théâtre à l'heure du crime » en référence à l'essai de Peter Sloterdijk : *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*[374], l'auteur établit la relation entre les crimes politiques du XXe siècle et les philosophies et les esthétiques artistiques, nous incitant ainsi à repenser le régime de l'art au regard de l'Histoire :

> « Penser le théâtre aujourd'hui, c'est le penser *par rapport* au monde (tel qu'il va ou ne va pas), dans le champ d'une modernité qui oscille entre une épaisseur de temps historique et une perception aiguë de l'immédiateté d'un présent qui dépasse l'histoire[375]. »

Pour ce qui nous concerne, nous convoquerons le concept d'Histoire formulé par Benjamin afin d'établir la correspondance entre cette pensée philosophique et les principes esthétiques du paysage gabilyen.

2.1 L'écriture du temps : Le temps comme « à-présent »

Dans notre étude, nous avons établi le mouvement temporel de nombreuses pièces qui, rappelons-le ici, sont faites de récits fixant l'action dans le passé et à l'intérieur desquels se font entendre les échos des mythes mais aussi des fragments d'Histoire et de

[374] SLOTERDIJK, P. *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette Littératures, 2001
[375] NAUGRETTE C., *Paysages dévastés*, *op.cit.,* p. 10.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

vécu des personnages. Nous développerons ici une lecture du temps dans la perspective d'une pensée philosophique de l'Histoire en empruntant à Benjamin le concept « d'à-présent » :

> « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général. […] L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent".
>
> […] L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique, sous l'action d'événements qui peuvent êtres séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept d'"à-présent", dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique[376]. »

La mise en relation du concept d'« à-présent » avec l'écriture de Didier-Georges Gabily nous conduit en effet à l'interroger à l'aune d'un fracas temporel dans lequel se fait entendre un système d'écho entre différentes époques.

On aura remarqué, par le recours à des figures mythiques prélevées à des époques antérieures et leur mise en expérimentation dans l'espace contemporain, qu'il est peut-être possible d'envisager la dramaturgie de Gabily sous l'angle d'un « à-présent » qui serait celui d'une conception de l'histoire culturelle faite d'éclats de temps. Dès lors, se crée un système dialogique par-delà le flux homogène et unique du temps, système qui se retrouve dans une écriture du temps dramaturgique, morcelé et fragmenté. La formulation de l'« à-présent » par le philosophe ne saurait être étrangère à la conception du progrès, qu'il faut alors entendre également dans le sens d'un développement technique.

Lié à l'idée de l'Histoire universelle, le progrès produit d'une part la reconduction du système d'oppression des vainqueurs sur les vaincus ; d'autre part le progrès technique, désormais lié à l'émergence de guerres d'un type nouveau, ne peut que provoquer des

[376] BENJAMIN W., *Œuvres III, op.cit.* p. 349-441.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

catastrophes en nombre toujours croissant dès lors que son développement n'est pas accompagné d'un « travail d'élucidation morale » :

> « Benjamin montre les périls cachés dans la disparité entre les moyens gigantesques de la technique et le "travail d'élucidation morale dont ils font l'objet". Cette disparité, ce déséquilibre entre l'"élucidation morale" et la puissance des moyens techniques, fait prévoir une situation de catastrophe, une situation où "la révolte de la technique" assume la forme d'un cataclysme atomique ou d'un mécanisme infernal de destruction[377]. »

Il est alors frappant de voir comment cette prévision, faite par Walter Benjamin en 1930 dans *Théories du fascisme allemand* - qui se trouve mise en écho dans le concept d'« à-présent » qu'il formulera dix ans plus tard dans sa thèse *sur le concept d'histoire* - peut féconder la lecture que nous proposons de *Zoologie*.

On trouve en effet dans cette pièce inédite un cadre dramaturgique proche de la notion d'« à-présent » à la fois pour la place qu'y occupent des figures mythiques dans un espace relevant du contemporain et surtout pour le thème de la catastrophe qui parcourt la pièce. Dès les premiers mots prononcés par le personnage d'Oed, le paysage catastrophique de l'histoire s'installe dans l'imaginaire ouvert par la pièce :

> « PERIODE 1.
>
> 1.
>
> OED
>
> J'leur avais dit, j'leur avais pourtant dit : peste, peste, et encore peste, depuis l'temps qu'ça empeste, etc. Un rien. Zeus, nom de Dieu, moi pas mort, quoi. Quoi ? Pas de survivants ? Ho-là ? … Voire, pas de sur…'avaient tombé…ombé… Peste, partout.
>
> Eventre une poupée

[377] ORIETTA O., « La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin», in *Archives de Philosophie,* 2006/2 T. 69, p. 267. L'auteur cite BENJAMIN W. « Théories du fascisme allemand » in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 199.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> J'y lis quoi. Peste, peste, et encore peste. Quatre millions, j'y lis. Peste gazogène, gégène, adolf, adéoelf, c't'écrit là. Et le pire, toujours à venir… Y suffit d'savoir y lire… en fermant les yeux. Non. Six. Millions… Difficile de compter sur les doigts, ça, six… La p'tite, elle savait : base deux, et tout ça. Où t'es. T'es là. Et c'est pas la fin, jamais. Tous morts, par ailleurs. Non. Quinze. Millions. Et la marge qu'y reste… Incommensurable… Tous, d'horreur et de putréfaction, tous. Remug' etc, la d'dans, partout. Alors, vos histoires de peste, ici, permettez. Combien, au bas-mot ? Cinquante fois les doigts des deux mains ouvertes égalent… Allez, cent fois, pour. Et encore, esclaves compris, etc. Un rien. Mais après quinze millions, alors là, oui, on peut philosopher : "est-ce que l'horreur est encore possible ?" Ça c'est une intéressante question, faudra que j'm'en cause… Nous prendrons une décision, ma chérie, mon guide, enfin, je… / prendrai/ … / Je / … Où t'es. C'est moi, ton père, ma chérie, mon obéissante, consolation de mes vieux jours, toujours… RÉPONDS ! MONSTRE ! à ton p'tit frère qui t'aime… 'artie, aussi… 'volée… tire d'aile pour… 'ission historique, rien qu'ça, etc. Dont le ciel gardera toujours la trace, etc. Le ciel, l'histoire, et quoi donc. La légende, etc[378]. »

La projection du personnage mythique dans un espace désolé contemporain et ce monologue à l'écriture morcelée qui ouvre la pièce sur l'histoire des catastrophes reliées les unes aux autres comme autant de fragments arrachés au continuum de l'histoire, permettent en effet d'entreprendre une lecture de la pièce à l'aune du vocabulaire forgé par Benjamin dans le dernier texte qu'il écrivit avant de se donner la mort en 1940, ceci pour échapper à la Gestapo. La mise en présence du mythe rattaché à la catastrophe de la peste - qui s'est abattue sur Thèbes à cause de la faute "inces-tueuse" d'Œdipe - et la référence aux millions de morts provoqués par la catastrophe que Walter Benjamin prédisait dans ses *Théories sur le fascisme allemand*, produit une perception de l'histoire par le prisme de catastrophes réelles ou fictives. Mises en correspondance, ces catastrophes sont alors autant d'éclats de temps et d'espace arrachés à une vision hégémonique. Par le biais de la projection du lointain mythique dans le présent, Gabily nous incite au dépassement du temps linéaire de ces événements catastrophiques qui ponctuent l'histoire de l'humanité.

[378] GABILY D.-G., *Zoologie, op.cit.*, p. 7.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« L'à-présent qui, comme un modèle du temps messianique, résume en un formidable raccourci l'histoire de toute l'humanité, coïncide exactement avec la figure que constitue dans l'univers l'histoire de l'humanité[379]. »

Gabily met aussi en scène la propension du nombre de victimes à se développer, cela grâce au développement technique du progrès : dans *Zoologie*, la peste est gazogène et renvoie aux millions de victimes du nazisme. La référence au nombre toujours plus grand des victimes de l'histoire, soulève la question qui s'impose à l'humanité après la découverte des camps de la mort : « est-ce que l'horreur est encore possible ? ».

À travers la mission que Créo dit accomplir depuis l'origine du mal, l'objet de *Zoologie* est donc de rouvrir les plaies de l'Histoire pour honorer toutes les victimes en attente de sépulture, ceci afin d'apaiser le souffle de mort qui règne sur le temps présent :

« CRÉO. […]

Sais-tu, que tu sois homme ou Dieu, (car tu n'as pas voulu me révéler tes ascendants),

Sais-tu que d'une extrémité à l'autre de ce pays, où je me suis, tel que tu peux me voir, plus épuisé que le coureur désirant la palme,

<u>reprend sa respiration[380]</u>

Sais-tu donc, qu'innombrables encore, des ombres attendent en gémissant leur entrée chez Hadès ? Et

Qu'hommes libres, esclaves, et femmes, et enfants, et vieillards, de toutes conditions, honnêtes gens, loyaux sujets et serviteurs, et brigands, et relaps qui, partout méconnaissables, pourrissaient sans sépulture,

-Tout ceux que j'ai croisé en mon affreux périple,

Ont reçu par mes soins, (expiatoires, te l'avouerais-je ?), les honneurs dus aux hommes libres, afin qu'ils puissent, chacun selon leur mérite, reposer aux Champs Elyséens[381]. »

[379] BENJAMIN W., *Œuvres III*, *op.cit.,* p. 442.
[380] Les mots ou phrases soulignés dans le texte correspondent à la typographie adoptée par l'auteur pour désigner les didascalies.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Grâce à cette mise en dialogue de la catastrophe mythique avec la catastrophe réelle du XXe siècle, se dessine dans le discours de Créo une analogie avec l'Ange de l'Histoire dont Benjamin rêva à partir de l'*Angelus Novus* de Paul Klee, ange qui fonde l'espoir d'une rédemption.

> « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "Angelus Novus". Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembrée. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[382]. »

Ainsi l'Ange de Benjamin ne peut qu'assister, impuissant, à l'accumulation des catastrophes de l'Histoire, encore perçue dans une dynamique de progrès et le poussant vers l'avenir. Le projet de cette allégorie serait de réparer les catastrophes pour réunir les morceaux d'une totalité perdue. Mais cet Ange là est déchiré, car à l'avenir il tourne le dos et, du passé, il est sans arrêt éloigné. Lorsque Gabily assigne à Créo la tâche de rendre les hommages funéraires aux victimes de l'Histoire et d'en tenir le compte, il réalise ainsi le vœu de l'Ange de Benjamin :

> « Sort un carnet de son manteau. Note.

[381] GABILY D.-G., *Zoologie*, *op.cit.*, p. 12.
[382] BENJAMIN W., *Œuvres III*, *op.cit.* p. 434.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> 68658. Sexe : masculin. Âge : indéterminable. Signes particuliers : (a) scrofules recouverts d'emplâtres d'argile ; (b) aveugle, probablement ; (c) se bouchait les oreilles. Notes personnelles : la peste frappe l'engeance en son terrain le plus favorable ; ici, l'ouïe, porte de l'intelligibilité[383]. »

Aucune tempête ne pousse Créo vers un avenir qui l'éloignerait de sa tâche ; bien au contraire, le temps de *Zoologie* est celui de la répétition. Dès lors, Créo ne panse pas les plaies de l'Histoire pour permettre le remembrement du passé, mais reste enfermé dans un éternel présent absorbé par l'abîme des catastrophes de l'Histoire.

Si l'Ange de l'Histoire ne peut agir, Créo est, de son côté, condamné à répéter l'acte éternel de l'hommage funéraire et de l'ensevelissement. On serait tenté d'y voir une malédiction en lien avec l'interdit dont Créon frappa Antigone, qui s'opposa à lui pour honorer la dépouille de son frère Polynice. Ce rapprochement est d'autant plus probable que plusieurs hypotextes sophocléens sont repérables dans *Zoologie,* parmi lesquels figure *Antigone*.

Répétitif est le simulacre de la querelle que rejouent Oed et Créo dans leur cage, comme sont répétitifs les gestes de la femme représentant Nadejda Mandelstam dans *Ossia* et comme l'est la rituelle chasse de *Gibiers du temps* ainsi que la scène de séduction que Servant apprend à Gamine avec des marionnettes usées par le temps dans *Chimères et autres bestioles*. Esthétique de la répétition qui établit une parenté certaine entre la critique du progrès formulée par Benjamin et l'esthétique gabilyenne, si l'on s'en tient à la lecture du concept d'histoire proposée par Michael Löwy :

> « Pour Benjamin, dans le *Passagenwerk*, la quintessence de l'enfer est l'éternelle répétition du même, dont le paradigme le plus terrible ne se trouve pas dans la théologie chrétienne mais dans la mythologie grecque : Sisyphe et Tantale, condamnés à l'éternel retour de la même punition. Dans ce contexte, Benjamin cite un passage d'Engels, comparant l'interminable torture de l'ouvrier, forcé à répéter sans trêve le même mouvement mécanique, avec la punition infernale de Sisyphe. Mais, il ne s'agit pas seulement de l'ouvrier : l'ensemble de la société moderne, dominé par la

[383] GABILY D.-G., *Zoologie*, *op.cit.*, p. 15.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

marchandise, est soumis à la répétition, au "toujours-le-même" (*Immergleichen)* déguisé en nouveauté et mode : dans le royaume marchand, "l'humanité fait figure de damnée"[384]. »

Comme on a pu le voir dans plusieurs textes de Gabily, l'assimilation de l'être humain à la marchandise allant même jusqu'au déchet - tel Ulysse dans *TDM 3* - et la répétition cyclique des mêmes gestes, mêmes paroles, même rituels qui participent d'une esthétique de l'enfermement, peuvent ensemble s'accorder à cette conception de « la société moderne, dominée par la marchandise » décrite par Benjamin dans le *Livre des Passages,* texte cité par Michael Löwy. Alors que le philosophe décelait l'enchaînement de la société moderne à un cycle de productions infinies dès les débuts de cette économie à grande échelle, Gabily évoque cette société rongée par la marchandise et dont le mode de fonctionnement s'établit sur le principe d'une réification de la vie elle-même, la malédiction sisyphéenne imposant alors le rythme de la vie. Ainsi est-il possible d'envisager le temps de la fable comme un « à-présent » dans lequel se fichent des éclats d'un temps archaïque appartenant au mythe et défiant, de ce fait, le principe même d'une logique linéaire ; tout cela aboutissant à un drame qui peine à trouver une résolution des conflits, à l'exception de *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles.* Dans les deux pièces, la délivrance de ce temps grippé dans le ressassement en passe par la vengeance des opprimés qui s'exprime par le sacrifice des personnages mythiques dont il faut rappeler la noble lignée. Ce point nous conduit à aborder l'angle matérialiste contenu dans la *thèse sur le concept d'histoire*, l'« à-présent » y étant envisagé comme la possibilité de libérer du passé opprimé par la logique du progrès.

La *thèse sur le concept d'histoire* aborde la différence entre l'historien matérialiste et l'historiciste, cette opposition étant fondée sur le fait que le premier est capable de voir dans l'histoire les points névralgiques, qu'il considère comme des monades, quand le second n'envisagerait l'Histoire que dans une logique relevant de l'enchaînement des faits. Ainsi l'historien matérialiste serait-il en mesure de saisir le passé là où le temps se

[384] LÖWY M., *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 74. L'auteur cite BENJAMIN W., *Passagenwerk*, GS V, I, p. 162, 61.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

cristallise, et d'établir des correspondances avec d'autres points névralgiques de l'Histoire par delà le flux homogène des événements, conception (du temps) qui gouverne l'historicisme. Dans son texte, Walter Benjamin attache donc une importance majeure au regard tourné vers le passé, point de vue qui permettrait de comprendre les mécanismes répétitifs à l'œuvre dans l'Histoire. Le philosophe prend notamment appui sur la résurgence des révoltes et révolutions, épisodes propices à ce type d'interrogation :

> « La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé[385]. »

Le théâtre de Gabily restitue ce passé opprimé, et va rechercher dans l'Histoire ces points névralgiques qu'il met en correspondance par-delà le flux homogène du temps. De plus, nous allons voir dans le point suivant comment la répartition de l'espace dramaturgique de deux pièces, exemplaires à ce titre, s'ancre dans la volonté d'inscrire les voix de ce passé au cœur du drame. Pour la première fois en 1986, Gabily établit en effet un système binaire opposant « ceux d'en haut » à « ceux d'en bas », ceci dans sa pièce inédite : *Le Jeu de la Commune* ; système qu'il reprendra huit années plus tard pour l'appliquer cette fois-ci à l'espace contemporain de *Gibiers du temps* comme nous le verrons dans notre second point de l'analyse.

2.2 Topographies

Le 14 mars 1967, Michel Foucault prononce une conférence au Cercle d'études architecturales, intitulée : « Des espaces autres ». Il y exprime le fait que notre époque se

[385] BENJAMIN W., *Œuvres III*, *op.cit.* p. 441.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

définit moins par la question du temps que par celle de l'espace, qui serait désormais essentiellement de l'ordre de la simultanéité et de la juxtaposition.

> « La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été, on le sait, l'Histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. [...] L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau[386]. »

Contrairement à la proposition de Michel Foucault, nous souhaiterions ici ne pas exclure la question fondamentale du temps - dont nous nous efforçons de souligner l'importance dans le cadre de notre démonstration d'ensemble – mais d'ajouter à cette dimension celle de la conception fragmentée de l'espace. Il nous semble en effet que l'une et l'autre de ces deux questions sont intimement liées dans la dramaturgie de Gabily, la réflexion que nous avons menée dans le cadre de l'« à-présent » pouvant se rapprocher de celle que nous pourrions appliquer à certaines volontés d'organisations de l'espace. Ainsi en est-il de la place de Maître (Dom Juan) dans la guerre des Balkans, ou du silence d'Hölderlin dans les bruits médiatiques de la guerre du Golfe. Ces deux mises en présence dans un espace commun produisent un choc spatial autant qu'un choc temporel et nous apparaissent alors comme la manifestation dramaturgique de cette conception du monde donnée par Michel Foucault. Si le monde s'éprouve désormais « comme un réseau [reliant] des points et [entrecroisant] son écheveau », c'est peut-être dans la construction dramaturgique de *Gibiers du temps* qu'il faudra en prendre la réelle mesure.

D'un point de vue dramaturgique, ne peut-on considérer que la conception de l'espace selon Michel Foucault va de pair avec celle d'un temps non linéaire ? Après la remise en cause d'une progression logique du temps, nous en serions en effet venus à une vision juxtaposée de l'espace, ce qui favorise la construction d'une action dramatique

[386] FOUCAULT M., « Des espaces autres » in *Dits et écrits II, 1976-1988,* Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1571.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

simultanée et se produisant en divers lieux. Se trouvant dès lors fragmenté, l'espace construit un univers dramaturgique élaboré sur le modèle du rhizome, concept qu'il serait désormais possible d'étendre à la perception des lieux. Nous entendons par là que l'action se déroulant sous les yeux du spectateur est toujours doublée d'une ou de plusieurs autres se déroulant dans les autres espaces du drame, cette tension provoquant ainsi une dramaturgie de la dissémination, qu'il s'agisse du temps comme de l'espace. C'est à cette fragmentation de l'espace, organisée selon la logique des lieux du pouvoir et de la soumission, que nous allons à présent nous consacrer.

A. Ceux d'en-haut / Ceux d'en-bas : la politique de l'espace

Notre étude portera ici sur la répartition des espaces dramaturgiques, autant de signes qui mettent en scène l'organisation du monde fondée sur un principe de séparation des classes hérité d'une conception matérialiste de la société, vision dont on verra qu'elle a été amenée à évoluer depuis *Le Jeu de la Commune* jusqu'à *Gibiers du temps*. Si on peut, dans la première pièce, observer un système de séparation clairement établie entre le siège du pouvoir et le peuple, la seconde actualise ces rapports de pouvoir et d'exploitation de l'homme par l'homme en les replaçant au cœur de la société libérale. Nous reviendrons ainsi sur la poétique du cadavre à laquelle l'écriture gabilyenne attache tant d'importance ; cadavre qui n'est plus seulement celui dont on hérite par les catastrophes de l'Histoire, mais celui qui est produit jour après jour par « ceux d'en-haut », qui continuent d'écraser « ceux d'en-bas » :

> « Il ne se passe rien, c'est bien connu. 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. Aujourd'hui les cadavres peuplent nos rues. Cadavres de la société libérale avancée-en-état-de-décomposition avancé. Même pas besoin d'aller chercher en Bosnie l'excuse cadavéreuse de notre lâcheté, de notre ; incomplétude européenne. Ou en Algérie, celle de notre refoulé colonial. Au Rwanda. Non. Suffit

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de sortir de chez soi. Voici les signes qui permettent de reconnaître le cadavre de premier type : pue si l'on s'en approche, en général, la vinasse/en général, est vêtu de façon sommaire et sans goût/tient, en général, une pancarte sur laquelle est écrite en lettres capitales quelque chose qui a trait à/ou ne tient même plus de pancarte/ a encore où se loger et tâche à se rendre invisible, etc. Nous sommes les cadavres de second type : nous sommes ceux qui marchons sur ceux-là pour survivre[387]. »

À travers l'étude de ce système binaire, nous verrons comment différentes figures de ceux d'en-bas s'inscrivent dans un paysage dramatique construit sur les ruines de l'Histoire, ceci étant dû à la dérégulation et à l'abandon de toute solution politique dans les sociétés libérales avancées. La séparation de l'espace entre deux ordres et sphères - ceux qui sont les héritiers d'un pouvoir conquis par leurs ancêtres et qui apparaissent alors comme les vainqueurs de l'Histoire et ceux qui en sont les oubliés - constitue l'élément fondamental de ces deux pièces.

a. Le Jeu de la Commune : redonner voix à ceux d'en-bas

Avant d'entrer dans un commentaire de cette pièce et de montrer en quoi elle inscrit la réinscription des voix du peuple dans l'Histoire, il est nécessaire d'établir son contexte de production et d'en restituer la fable.

Écrite en réponse à une commande faite par André Cellier pour le festival Les Cénomanies de la ville du Mans de juillet 1986, cette pièce reprend un pan de l'histoire de la ville. Ce moment semble justement une brèche dans l'histoire des vainqueurs, Gabily s'attelant à raconter la révolte de « Ceux d'En-bas » pendant l'absence de Guillaume le Conquérant alors parti faire la guerre pendant trois années en Angleterre. Ce temps d'absence fragilisa son pouvoir et le peuple fut instrumentalisé par d'autres seigneurs qui prirent ainsi possession de la ville. La pièce s'ouvre sur l'année 1073 et montre le rétablissement de l'ordre féodal et ecclésial par la répression sanglante de la révolte du

[387] GABILY, D.-G., *À tout va*, *op.cit.* p. 46-47.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

peuple. Dès l'ouverture de la pièce, le peuple et le pouvoir sont distinctement désignés comme « Ceux d'En-bas » et « Ceux d'En-haut » :

> « Procession 1 :
>
> CEUX d'EN-BAS / de l'une des portes basses de la ville / cortège de gueux / en pagnes / sous le joug / les chaînes / entourés d'hommes d'armes / remontent / vers la place de la cathédrale / le pilori / le supplice.
>
> Accrochés à leurs cous : panneaux où l'on peut lire le nom de leur métier pas de noms de famille ni même de prénom le nom de leur métier : faber-forgeron / solinarius-saunier / cadrigarius-charretier / carbonarius-charbonnier / carpentarius-charpentier / servus-serf / sartor-drapier / cocus-cuisinier / tarbernarus-tavernier / … /
>
> Moine au devant brandissant la croix,
>
> sur une charrette percussionniste avec timbales
>
> ou chœur de voix humaines.
>
> Procession 2 :
>
> CEUX D'EN-HAUT / Guillaume, Mathilde sa femme, Golès le fou, l'Évêque Arnaud, le clerc, le joueur de luth, des nobles, des bourgeois repentis de la conjuration font une promenade touristique, admirent le panorama, se font admirer dans leurs atours, jettent des sucreries aux enfants. Etc…
>
> Service d'ordre[388]. »

À partir de cette ouverture qui, selon un schéma structurel récurrent, fait démarrer la pièce avec l'exposé des conséquences d'une action antérieure, il s'agit de reconstituer les événements qui ont conduit à cette insurrection puis à sa répression. Menés par le fou Golès, qui n'a pas assisté aux événements car il était en Angleterre au service de Guillaume, ceux d'en-bas entreprennent de raconter la révolte en recourant au théâtre mais également en exigeant du clerc qu'il écrive les faits relatés par leur soin ; ce faisant, ils souhaitent garder la trace écrite de cette révolte menée par les oubliés des livres d'Histoire. Ainsi se met en place l'écriture d'un autre versant du réel, chronique du peuple qui devra

[388] GABILY D.-G., *Le Jeu de la Commune*, *op.cit.,* p. 1.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

désormais coexister avec la chronique du pouvoir. Cette écriture de la révolte menée par la commune et prise en charge par le clerc est tirée d'une pratique avérée :

> « L'histoire du mouvement communal est difficile à écrire, puisque la grande majorité des sources dont on dispose pour le faire sont l'œuvre de clercs, outrés de l'emploi abusif du serment à des fins profanes. Elles sont, en fin de compte, tendancieuses, sinon partiales[389]. »

La représentation met en scène les espaces historiques de la ville du Mans dans le décor réel de la ville. La recomposition théâtrale intra-diégétique remonte le temps de cette insurrection en faisant démarrer l'action en 1069 pour l'achever en 1073, ceci afin d'en exhiber les mécanismes :

> « Joueur de luth joue doucement.
>
> Le clerc écrit à son lutrin.
>
> Golès lorgne par dessus son épaule.
>
> GOLÈS : c'que tu écris là, Armand ?
>
> LE CLERC : La chronique. Pour monseigneur l'évêque.
>
> GOLÈS : J'y s'rai alors, à la fin ?
>
> LE CLERC : Monseigneur a prononcé un interdit sur toi.
>
> Actes et paroles.
>
> […]
>
> GOLÈS : […] Alors, j'y s'rai pas ? Dommage.
>
> CLERC ferme la chronique : Non. Voilà. C'est fini. Tout n'y est pas. Mais tout est selon l'ordre.
>
> GOLÈS : Un. Deux.
>
> Tes mains divisent par deux.
>
> Ta bouche
>
> Par trois
>
> Tes yeux

[389] DUBY G., (dir.) *Histoire de la France des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1995, p. 238.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Par quatre…

CLERC : C'est l'ordre.

GOLÈS : Et moi, je coupe les cheveux en huit. Le désordre.

[…]

GOLÈS : Copiste reprends ta copie que nous établissions une version des faits commune et néanmoins contradictoire d'avec icelle de ton Arnaud l'évêque[390].»

Ainsi commence le récit de ce qui amena le peuple à la révolte ; récit pris en charge par un chœur. Le chœur est un composant essentiel dans l'écriture de Gabily qui reprend là encore les codes du théâtre antique en réaffirmant ainsi le caractère politique de son théâtre. Le premier mot prononcé par le chœur fait appel à l'écoute, comme très souvent dans l'écriture de Didier-Georges Gabily. Ainsi le théâtre devient-il ce lieu de l'écoute où l'on vient entendre les voix et les récits de ceux qui vécurent aux temps anciens :

« CHŒUR DU COMMENCEMENT : Écoutez,

C'est ici que tout a commencé pour nous.

Écoutez,

Vous qui savez déjà la terrible fin.

De Ceux d'En-Haut vous n'apprendrez plus rien,

Car c'est ici que tout commença pour nous,

Chez Jeanne, ici même, chez nous.

Et pas question de se boucher les oreilles[391]».

Dans *Le Jeu de la Commune*, Gabily annonce l'entrée du peuple sur la scène de l'Histoire et son rôle politique croissant, ainsi qu'il l'exprime dans l'avant-propos de la pièce en 1984 :

[390] GABILY D.-G., *Le Jeu de la Commune*, *op.cit.*, p. 9.
[391] *Ibid.*, p. 15.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « J'aimerais que la pièce commence à ce moment-là, à son terme. Quand tout est fini apparemment, que la révolte a été étouffée.
>
> Étouffée. Bâillon des condamnés. Bouches closes de la troisième force encore en sa genèse ; ceux que l'on nommera à juste titre quelques siècles plus tard le Tiers-État[392]. »

La recomposition théâtrale que font ceux d'en-bas des événements qui ont conduit à la révolte et à son oppression montre comment le peuple est précisément sorti de la sphère qui lui était assignée en prenant directement le pouvoir sur le château de Geoffroy de Mayenne, usurpateur du pouvoir de Guillaume, ainsi que sur l'Évêché. L'intrusion du peuple dans les sphères privées du pouvoir implique une transgression de l'ordre établi et assigne à la répartition spatiale un rôle politique. Chez Gabily, l'espace participe à la formation d'un sujet agissant dans le drame : ainsi le lieu où se situent les personnages ou figures représentatives du peuple - tels les différents chœurs (chœur du peuple, chœur de la faim) - est-il celui qui détermine leur rôle. Par ailleurs, la formulation des expressions « ceux d'en-haut » et « ceux d'en-bas » établit un lien intrinsèque entre l'homme et son lieu de résidence. Ainsi l'espace ne renvoie pas à la simple désignation d'une sphère géographique, mais se pare d'une dimension politique.

Le Jeu de la Commune est donc une pièce qui se donne à voir comme l'entrée dans le récit de l'Histoire des voix du peuple longtemps restées anonymes. Le paysage de la fable réunit ces différents espaces qui agissent comme des miroirs de la société politique en proposant de plus un regard sur des époques antérieures, à l'instar des préconisations de Walter Benjamin qui invitait l'historien matérialiste à cette constante comparaison. Mais si le théâtre remplit ici sa fonction politique, c'est à plusieurs niveaux. *Le Jeu de la Commune* est d'abord une pièce composée pour être jouée pendant un festival et dans le cadre de la ville où se situe l'action. Le théâtre sort ici de ses murs et, par le biais de la fable, restitue au public contemporain un épisode de l'histoire infra-officielle. La mise en abîme de la réintégration d'une mémoire bâillonnée se fait donc à plusieurs niveaux : d'une part dans le mode de représentation du théâtre dans la ville (un théâtre pour tous et un théâtre qui rassemble les citoyens) et d'autre part dans la mise en jeu des événements qui s'effectue au sein de la pièce. Il faut ici redire que *Le Jeu de la Commune* s'inscrit dans le cadre d'une

[392] *Ibid.* p. 1.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

commande adressée à Didier-Georges Gabily par André Cellier en 1986, et que cette alliance du metteur en scène également directeur du Centre Théâtral du Maine avec le jeune auteur s'est aussi matérialisée dans la création de la pièce *Ossia* que nous avons étudiée plus tôt. La dimension politique ne saurait être totalement étrangère à la perception que nous pouvons avoir de cette pièce conçue pour la ville du Mans, dès lors que l'on sait l'affinité politique d'André Cellier pour le communisme. À cela, s'ajoute le fait que la première mise en scène professionnelle de Gabily fut *Tambours dans la nuit* de Brecht en 1980. Ainsi pouvons-nous percevoir l'importance de ces influences dans le dialogue suivant, et envisager *Le Jeu de la Commune* comme la manifestation d'un théâtre politique encore soucieux de résoudre les inégalités par les voies de l'art :

> « GOLÈS : [...] Et toi, sœur, est-ce que tu avais appris quelque chose avec tout ça ?
>
> JEANNE : C'est maintenant, maintenant que j'apprends, avec le jeu. Il y a trois ans, j'avais comme une taie sur les yeux, une taie rouge-sang. Un jour que j'avais refusé de leur payer l'impôt (c'était la quatrième fois en trois mois, et toujours ils trouvaient quelque chose), ils s'y sont mis à cinq pour me prendre. L'un après l'autre.
>
> GOLÈS : Hélas, babil, mieux vaut cinq pour prendre que pour pendre.
>
> JEANNE : Tu as peut-être raison, beau-laid. Ça fait comme un grand coup de faux à l'âme, comme dirait frère André, et des fois on n'en revient pas. J'en connais une qui se tait depuis qu'il lui est arrivé pareille histoire. Un grand silence, depuis. Moi, tu vois, ça m'a fouetté le sang comme une brassée d'ortie, d'ajoncs, et de ronciers mêlés.
>
> GOLÈS : Et qu'est-ce que tu pouvais faire, sœurette, toute seule.
>
> JEANNE : Mais je n'étais pas seule. Ça dormait seulement. Les privations, les humiliations, la faim, Golès, c'est comme certaines herbes de chez nous que les vieilles connaissent : un peu plus, tu dors, un peu moins tu te réveilles : Fou.
>
> GOLÈS : Compliments. C'est un état quelquefois agréable.
>
> Parole de Golès.
>
> JEANNE : Cette folie-là, Golès, c'est pas la même. C'est tout feu, tripes ouvertes, et soupes de cadavres.
>
> Regarde-les !

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Ils découvrent lentement le drap, le font glisser. En-dessous, corps de ceux d'En-Bas, demis-nus, blêmes, encore dans l'asphyxie du manque. Une grande respiration commune commence à se faire entendre[393].»

Ainsi l'ambition du jeu théâtral est-elle de mettre à distance le réel afin de mieux comprendre les mécanismes de l'oppression. La première étape pour conduire à la transformation du monde nécessitant la compréhension du réel afin de créer les conditions d'une action pour aboutir à ce changement, comme le laissent entrevoir les derniers mots de la pièce, une fois le récit théâtral achevé :

« GOLÈS : Sœur poivrote, amie des bas-arts, merci.

Mais c'est comme si votre défaite m'avait coincé le gosier.

Comme si ça avait été la mienne, foi de Golès.

Ce n'est pas point de vue de Fol, je m'en rends bien compte.

Je vivais, immobile et sage, bougeant de tous mes membrelets, m'agitant sous leurs tables de banquets.

Oui, à la table des aigles, je présidais

Par en dessous.

Et je leur pinçais les chevilles et le reste quand ça se trouvait. À peine s'ils le sentaient. J'étais fier.

Avec vous, ce fut différent.

[…]

ARMAND : Qu'est-ce que tu dis, Golès ? Qu'il faut ? Que j'écrive ?

Saint

Bien.

Ecrit sur son lutrin.

À suivre…[394]»

[393] GABILY D.-G., *Le Jeu de la Commune*, *ibid.*, p. 50-51.
[394] *Ibid.*, p. 71-72 et p. 74.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Le théâtre aurait donc pour double fonction de restaurer la mémoire de ceux d'en-bas et de prendre conscience, par le théâtre, du pouvoir qui est le leur ainsi que du système d'exploitation qu'il faudrait alors abolir. Cette pièce de jeunesse porte donc l'empreinte d'une conception matérialiste de l'Histoire. La révolte au XIe siècle de ceux d'en-bas entre en résonance avec les révoltes de tous les peuples opprimés au cours de l'Histoire et partout dans le monde. Le système de l'impôt qui étouffe le peuple et la non répartition des richesses qui sont relatés dans *Le Jeu de la Commune* ne sont pas seulement le fait d'un système féodal : on retrouve d'ailleurs d'autres formes de cette exploitation dans divers textes de l'auteur, exploitation dont les modalités ont mué sans pour autant disparaître.

Nous retrouvons en effet, plusieurs années plus tard dans *Gibiers du temps*, le système de désignation mis en place dans *Le Jeu de la Commune*. Dans la ville contemporaine qui est celle de *Gibiers du temps*, comment ceux d'en-bas sont-ils décrits et comment définissent-ils cet espace de l'insoumission à une autre forme de pouvoir ?

b. Gibiers du temps : l'espace agissant de « ceux d'en bas ».

L'expression « ceux d'en bas » sert donc à nommer ceux qui vivent dans l'espace de la soumission et se trouve formée sur l'héritage de l'urbanisme qui assignait au pouvoir l'espace du haut de la ville ou de la colline afin de le protéger des assauts en garantissant un point de vue sur les environs de la ville. Avec le développement de la ville moderne, le bas est progressivement devenu la périphérie et le haut, le centre. Ainsi l'expression employée par Gabily est-elle la résultante d'un urbanisme traditionnel pour désigner ceux qui vivent en dehors de la sphère du pouvoir. De cet héritage, résulte une hiérarchisation entre les groupes et les personnages qui appartiennent au « haut » et au « bas ». Dans *Gibiers du temps* « ceux d'en bas » sont les personnages qui habitent la périphérie de la ville, zone dans laquelle s'effectuent des trafics en tous genres générant de multiples règlements de compte. Cette expression renvoie donc à l'image dégradée des banlieues des métropoles modernes, dont la politique urbaine française des années 1970 et 1980 a permis

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

le développement pour accueillir la main d'œuvre ouvrière venue des campagnes françaises, mais également des colonies ou ex-colonies et des pays frontaliers. La fable de *Gibiers de temps* raconte comment cet espace est devenu le lieu d'une économie parallèle en conséquence de la crise économique, et comment la misère s'y est installée en générant ainsi des rapports de violence entre les hommes et plus particulièrement entre les hommes et les femmes :

> « MARIE. […] Est-ce que tu peux t'imaginer les samedis de ma mère et de mon père quand il y avait encore les chantiers, et de tous les autres, après quand il n'y eut plus de chantiers et plus de père, tous les autres hommes qui se fichaient bien de ses mises en pli. Ma mère, allongée sur le parquet, avec les bleus-marron-jaune des roustés et le rouge qu'elle vomit comme un robinet
>
> Non
>
> Toi [Marie s'adresse à Thésée], tu ne viens pas de ces samedis-là. Je vois bien. Tu n'as jamais connu ça. C'est tout à fait impossible rien qu'à te regarder. Et tu me parles de paix ? Moi, je connais une seule paix :
>
> Un homme passe à la tombée de la nuit
>
> Un coup
>
> Voilà la paix
>
> Un autre coup
>
> Encore plus de paix
>
> Ah, je boirai ton sang, salaud. Je lècherai ton sang sur le bitume, violeur qui m'obligeait à lécher son jus sur le mur. Et je ne crie pas "justice". Je ne crie pas "justice", non. Je ne demande pas cette réparation qu'on me doit. Je suis cette justice que je me rends et qu'à toutes je rends d'un seul geste. J'ai bu le sang et n'ai pas éprouvé de honte. Comprends-tu[395]».

Le paysage dramaturgique de *Gibiers du temps* est donc celui de la ville moderne et raconte - par le détour du mythe et par le prisme de la figure de l'étranger (Thésée) - les violences quotidiennes générées par la misère. En cela, la fable décrit un état de guerre dans lequel ni l'armée ni la politique n'auraient de place : guerre parallèle au sein d'une

[395] GABILY, D.-G., *Gibiers du temps, op.cit.*, p. 57.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

économie parallèle ; guerre de territoire où l'homme fonctionne en meute en dehors de toute régulation de l'espace du politique.

> « 9. À nous aussi, il arrive de rêver de paix. Mais le plateau nous parle une langue de l'outrage, des homme-bêtes qu'on égorge, des violés. Le sommeil apaisant du consensus, c'est le contraire de notre rêve de paix…[396] »

État de guerre que l'auteur et metteur en scène expose pour mieux interroger l'espace du politique dans la société contemporaine. Pour ce faire, il convoque des forces antagonistes pour nous proposer une tragédie des temps modernes.

Les mouvements des différents personnages qui peuplent *Gibiers du temps* disent des traversées et des errances, ces trajectoires reflétant le principe d'une hiérarchisation sociale tout en esquissant le paysage de la ville moderne[397] et la façon dont les hommes et les femmes l'habitent, la traversent, la subissent ou la contrôlent. « Ceux d'en haut » sont les héritiers de Thésée, la famille royale, la famille mythique. Il s'agit d'Acamas et de Démophon ainsi que de Phèdre ou, plus exactement, du lieu où vit Phèdre, soit le palais gynécée. « Ceux d'en haut » font des « affaires » avec « ceux d'en bas » à la périphérie de la ville. Lorsque « ceux d'en bas » accèdent à l'espace de « ceux d'en haut », ils y font entrer la sauvagerie qui règle leurs rapports sociaux et permettent ainsi le sacrifice de la famille mythique afin d'instaurer un nouvel ordre : celui de l'homme du peuple qui s'est forgé dans la violence imposée par les anciens maîtres, incarné par Sanguier. La trajectoire de ce personnage montre à elle seule combien l'espace agissant des opprimés, des déclassés, devient l'espace d'une prise de pouvoir qui repose sur une déréglementation du politique. Sanguier est l'homme de main des maîtres mythiques que sont les fils légitimes de Thésée et de Phèdre. Il est celui qui gouverne la chasse au gibier, celui qui a la charge

[396] GABILY, D.-G., *Notes de travail*, *op.cit*., p. 110.

[397] Pour une analyse plus large de la ville moderne dessinée dans *Gibiers du temps*, je renvoie le lecteur à la thèse de Delphine Padovani « Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis », sous la direction de Gérard Lieber, Université de Montpellier 3, thèse soutenue le 28 octobre 2011, p. 259.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de son exécution ritualisée pour cette année exceptionnelle, marquée par le retour de Thésée. Il est enfin celui qui finit par se mettre à son propre service à la fin de la pièce.

Les trafics des maîtres, Acamas et Démophon, circonscrivent une communauté d'humains qui a les allures d'une bande plus que d'un groupement de citoyens. Cette bande de laissés-pour-compte devant sa survie à un mode opératoire commun à celui des maîtres, à savoir l'exploitation de l'autre mais aussi à son élimination – ceci sans que le meurtre soit nécessairement motivé par un acte de légitime défense. Dans *Gibiers du temps*, on tue comme on parle. Les meurtres de Béréta puis de Georges montrent cette banalisation du crime et participent de cet état permanent de guerre qui règne sur la ville ; meurtres qui ouvrent le cycle des vengeances qui vont ponctuer les trois époques du drame. Deux bandes règnent dans l'espace de ceux d'en bas : ces bandes, ayant la particularité d'être genrées, mettent en scène de façon récurrente le conflit qui oppose les femmes aux hommes. Il n'est qu'à observer la liste des personnages pour comprendre que la fable va être composée selon cette guerre des genres.

> « GIBIERS DU TEMPS
>
> Première époque : Thésée
>
> PERSONNAGES
>
> LES FEMMES
>
> Cypris, Pythie, Phèdre, Nourricielle, Agna, Héléna, Léa, Anne, Marie
>
> LES HOMMES
>
> Hermès Archange, Thésée, Démophon, Acamas, Georges (Sam), Béréta (Jean), Sanguier[398] »

Les filles nées de l'accouplement de Phèdre avec le gibier-Hippolyte (Marie, Léa, Agna, Héléna et Anne) forment une bande, telles les amazones qui s'unissent pour se protéger des hommes et se venger des humiliations que ceux-ci leur firent subir :

[398] GABILY, D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 10.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« MARIE. Raconte-nous la tienne plutôt. D'où viens-tu, fille. Je te regarde. Je dis : celle-là a connu l'enfer,

elle aussi, comme nous.

Je demande : est-ce qu'un t'a violée, est-ce qu'un t'a mise sur le trottoir. Père, frère ou amant. Combien d'avortements, combien de grammes de

LÉA. Bonne sœur. Carmélite. Arrête ton numéro, Marie

PYTHIE. Je suis la prostituée d'Apollon / Je suis l'arc et la lyre bien tendus / Ahé / Voici qu'il me visite, mon ami / Et quel malheur encore / je vois sur vous-toutes ensemble / qui croyez avoir tout connu de tous les malheurs

THÉSÉE. Ne l'écoutez pas, femmes

Il est là, de nouveau. Elles ont dressé leurs armes. Elles chantent sans reculer.

LÉA. Toi, n'approche pas, fils de chien

THÉSÉE. Salut, femelles promptes à la rage

- race des Amazones que je reconnais bien. Courez, courez chercher votre reine maîtresse. Antiopé de mes amours. Dites-lui, dites-lui que Thésée – le père d'Hippolyte, sa progéniture – est de retour[399]. »

La seconde bande est formée d'hommes qui gèrent les affaires des maîtres dans l'espace de la marge : ce sont Jean (surnommé Béréta en lien avec le nom du célèbre revolver), Sam (surnommé Georges, prénom qui, associé au surnom de Jean, donne le nom entier du footballeur français Georges Bereta) puis Sanguier (celui qui fait couler le sang). À travers la guerre que se livrent ces deux bandes, l'espace de ceux d'en bas dit la violence de la misère en faisant entendre les voix des délaissés de la marge :

« Et ici – comme ce devrait être toujours mais on sait bien que ce n'est pas toujours – ceux qui n'ont habituellement pas la parole la prendront, s'en empareront. Morts et vivants confondus. Voix. Remuant la boue et les terreaux du mythe. Extirpant du champ clos et convenu des histoires d'aujourd'hui des fragments de fables inconvenantes pour aujourd'hui[400]. »

[399] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *ibid.,* p. 21-22.
[400] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit*., p. 112.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Dans cette perspective, le personnage de la sociologue qui intervient à la fin de la troisième époque de *Gibiers du temps* s'attelle à collecter des « récits de vies » comme le fit Pierre Bourdieu pour *La misère du monde*, publication contemporaine de la création de cette pièce et matériau convoqué dans les lectures à la table[401]. Didier-Georges Gabily procède ici à une cartographie de la misère, en lien avec cette vaste enquête sociologique. Les bandes des amazones et des hommes de main des maîtres sont les personnages actifs de cet espace du bas, mais ils ne sont pas les seuls. Au fil de sa traversée, Thésée croise aussi certaines figures de cette choralité de la misère, parmi lesquelles nous retrouvons la Carmen du roman *L'Au-delà*[402]*,* texte écrit en hommage à ces hommes et ces femmes de la rue, à ces « presque cadavres » de « la société libérale avancée-en-état-de-décomposition avancé[403] »:

> « Cela n'empêchera sûrement pas les presque cadavres de continuer à proliférer dans nos rues. Cela permettra peut-être juste de les *envisager comme êtres*, de leur rendre à chacun un visage, un nom, une voix qui parle *aussi* au théâtre – et non au *reality show* – sans commisération, sans pathos, ainsi qu'ils désignent le monde (et nous dans le monde), exemplaires, insensés et vaincus, mourant à force de nos yeux morts, annonçant ce qui nous guette si nous renonçons à eux-mêmes, si nous renonçons à nous battre, disant : il ne se passe rien[404]. »

On peut dès lors se demander si Gabily n'interroge pas avec Bourdieu l'espace social en se demandant quelles traces les voix qui habitent les espaces du bas peuvent laisser dans l'Histoire. Car, revenant ainsi à la conception benjaminienne, nous pouvons analyser cette cartographie comme la dénonciation critique du fascisme économique ayant succédé aux fascismes politiques du XXe siècle :

> « La tradition des opprimés nous enseigne que l'"état d'exception" dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation.

[401] D'après le témoignage de Nicolas Bouchaud dans l'émission de VERGNE A.S. et GILLON G., « Didier-Georges Gabily : Celui qui tombe aveugle… » *op.cit.*
[402] GABILY D.-G., *L'au-delà,* Arles, Actes-Sud, 1992
[403] GABILY D.-G, *À tout va, op.cit.,* p. 46.
[404] *Ibid.* p. 55.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception ; et nous consoliderons ainsi notre position dans la lutte contre le fascisme. Celui-ci garde au contraire toutes ses chances, face à des adversaires qui s'opposent à lui au nom du progrès, compris comme une norme historique. - S'effarer que les événements que nous vivons soient "encore" possibles au XXe siècle, c'est marquer un étonnement qui n'a rien de philosophique. Un tel étonnement ne mène à aucune connaissance, si ce n'est à comprendre que la conception de l'histoire d'où il découle n'est pas tenable[405]. »

Ainsi le théâtre de Gabily est-il l'un des lieux où il encore possible de faire entendre les voix de ceux que notre société n'entend ni ne voit plus tant elles sont l'expression d'un désastre qui exprime l'échec de son fonctionnement ; ce désastre-là n'a rien d'événementiel, il est au contraire désespérément banal et désigne l'une des catastrophes de notre contemporanéité, cette fois diffuse et lente, qui conduit l'auteur à n'y voir que décomposition et généralisation de cadavres.

[405] BENJAMIN W., *Œuvres III. op.cit.,* p. 433.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Dans ce dernier chapitre plus particulièrement consacré aux conceptions de l'Histoire qui émanent de l'œuvre théâtrale, nous avons pu montrer combien la poétique de Didier-Georges Gabily est liée à un questionnement historique et politique comme nous avions commencé à le faire dans le chapitre consacré à l'effondrement du mythe communiste et de l'écriture de l'Histoire. Aussi ce chapitre fonctionne-t-il comme le prolongement des problématiques soulevées par la fin des mythes politique et historique structurants. L'analyse de l'extension de la catastrophe à l'ensemble du drame nous aura permis de préciser les conséquences poétiques de l'effondrement des discours structurants et de démontrer combien le régime dramatique de Gabily s'inscrit comme conséquence d'une action commencée bien avant le début des fables. La liquidation des conflits hérités des mythes dans *Gibiers du temps* et *Chimère et autres bestioles* met un terme à ces restes d'héritages désormais inopérants tout en manifestant la permanence de la violence dans la société contemporaine. Dans *Zoologie*, en revanche, l'auteur ne propose pas de liquidation des héritages et va même jusqu'à défaire le conflit auquel il préfère le simulacre de la répétition. On y perçoit plutôt une accumulation des catastrophes, dont le dépassement reste impossible.

C'est précisément sur cet héritage des catastrophes de l'Histoire que nous avons porté notre attention dans le second temps de l'analyse. Confrontée à la *thèse sur le concept d'histoire*, la fable de *Zoologie* nous a semblé être le lieu d'une écriture de l'« à-présent » appliquée au drame. Nous avons également pu voir comment l'énumération des catastrophes opérée par Oed - auquel s'ajoute le compte et le rite funéraire des milliers de victimes d'une peste gazogène pratiqué par Créo – rapprochait la fable gabilyenne de l'Ange de l'Histoire que Benjamin conçoit à partir de l'*Angelus Novus* de Paul Klee. Rapprochement qui n'exclut cependant pas une différence entre l'Ange de Benjamin et le Créo de Gabily : en effet, si le premier ne peut s'arrêter sur l'accumulation des morts car il est poussé vers l'avenir (auquel il tourne le dos) par la tempête du progrès, le second est en revanche enfermé dans la répétition cyclique de son éternel présent. Ainsi la conception du temps et l'effondrement de la notion de progrès génèrent de ce fait une structure dramaturgique répétitive et prisonnière d'un présent absorbé par les brisures d'un passé impossible à reconstituer.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Nous avons enfin pu repérer la construction d'une répartition binaire de l'espace reposant sur la séparation des classes sociales ; dans *Le Jeu de la Commune* et *Gibiers du temps,* on entend la voix des anonymes et des opprimés au sein d'un système où le pouvoir évolue sans pour autant disparaître. Le combat du fou Golès pour que soit inscrite la répression de la révolte du peuple dans *Le Jeu de la Commune* rejoint là encore le concept d'histoire de Benjamin et la volonté de ne pas réduire l'écriture de l'Histoire à la celle des vainqueurs. C'est de plus à la lumière de la pratique des « récits de vie » de la sociologie que nous avons lu la fable de *Gibiers du temps* donnant à entendre les voix de ceux qui évoluent dans la banlieue de la ville contemporaine, et révélé combien la catastrophe y a elle aussi changé de forme sans pour autant disparaître. Car d'événementielle, la catastrophe est devenue diffuse, les cadavres de l'Histoire étant alors rejoints par une horde de cadavres d'un nouveau type, la société libérale provocant l'exclusion et la mise au rebut d'un nombre toujours croissant d'hommes et de femmes.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Au cours de cette seconde partie, nous avons montré combien l'écriture du drame était conditionnée par un rapport à l'Histoire désormais confrontée aux sources vives de la mémoire. Nous avons ainsi pu observer combien le bouleversement de la notion de progrès pouvait influencer le déroulement du drame et les régimes de la parole. De nombreuses fables s'inscrivent en effet dans une poétique de la reconstitution dès lors qu'elles héritent d'une action antérieure à leur ouverture ; ce régime de l'antériorité produisant le primat du passé et impliquant une action le plus souvent dévitalisée par la prégnance des « récits de l'avant ». Ces récits produisent, à leur tour, un évitement du dialogue, le plus souvent remplacé par de longs monologues où les personnages s'épanchent en racontant leurs souvenirs comme autant d'événements ayant mené à la catastrophe. La prégnance de la mémoire et du passé sur le temps des fables en vient également à produire une mise en crise de la représentation : les motifs récurrents de la répétition et du simulacre disent non seulement l'absence de progression d'une action, mais également la théâtralité de toute représentation. L'ensemble de ces phénomènes mène donc à la mise en crise de toutes les marques de la théâtralité, ce qui empêche la saisie globale des éléments du drame sur un plan diégétique autant que politique. En effet, la perception fragmentée des pièces qui implique une crise de la représentation est liée au rapport, lui aussi morcelé, que nous entretenons tant avec le passé qu'avec le présent.

C'est pourquoi nous avons choisi de lire Gabily à partir de la *thèse sur le concept d'histoire* formulée par Benjamin, car les enjeux liés à la perception de l'Histoire et le rapport au temps qui s'énonce dans le concept d'« à-présent » nous ont permis de mettre en regard une geste poétique avec une manière d'habiter le temps. Cette projection des cadres de pensée appliqués à l'Histoire sur une structure dramaturgique n'est évidemment pas sans risque mais nous avons trouvé dans la correspondance entre ces deux auteurs une possibilité d'interroger à la fois les liens entre mémoire et présent et ceux de la parole des opprimés du passé comme du présent.

L'étude sur la représentation de ceux d'en bas dans l'espace théâtral de Didier-Georges Gabily, nous a également permis de montrer comment son théâtre partageait une énergie commune avec le courant de la sociologie et de l'histoire orale émanant de l'école de Chicago. S'emparer de l'Histoire et écrire des histoires avec le théâtre, c'est ouvrir l'espace à la multitude des traversées humaines qui le compose. Et si l'écriture de ce

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

théâtre-là se fait dans l'hybridation des voix de tous – celles des anonymes comme celles des héros, celles de la fiction comme celles du réel, celles des personnages comme celle de l'auteur - c'est que le monde qu'elle donne à regarder et à écouter est lui-même un vaste champ d'hétérogénéité. C'est peut-être alors à cette hétérogénéité du monde que fait appel le théâtre de Gabily, sorte d'hétérotopie où le plateau se fait le lieu de monstration de la violence du monde en même temps qu'il donne à entendre la multitude des voix qui le composent quand le fascisme économique réduit au silence et à l'invisibilité un nombre toujours plus grand d'êtres humains. Les fables de Didier-Georges Gabily sont faites de cet « incontrôlable humain » traversées de toutes les pulsions d'amour et de haine, de solitudes mais aussi de groupes, et proposent dès lors un théâtre lui aussi incontrôlable qui n'entend pas se soumettre à quelque ordre que ce soit, qu'il s'agisse de tendance esthétique ou de logique de production.

Si le théâtre tend ici vers l'hétérotopie, c'est que l'acte théâtral s'ancre dans un lieu où l'art peut encore expérimenter et faire de ses doutes une force de création : on y montre surtout les corps au travail dans le pétrissage lent et difficile d'une communauté refondée par le partage. Scène d'une communauté que nous allons désormais parcourir, et qui, questionnant toujours l'abîme du présent au prisme de la mémoire, se déprend de l'univocité de la construction d'un futur utopique en célébrant le pluralisme et la force au présent de l'acte créateur.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Troisième partie : La scène de l'écriture, l'écriture en scène

« Est-ce possible ? De montrer un peu plus d'être humain, et comment ça circule, d'où ça vient, comment ça peut se retenir, s'arrondir, s'explorer, d'un léger battement de cils au plus large des chants de Violences. *Ça doit être possible, oui. Dans ce que nous parlons, là, notre langue commune, à peine apprise, à peine sue, notre sabir à nous ; dans ce que nous voulons voir agir, là, sur le plateau ; demeurer quelque temps*[406]*. »*

Didier-Georges Gabily, Notes de travail

[406] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.*, p. 52-53.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Après avoir abordé la production théâtrale de Didier-Georges Gabily sous l'angle de l'analyse dramaturgique afin d'en révéler les lignes de forces essentielles, le moment est venu de s'engager dans la voie de son ouverture à la représentation théâtrale. L'enjeu de cette partie est double : il s'agit de révéler une hétérogénéité des formes, tant à l'intérieur d'une œuvre que dans la pratique d'une écriture empruntant à des genres divers ; mais aussi de montrer combien l'écriture pour le théâtre s'articule avec la conscience du plateau, ceci avant de nous engager dans l'étude de son incorporation grâce aux archives de scène et témoignages de certains acteurs et collaborateurs.

Dans les premiers mots de notre introduction, nous avons en effet présenté notre auteur comme un homme de théâtre engagé dans un geste d'écriture dépassant le seul champ de la production théâtrale ; la pratique du romancier côtoyant par exemple celle du dramaturge, sans que soient exclues d'autres formes telles la poésie et l'écriture scénaristique. S'il nous semble important de souligner ici cette caractéristique d'un auteur pour qui le geste d'écrire dépasse les cadres d'un seul genre, c'est qu'il participe d'une hétérogénéité au sein même de son écriture – qu'il s'agisse du roman, du cinéma ou encore du théâtre, domaine qui fera l'objet de notre présente étude. La particularité de l'écriture théâtrale gabilyenne tient aussi à cette porosité des genres, et l'on ne saurait en désigner la qualité rhapsodique sans avoir cela à l'esprit.

Ainsi l'ambition de cette dernière partie est-elle de révéler les liens qui relient le geste de l'écrivain à celui du metteur en scène, mais d'accompagner la traversée d'un auteur dans différents territoires de la langue et registres d'écriture. Nous verrons combien les mises en troubles du drame - qu'il nous a été donné d'aborder à travers les régimes de la parole, la temporalité et la spatialisation de l'action - s'expliquent aussi par le rapport que notre auteur entretient avec l'écriture et le plateau. En effet, et comme le signale Jean-Pierre Sarrazac, la remise en cause de toutes les règles poétiques qui s'appliquaient auparavant au drame - et qui a commencé à la fin du XIXe - a contribué à l'expansion de la voix de l'auteur au sein même des œuvres :

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« Pour Hegel comme pour Aristote, l'absence de l'auteur s'impose au théâtre du fait du caractère *primaire* de la forme dramatique : une action complète (allant jusqu'à sa fin) se déroulant *au présent* devant nous, spectateurs… Or l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strinberg à Koltès, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut *secondaire*. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue[407]. »

C'est à cette figure de l'auctorialité renouvelée que sera consacré notre premier chapitre. Nous nous pencherons plus précisément sur les divers chemins qu'emprunte l'écriture ; ceci nous conduisant alors à observer l'hétérogénéité des formes présentes au sein de l'écriture dramatique – et suivant en cela les thèses de Jean-Pierre Sarrazac sur la rhapsodisation du drame. Ce premier point nous conduira à aborder la traversée de divers genres, tels le roman et l'écriture scénaristique, pour constituer ce que nous désignerons comme un archipel au sein de la production: soit l'archipel Marguerite. Nous y verrons comment le fait divers Marguerite Laënnec a donné lieu à l'écriture d'un roman, d'une pièce et d'un scénario écrits dans une même période (1984-1985). Ce point nous permettra en effet de montrer combien l'écriture de Didier-Georges Gabily est à envisager dans un ensemble plus large que celui du théâtre, ensemble dont il est important de prendre la mesure dès lors que le drame se trouve contaminé par ces différentes formes, et notamment par des désirs de romanisation que nous observerons à plusieurs reprises.

En abordant l'écriture de Didier-Georges Gabily dans l'horizon d'attente qu'est la scène, nous observerons les modalités d'expression de la voix de l'auteur au sein du drame - à travers l'étude des didascalies - comme autour du drame - avec une attention portée aux notes liminaires qui accompagnent les publications des textes. Ces deux régimes de paroles de l'auteur conduisant à interroger la dimension auctoriale dans sa relation avec les destinataires de l'œuvre, que ceux-ci soient lecteurs ou spectateurs, mais aussi avec un éventuel metteur en scène - s'il diffère de l'auteur – comme avec les acteurs.

[407] SARRAZAC J.-P., « Le partage des voix », in *Nouveaux territoires du dialogue, op.cit*., p. 12.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Les notes liminaires - paratexte accompagnant la publication de chaque pièce[408] - constituent l'espace de la parole auctoriale ; il s'y donne le plus souvent des éléments liés au processus de création de la pièce concernée. Cette écriture produite à l'intention d'un destinataire - le plus souvent lecteur ou spectateur – est en effet d'abord destinée à préciser le contexte de la création, soit l'origine du projet et/ou la situation socio-politique au moment de l'écriture ; on y trouve également des réflexions plus larges sur l'acte créateur en lui-même : comment écrire, comment représenter, comment faire théâtre ?

L'analyse des didascalies nous permettra tout d'abord de penser la romanisation du drame avec la conscience d'une écriture formulée pour la scène, ce que nous décrirons à travers la notion de devenir scénique. En effet, l'hétérogénéité des formes et la mise en scène de la figure auctoriale se retrouvent naturellement dans la didascalie - espace creux où vient se loger la voix de l'auteur qui révèle une écriture formulée dans le rêve du plateau et des corps des acteurs mais aussi acte réflexif où se délibère la possibilité même de la représentation. Dans son introduction à *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle*, Frédérique Toudoire-Surlapierre insiste en effet sur le phénomène d'hybridation lié à cette pratique :

> « Pour cerner ce qui se dit dans les didascalies modernes et contemporaines, il importe de prendre la mesure de la rigueur et de la contrainte inhérentes à leur présentation méthodique (description de l'espace et du temps, des personnages et des objets, du décor) qui cohabite avec l'intériorité, la poéticité, l'incertitude et l'herméneutique de la voix auctoriale à laquelle le XXe siècle donne de plus en plus libre cours[409]. »

Dès lors, l'écriture didascalique s'appréhende à la fois dans sa fonction classique de désignation de l'espace et du jeu des acteurs, mais aussi dans sa capacité à révéler l'instabilité propre au rêve d'un auteur qui ne souhaite pas verrouiller la représentation imaginaire – pas plus qu'il ne le fera dans ses mises en scène.

[408] À l'exception de *Gibiers du temps*.

[409] TOUDOIRE-SURLAPIERRE F., « "Regarder l'impossible" : l'écriture didascalique dans le théâtre du XXe siècle », in *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 9.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

C'est à l'analyse d'une poétique de la représentation que nous allons consacrer le second et dernier temps de cette étude. Nous verrons pour commencer comment certaines archives photographiques et audiovisuelles sont à même de témoigner d'une poétique proche de celle de Tadeusz Kantor, ceci par la convocation de matériaux et d'objets pauvres mais aussi par la récurrence des mannequins et pantins qui occupent la scène gabilyenne (ceci avec *Gibiers du temps* et *Enfonçures* notamment). Nous poursuivrons ainsi notre investigation sur ce que nous nommerons alors une poétique du déchet. Nous avons déjà décrit la thématique de la reconstitution, et vu qu'elle n'était là que pour signifier l'impossibilité de toute réunification d'un passé démembré. Il nous semble en effet que ces textes propres à montrer l'éclatement du passé et l'impossibilité d'habiter le présent se rejoignent dans la conception d'un présent lui aussi relégué à l'état de déchet alors même qu'il serait supposé être l'espace du vivant. Si nous formulons cette hypothèse, c'est que le drame comme la scène montrent combien la société de consommation - dans laquelle Gabily ne cesse de puiser pour en montrer l'obscénité – nous impose de réfléchir sur le régime du temps. En effet, si le passage de l'histoire progressiste à l'histoire-mémoire a dépossédé l'avenir de son pouvoir émancipateur, qu'en est-il au sein d'une société adepte de la production de masse ? Comme l'écrit Jacob Peter Mayer dans sa préface à *La société de consommation* de Jean Baudrillard : « La consommation, comme nouveau mythe tribal, est devenue la morale de notre monde actuel. Elle est en train de détruire les bases de l'être humain, c'est-à-dire l'équilibre que la pensée européenne, depuis les Grecs, a maintenu entre les racines mythologiques et le monde du logos[410]. » En quoi l'œuvre de Didier-Georges Gabily est-elle le lieu d'une réflexion en acte sur les temps présents ?

Nous terminerons enfin par la relation fondamentale que Didier-Georges Gabily entretenait avec les membres de son groupe, ceci afin d'envisager les rapports qui s'y engagent à la langue et à la direction d'acteurs. Nous verrons ainsi combien l'acteur est un élément fondamental de son écriture et combien son rapport à la formation et à la direction de l'acteur témoignent d'un geste artistique fondé sur le collectif, motif qui nous enjoint à penser le théâtre comme espace de renouvellement de la communauté; le Groupe

[410] MAYER J.-P., « Avant-propos », in BAUDRILLARD J. *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 14.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

T'Chan'G est en effet l'une des rares communautés à s'être formée à une époque où elles ne faisaient plus autant d'émules que dans les années 70, ceci pour manifester un geste de résistance à l'égard de l'individualisme ambiant - corollaire de la société libérale contre laquelle leurs voix se sont élevées :

> « *Groupe* : le mot, c'est vrai, a un je-ne-sais-quoi de désuet mais demeure pourtant toujours aussi singulier quand on l'emploie à désigner le désir commun d'un certain nombre d'individus de voir exister quelque chose de différent sur le lieu où s'exerce leur travail, où se fonde et se vérifie – osons un mot non moins désuet – leur vocation. On veut dire : le plateau. Celui-là, du théâtre, précisément[411].»

Au terme de ce dernier point, nous serons ainsi revenus vers le lieu où se réalise l'art du théâtre : le plateau, fait de ceux qui le peuplent mais aussi du regard du public ; le plateau, lieu ultime de l'utopie réalisée : celle d'un être ensemble fait de différences, la conscience de l'altérité devenant le principe même de la création.

[411] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit*. p. 35-36.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

I. La scène de l'écriture

L'écriture dramaturgique de Gabily s'apparente à ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « théâtre "rhapsodique" » ou « œuvre hybride » dans son ouvrage *L'avenir du drame*[412], figure dont le *lexique du drame moderne et contemporain* donne la définition suivante :

> « La rhapsodie correspond au geste du rhapsode, de l' « auteur-rhapsode » qui, selon le sens étymologique littéral – *rhaptein* signifie « coudre » -, « coud ou ajuste des chants ». À travers la figure emblématique du rhapsode, qui s'apparente également à celle du « couseur de lais » médiéval assemblant ce qu'il a préalablement déchiré et dépiéçant aussitôt ce qu'il vient de lier -, la notion de rhapsodie apparaît donc d'emblée liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiéçage, la choralité[413]. »

Convoquant la mémoire culturelle aussi bien qu'historique à travers ses mises en pièces de mythes littéraires et politiques, Gabily inscrit son geste dramatique dans cette pratique de l'hybridation commentée par Sarrazac. L'œuvre de Didier-Georges Gabily défait en effet les écheveaux d'un héritage culturel, ceci en interrogeant le monde contemporain dans lequel il s'inscrit par le mélange des temps. Mais le caractère hybride qui se manifeste dans l'écriture de Gabily ne tient pas seulement à l'opération de greffes qui consiste à réunir par la compression de temps des figures issues du passé comme du contemporain. Il est en effet une autre forme de suture, avec le passage constant d'un genre à l'autre ; ce phénomène étant manifeste au sein des pièces comme dans la circulation d'œuvres différentes mais reliées par le même sujet.

Pour notre auteur, la séparation pour des raisons éditoriales de l'écriture théâtrale et de l'écriture romanesque ne correspondait pas au rapport constant qu'il souhaitait

[412] SARRAZAC J.-P., *L'avenir du drame*, *op.cit.*
[413] HERSANT C. et NAUGRETTE C., « Rhapsodie », *op.cit.* p. 182-183.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

entretenir dans ses œuvres avec la langue. Et si cette séparation entre les genres n'est plus évidente du côté des esthétiques contemporaines, elle le reste du côté de la production qui implique de fait une classification des œuvres parfois abusive aux yeux de l'artiste qui cherche à dépasser les cadres en permanence. Il nous a été donné de signaler à plusieurs endroits combien l'écriture théâtrale de Gabily était faite de dialogues et de récits sans qu'il s'agisse nécessairement d'un mode opératoire stable : ainsi le dialogue peut-il devenir récit par l'entrée dans le monologue et la didascalie se constituer en récit lorsqu'elle fait appel à la figure du narrateur omniscient de l'écriture romanesque. Nous décrirons donc pour commencer ces différents élans d'une écriture voyageant entre le territoire du théâtre et celui du roman, voire parfois du journal d'auteur, avant de nous attarder sur le cas particulier de la reprise du fait divers de Marguerite Laënnec dans trois productions romanesque, théâtrale et cinématographique.

Nous reviendrons ensuite vers l'étude des textes pour le théâtre en nous concentrant sur les espaces d'écriture dans lesquels se fait entendre la voix de l'auteur à travers deux angles. Pour commencer, nous porterons notre attention sur les notes liminaires – notes sur lesquelles nous avons de nombreuses fois fondé notre étude – qui nous semblent en effet être le lieu de passage entre l'atelier de l'auteur et le plateau.

Dans la même perspective, nous terminerons ce chapitre en nous concentrant sur l'écriture didascalique de Didier-Georges Gabily, dont la densité et la variété des usages et des fonctions invite à la considération de la dynamique de son devenir scénique. Ce dernier point d'analyse du texte nous conduira alors à quitter l'espace de la page pour aller vers celui du plateau que nous aborderons à travers les archives et les témoignages de quelques acteurs et collaborateurs de Didier-Georges Gabily.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1. Une écriture hybride

1.1 Hétérogénéité des formes à l'intérieur de l'écriture théâtrale

Omniprésente est la question de l'écriture chez Gabily. Que ce soit dans ses notes de répétitions, son journal ou dans les œuvres, l'auteur est tiraillé par cette question lancinante d'une forme singulière de l'écriture à trouver. À titre d'exemple, prenons cet extrait issu du « cahier de répétitions *Gibiers du temps* » rédigé en avril 1994 et par la suite publié dans son journal:

> « La question de l'écriture théâtrale au centre de mes questions sur la question de l'écriture en général (et surtout, celle des romans). Se dire qu'on n'en sortira jamais, qu'il y a neuf chances sur dix que l'on se trompe (vanité, erreurs, complaisances diverses, effets de cour) et persister malgré tout : il doit bien y avoir une question juste à poser pour qu'une forme juste puisse commencer à tenter d'y répondre[414]. »

Gibiers du temps, comme d'autres pièces, porte les traces de cette quête inlassable de l'écriture en mouvements ; le passage le plus significatif de cette « hésitation générique » étant *Romance d'Eros*[415]*,* qui vient clôturer la deuxième époque du triptyque. Ce texte se donne comme un temps suspendu dans l'action et circonscrit un espace où la voix de l'auteur s'invite directement dans le monde percé de la fable ; geste qui affaiblit ainsi les effets de la mimésis et s'affirme, par cette intrusion dans l'acte théâtral, comme acte de création non clos. Cette inclusion d'un souvenir de l'auteur - qui va puiser dans son vécu

[414] GABILY D.-G., *À tout va*, *op.cit.,* p. 43-44.
[415] *Cf* annexe IV, extrait 2.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

comme dans celui des acteurs[416] qui peuplent le plateau - insuffle à la fable cette matière issue du réel qu'il ne cesse de pétrir. *Romance d'Eros,* que Julie Valéro nomme « exportation d'événements[417] », participe de ce geste rhapsodique évoqué par Jean-Pierre Sarrazac. On peut lire, dans *À tout va*, une lettre adressée à Bruno Tackels datant du 28 août 1994, où Gabily raconte sa visite dans un peep-show de la rue Saint-Denis alors qu'il se débat avec l'écriture de *Gibiers II* : « Moi je m'en sors en me disant que c'est du matériau pour *Gibiers II* [418]». Remarque qui suffit à montrer combien la dramaturgie se nourrit du réel pour créer ainsi des espaces de rencontres avec les destinataires de l'œuvre, mais également pour réaffirmer le lien du théâtre avec la vie[419].

Peut-être est-il alors possible d'envisager ces instances d'importation des questionnements suscités par l'existence et la création ; importations qui favorisent de plus le caractère hétérogène des écritures. Le drame n'est pas clos sur lui-même, sur un univers purement fictionnel ; il est le lieu de traversées de figures multiples au nombre desquelles celle de l'auteur qui s'y promène en prenant directement la parole. Ainsi l'inscription du processus d'écriture au sein du drame constitue-t-elle des espaces qui font simultanément rupture et jointure ; rupture avec la mimésis et jointure avec l'extérieur de la fable, avec l'altérité. Le théâtre devient alors ce lieu de jonction entre le réel et l'imaginaire, ces deux univers s'alimentant de façon permanente.

> « Je t'inventerai une sœur jumelle, ne me demande pas pourquoi, je ne sais pas encore pourquoi, maintenant que l'obligation (statutaire) te fait t'emparer d'un godemiché qui traînait (à dessein) sur la piste, JE T'INVENTERAI UNE JUMELLE POUR LA PLAINTE ET LE RENONCEMENT[420], je te

[416] La matière de l'acteur est matière à écriture. Voir à ce sujet les entretiens réalisés pour le film *Constellation Gabily* avec cinq acteurs (Virginie Lacroix, Yann-Joël Collin, Christian Esnay et Eric Louis) et Isabelle van Brabant, compositrice. Annexe III

[417] VALÉRO J., *Le théâtre au jour le jour*, *op.cit.,* p. 109.

[418] GABILY D.-G., *À tout va*, *op.cit.* p. 99.

[419] Dans la publication de sa thèse, Julie Valéro analyse avec rigueur la graphie de l'auteur, l'interpénétration des pensées de l'auteur avec le monde de la fable et désigne les endroits fondamentaux de cette porosité dans le geste d'écriture de Gabily. Elle s'appuie par ailleurs sur la thèse de Sabine Pétillon-Boucheron (*Les détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double,* Louvain, Peeters, 2002) pour montrer comment l'énonciation est sans cesse aux prise avec l'hésitation, l'incertitude provoquant en cela un édifice du dire tremblant. Je renvoie donc le lecteur au chapitre « Didier-Georges Gabily : Une pensée en marge » et plus précisément au premier point de son analyse « Les marges du drame » de l'ouvrage de Julie Valéro.

[420] Cette sœur jumelle qui se manifeste à travers l'ombre de la jeune négresse et qui intervient dès le début de la seconde époque alors même que *Romance d'Eros* n'est pas encore intervenu dans le déroulement de la fable.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> l'inventerai pour qu'une voix se fasse entendre de toi, libérée de toute obligation (statutaire), ici, comme tu le présentes à l'entrée de ton vagin, le godemiché, le sexe sans appartenance, la fiction d'Eros et voici : mon chant d'amour pour toi, et regarde : voici le lieu de mon chant d'amour pour toi tandis que s'éteignent les feux de la traversée de la ville que fit Thésée, voici le dernier lieu où ils devaient venir te rejoindre dans ce rêve que je fis d'eux tous, rêve peuplé d'eux tous, et, par-dessus eux, de toi – en quelque sorte, tu es l'unique réalité, la réalité dérobée, celle qui toujours échappe, le lien coupé à demeure, à jamais, d'avec nous tous, comme je te vis et ici, comme eux, je te laisse au seuil, toi, réelle, eux rêvés, de par mon songe qui est comme le monde et ne sait pas encore sa fin[421] »

Nous percevons particulièrement dans cet extrait de *Romance d'Eros* l'interpénétration des mondes qui peuplent la vie de l'auteur : fragment de réalité avec cette jeune femme arrachée au réel, acteurs qui renvoient aux questionnements de l'auteur sur le théâtre et personnage de Thésée qui fait suture avec les deux autres territoires. Ces liens inédits évoquent l'insécabilité des mondes réel et imaginaire, et font du plateau le lieu de la résonance du réel. Et si l'on peut ainsi parler de cette résonance du réel, c'est précisément parce que la mouvance du langage et le rythme poétique font naître la possibilité de cet « espace autre » car, ainsi que l'écrit Maryvonne Saison, « le langage "cursif" étouffe toute possibilité de rêve ou d'association mais aussi toute chance de représenter le réel en son altérité : il informe et réduit au connu et à la certitude des repères habituels[422] ». Dès lors, le drame porte nécessairement la trace de ces multiples champs traversés, ce qui implique que l'auteur se dévoile autant qu'il dévoile les mécanismes de la représentation : ceci en empêchant l'avènement de la mimésis dès lors qu'elle risque d'installer la création dans un espace étranger aux pulsions du réel :

> « Si l'écrivain voit bien "la misère du monde", pour reprendre le mot de Bourdieu, pour autant il n'est pas là pour en rendre compte de façon mimétique. L'écrivain véritable ne peut absolument pas la dupliquer de manière strictement mécanique en la re-présentant. Gabily n'est bien sûr pas le premier – c'est une opération qui œuvre depuis près d'un siècle -, mais il la rejoue à nouveaux frais pour son temps, le nôtre : il donne son congé à la représentation. La représentation *au* théâtre ne

[421] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.,* p. 126.
[422] SAISON M., *Les théâtres du réel*, *op.cit.,* p. 68.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> peut pas faire *du* théâtre, ne peut être l'élément vital du théâtre. Le théâtre aujourd'hui doit trouver d'autres manières de raconter, d'autres stratégies narratives pour faire le récit de nos mythes contemporains. C'est à cette tâche que s'attelle Gabily et qu'il expose formellement dans "Romance d'Eros"[423]. »

Faire de l'écriture une exploration de différents langages, voix ou genres, c'est ouvrir le théâtre et y laisser entrer le monde ; c'est aussi revenir à ce qui le fonda en premier : raconter pour laisser place aux voix, ainsi que l'exprime l'auteur dans cet entretien avec Yannick Butel :

> « nnck Btl : Vous passez d'un genre à l'autre, du théâtre au roman. Et l'expérience entre les deux semble se poursuivre à travers votre prédilection pour le récit. Le récit au théâtre ou le récit du roman conduisant ou conducteur de théâtralité… C'est curieux.
>
> Ddr-Grgs Gbl : Je crois que ça va de pair. Je crois qu'au départ le théâtre c'était du récit et, au fur et à mesure, ça s'est organisé en dialogue, chez les Grecs. Cet héritage, disons cette histoire vit en moi. Ça me reste énormément et j'aimerais qu'on y revienne. Il y a des parts, dans mon écriture, du grand récit mythique qui revient et qui soudain, dans la bouche des personnages, redevient récit. […] Parce que dans le récit, il y a cette chose magnifique qui est le chœur. Chacun, parmi les acteurs, prend personnellement en charge une partie du chœur… Et ça pour moi, c'est aussi le théâtre[424]. »

On retrouve ainsi ce rapport à l'héritage que l'œuvre gabilyenne ne cesse de reprendre à son compte et de défaire : ce qui apparaît comme une contemporanéité du drame libéré des règles rejoint en même temps une fonction originelle de l'acte théâtral : la rupture de la mimésis qui s'opère dans ces mouvements d'hybridation permet aussi qu'adviennent les voix du chœur et, par extension, les voix qui peuplent les rues. Ce sont ces voix qui viennent chevaucher celle de l'auteur disant *Romance d'Eros*[425] et qui font renaître, dans la nuit du théâtre, la vie dans son hétérogénéité.

---

[423] TACKELS B., *Avec Gabily. Voyant de la langue*, *op.cit.*, p. 66-67.
[424] BUTEL Y., « Didier-Georges Gabily, conversation avec Yannick Butel », *op.cit.,* p. 121-122.
[425] *Cf* annexe IV, extrait 2.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« Le chœur, tel qu'il s'en empare, n'est pas une parole globale et collective ; c'est un étrange éclatement, un dessin qui apparaît brutalement, même s'il était déjà là, à vue, sans être vu. Des lignes, de simples lignes, irradient, dégagent lentement des points aveugles qui se gonflent de sens. S'opère alors une recomposition des éclats. Plus exactement leur *restitution,* parce que la totalité n'est jamais donnée, une reconstitution qui aura peut-être lieu pour celui qui regarde, si par chance l'œil se promène, nomade, de long, en large[426]. »

Chez Gabily, l'écriture chorale semble être l'endroit de la réconciliation entre les élans du romancier et du dramaturge, l'auteur s'en retournant alors vers un lieu originel de la parole, au commencement des récits mythiques. Dans cet extrait de *Fragments d'oracle*, la parole de l'auteur se confond avec les mots de la Pythie et de la comédienne portant ce rôle, et redit les origines du monde pour refaire le chemin qui mène à ce présent chargé des amas du temps :

« Je

suis

Pythie qui dit encore : "LE THÉÂTRE REPRÉSENTE LA VILLE IMMENSE"

- et je parle des commencements, disant : Ecoutez. Eux, ils avaient fait un feu. Ce fut le premier feu dans cette île du milieu du fleuve. Ils avaient fait le premier feu au plus près de la rive, à la frontière changeante où boues et sables commençaient d'être secs. Et derrière eux était l'espace indéfriché : toutes premières essences d'arbres – celles qui demeurent encore et celles qui pour toujours se sont éteintes, ayant rejoint la terre mère, consumées par le temps, dévoré par le feu des hommes – tous les taillis de sureaux, noisetiers, prunelliers, et les buissons de ronces plus haut que l'homme, plus touffus que sa peine, plus blessants que sa colère, et qu'ils arracheraient à force, tous les gîtes de branches, tous les couverts de halliers, tous les trous de pierre ou de terre où se cachaient les bêtes sauvages qu'ils finiraient par détruire à force, se mesurant à elles avec les armes et avec la ruse (aussi celles que bientôt ils garderaient en troupeaux pour

[426] TACKELS B., « "Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !" Le chœur chez Didier-Georges Gabily » *in Alternatives théâtrales,* n°76-77, janvier 2003, p. 74.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

la laine et le cuir, pour les viandes et le lait, les domestiques, les paisibles, les châtrées). Voilà comment était l'espace derrière eux[427]. »

Par cette traversée du monde et du temps, par ce dialogue de l'auteur avec le théâtre, nous voyons se dessiner la forme d'un chœur faisant émerger la musicalité de toutes les voix qui le composent. Il faut, pour mieux le saisir écouter *Fragments d'oracle* grâce à la captation de *Gibiers du temps*[428]. Dans la nuit du théâtre, les voix des acteurs s'entremêlent et font alors entendre des bribes de phrases reprises au texte antérieur comme : « Bon anniversaire maman », qui est issu de la première partie de la première époque « TOUJOURS LE PREMIER MATIN » ; cet acte provoquant alors une musicalité basée sur le principe de la répétition et de la reconnaissance pour le spectateur. Cette musicalité des voix - qui se chevauchent et redisent les mots déjà prononcés - construit un espace sonore composé de mots mais aussi de souffles et de sons plaintifs, bientôt rejoints par une musique contemporaine qui introduit le texte de la Pythie alors accompagnée par les reprises du chœur présent dans l'ombre de la scène. Le chœur s'adonne ici à une composition sonore grâce à laquelle le théâtre renoue avec l'art de la mélopée. La représentation théâtrale s'appuie alors sur l'articulation de différents registres d'écritures et de voix, l'espace-temps permettant l'évocation des origines - tant par l'aspect thématique que dans la forme – par où se délivre le récit d'une humanité soumise à des luttes perpétuelles.

On pourrait dire de l'écriture gabilyenne qu'elle se fait à l'image d'un vaisseau à la limite du débord tant sa structure est faite de tangages multiples qui conduisent la langue vers des poussées propres à déstabiliser l'univers du drame. Par cette image, nous percevons l'ouverture qui donne au théâtre de Gabily sa plus grande qualité, soit celle de l'ouverture à un dialogue polyphonique. Car le théâtre de Gabily est une polyphonie et son auteur, un rhapsode. Comme le signale Jean-Pierre Sarrazac, s'inscrivant dans l'héritage du sujet épique théorisé par Szondi, il existerait une modalité auctoriale dont l'origine grecque continuerait de diffuser dans le drame moderne et contemporain, celle de l'auteur rhapsode. Dans l'antiquité, le terme de rhapsode désigne « le chanteur qui allait de ville en

[427] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op. cit.,* p. 69.
[428] *Cf* annexe IV, extrait n°3

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

ville en récitant des poèmes homériques et épiques[429] ». Le mot est composé de *rhaptein* « coudre, ajuster en cousant », mot d'origine obscure, et de *odê :* « chant » ; signifiant proprement « celui qui coud ou ajuste des chants ». Dans le Littré, « rhapsodique » définit ce « qui est formé de lambeaux, de fragments[430] ». Par l'emploi de ce terme, Jean-Pierre Sarrazac fait entrer le temps de la production de l'écriture dans le mouvement du texte et place dès lors l'auteur dans une position de médiateur entre l'œuvre qu'il produit et son destinataire.

> « Force est de constater que le dialogue dramatique, tel qu'il se transforme tout au long du XXe siècle et tel qu'il est en devenir encore aujourd'hui, est un dialogue médiatisé. Un dialogue que j'appelle rhapsodique en tant qu'il coud ensemble – et découd – des modes poétiques différents (lyrique, épique, dramatique, argumentatif), voire réfractaires les uns aux autres, et qu'il est lui-même contrôlé, organisé, médiatisé par un opérateur (au sens mallarméen) reprenant certaines caractéristiques du rhapsode de l'Antiquité [...]. Le « sujet rhapsodique » élargit et surtout, assouplit le « sujet épique » théorisé par Szondi. Au lieu de se limiter à ce pur (dé)monstrateur détaché de l'action campé dans la *Théorie du drame moderne*, le sujet rhapsodique se présente comme un sujet clivé, à la fois intérieur et extérieur à l'action[431]. »

Cet auteur rhapsode, qui construit sa fable sur le modèle d'un tissage fait de « lambeaux » mais aussi de formes hétérogènes, perturbe les codes établis du dialogue tel qu'il était pratiqué dans la forme dramatique classique pour y tendre une relation entre lui-même et ses multiples destinataires. Derrière cet auteur rhapsode, c'est la question du drame qui est posée. Le drame moderne se présente désormais en tant que matière percée, à l'intérieur de laquelle viendrait se loger l'activité du lecteur et du spectateur. Pour le théâtre de Gabily comme pour son écriture romanesque, ces espaces de dialogues sont multiples et produisent une activité importante chez le destinataire de l'œuvre qui entre en dialogue avec l'auteur, avec lui-même, avec l'histoire littéraire et la société dans laquelle s'inscrit l'œuvre :

---

[429] REY A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.* p. 3240.

[430] www.littre.org/definition/rhapsodique

[431] SARRAZAC J.-P. « Dialogue (crise du) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.,* p. 69.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Tous ces métissages et toutes ces hybridations semblent répondre à une volonté commune : émanciper le dialogue dramatique de l'univocité, du monologisme (toutes les voix des personnages se résorbant en définitive dans la seule voix de l'auteur) que lui reproche tant Bakhtine : instaurer, au sein de l'œuvre dramatique, un véritable dialogisme, « capter le dialogue de son époque », « entendre son époque comme un grand dialogue », « saisir non seulement les voix diverses, mais, avant tout, les rapports dialogiques entre ces voix, leur interaction dialogique[432]. »

Ainsi l'hétérogénéité de l'écriture sert-elle à produire du dialogisme au sein de l'œuvre alors que le dialogue est fragilisé dans sa forme et fonction initiale ; tant et si bien, comme le signale Jean-Pierre Ryngaert, qu'il s'agit désormais d'observer un « *partage des voix* » :

> « Le dialogue, souvent envisagé du point de vue de la communicabilité ou de son envers, la trop fameuse "incommunicabilité", gagne à sortir de ce système binaire d'explications centrées sur des logiques qui ne relèvent pas directement de la dramaturgie.
>
> Pour notre part, c'est la question du *partage des voix*[433] puis de leur *accordage* qui nous importe. Poser la question du partage des voix, c'est admettre que ce partage ne va pas (ou plus) de soi ; que l'utopie du dialogue fermé, mimétique d'un échange prétendant tout ignorer du tiers spectateur pourtant présent s'effondre et laisse place à des tentatives différentes, qui relèvent notamment du montage, mais aussi d'essais rythmiques ou musicaux[434]. »

Le partage des voix auquel on assiste dans l'écriture théâtrale de Didier-Georges Gabily est fondé sur une poétique du multiple, où l'on cherche constamment à faire entendre des voix venues d'horizons divers : aussi bien les voix des personnages mythiques - qui parlent d'un temps archaïque et véhiculent tout à la fois les héritages littéraires - que les voix de l'histoire, de la rue, de l'auteur ou des acteurs désignant l'acte de jeu qu'ils produisent. Si l'écriture dramatique de Gabily est à ce point fondée par cette hétérogénéité des paroles,

---

[432] *Ibid.,* p. 71.

[433] Jean-Pierre Ryngaert précise dans une note : « Je fais allusion ici à la question initiale posée par Jean-Pierre Sarrazac, qui reprend le titre d'un ouvrage de Jean-Luc Nancy ».

[434] RYNGAERT J.-P., *Nouveaux territoires du dialogue* (dir.), *op.cit.,* p. 5-6.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

c'est en effet qu'elle prend naissance dans la matière même du groupe d'acteurs pour lequel est elle est formulée, ainsi qu'en témoigne cette note à propos de *Violences* :

> « Tout flotte. Il faudrait pouvoir définir ça : "un flottement actif". Il faut plus et il faut moins. Aller où tout déborde et essayer *dans le même temps* de tout retenir. Par exemple. En ce lieu-là, le texte n'a comme valeur d'usage (hors sa valeur poétique) que celle qui consiste à rameuter quelques voix avec quelques corps pensants (le plus souvent assemblés dans un désir commun) pour la profération et le remâchement[435]. »

C'est aussi parce que le théâtre, tel que l'envisage cet auteur et metteur en scène, ne peut être étranger aux pulsions du monde qui le traversent constamment comme on a pu le voir à plusieurs endroits de notre analyse.

La particularité de cette écriture prenant corps pour les corps des acteurs sera l'objet de notre développement ultérieur. Nous souhaitons pour le moment poursuivre notre analyse du rapport entretenu par notre auteur avec différents genres d'écriture. Notre analyse tournera donc désormais autour de trois modes narratifs reliés au fait divers qui met en jeu le personnage de Marguerite Laënnec.

1.2 D'un genre à l'autre : « l'archipel Marguerite »

L'ensemble de l'œuvre de Gabily forme ce que nous avons désigné comme archipel. Si un archipel est un ensemble d'îles rapprochées sur une surface maritime ayant formé un seul corps à une époque antérieure, les différentes îles qui constituent un archipel conservent la mémoire géologique de cet état antérieur où elles n'étaient qu'une. Avec la métaphore de l'archipel, nous comprenons combien l'œuvre de Didier-Georges Gabily est faite de plusieurs pièces aux origines semblables et reliées par un même sujet. Notons également que la figure de l'archipel a été récemment convoquée par Édouard Glissant,

[435] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.* p. 45.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

ceci pour désigner la structure de son œuvre mais aussi pour servir une réflexion plus large sur les héritages du peuple créole. Cependant, nous nous garderons bien d'inscrire nos pas dans ceux de cet auteur majeur uniquement parce que nous employons cette image qui nous semble convenir à certains aspects de l'œuvre gabilyenne. Nous pouvons cependant parler de « l'archipel Marguerite » dans l'œuvre de Gabily. Quelles sont alors les îles qui forment cet archipel ? Elles sont au nombre de trois, et ont l'intérêt de se situer dans la première époque d'écriture de l'auteur, avant que le théâtre ne s'impose dans sa production. Il s'agit en effet de trois œuvres qui investissent trois types d'écriture à savoir le cinéma, le roman et le théâtre. Toutes ont été écrites au cours de la même période, ce qui laisse supposer une simultanéité dans leur écriture. Au cours des années 1984 et 1985, Gabily écrit le scénario *Mélodrame*, le roman *Physiologie d'un accouplement* et la pièce *Lalla (ou la Terreur)* – que nous avons analysée dans le chapitre « Territoires de la mémoire ». Chacune de ces îles traite le fait divers de l'infanticide que commit Marguerite Laënnec en 1980, thème qui a obsédé l'auteur au point que l'on puisse y voir le fondement[436] de son entrée dans l'écriture. En effet, on retrouve dans cet ensemble certains aspects essentiels de la geste gabilyenne : la traversée des genres, le crime archaïque, la figure de la marge et enfin une déstabilisation du récit. Chacune des pièces formant « l'archipel Marguerite » est travaillée par ces éléments fondateurs. Ainsi est-il possible d'observer à l'intérieur de chacune d'entre elles une invitation à l'hybridation des genres que l'on retrouvera dans les pièces écrites et mises en scène par Gabily quelques années plus tard. Car, la production théâtrale prenant une place grandissante et même dévorante dans la création de l'auteur, les obsessions du romancier et du cinéaste ont été injectées dans les pièces ultérieures.

Voyons maintenant comment fonctionnent le scénario et le roman ; quelles différences et similitudes entretiennent-ils et comment nous engagent-ils dans une réflexion sur les différentes modalités de narration et de rapport à la représentation ?

[436] Pour Victoria Pageaud, *Lalla* représente l'œuvre matricielle de Gabily : PAGEAUD V., « *Lalla* de Didier-Georges Gabily, une œuvre séminale », mémoire de master II recherche en études théâtrales, sous la direction de Sophie Lucet, université de Caen Basse-Normandie, 2010

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

a.Mélodrame : l'écriture scénaristique

Comme toujours chez Gabily, l'œuvre se trouve précédée d'une note liminaire ; espace où l'auteur donne des éléments sur l'origine et la contextualisation de la matière fictionnelle. Ainsi peut-on lire ces notes pour le scénario, rédigées par l'auteur en février 1985, dans le dossier de production du film :

> « I. Sur Marguerite L…
>
> Le 8 mars 1980, Marguerite L… fille de ferme d'une vingtaine d'années, accouchait d'un nouveau-né qu'elle étranglait aussitôt et dissimulait sous du fumier.
>
> J'ai vécu quatre ans avec cette Marguerite là dans la tête, avec son silence ; j'ai enquêté avec obstination cherchant à reconstituer la genèse d'un tel acte (et je fus sans doute aidé par le fait d'avoir moi-même vécu dans la proximité de certains endroits où de tels actes restaient possibles). Manie si l'on veut de la reconstitution, mais aussi, désir passionnel d'entrer en cinéma avec elle (Marguerite) comme (encombrant) bagage.
>
> De ce qui pouvait m'apparaître à la lecture des articles de journaux sur ce personnage – tout ce fatras d'images naturalistes à la Zola – il ne reste presque rien aujourd'hui ; peut-être seulement la certitude que Marguerite ne s'est pas embarrassée de la rhétorique pleurnicharde du fait divers pour commettre ce qu'on conviendra d'appeler "son crime"[437]. »

Ce scénario entreprend de raconter le fait divers autour de cet infanticide, mais pas seulement. Comme dans les autres pièces de l'archipel, la question de la création et notamment de l'écrivain - pour ce qui concerne le scénario et le roman – s'inscrit comme sujet principal. Quelle forme cela prend-il pour le scénario ? Dès la note d'intention, Gabily présente un film dont le modèle narratif repose sur la simultanéité de deux actions se déroulant dans deux espaces proches et pourtant séparés l'un de l'autre par une frontière sociale. L'ensemble des deux actions s'inscrit dans une propriété située en Charentes, où vivent les maîtres du domaine et la famille de Marguerite qui est à son service. Les protagonistes vivent donc dans le même lieu en restant étrangers les uns aux autres. Le

[437] GABILY D.-G., *Mélodrame*, « Déclaration d'intention », *op.cit.,* p. 4.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

principe narratif est basé sur cette séparation des deux sphères familiales, mais repose cependant sur un montage et une mixité des espaces, ceci grâce notamment à une écriture singulière du son : en effet, l'image d'un espace est mise en relation avec l'espace sonore de l'autre.

> « Un aller et retour incessant entre deux univers que tout oppose et où, paroles et musique des uns contaminent en permanence la geste de l'infanticide Marguerite L…[438] »

Les deux actions simultanées sont les suivantes : d'un côté, il y a Marguerite dont on va suivre les premières contractions jusqu'à l'accouchement dans l'étable et le meurtre du nouveau-né ; de l'autre, la maison des maîtres dans laquelle vit un couple avec une petite fille. L'homme est un auteur de roman policier aigri, la femme une compositrice. Au milieu de ce couple, une troisième femme, Marie, invitée pour la soirée. Il s'agit du premier amour de l'homme, divorcée d'un policier, qui devient une proie pour cet écrivain qui entreprend dans un jeu malsain de la séduire en présence de sa femme Lou et de leur petite fille dénommée « Enfant ». Les deux actions se déroulent de nuit. La première action se situe dehors, dans l'étable et dans la maison de famille de Marguerite ; la seconde dans la maison des maîtres. La simultanéité des deux actions et des deux espaces n'est pas à l'œuvre pendant tout le film, mais surtout au moment de l'ouverture et avant l'arrivée de la troisième femme. Car une fois que Marie est arrivée sur les lieux, se met en place la cérémonie de séduction et un dîner au cours duquel Marguerite remplit son office de servante. La simultanéité du récit reprend avec le lever du jour : Marguerite va accoucher et accomplir le crime pendant que Marie annonce son départ de la maison.

Ainsi Gabily met-il en place la figure de l'auteur qui reviendra dans le roman, mais plus proche de lui-même. Dans *Mélodrame*, cet auteur est encore loin de lui : il s'agit d'un homme né riche, vivant dans la demeure de son père et devant sa fortune à sa famille ainsi qu'à sa compromission dans une écriture commerciale. À Marie, qui lui demande ce qu'il fait maintenant :

[438] GABILY D.-G., *Mélodrame,* « En matière de résumé », *op.cit.,* p. 2.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« JEAN: bon, tu veux savoir ? J'écris des polars… Plus dure sera la chute, etc…

[…]

JEAN : Les aventures de Dick Rater, ça te va ? Un minable, ça va de soi, looser, et tout… Mais Sexe et Sang assurés, tu vois le genre… pas ton genre, évidemment… Résumons-nous : il s'est rabiboché avec son père parce qu'ici, c'est tranquille, et pas de loyer ; pour la terre, un ouvrier agricole, et Lou, une maîtresse-femme, si, si… s'occupe de tout… lui, il écrit… T'en as jamais lu des Dick Rater ?...

Et de loin, on l'aura vu déboucher une bouteille de champagne.

JEAN : L'abominable docteur Kradeck, c'est moi ! grand succès dans les halls de gares ! champagne[439]! »

Et pourtant, la situation familiale avec une femme artiste travaillant sur la composition d'un quatuor et une petite fille correspond à la structure familiale de Gabily à cette époque[440]. À part cette correspondance avec la vie réelle de l'auteur, le personnage de l'écrivain dans le film n'est pas travaillé sous le même angle que celui que l'on retrouve sous les traits du narrateur dans la seconde partie de *Physiologie d'un accouplement*. Ce qui est intéressant dans cette figure d'auteur, c'est qu'il écrit des romans policiers et qu'il cherche à séduire Marie parce que celle-ci est « divorcée d'un flic[441] ». Il entend ainsi lui soutirer des récits du réel pour alimenter son imaginaire d'auteur. Or le crime de Marguerite se déroule en même temps, "sous ses yeux", et lui fournit une situation proche de ses sujets d'écriture. Mais Jean est enfermé dans son égocentrisme et ne voit pas ce qui se trame avec Marguerite.

Concernant la représentation du crime, *Mélodrame* se différencie des deux autres pièces de l'archipel. Alors que dans *Physiologie d'un accouplement* et *Lalla (ou la Terreur)*, le crime a déjà eu lieu, ainsi que le jugement et l'emprisonnement de son auteur, *Mélodrame* représente l'action effective. La temporalité de l'antériorité n'est donc pas à l'œuvre dans l'écriture du scénario, et le spectateur assiste à la représentation de la naissance aussitôt suivie du crime :

[439] GABILY D.-G., *Mélodrame, op.cit.* p. 33.
[440] Lou faisant penser à Isabelle van Brabant et la petite fille à Maïa, la fille aînée de Gabily.
[441] GABILY D.-G., *Mélodrame, op.cit.,* p. 10.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« XXII. Intérieur, aurore. Étable.

Marguerite.

a. Elle sera revenue dans l'étable à l'heure de l'aurore.

Maintenant, elle porte des traces de coups.

Elle enlève sa blouse maculée de boue, sa ceinture de tissu.

Elle aura des contractions de plus en plus violentes, de plus en plus rapprochées.

Elle s'allongera sur la paille.

Elle respirera comme un animal. Elle se sera souvenu de tous les animaux mettant bas.

Elle ne gémira pas malgré la souffrance.

Elle écartera les jambes.

ON restera longtemps sur ses jambes, gêné.

[…]

XXIV. Intérieur, Aurore. Étable.

Marguerite.

a. Et elle expulsera l'enfant avec un unique gémissement.

Traces de poussières, brins de paille, collés par la sueur, sur son visage.

b. Alors elle pose le nouveau-né sur son ventre.

Elle le caresse, le tremblant, quelques instants.

Elle porte sa main toute gluante de liquide amiotique à sa bouche.

Elle se mordra le poing.

[…]

XXVI. Intérieur, Aube. Étable.

Marguerite.

Et elle se sera agenouillée. On la verra de dos. Elle étranglera le nouveau né, on le devinera à ses gestes.

Elle se retourne. Elle se relève.

Essuie avec un bouchon de paille ses jambes sanguinolentes.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Derrière elle, le corps de l'enfant.

Elle commence à se rhabiller[442].»

On aura remarqué, par la description de ces scènes, que le registre de l'écriture n'obéit pas aux règles scénaristiques. Si la description se concentre sur l'action, l'écriture n'est pas uniquement factuelle mais travaillée selon les codes littéraires : le recours au futur simple, la reprise du pronom « Elle » à chaque début de phrase et la mise en espace des mots dans la page concourent à faire de cette écriture scénaristique une écriture poétique imprimant un rythme mental à son lecteur. Cette poétique produit une distanciation avec la représentation du geste criminel. Proche d'une narration romanesque, cette écriture de la scène fondatrice montre la façon dont Gabily est traversé par des poétiques qui débordent les cadres du genre dans lequel il inscrit ses créations. Cette contamination des écritures se retrouve dans la dernière partie de *Physiologie d'un accouplement,* qui repose sur la mise en scène d'un règlement de compte.

b. Physiologie d'un accouplement : le roman

Dans *Physiologie d'un accouplement*, Gabily inaugure une écriture portant de nombreuses caractéristiques du nouveau roman : structure narrative éclatée créant un récit insaisissable, multiplicité de figures et personnages dont l'absence de définition génère la confusion du lecteur, déplacement du narrateur et de son rapport aux personnages et enfin déstructuration de la phrase syntaxique et des règles de ponctuation. Tout cela produit un roman difficile à saisir pour le lecteur, mais qui tire précisément sa force de cette instabilité. En cela, le premier roman de l'auteur propose un univers complexe et fuyant que l'on retrouvera dans son écriture théâtrale.

La structure du roman se présente en quatre parties ainsi réparties :

[442] *Ibid.,* p. 37-39.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« TABLE

Physiologie d'un accouplement

1. Genèse

Reconstitution

Dimanche

Physiologie d'un accouplement

2. *Le péché*[443] »

C'est sur la dernière partie que nous allons porter notre attention, dans la mesure où la situation romanesque s'apparente à un dispositif cinématographique. Un homme, que l'on suit depuis le début du roman - et qui se confond parfois avec le narrateur ou encore avec l'auteur, figure masculine plutôt que personnage - s'est installé dans la pièce d'une grande maison isolée en faisant de cet espace une véritable chambre de contrôle et d'orchestration d'une situation qu'il a mise en scène :

« *Dix-neuf heures. Cinquante minutes.*

Tu es dans la chambre close interdite maintenant, et c'est cinq ans plus tard. C'est une autre chambre, mais c'est le même jour, juste cinq ans plus tard. On dit : anniversaire. De. Femme. Jeune. Encore. S'écroulant. Dans les flots.

Et tout autour de toi luisent les instruments de ta propre torture : écrans de contrôle, haut-parleurs, tables de lecture avec leurs clignotements (rouges ou verts, c'est selon).

Et tout autour de toi devrait régner le silence pour toi, ici ;

Te dis-tu.

Il n'y aura jamais plus de silence pour moi jusqu'à la. Fin.

Craquement des escaliers : caméra numéro un[444]. »

[443] GABILY D.-G., *Physiologie d'un accouplement*, *op.cit.* p. 180.
[444] *Ibid.,* p.107-108.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Depuis cette régie, l'homme dirige une bonne et un enfant (le fils de la mercière du village prêté pour servir la mise en scène[445]) par le biais de micros et scrute les moindres faits et gestes de plusieurs autres personnages qu'il a conviés à un dîner auquel il ne se présentera jamais. Cette mise en scène est destinée à faire émerger le secret de la femme morte dont le souvenir obsède le personnage car :

> « *Il y avait eu le Sang mais pas de Loi. La mer seule avait découvert le corps. Puis l'avait recouvert. Et emporté.*
>
> *Imaginer à la grande table des fonds marins, poissons et crabes, et le sel, dévorant les chairs. Pas d'autre loi. Imaginer des ossements blanchis dispersés et ramenés un jour au hasard des grèves.*
>
> *Rien qu'un semblant de mystère. Défiguré*[446]. »

Comme dans les banquets qui clôturent de nombreuses pièces de Didier-Georges Gabily, le repas fait office de rituel pour le règlement des conflits. Il rejoint en cela la dimension anthropologique du repas sacrificiel, qui réunit la communauté afin de liquider l'événement traumatique.

L'installation d'un dispositif de surveillance par des caméras permet de plus à l'auteur de diriger les personnages et de créer ainsi une situation étrange et proche de la terreur, un homme jouissant du pouvoir qu'il s'est octroyé sur les autres afin de servir un jeu, cette mise en scène étant destinée à assouvir un besoin personnel : se débarrasser du souvenir de cette femme qui lui raconta l'inceste subi et lui demanda de la tuer. Le huis clos de la chambre de contrôle, redoublé par l'étrangeté de la maison isolée dans laquelle se sont rendus les invités par mauvais temps, participent à créer une situation angoissante et malsaine ; ceci pour délivrer le secret de la femme morte et libérer l'homme de

---

[445] *« C'est le fils de la mercière du village c'est seulement le fils de la mercière du village et la mercière du village te l'a prêté*
hop là !
comme dans les contes, ou, plus exactement, vendu comme dans les contes, loué
hop là !
comme on voudra » : GABILY D.-G., *ibid*. p. 119.
[446] *Ibid.,* p.107.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'obsédant souvenir de cette femme et d'une autre, la première amante[447] – Lucile – également invitée à ce dîner de vengeance :

> « *Et tu te faisais croire que tu attendais juste une femme pour te venger, peut-être, d'elle, ou, peut-être, simplement pour finir quelque chose qui te concernait et la concernait elle, sans qu'elle le sût, sans qu'elle s'en doutât : le dernier acte, là, sous ses yeux, finir cette chose-là devant elle, (toi) tout à la fois présent et exclu de tout rapport direct avec elle, gardé (toi) de toute tentation physiologique envers elle et Est-il possible de vouloir simplement finir quoi que ce soit d'un rapport, du souvenir d'un rapport, d'une histoire, de la juxtaposition et de l'imbrication de deux histoires, au milieu de tout cet attirail de surveillance, dans ce dispositif (douteux) (par toi) mis en place ?*
>
> *Question à ne plus se poser.*
>
> *J'organise la Loi*
>
> *Je crée la Loi qui n'advient plus*
>
> *Je ferai tout ce qu'il faudra pour que la Loi*
>
> *advienne* malgré tout
>
> *Je serai l'Œil et le Verbe et l'Arme*
>
> *le Fléau de moi-même le Jugement la Nuit et le Bûcher*
>
> *Ah ah ah !*
>
> *Hop là* [448]! »

À partir de cette situation mettant en scène l'exercice du pouvoir et la loi archaïque de la vengeance en lieu et place de la loi institutionnelle, cette dernière partie du roman réunit des topoï présents dans d'autres pièces de l'œuvre gabilyenne : le dispositif d'enregistrement des caméras qui se retrouve dans *TDM 3* et *Gibiers du temps* ; la quête de la vérité produisant un récit dans lequel est mise en scène l'enquête vouée à l'échec dans *Lalla (ou la Terreur)* et surtout dans *Violences*. Dans *Physiologie d'un accouplement* comme dans la majeure partie de l'œuvre gabilyenne, se trouve une mise en jeu du pouvoir qui s'exerce sur les uns et les autres en dehors de toute juridiction. C'est la loi vendettale

[447] Comme dans *Mélodrame*, le personnage attend une femme, le premier amour, dont le retour s'intègre dans un jeu mis en œuvre par l'homme.
[448] GABILY D.-G., *Physiologie d'un accouplement*, *op.cit.,* p. 119-120.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

que l'on retrouve dans *Le jeu de la Commune*, *Violences*, *Chimères et autres bestioles* et *Gibiers du temps* et qui se manifeste ici dans une écriture romanesque obsédée par le théâtre (les personnages de la bonne et du petit garçon sont embauchés pour jouer un rôle) et le cinéma (la présence des caméras). Cette hybridation des genres bouleverse l'écriture romanesque et participe à l'élaboration d'une geste poétique révélant l'attirance de l'auteur pour diverses formes d'écriture, ainsi que nous pouvons le voir dans cet extrait :

> « *Vingt heures. Douze minutes.*
>
> On a sonné et le cérémonial a commencé. Une sorte de. Cérémonial.
>
> Rôles : l'enfant, la (grosse) bonne (noire), une invitée derrière la porte.
>
> Indications : la caméra numéro huit pivote en direction de la porte d'entrée un équipement sophistiqué avec moteur et zoom automatique et l'enfant s'installe entre les jambes de la (grosse) bonne (noire) qui a relevé ses jupes puis les laisse retomber c'est la position favorite de l'enfant la (grosse) bonne (noire) se tient devant la porte et l'ouvre[449]. »

Le mode d'écriture employé dans ce passage rapproche le roman du cinéma sans toutefois céder tout à fait au registre scénaristique. L'emploi du passé composé dans « On a sonné et le cérémonial a commencé » place cette phrase dans la perception de la narration, mais la suite du texte s'écrit au présent, temps de la description qui correspond davantage à l'écriture scénaristique. De même, le texte intègre la description précise de l'action avec les mentions « rôles » et « indications » qui ouvrent chacun sur son écriture détaillée. Mais l'incursion de parenthèses accolées à « la (grosse) bonne (noire) » déstabilise la dimension descriptive du texte et le renvoie du côté du « non clos » et de l'imaginaire permis par l'écriture romanesque, dont l'objectif ne tient pas à la performativité d'une action au contraire du cinéma. C'est précisément ce type d'écriture permis par le roman que Gabily importe dans son écriture théâtrale et scénaristique, dans laquelle nous percevons un mode d'hybridation.

[449] *Ibid.*, p. 110-111.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Enfin, avant de quitter le roman, il nous faut faire un détour par la seconde partie intitulée *Reconstitution.* C'est en effet dans ce chapitre que l'auteur met en scène la figure de l'homme parcourant les lieux de l'histoire de Marguerite, personnage inspiré du fait divers ; dans ce chapitre qu'est mis en abyme le processus de création :

> « Je voulais achever dans ce marais l'histoire de M. Ton histoire Marguerite. Je voulais. Il ne manquait plus que l'élément final, le point d'orgue. Je voulais Retour sur les lieux où fut conçu l'enfant. Description à peine imaginaire d'un figurant accessoire, le père, le géniteur. Genèse du crime et de ton néant, Marguerite, début de ton néant. […] La reconstitution n'avance pas. La feuille sur la table de formica jaune (je n'aime pas cette table), dans cette chambre humide aux murs sanglants de son papier fleuri (je n'aime pas cette chambre, je n'aime pas ce papier), dans cet hôtel étroit, serré contre la plage, trop haut, vide, et plus vide encore de ce que je ne parviens pas à m'y penser autrement que seul, dans cette ville pétrifiée de silex et de cargos, sous le déchaînement comme immobile de la nuit (je n'aime pas cet hôtel, je n'aime pas cette ville, je n'aime pas cette nuit) reste blanche. […] Marguerite. J'écris ton nom. Marguerite. Ça reviendra en écrivant ton nom[450]. »

L'écriture à la première personne du singulier, ainsi que la présence de la figure de l'écrivain cherchant les traces de l'histoire vraie de ce personnage féminin, participent d'une cette mise en scène de la figure auctoriale. Aussi, cette longue phrase dans laquelle se mêle le malaise de l'auteur qui ne parvient pas à écrire et la description du lieu dans lequel il est venu s'installer pour travailler s'apparente-elle à un fragment de journal d'auteur, proche de celui de Didier-Georges Gabily. Et l'on peut cerner, dans le passage suivant, toutes les similitudes entre le narrateur du roman et l'auteur Gabily lorsqu'il écrit sa note[451] de présentation pour le film *Mélodrame* :

> « Nous étions seuls, elle et moi. Elle m'était devenue à force d'être seul avec elle, l'unique sujet d'une histoire édifiante, d'une portée universelle à raconter-écrire.

[450] *Ibid.,* p. 42-43.
[451] *Cf* note 437

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Et s'il est vrai que je parlais d'elle à autrui comme on parle d'un chien, si cela est vrai – ce dont je peux douter, même si les autres le croyaient -, je sais bien, moi, *qui* était devenu, à force de raconter-écrire, d'être seul avec elle, le chien de l'autre : l'allongé attendant que ça sorte ; l'Anubis à tête de chacal, dieu des morts et des scribes, les oreilles dressées, attendant que ça sorte ; ayant déjà gratté et regratté le palimpseste de ton crime ; ayant cherché entre les lignes (des feuilles à faits divers) des raisons objectives qui auraient pu m'expliquer cette passion pour toi, infanticide encore muette de paroles[452] ».

Ces extraits témoignent bien de la perméabilité de l'écriture chez cet auteur, pour qui le geste d'écrire ne se limite pas à un registre ou à un genre. Se produit alors une poétique de l'hétérogène sise à l'intérieur de chacune des œuvres car le lecteur, lui aussi, est conditionné par la connaissance antérieure qu'il a des genres et se trouve déplacé dans son rapport à l'œuvre dès lors que celle-ci s'inscrit dans une dynamique de l'hybridation. Cette traversée des genres va jusqu'à la greffe d'un extrait du roman *Physiologie d'un accouplement* dans la pièce de théâtre *Lalla (ou la Terreur),* qui s'est trouvée augmentée du monologue de Marguerite[453] (issu du roman) pour l'ouverture de la pièce mise en scène[454] par Jean-François Matignon en 1998. Ainsi, ces deux pièces de l'archipel forment-elles une jointure à un endroit de leur partition, ce qui se matérialise dans la qualification de la pièce, définie comme « théâtre-roman ». Dans la mesure où nous avons déjà analysé la pièce dans le chapitre relatif aux territoires de la mémoire, nous ne nous attarderons pas ici sur le souffle romanesque présent dans *Lalla (ou la Terreur)*, grâce à l'écriture monologique notamment.

Au terme de cette étude, nous savons combien l'écriture de Didier-Georges Gabily est à percevoir dans un mouvement dépassant les frontières du théâtre, aussi poreuses soient-elles. En effet, si l'hétérogénéité est à ce point développée dans son écriture

[452] *Ibid.,* p. 46-47.

[453] Ce monologue est inséré au cœur du roman est situé de la page 48 à 53

[454] *Lalla*, mise en scène de Jean-François Matignon. Création à La Fonderie, Le Mans, 4, 5 et 6 juin 1998 et à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon les 10, 11 et 12 juin 1998. Dans l'article de Bertrand Coudreau, on apprend que D.-G. Gabily avait donné l'autorisation à J.-F. Matignon de créer *Lalla* en 1996. La mise en scène aura lieu deux années plus tard : « Didier-Georges Gabily a écrit la pièce en 1983. Il donnera « Lalla » à Jean-François Matignon en 1984 et acceptera qu'il la monte en 1996, peu de temps avant sa mort. » in, COUDREAU B., « "Lalla" ou mise à nu en huis clos », Le Maine, 5 novembre 1998.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

théâtrale, c'est que l'auteur ne se résout pas à s'inscrire dans un genre particulier parce qu'il désire avant tout écrire, mais écrire surtout pour faire entendre le souffle poétique de l'acteur, quitte à se projeter tout entier sur le plateau pour y faire advenir la scène de l'écriture. La voix de l'auteur est donc tout entière présente dans la matière même de l'écriture théâtrale. Point auquel nous allons désormais nous attacher en définissant les modalités de parution de la voix de l'auteur dans les notes liminaires et les didascalies.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2. La voix de l'auteur

2.1 Les notes liminaires

L'étude des différentes formes d'hybridations présentes dans l'écriture de Gabily nous a déjà permis de montrer combien la voix de l'auteur s'invite en plusieurs endroits dans l'espace de la fiction, creusant en cela une faille dans la mimésis. Nous nous proposons à présent de localiser les lieux d'émission de la voix de l'auteur affirmée comme telle, et cela à travers deux perspectives. La première, celle des notes liminaires, serait à rapprocher de ce qu'on appelle les « écrits d'artistes » consacrés à la description de leur travail. Au sein de ces textes, l'auteur donne des éléments de réflexion et de contextualisation liés à l'œuvre ; il s'agit de paratextes. La seconde, celle des didascalies, est à l'image d'un pont à l'édification incertaine, jeté depuis la page vers le plateau. Elle donne à entendre le rêve de scène de l'auteur, autant qu'elle remplit les fonctions classiques qui lui reviennent. Notre hypothèse serait ici que le principe d'hybridation se poursuivrait au sein même de cette écriture qui inclut la voix de l'auteur dans la partition textuelle.

Placées avant le texte ou plus rarement à la fin selon l'édition des pièces, les notes liminaires sont un signe distinctif de l'écriture théâtrale de Gabily. On pourrait aller jusqu'à dire que ces notes sont parties intégrantes de l'écriture théâtrale, sortes de passages ou d'antichambres conduisant à l'entrée dans le territoire de l'œuvre. D'une certaine manière, elles donnent au destinataire des éléments de compréhension – parfois même des clés - qui lui permettent de réfléchir la pièce à l'aune de son élaboration. Ces notes sont une médiation entre l'atelier de l'artiste et le récepteur. Articulation entre le journal de création et la pièce finalisée qui conduit Julie Valéro à interroger cette écriture « à la marge » dans *Le théâtre au jour le jour* :

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « L'ensemble de ces textes révèle l'extrême précaution accordée à la réception de la pièce [il s'agit d'Événements]. Les trois textes sont à la fois justificatifs – pourquoi une pièce sur Mai 68 – explicatifs – Mai 68 est aussi un événement particulier dans la vie de l'auteur – adressés directement aux lecteurs et soucieux de la lisibilité du pacte de réception. Pour Gérard Genette, la surenchère que représente l'accumulation de ce types de textes en fait une "*zone indécise* entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, "frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture"[455] ».

Les notes liminaires remplissent à ce titre une fonction didactique, comme s'il s'agissait de délivrer ainsi l'espace fictionnel de toute écriture explicative. Les notes liminaires seraient-elles donc là pour libérer le texte théâtral ?

Parce que nous n'avons pas souhaité analyser l'intégralité des notes au risque d'être redondant, le choix du corpus s'est effectué selon les critères suivants : un texte publié à titre posthume qui se trouve être un texte de jeunesse (*Ossia*) et un texte publié du vivant de l'auteur (*Violences*). Chacun de ces deux textes a par ailleurs été porté à la scène par son auteur. La différence majeure entre ces deux publications étant que dans le cas de la publication posthume d'*Ossia*, les notes liminaires publiées ne résultent pas du choix effectué par l'auteur – celles ci ont en effet été sélectionnées par les personnes ayant établi le texte pour la publication. En revanche, les notes publiées avec *Violences* sont le fait de l'auteur qui publiait là pour la première fois un texte écrit pour le théâtre. Enfin, il nous semble important de souligner que, de toutes les pièces publiées, seule *Gibiers du temps* n'est pas accompagnée d'un texte liminaire.

[455] VALÉRO J., *Le théâtre au jour le jour, op.cit*. p. 162. L'auteur cite GENETTE G., *Seuils,* Paris, Éditions du Seuil, p. 7-8.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

A. Ossia

Dans la publication d'*Ossia,* qui est intervenue en 2006 soit dix années après le décès de l'auteur, les notes liminaires sont de deux ordres. La pièce est précédée d'un « Avant-propos » rédigé par Gabily et daté de mai 1990. Ce texte correspond à la reprise du spectacle au Théâtre National de Strasbourg du 8 au 12 mai 1990, soit un an après sa création en mars 1989 au Théâtre de Poche-Montparnasse. Entre ces deux dates, un événement historique majeur en lien avec la thématique de la pièce est intervenu : il s'agit de la chute du Mur de Berlin qui, comme chacun le sait, a été détruit le 9 novembre 1989. Cet événement est intégré dans l'« Avant-propos » - il ne pouvait de toute évidence figurer dans les « notes brèves » placées à la fin de la pièce car celles-ci ont été rédigées en 1986 - et n'apparaît pas dans le second ensemble de notes daté, celui-ci, de 1989 sans aucune autre sorte de précision.

Comment fonctionne ce texte d'ouverture ? En premier lieu, comme une injonction faite au lecteur : « Il faut imaginer deux acteurs ». La formule revient à quatre reprises dans le texte pourtant court (une page), répétition provoquant alors une rythmique au sein du texte explicatif et le faisant ainsi entrer dans la « zone indécise » mentionnée par Gérard Genette.

L'avant-propos suit deux mouvements : le premier donnant une explication sur le contenu de la pièce et, plus précisément, sur sa structure :

> « Il faut imaginer deux acteurs essayant de répéter une pièce – improbable ? – racontant quelques moments clefs de la vie d'Ossip Mandelstam, poète soviétique disparu en 1938 dans un camp de transit quelque part en Sibérie orientale…
>
> Il faut imaginer deux acteurs essayant de répéter *dans le même temps* une autre pièce ; celle d'un homme, ancien militant ou compagnon de route d'un quelconque parti communiste occidental, rendant visite vers la fin des années 1970 à la femme du poète – et qui a survécu, elle, Nadejda, là-bas, dans un Moscou qui était encore celui de la glaciation…
>
> Il faut imaginer qu'ils y parviendront peu, ou mal, ou bien – mais alors peu de temps.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

C'est cela le matériau d'*Ossia*[456]. »

Cette première partie de l'avant-propos n'apporte donc pas un réel éclairage sur ses conditions de production, autrement dit sur ce qui a motivé son écriture. Une lecture attentive de la pièce suffit au lecteur pour en saisir la structure et le principe de mise en abîme. En revanche, la poétique créée par la reprise de la phrase : « Il faut imaginer », l'ajout du terme « improbable » pour qualifier la pièce ainsi que l'annonce de l'échec de la tentative de reconstitution de la scène historique : « ils y parviendront peu, ou mal, ou bien – mais alors peu de temps » - sont autant d'éléments qui modifient la dimension explicative de ce texte en soulignant ainsi l'impossibilité d'une telle représentation. Ce qui se présentait comme avertissement au lecteur lui permettant de saisir les mécanismes de la fable se mue finalement en l'aveu d'un impossible théâtre. Mais c'est aussi dire pourquoi « il faut imaginer », puisque la re-présentation n'aura pas lieu.

Le second mouvement de cet avant-propos est de l'ordre de la justification et relie la pièce à l'Histoire, quatre années après la rédaction des notes brèves placées après la pièce dans la publication et rédigées en 1986 . La chute du Mur de Berlin incite l'auteur à réagir à cet événement, dont la portée politique est entièrement liée au sujet de la pièce :

> « Aujourd'hui que certains murs ont été, dit-on, battus en brèche, peut-être mesurons-nous mieux à quel point cette pièce – morceaux de répétitions offerts à tous les vents de l'histoire (la grande, la petite) – avait une nécessité[457]. »

Cependant, l'auteur ne désigne pas explicitement le Mur, il emploie d'ailleurs un pluriel comme pour évoquer tous les murs, qu'ils soient réels, symboliques ou idéologiques. Dès lors, le texte renvoie au monde mais sans volonté didactique, bien qu'il soit relié à une perspective politique.

[456] GABILY D.-G., *Ossia*, Avant-propos, *op. cit.*, p. 7.
[457] *Id.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Dans les notes brèves datées de novembre 1986, l'auteur produit un texte qui est encore explicatif, mais ceci en entrant davantage dans la matière de son sujet. Premiers mots du texte : « Et tout d'abord, c'est une femme. Qui se souvient », ces termes renvoyant directement au motif de la mémoire qui serait la base de la pièce. Viennent ensuite des informations historiques relatives à la vie de Nadejda et Ossip Mandelstam, réfléchies depuis le point de vue d'un auteur et metteur en scène occidental :

> « Mais il s'agit ici de « véritables faits dissimulés[458] ». Moins de l'histoire de la condamnation et de la mort d'un homme, que l'histoire et la condamnation de la *parole* d'un homme, à travers le seul témoin qui ose encore, quarante années plus tard, se souvenir ; de ces faits quotidiens suffisamment longtemps dissimulés pour qu'un poète de l'importance de Mandelstam – l'égal au moins de Maïakovski à son époque – ait disparu de la plupart des mémoires.
>
> Même et surtout des nôtres, Occidentaux, si friands de martyrologie d'au-delà le rideau de fer. (Mais il est vrai aussi que l'amour de la martyrologie n'implique aucunement le goût pour la poésie…)[459]».

Cette écriture est plus proche de l'atelier de l'auteur que ne l'est celle de l'avant-propos. L'entremêlement de réflexions liées à l'Histoire et de propos relevant de la dramaturgie qui se trouvent présentés sous formes de paragraphes distincts, formés parfois de quelques mots (comme en témoignent les extraits à venir), assimile le texte aux cahiers dans lesquels l'artiste couche ses réflexions autour d'une production.

Par ailleurs, l'alternance des temps - entre présent de l'indicatif et conditionnel - fait parfois osciller le texte entre le stable et l'instable – (ce qui met à jour le processus de création sans pour autant révéler si les notes ont été écrites pendant ou après l'écriture de la pièce) - Gabily ayant pour habitude de passer du présent au conditionnel afin de ne jamais laisser s'installer la certitude - y compris à l'intérieur même du drame - comme en témoigne cet extrait :

[458] Gabily travaillait depuis 1987 sur un projet de roman intitulé « Véritables faits dissimulés ». Les archives déposées à l'IMEC contiennent différentes étapes de ce projet allant de 1987 à 1996.
[459] GABILY D.-G., *Ossia*, Notes brèves, *op. cit.*, p. 56.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Il y a une femme qui se souvient. Et quelqu'un l'écoute. Un homme. Une oreille. Un premier public.
>
> [...]
>
> Ce serait le début d'une anecdote vraie : un de nos grands metteurs en scène nationaux, il y a peu, juste avant la mort de la vieille femme lui rendit justement cette visite. Et la vieille femme de quatre-vingts ans se maquillerait pour l'accueillir, actrice, réitérant le geste de l'actrice de l'histoire qu'elle fut[460]. »

Cette alternance de conjugaisons - qui se retrouve dans les notes comme dans l'écriture fictionnelle - participe de la sensation d'instabilité qui s'impose au destinataire de l'œuvre gabilyenne en constituant le fondement de la poétique.

Voyons pour terminer les notes d'usage. Pour commencer, la structure de ces notes d'usage surprend tant elles diffèrent de l'ensemble des notes liminaires qui accompagnent les éditions des pièces. Cela est certainement dû au fait que ces notes n'étaient pas destinées à être publiées. Elles rejoignent les textes écrits pendant le processus de création - et sont donc du même ordre que celles qui ont été rassemblées dans les *Notes de travail* - que les éditeurs ont ajoutés au moment de la publication posthume. Le même cas se retrouve avec *Événements,* qui comporte un dossier de notes à la fin de la pièce dans la publication datant de 2008. Les notes d'usage sont donc de l'ordre du cahier de l'auteur et metteur en scène écrivant à mesure qu'il produit l'œuvre. Elles ont été rédigées trois années après les notes brèves ; l'interruption tient au fait que Gabily avait commencé à travailler sur la pièce en 1986 et a repris le travail en 1989, ainsi que le précisent les mentions de l'archiviste[461] de l'IMEC : « Didier-Georges Gabily a commencé à travailler sur "Ossia" en 1986, puis l'a repris en 1989. Ces notes sont datées de janvier 1989[462]. »

De là une structure qui révèle la quête de l'auteur aux prises avec l'élaboration de sa pièce ainsi que les références et appuis sur lesquels il cherche à fonder son écriture. Voici ici reproduite la structure d'ensemble de ces notes, intégrant quelques extraits :

---

[460] *Ibid.*, p. 57.
[461] L'archiviste qui a travaillé sur le fonds Didier-Georges Gabily est Pascale Butel.
[462] Fonds Didier-Georges Gabily, dossier GAB 5.3, IMEC, Abbaye d'Ardenne

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« SUR : "POUR UN POUCE DE MER BLEUE" /

VIE ET MORT D'OSSIP ET NADEJDA MANDELSTAM /

FAIRE THÉÂTRE AVEC / ÉCRIRE / METTRE EN SCÈNE, ETC.

ÉTAT DES LIEUX – ÉTAT DES CORPS

1. Peut-être rien d'autre en effet qu'écrire sur, et s'essayer à faire théâtre avec Ossip Mandelstam et sa femme, Nadejda. Ou plutôt : s'interroger sur "comment faire théâtre avec ça, avec eux" ?

[…]

(LIEU)

en ce-notre pays, à cette époque ?

[…]

(CORPS)

assassiné – quel autre mot ? – en 1938 dans un camp de transit sibérien.

(LIEU/ D'HISTOIRE)

[…]

(CORPS/ SACRIFIÉS)

[…]

(LIEU/ D'INTERROGATOIRE)

[…]

(CORPS EN REQUIEM / 1)

[…]

(CORPS EN REQUIEM / 2)

[…]

(CORPS : DESCRIPTIF METROPOLITAIN)

[…]

(LIEUX / AVEC REGRETS)

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

[…]

(LIEU/HORS-SUJET)

[…]

(CORPS / EN PLEIN DEDANS)

[…]

(CORPS / PAR RETOUR)

[…]

9. Il est temps ici de dire que cette pièce fut écrite pour ceux qui me l'ont commandée, ces deux acteurs-là, précisément. Dont ça parle. Très près de leur histoire, à la toucher ; de l'histoire de leurs engagements, à les toucher. […] Lors même que dans le champ clos de la production théâtrale les mots (d'auteurs ?) s'égarent entre toutes les formes possibles et, surtout, indéfiniment revisitables, il y avait, chez eux, cette obstination à vouloir faire théâtre de tout (comme si cela était encore possible dans les marécages de la postmodernité) avec impudeur, avec orgueil, avec amour… Avec la croyance que l'on peut prendre le risque d'éprouver les choses "en toute conscience", y compris dans ses errements. Et non pas le pauvre confort des histrions (cinémato-télévisuels) "productifs". Cette mimésis-là, l'exécrable, je l'abandonne pour l'heure à ceux qui en tirent profit… Et me re-découvre écrivain, metteur en scène, (désespérément) engagé à leur côté.

C'est à eux que texte est dédié.

À Hélène Roussel.

À André Cellier.

ÉTAT DES CHOSES[463]».

L'impression de notes produites au cours du processus de création est corroborée par les nombreux points d'interrogation qui jalonnent le texte. Néanmoins, le passage qui se trouve à la fin du texte dans le point « CORPS / PAR RETOUR » indique que certains mots ont bien été rédigés après l'écriture de la pièce. Les notes d'usage sont donc hétérogènes : l'endroit de la parole se situe parfois dans une perspective réflexive, parfois dans une adresse directe au lecteur. Ce va-et-vient entre le retour sur l'acte - réflexion provoquée par le geste d'écriture - et l'adresse à un destinataire dans les notes d'auteur - catégorie

[463] GABILY D.-G., *Ossia*, Notes d'usage, *op.cit.*, p. 59-64.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

textuelle qui n'est *a priori* pas destinée à la publication ou au public - rejoint le mouvement qui se trouve dans l'écriture fictionnelle qui, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, est alors trouée par ces moments de réflexion. Ces dynamiques participent dès lors d'une mise en scène de la figure auctoriale, mais de façon paradoxale : si la place de l'auteur est partout dans l'œuvre, elle est également perpétuellement déstabilisée par une mise en scène constante du doute que la conjugaison et la ponctuation soulignent. Disant cela, nous rejoignons ce qui a été évoqué précédemment : l'auteur fait partie du processus de création et s'intègre dès lors dans l'espace du texte ; en même temps, il souligne de façon permanente que la création ne se réalise pas dans la clôture mais dans l'ouverture à tous les possibles.

B. Violences

Le paratexte qui précède la pièce dans la publication datant de 1991 et concomitante de la création ne porte pas le nom de « notes » mais de « DÉSORDRE LIMINAIRE ». Profitons de cette remarque sur le titre pour mentionner que les textes liminaires ont toujours un titre propre les reliant le plus souvent à l'esthétique de la pièce qui leur est attenante. Ainsi *Violences* est-elle précédée de ce « DESORDRE LIMINAIRE », *TDM 3* de « QUELQUE CHOSE AVEC *LE MÉPRIS* », *Enfonçures* de « QUI EST UN CREUX OU UNE DÉPRESSION », *Lalla (ou la Terreur)* de « REVENIR SUR LES LIEUX » et *Chimère et autres bestioles* de « UNE FÉERIE ». Par ailleurs, *Violences* est un diptyque et, pour chacune des parties, Gabily a écrit une sorte de résumé dont les derniers mots sont : « *C'est le sujet de Corps et Tentations*[464] » et « *C'est le sujet d'Âmes et Demeures*[465] ».

Le paratexte « DÉSORDRE LIMINAIRE » se présente en italique de même que celui d'*Enfonçures* : ce sont les seuls. À la différence des autres notes, et partageant encore une fois ce point commun avec *Enfonçures*, le texte n'est ici pas daté. On pourrait supposer qu'il a été rédigé pour la publication. Comme dans les notes d'usage que nous venons de

[464] GABILY D.-G., *Violences, op.cit.*, p. 15.
[465] *Ibid.*, p. 69.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

consulter pour *Ossia*, Gabily a structuré son texte en plusieurs points, sorte de mots-clé reliés à l'œuvre :

> « *RAVISSEMENT(S).*
>
> [...]
>
> *RÉSUMÉ(S)*
>
> [...]
>
> *COMÉDIE(S)*
>
> [...]
>
> *PAUVRETÉ(S)*
>
> [...]
>
> *LIEU(X)*
>
> [...]
>
> *LANGUE(S)*
>
> [...]
>
> *PARTITIONS*
>
> [...]
>
> *ACTEUR(S)*[466] »

Le temps de l'écriture est celui d'un retour sur le processus d'écriture de la pièce :

> « Dès que la pièce a commencé à s'écrire, un personnage – qui aurait dû être muet – s'est mis à prendre la parole ; abusivement ; longtemps ; et qui parlait d'enfance perdue, de pureté perdue, et des scories qui accompagnent. Tout le plan de Violences (un diptyque) s'en est trouvé modifié[467] ».

Ce personnage muet qui s'est mis à parler est celui de La Ravie qui, à l'origine, devait donc être aussi muet que la Marguerite de *Physiologie d'un accouplement* et Lalla de *Lalla*

[466] GABILY D.-G., *Violences*, Désordre liminaire, *ibid.*, p. 1.
[467] *Id.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

(ou la Terreur). L'auteur ressent donc le besoin de communiquer au lecteur de la pièce ce qui fut sa première intention d'écriture et de montrer le mouvement qui s'en est suivi. Ainsi confronte-t-il le destinataire à la mouvance du processus de création et livre-t-il un aspect de sa genèse : il montre les mécanismes de l'écriture et en dévoile le processus mouvant qui modifie le projet initial de l'auteur. Plus loin, Gabily écrit que, suite à cette intrusion de la voix de la Ravie, « le sujet, dès lors, s'en est trouvé enrichi. Aussi : Modifié de fond en comble ; forme et sens ». Et d'ajouter : « On s'est remis à espérer, un peu, du théâtre. Le théâtre est aussi une affaire de ravissements[468]». Dans ce texte comme dans tous les autres qui accompagnent la publication d'une pièce, Gabily livre donc, à partir du cheminement qui fut le sien au cours du processus d'écriture, ses considérations sur le théâtre. Il signe ainsi en creux des « écrits sur le théâtre » qui permettent d'inscrire l'auteur au rang de ceux qui produisent non seulement un acte poétique mais aussi des manifestes. Cependant, la parole de l'auteur et metteur en scène ne se détache pas du temps de sa production, c'est dans l'œuvre et dans le processus de réfléchissement de l'œuvre – processus simultané ou postérieur à la rédaction - que s'inscrit cette voix sur le théâtre. Mais les temps dans lesquels Gabily produit sont marqués par l'effondrement de toute certitude, de toute doxa, si bien que cette parole qui ne cesse de dire ce qu'elle attend du théâtre et qui ne cesse de dénoncer ce qu'elle considère comme la marchandisation de la culture s'énonce dans un système discursif au sein duquel cohabite la revendication et le doute. Après avoir énoncé que « le théâtre est aussi affaire de ravissements » et posé ainsi un avis sur cet art, Didier-Georges Gabily écrit « le reste, on ne sait pas. On cherche parmi les ossements, les lambeaux, et quelquefois encore, Yorrick rit[469]. » La délégitimation des récits n'atteint pas uniquement les récits fondateurs, elle fait aussi trembler l'édifice de la pensée mais n'empêche cependant pas qu'une voix émerge et dise ce qu'elle croit et ne croit pas. Ce qu'elle pense croire (encore) et ne pas croire (encore) au milieu de ce champ de ruines des idées et des concepts, dans le « marécage de la postmodernité[470] ».

Il y a un paradoxe dans le rapport entretenu par Didier-Georges Gabily avec la réception de ses pièces : d'un côté il revendique un art qui ne soit pas du « prêt à

[468] *Id.*
[469] *Id.*
[470] GABILY D.-G., *Ossia*, Notes d'usage, *op. cit.*, p. 63.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

consommer », art qui résisterait tant du côté de ses conditions de production que par ses inventions dramaturgiques, ce qui a pour conséquence de laisser ainsi un grand pouvoir au destinataire : c'est à lui que revient de travailler à partir de l'objet de création, et à lui de l'investir en dernier lieu. D'un autre côté, la prolifération des paratextes - auxquels Julie Valéro a consacré en partie sa thèse - produit un contre-effet en acheminant le lecteur vers des pistes d'interprétation. Ce ne sont là certes que des pistes, mais on sait combien la parole de l'artiste sur son travail importe pour le récepteur. Sinon, pour quelles raisons la critique génétique consacrerait-elle un pan de son activité à l'examen des documents qui accompagnent la production de l'œuvre ? Et pour quelles raisons les recherches liées aux écrits d'artistes ou au discours d'artistes (ce qui revient presque au même) seraient-elles à ce point développées dans la recherche en arts ? Aurions-nous peur de la liberté d'interprétation qui est la nôtre ? Qu'en est-il de la conception du spectateur ? On assiste en tous cas au retour de la légitimation de l'auteur à travers les travaux sur les archives, qui restaurent en effet le pouvoir du producteur de l'archive conduisant parfois à une mise en scène de la figure auctoriale[471].

2.2. L'écriture didascalique

Il faut commencer ici par rappeler que Didier-Georges Gabily est un auteur et metteur en scène. Dès lors, la perception de son écriture didascalique diffère de celle que l'on pourrait avoir d'un auteur qui ne porte pas ses textes à la scène mais souhaite imposer son imaginaire scénique au metteur en scène. L'exemple des lettres que Jean Genet adressait à Roger Blin étant celui qui vient à l'esprit aussitôt que se trouve abordé ce rapport de l'auteur au devenir scénique de son texte. Il en va donc différemment chez Gabily qui, comme nous le voyons depuis l'entrée dans l'analyse du caractère hétérogène

[471] Ces réflexions sont liées aux travaux collectifs du laboratoire d'études théâtrales auquel nous appartenons (EA3208 : Arts : pratiques et poétiques). Le programme de recherche « Archiver le geste créateur » investissant les archives du processus de création et reposant les questions du discours de l'artiste sur son travail, nous trouvons important de relier le paradoxe de la délégitimation/relégitimation de l'auteur sur lequel nous travaillons avec ce mouvement dans lequel nous nous inscrivons en tant que membre d'un groupe de recherche.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de son écriture dramatique, se situe à l'endroit du plateau au plus près de l'acteur - corps et voix - comme en témoigne cet entretien avec l'auteur réalisé par Jean-Pierre Han :

> « On ne peut que tomber amoureux de la Chartreuse. On m'y avait invité pour faire une résidence d'auteur. Je n'ai pas refusé, mais j'ai simplement dit que je ne pouvais venir qu'avec ma femme et deux ou trois copains… Quand j'écris j'ai besoin de ne pas être coupé du monde, et j'ai besoin d'entendre les acteurs. Moi, j'écris partout, dans les cafés, là où il y a du monde…
>
> […] Pour moi, d'une façon ou d'une autre, l'auteur est et doit rester un praticien de théâtre. […] Le théâtre s'écrit pour des gens, pour des acteurs. Il ne se passe pas une pièce sans qu'à un moment donné je dise à deux ou trois acteurs, parfois plus : « maintenant on lit ça ! ». Je veux, j'ai besoin d'entendre leurs voix là-dedans, je veux entendre comment ça se construit, comment ça se structure dans leurs voix. Ils m'avaient aidé à faire *Violences*. Après, par exemple, au moment des répétitions, je n'ai pas eu à changer quinze lignes[472]. »

Dès lors, les didascalies – comme les paroles proférées par les acteurs - sont à appréhender dans le lien de suture qu'elles établissent entre le temps de l'écriture et le temps du plateau : l'écriture appelle le plateau. Elle le désigne ; mais, là encore, la désignation n'a rien de définitif et l'on verra ainsi combien cet espace d'écriture est traversé par le champ des possibles que rien ne vient clôturer.

Nous avons aussi dit combien Gabily écrivait en réponse à des commandes qui lui étaient adressées – certaines étant formulées pour être mise en scène par l'auteur, d'autres pour être créées par un metteur en scène différent ; on peut se demander si l'écriture didascalique des pièces[473] concernées par ce dernier cadre de production diffère des autres : y retrouve-t-on toujours ce rêve de plateau qui dialogue avec les acteurs et cette instance du « possible », topos de la didascalie gabilyenne ?

---

[472] HAN J.-P., « Avignon, c'est-à-dire nulle part ailleurs », entretien avec Didier-Georges Gabily, in *Revue Cripure*, juillet 1993, p. 3.

[473] Il s'agit là de *TDM 3* et *Événements*. Pour ce qui concerne notre corpus, on remarquera que presque toutes les pièces ont été écrites pour une commande. Seules *Violences* (qui est cependant né de l'envie des acteurs qui ont demandé à l'auteur de leur écrire une pièce) et *Gibiers du temps* échappent à cette logique. Parmi toutes les autres pièces étudiées, *Événements* et *TDM 3* sont les seules pièces que l'auteur aura écrites pour un autre metteur en scène sans jamais les créer lui-même. Ce qui n'aura pas été le cas pour *Enfonçures*, dont le sujet a été proposé par François Tanguy mais mis en scène par Gabily, et *Chimère et autres bestioles* commandée par Anne Torrès et également mis en scène par Gabily bien qu'il n'ait pu en achever la création.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Le caractère double de notre auteur, qui se trouve soit dans l'instance de l'écriture tendue vers un plateau qu'il aura à charge d'habiter soit dans une position strictement auctoriale, pose problème dès lors qu'il s'agit d'appréhender le statut de l'écriture didascalique et le rapport de l'auteur au plateau. En effet, comment l'imaginaire du plateau peut-il varier dans l'écriture en fonction de ces deux situations ? Comment estimer la place de l'auteur et du metteur en scène ? On aura remarqué que les différentes études menées au sein de l'ouvrage *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle*[474] n'abordaient pas suffisamment la notion de l'auteur metteur en scène. Très souvent, la didascalie est observée du point de vue de l'auteur et dans le rapport qui s'exerce avec un metteur en scène, le premier étant désigné comme *didascale* et le second comme *didascalé* par Monique Martinez Thomas :

> « Il m'a semblé pertinent d'utiliser ce terme [didascale] pour plusieurs raisons ; parce que la complexification d'une entité textuelle chargée de donner des ordres semble née de l'opposition entre auteur dramatique et metteur en scène ; parce qu'en choisissant une forme d'énonciation spécifique, l'auteur entend bien substituer une mise en scène imaginaire – mais destinée à vivre pour la mémoire collective – à celle – réelle mais éphémère – du futur metteur en scène ; parce qu'en créant une fonction didascalique textuelle destinée à remplacer le metteur en scène, il crée un *didascale*. De la même façon, si une forme d'énonciation est choisie par l'auteur dramatique, ce n'est pas pour imposer un certain point de vue imaginaire mais pour générer un certain type d'action. Par là même, en choisissant certaines spécificités textuelles pour transmettre des didascalies, il présuppose une entité fictive de réception de ces ordres, qui se trouve définie plus ou moins explicitement et qu'il crée donc en fonction de l'image qu'il se fait de la future représentation. Ce metteur en scène imaginaire est en quelque sorte le récepteur et l'agent « idéal » posé par le texte didascalique. J'ai proposé de l'appeler *didascalé*, puisque c'est l'entité à laquelle s'adressent les ordres du *didascale*[475]. »

Pourrait-on dès lors supposer que Gabily se fait doublement metteur en scène de ses textes : metteur en scène imaginaire dont les propositions restent inscrites dans le texte et

[474] FIX F. et TOUDOIRE-SURLAPIERRE F. (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle*, *op.cit.*
[475] MARTINEZ THOMAS M., « Typologie fonctionnelle du didascale », in *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle*, *op.cit.,* p. 36-37.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

se transmettent ainsi à la mémoire collective – le lecteur de Gabily peut rêver le plateau, l'entendre et le sentir : les indications permettent à cette représentation imaginaire d'exister – et metteur en scène effectif, son propre *didascalé*, lorsque l'écriture est suivie de sa réalisation scénique. Les captations de *Violences* et de *Gibiers du temps* permettent de mesurer l'écart pris par l'instance *didascalé* à l'égard du *didascale* ; ce que nous verrons avec un extrait de *Violences*.

Chez Didier-Georges Gabily, la didascalie envahit littéralement le système dialogique du drame, ce qui confère à l'auteur le statut d'intercesseur au sein des personnages qui évoluent sur la scène, tel un chef d'orchestre rêvant le plateau dans le mouvement de l'écriture.

> « Temps d'une parole intérieure, comme marmonnée dans la barbe d'un rêve empêché : souvent, les didascalies disent ce qui auraient pu être. Peut-être. Et qui sera un jour, peut-être. Mais surtout pas ce qu'il faudrait jouer, montrer ou faire exister. Elles sont prises (comprises) seulement dans le règne des *peut-être*[476]. »

L'instabilité avec laquelle le verbe prend naissance s'étend à tous les domaines et à tous les endroits de parole ; elle permet ainsi le plus souvent d'interroger la représentation, de mettre au cœur du texte le lexique du théâtre et de souligner de façon permanente les conditions de l'acte.

Mais la didascalie ne saurait se limiter à cela et remplit un certain nombre de fonctions dont l'étude permettra de révéler l'évolution. Par ailleurs, grâce à l'analyse de l'écriture didascalique, nous poursuivrons l'analyse du devenir scénique du drame gabilyen.

> « Le devenir scénique d'une pièce de théâtre contemporaine, c'est la force obscure qui, dans cette pièce, est en train, *a contrario* de l'expression ancienne d'adaptation à la scène, d'inventer et la scène et le théâtre. Devenir ici ce n'est en aucun cas reproduire, intérioriser les supposées lois du

[476] TACKELS B., *Avec Gabily. Voyant de la langue, op.cit.,* p. 55.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

plateau et autre optique théâtrale ; c'est au contraire, inventer pour le théâtre des lignes de fuite. Le devenir scénique comme réinvention permanente du théâtre. Comme participation au devenir pluriel du théâtre[477]. »

C'est dans la vacance laissée par la parole performée que s'inscrivent les images possibles de la scène, en appelant ainsi à une réalisation scénique du drame. Mais nous verrons dans le moment de notre étude sur l'acteur combien la parole portée par les corps prend naissance dans le silence de la scène qui précède l'émergence de la voix.

À présent nous allons analyser la didascalie gabilyenne à travers quatre fonctions essentielles. Pour commencer, elle désigne le scénique c'est-à-dire qu'elle intègre les éléments matériels des conditions de représentation tout en interrogeant ses limites. Ensuite, elle dit l'espace sonore, non seulement la musique, les bruits et les voix qui circulent en-deçà de toute parole mais aussi les lieux dessinant ainsi une cartographie des actions. Enfin, elle peut être considérée comme le roman de la scène, prenant alors en charge le récit des images allant parfois jusqu'à la voix d'un narrateur omniscient.

A. Désigner le scénique et troubler la représentation

Dans la didascalie suivante qui ouvre la pièce *Événements,* on observera le statut du champ lexical de la scène et la structure des phrases :

« *Nuit. Rien à voir d'abord. Rien. Plateau avec, si possible, rideau de fer baissé, puis s'ouvre. Nuit derrière. Aussi. Vague architecture indiscernable, et, juste au bord, à l'avant-scène, visible liseré de terre et sable, matières minérales, gravats avec boîtes de bière et papiers gras.*

Ombre, là-dedans, se déplace. Lente. D'un bord à l'autre. Ombre bouge. Marmonne des choses, peut-être, mais si loin. Puis ombre allume un briquet. Cigarette. Rougeoiement d'une. Forme

[477] SARRAZAC J.-P., « Le texte théâtral contemporain et son devenir scénique », *op.cit.,* p. 54.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

penchée sur elle-même, carcasse d'homme, puis le briquet passe sur une tôle, un graffiti CAROLE / JE / T'AIME / SOUS POUVOIR POPULAIRE / TU… Puis le briquet s'éteint.

Tout ce noir, à nouveau.

Ombre, à nouveau, marchant vers l'avant-scène. Lentement[478]*.»*

En ce qui concerne le vocabulaire convoqué par l'auteur, plusieurs rapports à la langue et au théâtre se révèlent dans cet extrait. Y figurent d'une part un certain nombre d'indications relatives aux conditions de la représentation. La nuit implique un noir mais qui ne se trouve cependant pas désigné comme tel : la nuit est une indication pour le sombre, ce qui est diffère du noir. Cela laisse la possibilité de créer une lumière dans la palette qui représente la nuit. L'indication dépose ici une atmosphère mais n'enferme pas le créateur lumière grâce au recours à un terme proche du noir mais non technique. Pour ce qui est des éléments de décor : le précis et le champ des possibles se côtoient : ainsi le rideau de fer sera-t-il descendu dans un premier temps, si cela est « possible ». L'auteur intègre la conscience des conditions de représentation : en fonction de la salle dans laquelle se joue la représentation, les conditions techniques varient. Ensuite vient une « vague architecture indiscernable » qui semble ouvrir au scénographe l'entière liberté de création dans le spectre imaginatif de cette indication qui indique une voie, une tendance. En même temps, cet indéfinissable qui fait davantage appel à la vision qu'à la monstration ne concerne que l'arrière, le fond de scène, et se trouve créé par la « nuit ». La didascalie précise davantage l'espace de l'avant-scène : « visible liseré de terre et sable, matières minérales, gravats avec boîtes de bière et papiers gras ». Ici la description est au contraire très précise, elle met sur la scène des matériaux qui font sens et dessine ainsi un espace mimétique quand l'arrière de la scène ouvrait à une conception proche du symbolisme. À l'intérieur d'une seule description, se côtoient deux tendances scénographiques opposées de même que l'indécis et le précis offrent liberté et contrainte. Cette tendance se retrouve souvent dans l'écriture didascalique gabilyenne. Elle témoigne d'un rapport à la représentation qui oscille entre la volonté de signifier ce qui se trouve mis en œuvre par la mobilisation de signes non équivoques et la volonté de libérer le théâtre de la mimésis :

[478] GABILY D.-G, *Événements, op.cit.*, p. 11.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

ainsi l'ombre désignant l'acteur conforte-t-elle le rapport au symbolisme ; l'ombre ici est un personnage non défini, une simple présence. Le théâtre commence avec la présence d'un acteur, le personnage n'est pas encore arrivé. Cette ombre va se préciser d'une étrange manière quelques mots plus loin. C'est maintenant une « carcasse d'homme ». Mais la précision s'annonce avec un vocabulaire particulier : la carcasse. Dès lors, le champ lexical convoqué dans la description mimétique de la scénographie à l'avant-scène entre en rapport avec cet homme qui n'est pas décrit de manière factuelle comme très maigre mais comme « carcasse ». L'homme ici n'est pas étranger à la décharge dans laquelle il se trouve – et que l'on a pu identifier par la précision des matériaux désignés –, la carcasse exprime le déchet. Ainsi la description à tendance naturaliste prend un autre sens. C'est par ce détour dans le concret que la poétique arrive : l'homme est un déchet comme un autre. Et le politique n'est alors plus très loin.

Par ailleurs, cette didascalie d'ouverture est révélatrice d'un rapport rythmique qui se retrouve suffisamment souvent dans les didascalies de l'auteur pour être considéré comme élément constitutif de sa poétique. Trois aspects importants sont des éléments structurants de la poétique didascalique : la reprise d'un morphème ou d'un ensemble minimal de mots, la déstructuration de la phrase réduite très souvent à un seul morphème et la répartition du texte sur la page. Dans cette didascalie d'ouverture, on peut observer essentiellement les deux premiers principes. De par la reprise des mots « nuit » et « ombre » et de par la profusion de points qui interviennent non plus pour clôturer une phrase grammaticale mais pour imposer un rythme à la lecture, l'écriture didascalique ne se restreint pas à décrire ou inquiéter la mimésis : elle fait partie du poème car elle est poème. Ainsi provoque-t-elle chez le lecteur une sensation d'ouverture au chant de l'auteur : la didascalie serait le chant muet du plateau dans les mots.

C'est pourquoi la didascalie gabilyenne pose problème aux metteurs en scène : si elle se contentait d'enfreindre leur liberté de créer, elle serait facile à évincer de la représentation mais ce n'est pas le cas. Cette poétique trouble la ligne de partage qui gouverne les fonctions classiques de la didascalie. Elle ne dit pas seulement ce que pourrait être le plateau, elle en fait le lieu d'un rêve poétique. Comment dès lors amputer la scène de ce poème ? Comment justifier que seuls les mots prononcés par des personnages aient

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

droit de performativité ? Frédérique Duchêne soutient que la didascalie doit faire partie de la représentation. De même que Bruno Tackels :

> « Contrairement aux idées reçues, les didascalies sont à porter au théâtre, elles sont faites pour être mises en bouche par des acteurs (récitant, chœur ou chant). Figure de l'oracle antique ou chœur du rassemblement, ces textes sont même essentiellement théâtralisables, comme s'ils étaient plus proche de l'origine chorale de l'écriture dramatique[479]. »

Lorsqu'il écrit ces mots, Tackels se réfère essentiellement à la didascalie telle qu'elle s'est déployée dans *Gibiers du temps,* mais nous percevons déjà dans *Événements* le germe de cet élan poétique qui ouvre le plateau à une voix qui dépasse celle de la partition dialoguée et monologuée. Lorsque l'auteur intègre des récitatifs et des agit-prop dans la structure de sa pièce, il étend son geste vers ces espaces a-dialogués. Mais dans *Événements,* il les désigne et fait volontairement rupture avec la fable ; les termes qu'il utilise pour inscrire ces temps de suspension du dramatique peuvent être considérés comme propres à former une catégorie à l'intérieur de la didascalie.

Dans les didascalies d'*Événements*, Gabily inscrit déjà la poétique qui caractérise son œuvre. Ceci étant, dans l'ensemble, les didascalies de cette pièce conservent leur fonction descriptive du plateau et précisent en de nombreux endroits les tendances à suivre en terme de lumière, de costumes, décor, jeu d'acteur et espace sonore comme en témoigne l'extrait suivant:

> « *Bureau au ministère de l'Intérieur avec Ministre endormi en bras de chemise.*
>
> *Huissier 1, en grand habit. Debout. Bord gauche.*
>
> *Téléphones ne cessent de sonner, off. Ne cessent d'être décrochés.*
>
> *Temps.*
>
> *Huissier 1 se laisse aller.*
>
> *Déboutonne son habit. Dégrafe son plastron. Soupire.*

[479] TACKELS B., *Avec Gabily. Voyant de la langue. op.cit*. p. 56.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Huissier 2 entre[480]*.* »

Cette fonction descriptive se retrouve en plusieurs endroits mais on sent poindre le développement d'un geste rhapsodique à travers certains élans qui influencent l'interprétation du lecteur, comme ici : « *Au fond, pan de mur bétonné d'où toute lumière vient : le ciel, les dieux, le pouvoir* ». Posée au cœur d'une didascalie mêlant le descriptif à la parole de l'auteur qui affiche ainsi sa parole politique sans réel détour, cette incursion est précédée d'une autre : « *Et derrière, plateau comme un champ d'épandages / LE SOMMEIL DE LA CONSOMMATION ENGENDRE L'ORDURE / sous forme de : sommiers, réfrigérateurs, écrans de télévision, poubelles.* ». Comment considérer la phrase typographiée en majuscule ? Panneau présent dans le décor ou déclaration de l'auteur au-delà de la seule scénographie ? Aucun élément ne permet de répondre à cette question. Il revient au metteur en scène de choisir, mais le lecteur se trouve confronté à deux interprétations possibles.

Parmi les indications didascaliques figurent également celles qui dessinent l'espace sonore ; celles que nous allons aborder à présent.

B. Dire l'espace sonore

Il y a beaucoup de son dans l'écriture de Didier-Georges Gabily. Lorsqu'il écrit la vie du plateau, il prend soin d'être à l'écoute de son imaginaire sonore. Que ce soit les bruits produits par les gestes des acteurs, la musique, les sons du monde et de la nature ou les voix qui ne s'ancrent pas dans la formulation d'une parole, la didascalie porte la dimension sonore du théâtre. Dans cet extrait issu de *Chimère et autres bestioles* le son va jusqu'à remplacer l'image :

> « *Le Maître a crié. Quelque chose se passe. Quoi ? Un mur, et qui s'effondrerait sur le cri réellement déchirant du Maître. Brouillard, fumées, entêtement des effets de la guerre. Une bombe*

[480] GABILY D.-G., *Événements*, *op.cit.*, p. 29.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

est peut-être tombée à proximité. Comment savoir maintenant que le noir est revenu sur tout, partout. On entend des voix. On entend distinctement des voix. "Sorry", *dit l'une et des verres s'entrechoquent. On entend des froissements soyeux, des frappements de soulier, des frôlements, la musique (une valse, peut-être, dégingandée, tireuse de larmichettes) et la maîtresse de maison – ce doit être la maîtresse de maison – qui répond :* "Non, non, ce n'est pas grave. It's not important. Nous allons arranger cela tout de suite[481]"»

Le champ lexical du son est extrêmement présent dans cette didascalie. Cela commence par un « cri » dans le noir. Cri dont le narrateur cherche l'origine : le point d'interrogation et l'emploi du conditionnel destituent la dimension omnisciente de l'auteur qui se place ainsi du côté des spectateurs : il ne voit pas bien : « *Comment savoir maintenant que le noir est revenu sur tout, partout* ». L'action représentée au plateau est plongée dans le noir de façon à déplacer le champ perceptif du spectateur : de la vue à l'ouïe et, en quelque sorte, de l'image à l'imaginaire. On ne voit pas mais « *on entend des voix. On entend distinctement des voix. […] On entend des froissements soyeux, des frappements de soulier, des frôlements, la musique* ». L'auteur est alors un « didascale extrascénique », selon la terminologie employée par Monique Martinez Thomas :

« Par cette première catégorie, nous entendons que l'énonciateur didascalique adopte une position virtuelle « hors scène », depuis la salle. Le texte didascalique fixe donc les signes scéniques perceptibles par le spectateur dans son espace, par tous ses sens (son regard, son ouïe, son odorat, etc.[482]) »

Par ailleurs, l'impression sonore qui se dégage de ces premières lignes est de l'ordre du fracas propre à la guerre. L'écriture du son relie le plateau aux « bruits du monde », à un monde extérieur qui entre dans le théâtre par le biais de l'espace sonore.

« Depuis que j'ai écrit cette présentation, depuis que j'ai écrit cette pièce au début 1992, la guerre dans les Balkans a pris des proportions que je ne pouvais imaginer. Le pire, dit-on, reste toujours

[481] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, *op.cit.* p. 15-16.
[482] MARTINEZ THOMAS M., « Typologie fonctionnelle du didascale », *op.cit.*, p. 38.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

possible. [...] Ici, il ne s'agit pas de donner raison (les habitants de Sarajevo, les Bosniaques en général ont raison, ça n'a même pas à être dit) ; ici, il s'agit de donner à voir, il s'agit de donner à écouter. Le théâtre est notre unique champ d'agissement et de bataille[483]. »

Gabily ouvre ainsi à un espace imaginaire qui permet de faire exister la guerre dans la fable et surtout dans l'imagination du spectateur. Il matérialise par le son un monde extérieur au plateau. Ce qui intéresse l'auteur de *Chimère et autres bestioles*, c'est de donner à entendre la résonance du réel tout en ne cédant pas à la mimésis. Par cette scène exclusivement sonore, l'auteur produit une déchirure dans la représentation. Celle-ci se situe d'abord dans le renoncement à l'image, puis dans la création d'une scène sonore où le fracas de la guerre est bientôt chassé par des sons appartenant à la sphère de la mondanité. Gabily propose de la sorte un « oxymore sonore » qui défait la représentation imaginaire de la guerre en donnant à entendre les voix d'un monde frivole et insouciant: « It's not important ».

Les bruits du monde font partie de la dramaturgie gabilyenne. Ces bruits peuvent être ceux de la guerre, omniprésents dans *Chimère et autres bestioles* : « *ce qu'on voudra de bruits de salon mais tout mélangés, toujours, et toujours, surtout, des bruits de la guerre, plus loin, qui se rapprochent, très près* », dit une autre didascalie. Ou bien de la ville, que l'on entend beaucoup dans *Gibiers du temps* : « *Il y a, je crois, cette cacophonie de la ville et peut-être autre chose qui ressemblerait à de la musique*[484] ». Ou encore des médias et des publicités, toujours dans *Gibiers du temps* : « *Les oiseaux sont autour d'elles* [Pythie et Anne] *ainsi qu'un transistor qui crachouille à faible volume des nouvelles aléatoires entrecoupées de publicités et de musique*[485]». Par l'écriture d'une dramaturgie sonore, l'auteur fait exister le monde extérieur, les chants du monde pourrait-on dire. Chants qui renvoient au réel et inscrivent les fables dans l'imaginaire contemporain de la ville ou de la guerre. La palette sonore ne se limite cependant pas aux bruits qui naissent de l'activité humaine, on retrouve aussi la permanence des éléments naturels et notamment celle du vent :

[483] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, « Une féérie », *op.cit.*, p. 8.
[484] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 95.
[485] *Ibid.*, p. 50.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« *Vent. Il y a du vent, peut-être. Premier lieu. Ainsi énoncé : vent coulis sur un petit bout de champ d'épandage du monde. […] Le vent y passe*[486]. »

« *Un petit vent s'est levé qui ramène des bruits de loin*[487].»

« *Et maintenant c'est immobile, arrêté. Tout est arrêté. Un suspens. Ils se sont tus. Ils regardent où ils veulent.*

Le vent.

Les bruits de la ville.

Tout reprend.

Puis les marches des sans nom.

Tout revient.

Des papiers gras que le vent pousse (un exemple), des sans domicile fixe à tous les coins possibles, assis, debout, couchés (un autre exemple), et ça passe, c'est comme tous les jours, ça passe…[488]».

Dans le paysage gabilyen, le vent est comme les bruits : il produit une circulation sur le plateau qui le relie au monde extérieur. L'imaginaire du vent suppose que le théâtre n'est pas clos, que la boîte noire est ouverte « à tous les vents de l'histoire (la grande, la petite) [489]».

Par ailleurs, la didascalie sonore de Gabily a ceci de particulier qu'elle inscrit dans le texte l'émergence de la parole, le temps de l'informulé qui précède l'entrée dans le dialogue ou le monologue :

« *Puis quelque chose qui pourrait s'apparenter à de la conversation reprend. Ce sont eux qui tentent de reparler à nouveau. Des choses de rien. Entrecoupées de soupirs. Leurs bouches ne*

[486] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, *op.cit.*, p. 11.
[487] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 31.
[488] *Ibid.*, p. 113.
[489] GABILY D.-G., *Ossia*, Avant-propos, *op.cit.,* p. 7.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

forment rien de bien net, rien qui soit vraiment compréhensible. Une masse, pour un instant, comme reposant. Se reposer. Et musicale. À la fin, Agna, elle dit [490]*: »*

Ou bien encore :

« Maintenant la nuit est presque tombée et cela n'a pas beaucoup d'importance, je crois. Si ce n'est que les ombres qui y apparaissent, et dansent, et passent, et bavassent, murmurent, doivent s'y sentir mieux qu'en plein jour. On peut toujours l'espérer.

Elles sont là, donc, les ombres, perdues parmi les vivants qui eux-mêmes (quoique plus discrètement) apparaissent, passent, bavassent un peu, si ce n'est entre eux et on ne les entend pour ainsi dire pas, voici les faits.

[…] Là, donc, les ombres des commencements sont là, de nouveau, avec d'autres, si possibles, disant, poursuivant leurs remâchements mélangés : "- Mais je ne peux pas, je ne peux pas, vraiment, aujourd'hui, je ne peux pas…"[491] ».

Cette écriture permet de rendre perceptible le mouvement de la représentation et de saisir le flux permanent qui circule dans les corps des acteurs avant qu'ils n'entrent dans la parole. Elle dit l'origine de la parole :

« Figure de l'oracle antique ou chœur du rassemblement, ces textes sont même essentiellement théâtralisables, comme s'ils étaient plus proches de l'origine chorale de l'écriture dramatique[492]. »

Cet état d'avant la parole, on peut le deviner dans les captations de *Violences* et de *Gibiers du temps*, à voir l'action silencieuse qui se déroule au plateau en même temps que la parole s'articule dans un autre espace. L'action ne s'arrête jamais dans le théâtre de Gabily, et le silence est toujours habité par cet informulé qui va plus tard s'ancrer dans les mots. Cela se traduit parfois par des murmures, mais aussi par une parole archaïque faite de sons tels qu'en émet la Pythie par exemple : « oï », « ahé », « hi ». En cela, la didascalie prend en charge le récit qui fait suture entre la parole performée et la parole enfouie dans les corps

[490] GABILY D.-G., *Gibiers du temps*, *op.cit.*, p. 45-46.
[491] *Ibid.*, p. 111.
[492] TACKELS B. *Avec Gabily. Voyant de la langue. op.cit*. p. 56.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

des acteurs. Elle désigne l'état d'une oralité qui ne se résume pas à l'articulation de mots mais ouvre au corps tout entier de l'acteur. Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre suivant. Pour le moment nous allons poursuivre notre commentaire sur l'écriture didascalique en portant notre attention sur les lieux que celle-ci indique ou dessine, ceci avant d'en venir à cette étude par la notion de roman de scène.

C. Dire les lieux

Le théâtre de Gabily s'appuie sur un ensemble de topoï que nous avons repérés au fil de notre étude. Et parmi ces lieux, le premier qui s'impose est celui du champ d'épandage parfois désigné par le terme de « décharge ». On le retrouve dans *Événements*, *Gibiers du temps*, *Chimère et autres bestioles* et même dans *TDM 3* puisque c'est là qu'U a été « kidnappé ».

> « *Premier lieu. Ainsi énoncé : vent coulis sur un petit bout de champ d'épandage du monde*[493] »
>
> « *Et derrière, plateau comme un champ d'épandage /* LE SOMMEIL DE LA CONSOMMATION ENGENDRE L'ORDURE */ sous forme de sommiers, réfrigérateurs, écrans de télévision, poubelles*[494]*.* »
>
> « *Enfers intermédiaires. […] Ça ne fait rien que soulever un peu de cendre d'os, de papiers gras, d'anciennes tables de la Loi brûlées, de bois sacrés, d'objets que l'on crut utiles. Une décharge, en somme*[495] »
>
> « *En bas. […] Champs d'épandage, toujours donc, mais aux abords d'une ville*[496]*.* »

Chaque fois, la fable prend naissance dans le détritus : c'est de là que viennent les personnages, de là que partent les premiers mots. Dans *Gibiers du temps*, la décharge va jusqu'à contenir les tables de la Loi, reléguées dans ces « enfers intermédiaires ».

[493] GABILY D.-G, *Chimère et autres bestioles, op.cit*., p. 11.
[494] GABILY D.-G, *Événements, op.cit*., p. 15.
[495] GABILY D.-G., *Gibiers du temps, op.cit*., p. 11.
[496] *Ibid.*, p. 19.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

L'Histoire aussi a été jetée à la décharge, et c'est également parce que l'on a mis au rebut ces symboles et héritages que l'auteur s'empare du mythe, lui-même rebut parmi les autres.

La récurrence de ces espaces du déchet signale le cœur de la poétique gabilyenne : ils évoquent en effet le lieu où s'amoncelle le passé dans le temps présent, lieu toujours en marge de l'activité humaine. Ils évoquent également la société de consommation et symbolisent le libéralisme. Ils donnent enfin une image des strates du temps – et on se souvient ici de l'accumulation des débris qui s'impose à l'Ange de l'Histoire. Mais aussi de la digestion de ce temps : il y a encore quelque chose à prendre dans ce qui a été rejeté, quelque chose à dire de l'inutilisable. Car, plus largement, la métaphore du déchet apposée à l'Histoire et à la société de consommation s'étend à l'homme. L'humain aussi est mis au rebut. Dans le champ d'épandage, il y a toujours des hommes et des femmes. Cet espace est en effet habité, et vit par le corps des acteurs, par leurs voix qui naissent de là.

Proche de la décharge, la ruine dans laquelle se passe *Chimère et autres bestioles* interroge plus précisément le rapport au passé en même temps que le thème de la destruction. Dans cette pièce, c'est encore la guerre qui a détruit l'architecture d'un autre temps :

> « *Et tout cela ressemblait peut-être à un palais, à l'une de ses principales pièces, salon ou quelque chose d'approchant, à peu près. Maintenant ce n'est plus rien qu'un lieu dévasté avec, malgré tout, cette tranquillité malaisante, cette paix malaisante, minérale, des sépulcres*[497] *».*

La scénographie du débris va de pair avec l'esthétique de l'auteur qui construit sa geste poétique sur le rebut, sur ce qui semble *a priori* inutilisable dans une société de production qui repose sur le remplacement incessant des choses comme des êtres. Par ailleurs, le rebut est ici débris et rapproche le paysage gabilyen du baroque et du romantisme, deux courants avec lesquels la poétique contemporaine du fragment entretient des relations. Il ne s'agit pas d'analyser ici cette poétique du fragment à l'œuvre dans les pièces de Gabily - le vocabulaire relatif au déchet correspond au geste de recyclage du poète rhapsodique auquel nous associons cet auteur - mais d'envisager la figure de la ruine et des débris à l'aune de

[497] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles*, *op.cit.*, p. 11.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

cet héritage littéraire et de l'Histoire. En dehors de *Chimère et autres bestioles*, le champ d'épandage a remplacé la ruine dans la scénographie gabilyenne. Cette transformation renvoie à une conception du temps et à une vision de la société libérale. Notre époque ne produit plus de ruines, mais des décombres qu'elle s'empresse de nettoyer. Il suffit de voir les reconstructions des pays ravagés par la guerre : à peine un traité de paix est-il signé que les promoteurs immobiliers « s'arrachent » les contrats de reconstruction des villes. Marc Augé commence son livre, *Le temps en ruines*, par ces mots :

> « La vue des ruines nous fait fugitivement pressentir l'existence d'un temps qui n'est pas celui dont parlent les manuels d'histoire ou que les restaurations cherchent à ressusciter. C'est un temps *pur,* non datable, absent de notre monde d'images, de simulacres et de reconstitutions, de notre monde violent dont les décombres n'ont plus le temps de devenir des ruines. Un temps perdu qu'il arrive à l'art de retrouver[498]. »

Si notre société ne produit plus de ruines parce qu'elle est prise dans un cycle permanent de renouvellement et de remplacement pour des raisons liées à l'expansion économique, elle produit en revanche une quantité inouïe de déchets qui s'amoncellent aux abords des villes, quand ils ne sont pas incinérés et donc détruits eux aussi. Ainsi, aux ruines de l'art baroque et du romantisme, répondent les détritus de notre temps. La didascalie scénographique participe donc au regard politique de l'auteur sur cette « société libérale avancée-en-état-de-décomposition avancé[499] ».

D. Le roman de la scène

Nous dirons enfin comment l'écriture didascalique de Didier-Georges Gabily se substitue parfois à la parole performée pour raconter des images et installer au cœur du système dramatique de véritables tableaux. Ce phénomène, conjugué à la présence d'une

[498] AUGÉ M., *Le temps en ruines,* Paris, Galilée, 2003, p. 9.
[499] GABILY D.-G., *À tout va, op.cit*., p. 46.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

didascalie faisant émerger un narrateur omniscient racontant l'intériorité des personnages sur la scène, participe de l'art du roman selon les termes de Jean-Pierre Sarrazac :

> « Il faudrait remonter à Diderot – lequel se met paradoxalement, pour écrire du théâtre, à l'école des romanciers Fielding et Richardson, et développe son idée de la *pantomime,* ce tableau mouvant que l'auteur voit lorsqu'il écrit la pièce et qu'il voudrait que la scène représentât de bout en bout [...] Diderot confiait – tout en étant conscient qu'il s'agissait d'une entreprise utopique – qu'il aurait souhaité écrire, en regard du dialogue, toute la pantomime de ses pièces. Or, cette utopie persiste aujourd'hui, qu'a fait naître la médiation du roman dans le drame[500]. »

Véritables tableaux posés au cœur du dramatique, la didascalie telle que Gabily l'emploie réalise ainsi le vœu que Diderot formule dans le second *Entretien sur le Fils naturel* :

> « Un homme de génie [saura combiner] la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette. [...] Une scène muette est un tableau ; c'est une démarche animée[501]. »

Elle permet de faire advenir un autre espace, différent de celui qui donne à la parole la primauté dans le genre théâtral. Dans l'extrait suivant, issu de *Chimère et autres bestioles*, on peut observer les caractéristiques d'une écriture qui se détache du régime dramatique pour faire tableau :

> « *tandis que Gamine (avec le poupon) berce à nouveau, encore, chantonne comme au début, puis cesse de le bercer, chantonner ; carre sous ses jupes le poupon, trivialement, se dresse avec cette chose qui déforme son bas-ventre – mais trop bas cependant pour que l'on puisse croire qu'elle veuille seulement singer la femme enceinte, non : jambes écartées, lourde, elle marche vers le Maître, défiant le Maître, maintenant le poupon on ne sait comment entre ses cuisses car on voit ses bras et ils se tiennent loin de son corps projeté vers l'avant avec ses jambes, encore plus loin vers l'avant (et peut-être qu'elle a seulement coincé un bras du poupon entre sa jupe et son*

[500] SARRAZAC J.-P., « Roman didascalique », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.* p. 189.
[501] DIDEROT D., *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 61.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

corset : ce doit être possible d'imaginer cela), tandis qu'elle s'avance vers le Maître, et c'est comme si le Maître n'avait même plus besoin de forcer sa peur, non, il est, on le sent, à nouveau, prêt à vaciller, s'écrouler devant celle-là qui s'avance avec son fardeau, qu'elle finit par déposer, c'est-à-dire – après s'être accroupie – évacuer, pousser comme on pousserait un étron (ou une miction), et c'est (évidemment) le poupon qui tombe entre ses cuisses mais avec les eaux, il y a les eaux et d'où les sort-elle ? doit-il penser, ce n'était rien qu'un jeu, doit-il penser, et maintenant voilà ces eaux, comment a-t-elle fait, je les reconnais ces eaux, elle avait bien tout préparé, doit-il penser et c'est sans soute pour cela qu'il recule – d'un pas – puis se détourne – un autre pas -, se courbe – comme s'il allait vomir – cherchant l'air. Elle, elle souffle. Puis elle rit[502] ».

Dans cet extrait, l'auteur décrit précisément l'action réalisée par le personnage de la Gamine si bien que cette image peut se représenter dans l'imagination du lecteur. Elle permet de raconter une scène à qui ne pourrait la voir. C'est ici le langage du corps qui fait théâtre et non plus le langage articulé : moment de la pantomime, où le geste reprend sa place aux côtés du discours.

« D'un point de vue esthétique, le tableau introduit une optique ouvertement consciente d'elle-même dans l'écriture dramatique ; d'un point de vue historique, il joue d'une hybridation avec l'instance narrative du roman et participe ainsi à l'émergence du *moi épique*[503] »

Le caractère romanesque de cette interruption du régime dramatique va jusqu'à déclencher la notation d'un ensemble de suppositions relatives à ce que pense le personnage de Maître. La voix de la didascalie n'est alors pas celle de l'auteur, mais plutôt celle du narrateur qui assiste à la scène comme un spectateur. Ici la figure du narrateur se confond avec celle du spectateur. Mais c'est dans l'extrait suivant issu de *Violences* que la question du narrateur omniscient se pose de façon plus radicale :

« *(Il devait, pensait le Narrant, exister* pour eux aussi *de ces heures presque apaisées et rien d'autre que du temps à user, peut-être,* comme nous tous. *Songeant : Reine-mère dort (ou fait*

[502] GABILY D.-G., *Chimère et autres bestioles, op.cit.,* p. 28.
[503] LOSCO M., « Tableau » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit*., p. 212.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

semblant) assise sur une chaise – celle qu'on voudra – et – il ne parvient pas à l'imaginer mais il sait que – tout son corps en déborde, et ses pieds qui la font souffrir trempent dans une bassine de zinc (ou de plastique ; en ce cas, rouge) remplie d'eau et de sel marin. Elle est là, quelque part, plutôt loin.

Songeant : La Ravie berce l'enfant et l'enfant est couché dans un vieux landau – il avait cherché longuement ce mot ; au début c'était un autre qui lui était venu mais il savait que ça n'allait pas, que cela ne correspondait pas à une (il ne savait pas à cet instant qu'elle) image réelle (ou fictive) qu'il se représentait et qui avait (précisément) forme de ce justement (landau) – gris, profond, à roues pleines, à ressorts grinçants, à attaches de cuir usées, raides, accentuant l'irritant grincement qui n'irrite, n'irritait, peut-être personne, là-bas, ici. La Ravie berce, chantonne, l'enfant dort, l'enfant ne pleure pas. Elle est là, quelque part, sur le bord gauche (ou bien est-ce le droit).

Songeant : Thom au Miroir comme La Décharne à l'Établi. Avec majuscule. Et peut-être pas de miroir, peut-être plus d'établi, jamais ; peut-être juste ce qui en dure malgré l'absence. Thom avec la toge (le drap) ou Thom avec le pyjama (luxueux mais par trop étriqué) ou Thom avec la nudité ou Thom avec – c'est l'option qu'il finit par retenir – le costume de son père, celui qu'il (son père) avait peut-être laissé près de trente ans auparavant et les mites ne s'y étaient pas mises car Reine-mère veillait avec la naphtaline. Il le porte donc. Et c'est encore le théâtre de Thom : une forme abâtardie de la consolation. De lentes mines, des emphases de gestes plus ou moins brusques et comme suspendus puis ils retombent. Les mots qu'il prononcera aussi, ainsi, longtemps, avant que ça se gâte. Avec Thom, ça se gâte toujours. Il est là, quelque part, plutôt (comme d'habitude) au centre. Songeant (parvenant à peine à songer à) : la Décharne. Qu'il case son grand corps où il pourra puisqu'il s'y tient aussi dans cet apaisement du crépuscule qui le tranquillise si peu (et qui n'en est peut-être pas, qui est peut-être cette chose de là-bas qui s'en rapproche, rapprochait, le plus, car il n'y avait plus de soir ni de matin et rien ne réglait plus rien… sans doute…) qu'il tente de rester à peu près immobile et dévorant des yeux La Ravie, par exemple, ou sa mère, ou les deux successivement selon le parcours de ses pensées ou de ses paroles ou ne dévorant rien, tâchant seulement de participer à l'effort (toujours démis) du silence.

Et d'abord, c'est comme s'il l'avait pensé, le chantonnement de La Ravie, un à peine audible, et qui coule (presque) sans aspérité).

La Décharne l'écoute. Thom fait semblant, du moins au début.

LA RAVIE. *Ça ne fait rien si le roi vient pas*

Si la reine souvient pas de toi

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Mais il faut dormir mon doryphore

Ma mémoire

Mon effort[504] ».

Cette didascalie qui tient de l'ordre du roman est-elle portée à la scène, et si oui comment l'est-elle ? Là encore la captation[505] du spectacle nous permet de répondre à cette question. Alors que cette didascalie est très longue et semble suspendre le régime dramatique de façon conséquente, on s'aperçoit que l'auteur et metteur en scène l'a considérablement réduite dans le temps de la représentation et l'a modifiée en en faisant une partition chorale depuis laquelle émergent seulement certains mots. Cette différence entre le texte écrit et sa réalisation scénique interroge donc le statut de cette écriture qui n'est pas portée à la scène par son propre auteur. À plusieurs occasions encore, les didascalies romanesques se transforment en temps de la choralité au sein de la représentation. Ainsi sommes-nous confrontés à une œuvre dont l'hybridation discursive diffère selon qu'il s'agit du texte ou de la scène.

Pour la majeure partie des textes, l'action a déserté le dialogue pour le laisser à l'épanchement d'une parole intime ou d'un discours sur le monde, l'un n'excluant pas l'autre. Dès lors la didascalie prend en charge le roman de la scène ; elle fait exister à l'intérieur du système dramaturgique les images qui s'inscrivent en dehors du dialogue et obligent ainsi le spectateur à promener son regard sur la scène ; ce que l'on peut remarquer avec la captation de *Gibiers du temps*, quand la caméra ne cède pas au désir de focalisation sur l'acte de parole en annihilant par ce geste l'esthétique de la représentation.

[504] GABILY D.-G., *Violences, op.cit.,* p. 39-40.
[505] *Cf* annexe IV, extrait n°1 (3'54 à 5'40).

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Au terme de ce dernier chapitre consacré à la poétique du drame, nous avons pu dire combien l'écriture théâtrale de Didier-Georges Gabily est faite de multiples élans vers les hybridations. En effet, dans la mesure où son écriture ne se limite pas au seul domaine du théâtre mais se réalise également dans le roman, le cinéma ou la poésie, le drame porte les autres genres en son sein. Mais un même sujet pouvant faire l'objet de plusieurs productions appartenant à des genres distincts, cette notion n'est pas totalement abolie par Didier-Georges Gabily. Séparation ou mixité des genres : si l'auteur ne tranche pas sur ce point, c'est qu'il entend sans cesse rejouer les effets de contamination. Ainsi en est-il de la romanisation de son écriture théâtrale, de la poétisation de son écriture scénaristique et de la scénarisation de son écriture romanesque que nous avons observées au sein de ce que nous avons désigné comme « l'archipel Marguerite ».

Au cœur de cette hybridation, ce sont les voix qui se font entendre : voix de l'auteur mais aussi voix du plateau - celles des acteurs – et plus largement voix du monde qui s'énoncent le plus souvent par le chœur et l'espace sonore que la didascalie délivre au lecteur. Gabily fait alors de son théâtre le lieu où se donnent des voix donnent à écouter le chant polyphonique du monde :

> « J'écris de façon très musicale. J'ai vraiment besoin du rythme. [...] Mon travail romanesque est comme ça aussi. Il y a chez moi une volonté d'écrire dans des rythmes qui correspondent au monde. Et mon premier travail avec les acteurs est déjà de l'ordre du rythme, de la couleur des mots[506]. »

[506] GABILY D.-G., entretien avec HAN J.-P., « Avignon, c'est-à-dire nulle part ailleurs », *op.cit.*, p. 4.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

On assiste dès lors à la formulation d'un dialogisme au cœur du drame – le terme de dialogisme étant ici préféré à celui de dialogue qui se limiterait alors aux seuls échanges des personnages – ou à un « partage des voix [507]».

L'hétérogénéité de l'écriture est aussi le fait d'une écriture théâtrale destinée à un groupe d'acteurs et un plateau ; la conscience du devenir scénique de l'œuvre favorisant également le développement d'une didascalie intense et aux fonctions diverses. Si Didier-Georges Gabily écrit en imaginant le plateau fait de voix et du corps des acteurs, il va également jusqu'à y proposer de véritables tableaux en lieu et place des mots. Ce faisant, il réalise la pantomime dont Diderot rêve pour renouveler le drame de son époque – il est ainsi proche de bon nombre d'auteurs contemporains, ainsi qu'en témoignent les nombreuses analyses menées dans ce sens[508], à ceci près que Gabily est aussi son propre metteur en scène, ce qui pourrait nous inciter à saisir autrement la notion de devenir scénique, ceci en la rapportant à ce que Bruno Tackels déploie en parlant d'un « écrivain de plateau ». Cependant, Gabily n'est pas un écrivain de plateau au même titre que les autres artistes[509] analysés par Bruno Tackels ; il le dit d'ailleurs lui-même à l'occasion d'un entretien avec Jean-Pierre Han :

> « François Tanguy a cette chance extraordinaire d'être un écrivain de plateau, totalement. C'est par là qu'il manifeste avec les gens du théâtre du Radeau autre chose que le théâtre de la réception. Ce que j'aime dans son travail c'est cette volonté d'élucidation totale du monde à travers une œuvre de plateau. Exactement comme une œuvre symphonique. J'ai tendance à dire que je suis, moi, un écrivain de théâtre et un metteur en scène "normal". Ce qui m'intéresse d'abord, c'est de savoir comment le texte convie le corps. Après, on voit[510]… ».

C'est pourquoi nous en revenons à notre proposition initiale : nous désignerons plutôt Didier-Georges Gabily comme un homme d'écritures ; écritures étant alors à entendre

[507] Notion que Jean-Pierre Sarrazac désigne également par la formule « partage des voix » en empruntant ainsi le titre d'un ouvrage de Jean-Luc Nancy (*Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982) consacré à l'altérité dans l'exercice du dialogue.

[508] FIX F. et TOUDOIRE-SURLAPIERRE F. (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle, op.cit.*

[509] TACKELS B., Les Castellucci (2005), François Tanguy et le Théâtre du Radeau (2005), Anatoli Vassiliev (2006), Rodrigo García (2007), Pippo Delbono (2009), Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil (2013), Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs.

[510] GABILY D.-G., entretien avec HAN J.-P., « Avignon, c'est-à-dire nulle part ailleurs », *op.cit.*, p. 5-6.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

comme pratique issues d'un faisceau de relations, et mettant en jeu des sources multiples. Tissage, en quelque sorte, pour que le plateau entre en convergence avec le monde.

Nous allons donc maintenant envisager cette écriture en lien avec le plateau, où matériaux et corps s'exposent et se livrent pour donner à voir et à entendre le chant polyphonique des voix du monde.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

II. L'écriture en scène

Jusqu'à présent notre étude s'est inscrite dans une approche essentiellement dramaturgique. Il nous a ainsi été donné de mesurer combien l'écriture de Didier-Georges Gabily, faite de la constante reprise des héritages, détermine une poétique de la mémoire interrogeant le réel par les voies de la fiction. Mais comme nous l'avons rappelé dans l'introduction, Didier-Georges Gabily n'est pas seulement auteur, il est aussi metteur en scène de certains textes. Il est donc nécessaire de nous pencher maintenant sur cette tension entre écriture et représentation, et de montrer ainsi combien la poétique de la mémoire est également irriguée par les espaces scénographiques et la présence de l'acteur.

Après avoir abordé le paysage scénographique du point de vue des didascalies, nous nous pencherons désormais sur leur réalisation scénique. Nous nous appuierons pour ce faire sur les archives photographiques et audiovisuelles de certains spectacles (*Violences, Gibiers du temps, Enfonçures*) ainsi que sur les analyses critiques ayant porté une attention particulière à la scénographie des spectacles.

La scène de Gabily est à l'image de son univers dramaturgique : peuplée de détritus et d'objets pauvres qui trouvent dans l'espace scénographique une seconde vie, tout comme les restes de ce que fut le théâtre échouent sur le plateau, dans les pièces de mythes notamment. Le plateau est ainsi empli du dépotoir de la mémoire. Mais ici comme ailleurs, ce jeu avec la mémoire prend différentes expressions que nous aborderons selon trois approches. La scénographie fonctionne d'abord comme un espace de recyclage : celui des legs du passé et de l'héritage culturel et historique, que l'on retrouve par fragments à travers l'évocation d'image et de tableaux recomposés, comme le souligne Sylvie Chalaye[511] commentant la mise en scène de *Dom Juan* que Gabily créa en 1996 en diptyque avec *Chimère et autres bestioles ?* Cette analyse montre le caractère palimpseste

[511] CHALAYE S., « Une relique *malsainte* à profaner, *Dom Juan, Molière/Gabily* » *op.cit*., p. 20-24.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de l'espace scénographique de Gabily, qui choisit un principe citationnel doublé d'un détournement des héritages picturaux et religieux dans la mise en scène du texte de Molière.

Cette dynamique de recyclage ne se limite cependant pas au passé. Le présent également se décline sur le plateau par le truchement de la monstration d'une « réalité du rang le plus bas », ce qui tend à rapprocher Didier-Georges Gabily de Tadeusz Kantor, lequel emprunta lui-même l'expression à l'artiste Bruno Shulz :

> « Avec sa théorie du monde-poubelle et des objets-attrapes Schulz marque profondément la dernière période de Kantor qui voit très justement en lui l'un des créateurs de la « réalité du rang le plus bas » qui est aussi au centre de son œuvre[512].»

Nous verrons ainsi comment l'utilisation de matériaux pauvres évoquant la récupération mais aussi de certains objets emblématiques, tels le parapluie, la chaise ou, plus rarement, le tableau de classe, évoquent l'imaginaire de l'artiste polonais. À ces premiers éléments de comparaison, viennent s'ajouter les mannequins et pantins que nous observons notamment dans *Enfonçures* et *Gibiers du temps*. De par l'utilisation de ces matériaux et mannequins, Gabily trouve peut-être une filiation avec un artiste majeur qui fit de son théâtre le lieu de la confrontation entre mémoire et temps présent. Comme échoués sur le plateau gabilyen, ces matériaux pauvres trouvent à revivre dans un théâtre de foire où baraques de bois, structures métalliques et parpaings nous invitent encore à interroger le rapport au temps. Car tous ces éléments ne sont pas seulement propices à évoquer les décombres d'une mémoire culturelle et intime, ils disent aussi la saturation du présent dans la société capitaliste et post-industrielle qui est la nôtre. Mémoire d'un présent qui, à peine écoulé, devient lui-même déchet : c'est à cette réflexion sur le régime du temps que ces résidus de notre quotidien nous invitent. Dans son ouvrage, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines*[513], Jean-Luc Mattéoli analyse les enjeux de la présence de ces objets sur les scènes contemporaines en montrant combien ils évoquent la

[512] BABLET D., *Les voies de la création théâtrales vol. XI : T. Kantor*, Paris, Éditions CNRS, 1983, p. 23.
[513] MATTÉOLI J.-L., *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

mémoire du passé mais aussi la société industrielle soumise à la production de masse : « en quoi ce travail avec les restes informe-t-il en retour et l'histoire du théâtre et celle, récente, de la mémoire de nos sociétés industrielles[514]? » Nous proposerons de poursuivre cette analyse en mettant cette poétique du déchet en perspective avec les réflexions sur le temps présent. Pour ce faire, nous nous demanderons avec François Hartog[515], quels rapports au temps sont en jeu avec les objets et matériaux convoqués par les mises en scène de Gabily.

Une fois cette relation établie entre passé et présent, nous pourrons entrer dans l'étude de l'acteur gabilyen. Cependant, nous privilégierons son rapport à la langue. Cela pour plusieurs raisons : la première tient à la cohérence de notre étude qui, depuis le début, interroge l'œuvre de Didier-Georges Gabily dans une approche dramaturgique privilégiant l'étude de la langue et de la structure du drame ; la seconde étant liée à la convergence des témoignages des acteurs, qui évoquent tous une direction essentiellement basée sur le rapport à la langue et à la voix.

Bien que l'on perçoive une certaine familiarité entre Kantor et Gabily - qui est peut-être davantage le fait de la relation que ce dernier entretenait avec François Tanguy pour lequel l'influence de Kantor n'occasionne aucun doute – l'évocation du maître polonais permettra surtout de spécifier la teneur du plateau de Gabily. L'usage que les acteurs font de ces différents objets venus de la « réalité du rang le plus bas » ne s'élabore en effet pas selon les mêmes perspectives. Ce sont aussi les conceptions du jeu théâtral qui diffèrent, et nous verrons à ce sujet combien Gabily emprunte à l'histoire du théâtre du XXe siècle tout en construisant sa propre identité créatrice.

Depuis les vœux d'un langage physique formulé par Artaud jusqu'à la conception de l'acteur saint du Théâtre laboratoire de Grotowski, Gabily se nourrit d'influences en prélevant aux maîtres du jeu théâtral comme aux auteurs tragiques les matériaux qui feront greffe pour son théâtre. Pour développer ce point, nous nous appuierons essentiellement sur les entretiens réalisés avec les acteurs pour le film *Constellation Gabily* ainsi que sur nos échanges avec Frédérique Duchêne. Et bien entendu, là encore, les *Notes de travail* et le journal rédigés par Gabily nous seront d'un grand secours car - ainsi que nous l'avons dit à plusieurs reprises - ces écrits ne cessent de questionner l'acte d'écriture mais aussi

[514] *Ibid*., p. 10.
[515] HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op.cit*., 2003.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'acte de représenter et l'acte de jouer ; l'acteur, élément fondamental de la grammaire gabilyenne, lui permettant de travailler les langues pour ne jamais cesser d'interroger le monde et la place qu'y occupe l'art du théâtre. Nous interrogerons en dernier lieu la notion de communauté comme pratique collective inscrite au cœur du Groupe T'Chan'G.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

1. La scène comme espace de recyclage

1.1 Détournement d'une mémoire culturelle dans la mise en scène de *Dom Juan* de Molière.

En août 1996, Gabily travaille sur la mise en scène du *Dom Juan* de Molière et sur celle de son texte *Chimère et autres bestioles*. Son décès brutal, survenu le 20 août, l'empêche de poursuivre son geste de création. C'est alors le collectif qui prend le relais et signe la suite. Le Groupe T'Chan'G achève ces deux créations, et parcourt ainsi l'ultime chemin commun avant la dissémination de ses membres en rendant un dernier hommage au compagnon, à celui qui les a portés, depuis dix ans pour certains, dans un travail fait du frottement des langues et du monde. Comme l'écrit Chantal Boiron, « ils ont essayé de respecter le plus possible ses indications, de suivre les pistes qu'il avait lancées au cours des premières semaines de répétition[516]», mais il n'en reste pas moins que subsiste une interrogation sur la part de chacun pour ces deux mises en scène, car on ne peut savoir ce qui relève des choix esthétiques de Gabily ou du collectif. Ainsi, pour Frédérique Duchêne, ces spectacles ne sont pas à mettre au compte de celui qui ne put achever son geste. Cependant, ce sont là deux mises en scène qui ont été analysées en attribuant à celui qui avait disparu le privilège des choix esthétiques. Car, si l'ensemble des documents de communication[517] et des critiques prend soin de préciser cet état de fait, la lecture des analyses nous incite à porter au crédit du défunt les choix de mises en scène. Une fois dites ces précautions, nous porterons notre analyse sur le statut des images produites sur la scène en nous appuyant notamment sur les critiques[518] de Sylvie Chalaye. Notre analyse portera

[516] BOIRON C., « Histoire de familles, histoires de théâtre : Dom Juan/Chimère de Gabily », in *UBU* n° 6, avril 1997.

[517] On pense ici aux programmes de salle, aux sites internet tels que celui du TNB qui, dans son centre de ressources numériques, précise bien que la mise en scène est restée inachevée par Gabily et a été poursuivie par le Groupe T'Chan'G.

[518] CHALAYE S., « Les visées de la scène sur un mythe à abattre. Dom Juan de Molière/Gabily », *op.cit.*, p. 259-274 et CHALAYE S., « Une relique *malsainte* à profaner, *Dom Juan, Molière/Gabily* », *op.cit.*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

pour la première fois sur la mise en scène d'un texte qui n'a pas été écrit par Gabily, condition qui permet d'en mesurer la puissance palimpseste. Ces analyses - qui seront complétée par les photographies auxquelles nous donne accès le centre de ressources en ligne[519] du Théâtre National de Bretagne - désignent une écriture scénographique se jouant des héritages, qu'il s'agisse du théâtre classique et de ses modes de représentation ou, plus largement, de l'histoire de l'art. Ces détournements interrogent la tension, à l'œuvre depuis le début de notre étude, entre legs du passé et temps présent.

L'analyse produite par Sylvie Chalaye s'emploie à montrer la façon dont la mise en scène participe à la déconstruction des images sanctifiées de la mémoire culturelle, ceci afin d'arracher le mythe à la pétrification dans laquelle l'histoire littéraire l'avait enfermé. Sylvie Chalaye cite alors les notes de Bruno Tackels, collaborateur sur cette création en qualité de dramaturge :

> « Le mythe moderne est davantage une image qu'une histoire [...] Avec cette figure, il importe de distinguer soigneusement l'image que l'histoire charrie (celle de la littérature et du théâtre comme la "grande" histoire) et le sens propre de la pièce dont on s'empare[520]. »

Les images produites par le metteur en scène s'appuient en effet sur un faisceau de références culturelles largement issues de l'histoire picturale, avec des scènes évoquant les tableaux de David (« Marat assassiné »), de Millet (l'Angélus), des frères Le Nain (La charrette) ou encore du Douanier Rousseau que Sylvie Chalaye reconnaît dans la « photo de famille » de Monsieur Dimanche. Mais le plus important est le vocabulaire employé pour désigner les procédés de détournement de ces incontournables de l'histoire de l'art. Ainsi relève-t-on des termes tels que : « déconstruction des clichés[521] », « jeu du

[519] http://www.t-n-b.fr/content/centre-ressources
[520] CHALAYE S., « Les visées de la scène sur un mythe à abattre. Dom Juan de Molière/Gabily », *op.cit.,* p. 260. L'auteur cite TACKELS B., « Questionnement dramaturgique I », in *Dom Juan / Chimère*, Dossier tapuscrit, Nanterre-Amandiers, p. 28.
[520] *Ibid*., p. 260.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

dédoublement, de l'équivoque, de l'ambiguïté, de l'ambivalence[522] », « gauchissement de l'image[523] » au fil de l'analyse. Le principe citationnel sur lequel s'appuie la mise en scène provoque donc un mouvement de déplacement des acquis, de telle sorte que se produit un effet de reconnaissance, mais doublé d'un trouble. Or, cette opération n'est permise que par le jeu entre le sentiment d'une mémoire partagée (celle d'un héritage culturel qui rassemble la communauté) et les nombreux décalages bientôt ressentis par rapport aux modèles initiaux. Il s'ensuit une déstabilisation de l'individu mais aussi du groupe, tous assistant alors à la perturbation de leurs fondements culturels. Si les représentations véhiculées par l'histoire de l'art se troublent, que reste-il alors du socle des valeurs partagées au sein d'une société ? Il s'agit là d'une question essentielle, dès lors qu'existe ce mouvement de « déconstruction » des héritages. Pourrait-on alors apparenter cette opération à la notion de déconstruction derridienne[524] ? Déplie-t-on ainsi ces héritages pour les interroger autrement, ou bien pour démonter leur structure ? A priori non, car le principe de décalage modifie les images plus qu'il ne les déconstruit. Cette dynamique semble cependant reposer sur la volonté de mettre en doute le spectateur. Doute quant à l'écriture de l'histoire littéraire et plus encore du mythe en tant qu'il serait, comme le prétend Roland Barthes, conservateur en transmettant aux générations une histoire figée ayant de ce fait un certain pouvoir sur la société: pouvoir d'avoir toujours été transmis, pouvoir d'avoir été inséré dans la grande histoire, comme le rappelle Bruno Tackels dans ses notes dramaturgiques. Ainsi, semer le trouble dans cette histoire culturelle en la modifiant par différents procédés de détournements, c'est utiliser l'arme du doute pour interroger le fondement de ces héritages. Cette opération s'appuie au départ sur le doute ressenti par le metteur en scène lui-même, doute fécond comme on a pu le saisir au cours de toute notre analyse. Sylvie Chalaye écrit encore « on pourrait définir Gabily comme un metteur en scène du doute. […] Et, dans ses premières hypothèses de travail, il va jusqu'à

[522] *Ibid.*, p. 260.
[523] *Ibid.*, p. 273.
[524] Nous avons bien conscience que la déconstruction a pour principe d'échapper à l'enfermement d'une définition et qu'elle est un mouvement relevant davantage d'une approche particulière à l'égard de l'objet dont elle s'empare plutôt que d'une méthode. Approche qui semble se muer en fonction de l'objet à déconstruire. Nous n'ambitionnons donc pas une quelconque maîtrise de cette « attitude » mais nous souhaitons cependant proposer de tirer un fil entre l'attitude derridienne et le geste gabilyen.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

revendiquer le doute comme direction : *Nous hésiterons, fouillant*[525] ». Oui, Gabily est bien un metteur en scène, comme un écrivain, du doute. Mais ce doute est fécond de fonder le lieu d'un partage : s'il est d'abord l'expression de l'expérience vécue de l'artiste, il est également une hypothèse pour le spectateur. Une invitation à se déciller les yeux, à démystifier encore ce qui peut l'être. Si bien que le doute n'est plus faiblesse mais force, de celles qui nous permettent de renouveler notre regard sur le monde et sur l'histoire en prônant ensemble le pouvoir critique et la tolérance:

> « C'est en inventant le doute que l'on peut combattre la haine. Et le problème se pose peut-être d'autant plus ici que se confronter à un classique, c'est affronter un classique, c'est affronter une muraille de certitudes. "[…] une affaire de menteurs, constate Gabily dans son journal, qui donnent comme texte certifié à des générations de jeunes gens, l'incertain, le non-certifié, et disent : cela est, puisque nous l'avons décidé. On se croirait face à la télévision. Une haine incommensurable pour l'hésitation.[526] »

La mémoire culturelle serait ainsi le terrain d'expérimentation pour l'avènement d'une pensée cherchant à se défaire de tout système enfermant : et notamment de ce qui a été figé par l'histoire littéraire. Car le mythe est fondé par sa capacité à se renouveler dans le temps tout en maintenant son mythème – mais est aussi, paradoxalement, ce qui fige le temps. Le mythe est un mouvement à l'intérieur d'une circularité faite pour maintenir son statut. Le geste gabilyen cherche à rompre ce cercle sans fin pour provoquer le renouvellement des perceptions que nous avons des récits fondateurs et, ce faisant, de la société. Le spectateur est alors pris entre ce qu'il sait ou croit savoir, qui lui a été transmis par la culture commune, et ce qui perturbe ces codes.

Dès lors, il s'agit pas tant de détruire les legs du passé - pas plus qu'il ne s'agit de les glorifier - mais plutôt de se les approprier et d'en faire les outils d'une interrogation renouvelée de notre rapport au monde. Proclamer l'incertain est, de fait, une posture

[525] CHALAYE S., « Les visées de la scène sur un mythe à abattre. Dom Juan de Molière/Gabily », *op.cit.,* p. 260.
[526] *Ibid.,* p. 261. L'auteur cite le « Journal de Dom Juan/Chimère », in *Limelight,* n°52, Strasbourg, septembre 1996, p. 26. Le journal a également été publié dans les *Notes de travail*, *op.cit*., p. 121-135.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

philosophique : il s'agit là de récuser les dogmatismes et les idéologies auxquels nous sommes chaque jour soumis. Ainsi la scène se fait-elle le lieu d'une mémoire déstabilisée, et peut-être la seule garante de cette liberté qui sied à l'art et dont on rêverait parfois qu'elle gagne la société. Car, chez Gabily, la mémoire n'est pas ce monument par lequel se retrouveraient les hommes. La mémoire est multiple, et délibérément instable. En cela, elle concurrence le discours unificateur de l'Histoire, elle aussi controversée par l'ère de la mémoire.

1.2 « La réalité du rang le plus bas »

Les photographies des différents spectacles et ateliers nous donnent à voir un plateau fourmillant d'objets et de matériaux pauvres, tels le bois et le fer, qui sont propres à créer des liens entre les esthétiques de Gabily et de Tadeusz Kantor. En effet, ces matériaux, conjugués à des objets récurrents comme les parapluies et mannequins, notifient la proximité en matière de scénographie des deux metteurs en scène. Les personnages des fables gabilyennes errent dans cette accumulation d'objets pauvres, leur parole naît au milieu des déchets, et le poème se nourrit alors de ces excès de mémoire, qu'il s'agisse d'accumulation ou de logorrhées. Car, si nous pouvons rapprocher les deux hommes de théâtre par leur utilisation commune de matériaux pauvres, le statut du texte y est fondamentalement différent : bricolage pour Kantor - qui a en cela trouvé en François Tanguy un héritier indéniable - et texto-centrisme revendiqué pour Gabily. Chez ce dernier en effet, tout le plateau est gouverné par le texte au point qu'il a le pouvoir de révéler un imaginaire scénographique, comme nous l'avons observé dans notre analyse de la didascalie. Parfois sous la forme de lignes de fuites et de possibles, parfois avec la plus grande précision. Il n'en reste pas moins vrai que c'est depuis l'écriture que se formule le rêve du plateau. Une fois posée cette différence fondamentale, voyons comment les archives photographiques, audiovisuelles et les regards critiques nous amènent à considérer la matière des plateaux gabilyens. Nous nous proposons, pour ce faire, de distinguer l'usage des mannequins et des pantins de celui des matériaux pauvres.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

A.Matériaux pauvres

C’est essentiellement à partir des photographies prises à l’occasion d’*Enfonçures*, de *Gibiers du temps*, et de l’atelier *Phèdre(s) et Hippolyte(s)* et des captations de *Violences* et de *Gibiers du temps* que nous pouvons décrire ces objets et matériaux propres à évoquer la « réalité du rang le plus bas ».

D’après ces archives, les structures scéniques sont la plupart du temps composées de bois - souvent des planches brutes, mal taillées, des panneaux disjoints - et de fer – tôles ondulées faisant penser aux baraquements de chantier, poutrelles métalliques laissant apparaître les structures du décor, échafaudages permettant aux acteurs de jouer sur tous les niveaux qu’offre l’espace scénique.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Ces matériaux, auxquels s’ajoutent les parpaings isolés ou constitués en murs, participent de cette impression de recyclage et de rapiéçage que nous avons pu noter au cours de notre analyse dramaturgique. Les sols - volontairement marqués d’usure et de jointures dans les

photographies de *Gibiers du temps* - les détritus, qui jonchent l'avant scène dans ce même spectacle, contribuent à faire de la scène le lieu où les déchets trouvent une seconde vie.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Ici, l'art accueille ce dont la société se débarrasse - matériaux comme humains - et tous viennent dire qu'il y a encore de la vie en eux, existence nécessairement marginale dans cette société industrielle qui prône la marche à pas forcés. Mais cette marche en avant n'est

plus celle qui gouvernait le régime d'historicité du XIXe siècle et du début du XXe, quand on voyait encore dans l'histoire un mouvement tendu vers le futur et le progrès. La marche en avant de la société capitaliste ne cherche pas l'épanouissement de l'humain (même si son discours idéologique repose en grande partie sur le développement de produits supposés améliorer nos vies alors que ceux-ci provoquent essentiellement de l'aliénation). Elle se nourrit au contraire d'une production intensive allant jusqu'à la surproduction. Dans ce contexte, les déchets ne peuvent que se démultiplier. Le plateau devient alors le lieu de la récupération, au sens propre comme au sens figuré. Par lui se récupère ce qui est mis au rebut mais aussi ce temps qui passe sur les objets comme sur les hommes. En effet, l'usure et la déchéance qui se lisent dans la scénographie des plateaux gabilyens n'ont-elles pas une portée métaphysique en nous alertant sur l'irrémédiable perte ? Tout comme les ruines que le Romantisme a investi d'une charge mélancolique, les déchets et baraquements rafistolés de l'espace gabilyen nous invitent non seulement à penser ce qui gouverne le projet d'une société fondée sur ce mode économique mais aussi le temps et notre façon de l'habiter, ainsi que l'exprime François Hartog en ces termes :

> « Dans ce progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié, il est bien clair que le rôle moteur a été joué par l'extension rapide et les exigences toujours plus grandes d'une société de consommation, où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite. Productivité, flexibilité, mobilité deviennent les maîtres mots des nouveaux managers. Si le temps est depuis longtemps une marchandise, la consommation actuelle valorise l'éphémère[527]. »

Ces espaces théâtraux nous invitent aussi à interroger le rapport de notre société avec les restes des constructions éphémères – qu'il s'agisse de baraques ou de cabanes : baraques d'*Enfonçures* qui occupent l'espace à cour et renvoient à la Porte Saint Denis où prostitués et « Apollon de mort [528]» évoluent ; cabane de chantier dans laquelle Démophon vient s'adonner aux plaisirs homosexuels – toujours relégués à la marge - dans *Gibiers du*

[527] HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op.cit.*
[528] GABILY D.-G., *Enfonçures, op.cit.*, p. 9.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

temps ; roulotte dans *Dom Juan/Chimère et autres bestioles*. Ces habitations fragiles ou mobiles ne sont-elles pas alors à même d'évoquer la marge et le déchet auxquels le geste artistique redonnerait enfin une valeur mémorielle pour les temps présents ? Quoi qu'il en soit, ces matériaux pauvres structurant l'espace scénographique offrent la possibilité au spectateur de s'arrêter, et de poser le regard sur ces lieux en marge de l'urbanisation dans les villes modernes, ou sur ces abris temporaires qui servent momentanément le développement de tel ou tel projet immobilier. Ainsi en est-il de ces parpaings ou murs de parpaings qui occupent les plateaux d'*Enfonçures*, de *Phèdre(s) et Hippolyte(s)* et de *Gibiers du temps,* autant de signes renvoyant à l'imaginaire gabilyen de l'urbanité, ou des détritus qui occupent l'avant-scène dans *Gibiers du temps* : tous sont là pour exposer aux regards ce qui est destiné à être caché dans l'organisation spatiale de nos villes.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Détritus, faut-il le rappeler, dans lesquels ceux d'en-bas agissent et parlent de ce monde qui leur a laissé ce seul espace pour tout lieu de vie. Espace que les amazones défendent par les armes, et par lequel Thésée et Pythie prennent connaissance de cette autre civilisation. Ainsi la mémoire d'une société qui a vu naître la démocratie, ici représentée par Thésée, le législateur, le démocrate, se confronte-t-elle à un présent-déchet. Avec ces

structures fragiles, Didier-Georges Gabily nous parle des temps présents plus que de la mémoire ou des ruines s'accumulant dans les ailes d'un ange.

En effet et comme le stipule Pierre Nora, « la mémoire telle qu'elle se définit aujourd'hui n'est plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut ; elle est ce qui rend le présent présent à lui-même[529]». De même, le plateau de Didier-Georges Gabily ne se nourrit pas seulement des restes de legs anciens ; il est réflexion en acte sur ce qui constitue le temps présent. Mais est-il pour autant en capacité de rendre « le présent présent à lui-même » comme l'invite à penser Nora ? Car, si le geste artistique de Gabily s'inscrit dans une société qui vit sous le régime de l'« histoire-mémoire » - que de nombreux historiens ont analysé - il est aussi marqué par l'omniprésence de la mémoire et l'hypertrophie du présent qu'analyse ensemble François Hartog :

> « Le présent contemporain et le présentisme qui l'accompagne se sont révélés difficilement tenables. Si bien que la demande de mémoire peut s'interpréter comme une expression de cette crise de notre rapport au temps ainsi qu'une façon de chercher à y répondre[530] ».

Que ce soit par les structures dramaturgiques - dominées par l'antériorité de la catastrophe - ou dans l'esthétique scénographique, qui met le dévalorisé voire le dévalué au centre de son système, l'univers gabilyen entretient un rapport inquiet avec le présent. Une inquiétude qui se lit dans la formulation du doute et de l'instable, comme nous avons pu le voir. Pourquoi cette utilisation des lambeaux de mémoire déchiquetés sur le plateau si ce n'est pour dire que le passé nous encombre mais que le présent ne nous appartient pas - non plus que l'avenir ? Les fables gabilyennes ont lieu dans le temps du présent-déchet, qui n'est autre que la conséquence d'un pouvoir de destruction généralisé. Capitalisme, guerre sous toutes ses formes ou société du spectacle : chacune de ces catégories entretient la même logique de pouvoir et aboutit à la conséquence unilatérale de faire de l'homme, comme des objets du présent, une matière jetable.

Ainsi, Gabily pousse-t-il plus loin que Tadeusz Kantor sa monstration de la « réalité du rang le plus bas » et désigne-t-il un état de la société de consommation que le

[529] NORA P., « Pour une histoire au second degré », *op.cit*., p. 27.
[530] HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op.cit.,* p. 158.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

metteur en scène polonais ne pouvait envisager (à la fois pour des raisons politiques et temporelles). Il ne s'agit plus seulement d'utiliser des matériaux pauvres et des objets usés pour faire du lieu artistique celui de l'usure du temps et d'une mémoire qui continue d'agir sur l'homme (en cela, les vieux de *La classe morte*[531] sont les plus représentatifs) mais de mettre en jeu la réalité socio-économique du monde capitaliste. Et s'il y a bien encore quelques parapluies sous lesquels semblent chercher à s'abriter les personnages gabilyens, ils sont souvent cassés - comme celui de Thésée - et rien ne peut plus protéger l'homme des intempéries de la vie comme l'envisageait Kantor lorsqu'il convoquait ce même objet, pas plus que les ailes d'anges dépenaillées traînant sur le sol de *Gibiers du temps* ne sont en capacité de protéger les mortels :

> « Le parapluie est un emballage métaphorique spécifique, il est l' « emballage » de beaucoup d'affaires humaines, il enferme en lui la poésie, l'inutilité, la perplexité, la faiblesse, le désintéressement, l'espoir, le ridicule. […] Les acteurs dans la pièce de Mikulski *Le Cirque* (Théâtre Cricot, 1957) se servaient de parapluies pour défendre leur pauvre vie dévoyée et des restes de poésie et d'espoir[532]. »

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

[531] KANTOR T., *La classe morte*, 1975.
[532] KANTOR, T. *Le théâtre de la mort*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2004, p. 80-81.

Le temps historique de Kantor n'est pas celui de Gabily. Aux décombres du premier, qui sont ceux de l'histoire et de la mémoire individuelle, sont venus s'ajouter les décombres d'un présent engagé dans l'accumulation (de déchets) et la destruction : comme en témoigne plus particulièrement l'écriture didascalique. La déchirure et le rafistolage qui se retrouvent dans la majorité des plateaux gabilyens seraient-ils l'image poétique du rapport que nous entretenons avec notre mémoire et avec notre présent ? Oui, sans doute.

B. Mannequins et pantins

Là encore, il est impossible de ne pas faire de lien entre les mannequins qui sont un élément fondamental de la poétique de Tadeusz Kantor et ceux que l'on rencontre dans certaines mises en scènes de Didier-Georges Gabily. D'après les archives dont nous disposons, et au regard de certaines analyses critiques[533], notre corpus sera constitué d'*Enfonçures* et de *Gibiers du temps*. De quoi ces mannequins ont-ils l'apparence ? Relèvent-ils de l'anthropomorphisme ? Sont-ils toujours de même facture ? Et comment les acteurs agissent-ils avec ces autres corps ? Enfin, comment ces mannequins et pantins nous interrogent-ils par-delà le théâtre : sont-ils là pour rappeler à l'homme sa condition de mortel ? Sont-ils, une fois encore, l'expression du vide qui habite les corps de ceux qui sont dépossédés de tout ? Ce sont là les différentes questions que nous allons poser.

Pour commencer, il convient de souligner que les mannequins ou pantins de la scène gabilyenne ne répondent pas toujours à une même typologie. En effet, si ceux d'*Enfonçures* sont essentiellement faits de morceaux de bois leur donnant une apparence squelettique, ceux de *Gibiers du temps* sont davantage anthropomorphiques et les différentes rôles qu'ils tiennent sont plus propres à les rapprocher d'un *alter ego* des acteurs. Par ailleurs, il existe essentiellement deux tailles de mannequins : il y a ceux qui sont à l'échelle du corps humain et ceux qui sont de taille démesurément grande. Dans les deux mises en scène dont il est question ici, ces mannequins géants se trouvent suspendus

[533] Lorsque nous avons consulté pour la première fois les archives photographiques et audiovisuelles de *Gibiers du temps*, nous avons eu le sentiment de cette proximité entre les plateaux de D.-G. Gabily et Tadeusz Kantor - proximité que la seule étude dramaturgique n'avait pas permis de révéler. Cette hypothèse a par la suite été confirmée par l'article de Didier Plassard sur lequel s'appuie notre analyse.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

aux cintres, rejoignant ainsi le registre du décor plutôt que celui du partenaire de jeu. On peut observer ce squelette de bois géant qui est suspendu au-dessus de la scène dans *Enfonçures* sur la photographie suivante :

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Dans *Gibiers du temps*, ce sont les images de la captation vidéo[534] qui permettent de voir le gros mannequin de tissu, au ventre proéminent et au sexe féminin ouvert, qui inscrit le thème de la voracité sexuelle de Phèdre, mais aussi celui de la tragédie du désir qui gouvernent la fable. Didier Plassard, spectateur de Didier-Georges Gabily, décrivait ce mannequin dans les termes suivants :

> « Accroché dans la pénombre, un gigantesque pantin rosâtre en tissu rembourré, corps de femme au vagin largement ouvert, surmonté d'une tête cadavérique, dessinait l'ombre en relief, le prolongement grotesque des appétits de Phèdre et des autres personnages. Dépouille anonyme,

[534] *Cf* annexe IV, extrait n° 4.

> corps et décor à la fois, cette " marionnette morte " pendue par les épaules, et que les mouvements sur le plateau parfois animaient, accompagnait l'ensemble de la trilogie[535]. »

Quant au squelette de bois qui surplombait le plateau d'*Enfonçures*, il semblait placé là pour inscrire le plateau sous le signe d'une mort qui irriguant la fable. En ce qui concerne les mannequins à taille humaine, l'apparence de celui que l'on retrouve dans *Enfonçures* est toujours de l'ordre du squelettique ainsi qu'en témoigne la photographie ci-dessous ; le pantin est jeté sur le dos de l'acteur (Yann-Joël Collin) et double ainsi le corps d'un corps propre à évoquer la mort.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Le statut photographique de l'archive sur laquelle nous prenons appui pour l'analyse d'*Enfonçures* ne permet malheureusement pas de connaître la nature du jeu qui s'opère entre l'acteur et cet « autre » ; « autre » dont l'anthropomorphisme n'est certes pas aussi abouti que celui des mannequins de *Gibiers du temps* mais dont la forme rappelle suffisamment le corps de l'humain, aidé en cela par une tête grimée comme un Pierrot et

[535] PLASSARD D., « Kantor, Gabily, Novarina : fragiles territoires de l'humain. », in *Puck* n° 11, 1998. Consulté en ligne sur le site revue.net le 19 septembre 2014, http://remue.net/theatre/theatrplassard.html

proposant un double-mort à l'acteur jouant le rôle de l'« Apollon de mort » de la porte Saint-Denis.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Ce pantin de mort que porte Yann-Joël Collin serait-il là pour évoquer la « maladie des temps » qui rôde dans *Enfonçures,* à savoir le SIDA ? Ce qui est certain, c'est que les mannequins de bois de cette mise en scène sont là pour jouer avec la mort ou se jouer de la mort. Et le metteur en scène va jusqu'à leur donner des mouvements de vie en greffant cette structure sur le corps d'un acteur avec, toujours, ce masque de mort à la bouche et aux yeux béants qui caractérise tous les mannequins de Gabily.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Cette greffe du mannequin sur le corps de l'acteur n'est pas uniquement convoquée dans *Enfonçures*. Mais alors que dans cette mise en scène la chair de l'acteur est première et l'apparence se trouve modifiée par cette structure qui lui est greffée sur le devant du corps, les mannequins de *Gibiers du temps* ont un corps rembourré et costumé qui masque les acteurs qui les manipulent. Pour cette mise en scène, nous avons l'avantage de pouvoir observer le jeu qui s'établit avec ces mannequins grâce à la captation audiovisuelle[536] qui en a été faite. Ainsi peut-on décliner différents usages de ces *alter ego* de l'acteur, que Didier Plassard présente dans l'analyse suivante :

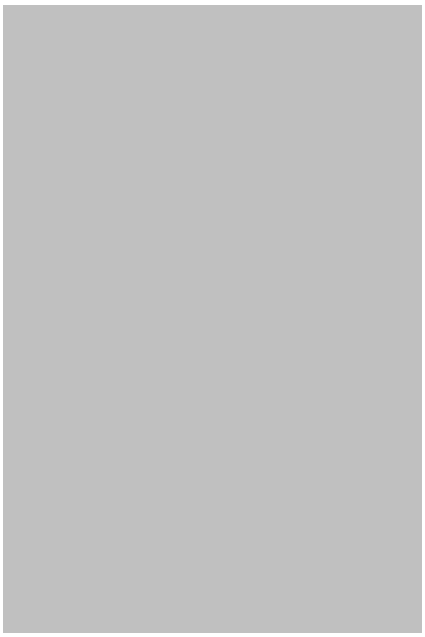
> « D'autres mannequins, de taille humaine ceux-là, créaient par leur présence immobile un arrière-plan incertain, comme un deuxième niveau d'existence mêlé aux comédiens : cadavres entassés à même le sol des Enfers ; sans-abri prostrés sur les bancs de la ville ; clients du peep-show rivés à leurs moniteurs vidéo, un masque vide à l'emplacement de la tête. Marionnettes acéphales, effigies renversées, cette humanité rejetée sur les marges de l'espace scénique imprégnait d'étrangeté

[536] *Cf* annexe IV, extrait n°5.

l'acte théâtral, empoissant de son silence et de son immobilité les paroles et les gestes des vivants.

Mais c'est au plus près des acteurs, accrochées à leurs membres ou bien collant à leur visage, que les figures de la double incarnation trouvaient leur matérialisation la plus inquiétante. Par exemple dans le surgissement, au cours du deuxième volet de la trilogie, des " gens sans ombre " peuplant le " quartier d'argent " de la ville où échoue Thésée : comédiens et corps de mannequins attachés l'un à l'autre comme des frères siamois, ou plutôt comme la greffe monstrueuse d'un deuxième tronc, mort, et qu'il faudrait porter devant soi pour lui donner l'apparence de la vie, le faire danser, l'asseoir sur ses genoux. Ce procédé, qui n'est pas sans rappeler les dépouilles d'enfants accrochées aux vieillards de *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, intervenait une nouvelle fois quelques instants plus tard, lorsque Démophon déguisé attirait chez lui Thésée : l'acteur entrait en scène en tenant devant lui un mannequin, simulacre de sa fausse identité, qui le cachait entièrement ; puis il s'en débarrassait comme s'il s'était agi d'un vêtement - masque, chapeau et costume accrochés aux patères[537]. »

La dernière scène évoquée par Didier Plassard est celle que nous pouvons voir sur la photographie suivante de Guy Delahaye ainsi que dans l'extrait n°5 de *Gibiers du temps*[538].



Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

[537] PLASSARD D., « Fragiles territoires de l'humain. L'image dans le théâtre, chez Novarina et Didier-Georges Gabily », *op.cit.*
[538] *Cf* annexe IV, extrait n°5.

Ce procédé par lequel les acteurs portent un mannequin sans tête qu'ils placent devant leur corps pour ensuite s'en débarrasser ou le tenir sous leur bras, provoque une rupture dans l'usage du mannequin, qui passe d'un semblant de vie donné momentanément par les acteurs à un état d'accessoire qu'il est possible d'abandonner une fois son utilité passée.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Sur la scène de *Gibiers du temps*, les mannequins sont ainsi tour à tour des corps déposés et des corps animés. Déposés, ils le sont lorsqu'ils renvoient aux corps des SDF qui jonchent la ville et que l'on peut observer en fond de scène à jardin[539]. Ces mannequins, allongés sur le sol, sans tenue, évoquent les corps d'êtres humains devenus anonymes et ayant le statut d'éléments de décor. Ici les mannequins portent un poids qui n'est pas tant celui de la véritable mort que de la mort sociale. Or cette forme de mort, toute symbolique, est fondamentale dans le geste gabilyen ainsi que nous avons pu le constater à de nombreuses reprises. Les mannequins de *Gibiers du temps* sont également là pour représenter les clients du peep-show. Disposés devant des écrans de télévision sur lesquelles sont diffusées les images d'un film pornographique, ils expriment la vacuité de

[539] *Cf* annexe IV, extrait n° 4.

ces corps voyeurs qui nourrissent leur lubricité sans l'autre et écrivent ainsi la tragédie du désir.

Photographie non autorisée à la diffusion en ligne

Ainsi les mannequins anthropomorphes, que les acteurs manipulent parfois mais sont le plus souvent des éléments de décor, semblent exprimer la profonde solitude de l'homme moderne. Les corps des mannequins - souvent décapités et surmontés d'un masque morbide porté les acteurs qui les manipulent - sont propres à créer une présence absence provoquant toujours la fascination d'un spectateur qui se trouve face à l'expression de la mort. Mais alors que dans *Enfonçures*, les mannequins semblent désigner la mort biologique au travail sur les corps, ils renvoient bien plus à la mort sociale dans *Gibiers du temps*. Ils semblent nous dire que quelque chose a quitté le corps de l'homme, peut-être le désir de l'autre. Mais l'autre en tant qu'altérité et non comme une marchandise, ou comme objet en somme. Pour revenir au lien esthétique qui se crée entre Tadeusz Kantor et Didier-Georges Gabily, nous percevons encore une fois le changement de vision de l'un à l'autre. Car, si les mannequins des enfants que traînent les vieux de *La Classe Morte* évoquent le temps de la vie qui passe, la mémoire que l'on garde de soi et la mort qui travaille les corps à l'échelle de la vie humaine, ceux d'*Enfonçures* et de *Gibiers*

du temps renvoient davantage au travail d'une société mortifère agissant sur les corps, non plus sur le temps d'une vie qui nous fait passer de l'enfance à la vieillesse, mais dans le temps présent. Ces mannequins, comme les matériaux usés et rafistolés qui composent les différents espaces scénographiques, témoignent d'un présent devenu mort à force de vacuité.

Nous allons à présent poursuivre notre cheminement au sein de la représentation théâtrale de Didier-Georges Gabily en interrogeant ses liens avec l'acteur et la langue, ceci à travers les productions mais aussi et surtout à travers les ateliers - véritable lieu ressource pour l'auteur et les acteurs, lieu du collectif avant tout également.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

2. L'acteur et le collectif : au chœur des voix

« Je pense toujours à la phrase de Vitez : "Il faut faire théâtre de tout ". Moi j'ai plutôt envie de dire : il faut maintenant faire voix de tout. Il faut faire texte de tout. On ne peut plus être dans le triomphe du "il faut faire théâtre de tout". Essayons simplement de faire voix, texte, de tout. Parce que l'image domine, et que cette image est donnée avec son commentaire[540]. »

Parmi toutes les mémoires qui irriguent le théâtre de Didier-Georges Gabily, figurent celles des acteurs avec lesquels il construit son geste artistique. Les mémoires individuelles de chacun, y compris celle de l'auteur lui-même, abreuvent son imaginaire : il va puiser dans ces différents réservoirs affectifs la matière intime qui accompagne l'acteur et le trouble à la fois. Gabily prend appui sur cette relation et s'en trouve nourri.

Mais les acteurs sont faits de plusieurs mémoires et parmi elles, il y a bien sûr celle du corps théâtral. Certains acteurs sont davantage « pétris » que d'autres par ce « métier » que le metteur en scène traque, considérant ce savoir-faire comme un frein à la présence. Que l'on ne se méprenne pas toutefois, l'enjeu n'est pas de dégager l'acteur de la technique ni de l'abandonner dans un mouvement naïf par rapport au jeu. Il s'agit plutôt de saisir un mécanisme qui aille puiser dans les ressources de chacun, pris en tant qu'individu, au sein d'une partition qui met le collectif au cœur du processus de création. C'est pourquoi il aime, dans les ateliers, mêler différentes expériences au plateau en ne faisant pas de hiérarchie entre acteurs expérimentés et acteurs débutants. Dès lors, intervient la question de la formation et du rapport qu'entretient le metteur en scène avec les héritages liés au jeu d'acteur. S'agit-il pour lui de revendiquer une filiation dans le domaine de la direction d'acteur ? Ou, au contraire, le rapport de Gabily à l'acteur s'écrit-il à partir des expériences concrètes du plateau, dégagé qu'il serait alors d'un dogmatisme théorique? Pour tenter de répondre à cette question, il nous faut comprendre la logique d'atelier qui

[540] GABILY D.-G., entretien avec Jean-Pierre Han, « Avignon, c'est-à-dire nulle part », *op.cit.,* p. 5.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

accompagne le processus de création. Nous verrons ainsi comment Gabily s'appuyait sur leur mise en œuvre pour créer des espaces de ressources nécessaires à l'acteur comme à l'auteur.

À travers l'ensemble de ces questions, il nous sera donné de voir combien la dimension du collectif conduit la pratique théâtrale de Didier-Georges Gabily. Fondé en octobre 1987, le Groupe T'Chan'G, est d'abord créé pour porter le CREFAC (Centre de Recherche Et de Formation pour l'Acteur Contemporain) mis en place avec Marc Klein. Dès 1991, avec la première création d'un texte écrit par Gabily pour le groupe d'acteurs – *Violences* - il deviendra également le lieu d'un engagement artistique mêlant les créations et les formations pour l'acteur.

Ces méthodes concrètes de la création artistique ne sont jamais éloignées d'une revendication proche du manifeste. Car ce qui lie le groupe est du même ordre que ce qui lie la plupart des communautés artistiques, ainsi qu'en témoigne l'ouvrage collectif *Créer, ensemble* dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu : le lien artistique se fonde sur un positionnement politique qui refuse de soumettre la création à la logique mercantile ou spectaculaire :

> « C'est à contre-courant que se situent les communautés, qui protestent contre les injustices des hiérarchies sociales, le pouvoir de l'argent ou le terrorisme idéologique et dans le domaine artistique, l'académisme, les clichés, le mercantilisme, le vedettariat... Elles instaurent d'autres règles pour servir d'autres buts. La bohème défie les conventions bourgeoises et la rigueur ascétique combat le laisser-aller des productions de divertissement. Les communautés cultivent l'amitié contre la compétition agressive ; le courage et la persévérance contre l'étalage des effets ; la pauvreté contre la rentabilité[541]. »

Ainsi le Groupe T'Chan'G interroge-t-il, lui aussi, le rapport de l'art à la société mais également la notion de communauté telle qu'elle s'envisage à l'aune des années 80. Nous terminerons donc notre étude en démontrant combien la formation de ce groupe repose sur un désir de résistance au système capitaliste que toute l'œuvre de Gabily dénonce alors qu'elle ne trouve pourtant aucun espoir de rémission. Pour le Groupe T'Chan'G, s'il y a

[541] AUTANT-MATHIEU M.-C. (dir.), *Créer, ensemble,* Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2013, p. 17.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

une perspective d'échapper à cette autre forme de Minotaure, c'est par la revendication constante de pratiquer l'art du théâtre en l'interrogeant sans relâche, lui comme le monde, car l'art ne se nourrit que du monde.

L'écriture de Gabily a besoin des acteurs. C'est une écriture de l'oralité qui cherche toujours à s'ancrer dans le corps et la voix particulière de ceux qui la portent sur le plateau. Les acteurs peuplent l'imaginaire de l'auteur, qui s'appuie sur cette ressource intérieure pour accompagner sa solitude et pour qui le geste d'écriture est relié au collectif :

> « Me voici écrivant à nouveau, pour la première fois depuis septembre, et c'est tandis qu'en haut vous jouez. Et la peur me taraude, et l'envie de remonter vous voir me taraude. Et je guette les voix, leurs montées, avec la sensation concurrente que de toutes les façons tout m'échappera toujours de ce mystère de vous avec tous et de vous avec le texte et avec le plateau. C'est un mystère heureux, je crois. Je crois que c'est notre commune *victoire* finale[542]. »

Le temps de cette écriture pour la scène n'obéit pas à un mode opératoire récurrent. La plupart des textes ont été écrits en amont du travail de répétition. Parmi les textes mis en scène par Gabily, seules les trois époques de *Gibiers du temps* ont déplacé la temporalité de l'écriture par rapport au travail de répétition. En mars 1994, alors qu'il n'en est qu'au début du projet, Gabily écrit le texte « POUR COMMENCER, SANS DOUTE » et voit la simultanéité de ces deux actions comme un possible avantage, ou tout au moins comme une expérience intéressante, ainsi qu'en témoignent ces quelques lignes :

> « Ici, il s'agit pour moi et pour ceux du Groupe T'chan'G qui participeront à cette aventure d'opérer, comme on dit, "à chaud". En général, je préfère l'écriture (dramatique) en solitaire et à froid, et la pratique du théâtre, ce que d'aucuns nomment la mise en scène, au chaud avec le plus grand nombre de particuliers ; mais il n'est pas anormal de rêver (surtout dans les situations qui nous sont faites), rêver, disais-je, d'ausculter le corps du théâtre dans le même temps que s'élabore le

[542] GABILY D.-G., *Notes de travail*, *op.cit.*, p. 116.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> diagnostic, voire le remède. Si tant est que le texte (dramatique) soit le remède à tous nos maux, ce dont il est permis de douter… Nous, essayons de n'en pas douter. Nous essayons[543]. »

D'autres notes, associées aux discussions que nous avons eues avec Frédérique Duchêne, nuancent cet enthousiasme initial et révèlent au contraire une angoisse profonde. Angoisse qui ne quitta jamais l'homme et dont le journal et les notes de travail portent la trace et dessinent, en creux, la grande solitude et le mal être.

> « Gibiers III un nouvel arrachement, et sans doute le pire. Deux ou trois heures arrachées à mon bonheur d'être avec elles toutes deux. Et tous les matins au réveil le goût de mourir. Je m'étonne de mon optimisme d'il y a quelques jours. Gibiers III, ce sera ce que ce sera. Au milieu de ce qui bout dans ma tête, entre désir (imbécile) de reconnaissance et radicalité nécessaire (et non moins imbécile, me dis-je, souvent)[544]. »

Au cours de ces années 1994-1996, la figure du metteur en scène vient bousculer celle de l'auteur et dévorer son temps nécessaire. Dans la production de *Gibiers du temps*, Gabily devient un écrivain de plateau en proie à l'urgence de la production. Le titre de la pièce porte la trace des conditions de sa production. À l'instar de son personnage Thésée, Gabily est lui aussi devenu un gibier du temps. Cette simultanéité renforce alors la particularité d'une écriture conçue pour des acteurs précis ; écriture qui se nourrit de leur corps et de leur voix mais aussi de leur être au monde, de leur mémoire affective comme de la mémoire de leur pratique théâtrale. Il arrive alors que Gabily s'empare de ces différentes personnalités pour nourrir le jeu et la dramaturgie ou, au contraire, pour déconstruire des habitudes qui sclérosent la créativité de l'acteur. On peut lire dans certains poèmes écrits pour les acteurs, ce rapport problématique au savoir-faire déposé dans le jeu. Ici, le poème adressé à Yann-Joël Collin, sur lequel l'acteur a souhaité réagir dans l'entretien qu'il nous accorda pour *Constellation Gabily* :

---

[543] *Ibid.* p. 101.
[544] GABILY D.-G., *À tout va*, *op.cit.*, p. 141.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« *Yann-Joël*

Ami des monstrations savantes

Dépose

Ton fardeau.

Epaissis ton faix d'indignes simplicités.

Prends mesure, et ne traîne, ni ne caresse visiblement.

Dépose l'enseignement.

Sois la virgule qui s'absente ; le point

Signé au rebours de l'étonnement et des phrases :

Simplicité de l'étreinte,

Effacement devant l'obscur-soi[545].»

Après avoir lu ce poème, Yann-Joël Collin poursuivit son témoignage[546] en disant ce que ce texte racontait de son rapport au plateau et que Gabily lui demandait de modifier : quitter le territoire du savoir pour accéder à celui de l'être. La connaissance que l'acteur peut avoir du plateau, son « métier », doit être le substrat de sa présence mais non son essence. Car les corps portent aussi un héritage construit au fil des formations et des expériences de plateau ; cette mémoire peut servir l'acteur ou au contraire l'enfermer dans un jeu qui l'empêche d'explorer des « zones endormies » - l'expression étant de Frédérique Duchêne. Selon les différents témoignages des acteurs, la langue de Gabily agit précisément comme un déclencheur. Elle serait une sorte d'organicité qui oblige le corps

[545] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit*., p. 32.
[546] Ce passage n'a pas été intégré au montage final. Il n'est donc pas consultable dans le film *Constellation Gabily*.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

de l'acteur à dominer le sens des mots. En effet, qu'il s'agisse d'entretiens accordés pour *Constellation Gabily*[547] ou d'autres témoignages[548], tous les acteurs disent l'importance de la physiologie de cette langue qui les emporte jusqu'au bout de leur souffle et les déplace ainsi dans un espace physique libéré du sens et de la psychologie :

> « Eric Louis : Le moment où la respiration se trouvait dans le travail était au moins aussi important que de ne pas s'arrêter au sens. Souvent, dans les textes de Didier, pour moi, la bonne approche c'est de ne pas s'arrêter au sens ; c'est de continuer jusqu'à ne plus pouvoir physiquement. C'est comme cela qu'arrive la physiologie : au bout d'un moment, c'est l'être qui parle. On est dépassé par la réflexion. […] La respiration et le mouvement dans lequel on doit se laisser entraîner fait partie de l'interprétation simplement parce que quelque chose nous est délivré. Le son ; les sons qui résonnent les uns avec les autres, les redites de texte nous font rebondir et nous enrichissent. Il y avait la sensation de faire corps avec la langue. Au bout d'un moment les choses s'éclairaient et on dépassait le sens[549]. »

Si les textes de Gabily sont chargés de sens par le réseau intertextuel mais aussi par la multiplicité de leurs références, l'acteur, lui, doit libérer la langue du sens. Pour cela, l'écriture le pousse à ne pas appliquer les règles d'un dire obéissant aux lois de la syntaxe. La loi du plateau est à chercher ailleurs : dans le réveil des zones endormies qui brûlent le corps et dans une syntaxe qui l'épuise physiquement. Dans « Jeux phoniques et rythmiques », Geneviève Joly et Marie-Christine Lesage interrogent les conséquences de cette corporalité de l'écriture sur le dialogue dramatique :

> « Un certain nombre d'auteurs contemporains travaillent le langage comme un matériau sonore, et privilégiant la « corporalité » de l'écriture au contenu apparent des répliques. [cite Gabily parmi d'autres auteurs] […] Quelle est l'incidence des ces jeux phoniques et rythmiques sur une conception du dialogue ? Elle localise la parole dans le corps, et fait de l'énonciation un *geste* qui tend le corps tout entier en direction du public. Pour devenir matérielles, les composantes

[547] *Cf* annexe III : LEROY S., LUCET S. PAGEAUD V. (dir.), *Constellation Gabily, op.cit.*
[548] VERGNE A.S. et GILLON G., « Didier-Georges Gabily, "Celui qui tombe aveugle" », *op.cit.*
[549] LEROY S., LUCET S., PAGEAUD V., (dir.), *Constellation Gabily*, *op.cit.,* 18'41 à 22'15 : Dans cet extrait, Eric Louis, Yann-Joël Collin et Virginie Lacroix parlent du rapport physique à la langue et de la direction d'acteur de Didier-Georges Gabily.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> phoniques et rythmiques du langage ont besoin de la voix du comédien, mais elles préexistent à la profération, dans le texte lui-même. D'où une double théâtralité : celle d'un texte transformé par la voix et le corps de l'acteur ; celle d'un texte comportant des échos phoniques, un rythme, qui créent du sens[550]. »

Le rythme est une notion fondamentale dans l'écriture gabilyenne. Il permet de déplacer l'horizon d'attente du spectateur qui n'assiste plus seulement à l'histoire qui se raconte sur le plateau, mais également à une expérience physique en lien avec les acteurs. C'est par le corps que l'expérience poétique survient. L'acteur est celui qui tend son corps vers l'assemblée qui le regarde. Par ce geste, il amène les spectateurs à « brûler » à leur tour « certaines zones endormies », à l'expérience artistique, comme le préconisait Artaud en son temps :

> « Il faut pour refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps.
>
> Ce spectateur ce n'est pas assez que la magie du spectacle l'enchaîne, elle ne l'enchaînera pas si on ne sait pas où le prendre. C'est assez d'une magie hasardeuse, d'une poésie qui n'a pas la science pour l'étayer.
>
> Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier.
>
> Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.
>
> Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des transes magiques. Et c'est de cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée[551]. »

De là naît une conception de l'acteur qui n'est pas là pour servir le sens du texte mais pour l'éprouver, lui donner corps. Un acteur qui serait dans son art et pas uniquement dans celui

[550] JOLY G. et LESAGE M.-C., « Jeux phoniques et rythmiques » in *Nouveaux territoires du dialogue*, *op.cit.*, p. 51.
[551] ARTAUD A. *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 210.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

des mots. Dans ce rapport physique à la langue qui devient le lieu de l'expérience, on perçoit l'héritage d'Antonin Artaud pour qui l'acteur ne devait pas souscrire au sens et à la psychologie mais, au contraire, éprouver physiquement la mécanique de la langue et accéder, selon lui, à une métaphysique du langage :

> « Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*[552]. »

Dans son journal, Gabily raconte le souvenir d'une expérience théâtrale à l'université de Tours et son incapacité d'alors à porter l'incandescence du texte d'Artaud qu'il espérait pouvoir « venger » un jour :

> « La scène, la chaire / J'ai dû y lire quelques pages d'une pièce d'Artaud que je ne comprenais pas, que j'aimais ne pas comprendre, je vois encore le livre me trembler dans la main, je ne me souviens que de ce livre qui me tremblait dans la main et ma voix qui tremblait avec ma main, mes deux jambes, les mots qui tombaient à mes pieds et se brisaient, les regards sévères de ceux qui, déjà, commençaient à ne penser le théâtre que comme un véhicule à messages socio-publicitaires, les demeurés politiques, les fascistes du sens, les mots comme des billes de verre mal soufflées, des bulles qu'un organe dépassé disloquait, je vois précisément encore la forme des répliques, leur dessin sur les deux pages, leur alternance partitive qui flambait avec ma peur, qui tremblait comme un brouillard, une fumée de sens, insensée, un feu trop vert encore, insensé, et qui ne prend pas / un jour (ai-je pensé) je vengerai ces mots que je n'ai pas porté à leur incandescence / je n'ai sans doute rien vengé / mais quelque chose essaie de traverser le champ obscurci du monde / une parole qui s'échapperait d'une bouche bien plus grande et armée que la

[552] *Ibid*., p. 69.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> mienne / une bouche commune pour recréer du lien avec l'oreille qui nous écoute encore, par quel miracle, avec quel dépassement du dégoût de soi, écoutant, agissant[553] ».

Pour aboutir le projet de cet acteur libéré du sens, ceci alors qu'il revendique la fable et porte une langue chargée de multiples héritages, Gabily inscrit des temps dédiés à la recherche, véritables espaces de ressourcement pour lui comme pour les acteurs. Ce sont des temps d'ateliers qui permettent à l'auteur comme aux acteurs de se confronter à des langues différentes de la sienne mais qui se retrouvent dans son écriture :

> « Puis c'est la nuit et cela vient, trop peu encore, trop mal, mais je sais… une des plus belles scènes (encore à son commencement) jamais écrites avec la vieille langue, il faut que j'use beaucoup de la vieille langue, ces temps, mais c'est bien. Nous ne sommes pas là pour leur montrer la modernité, on laisse ça aux faiseurs de villes nouvelles
>
> C'est justement dans cet écart entre ce qui vient de la jeune et de la vieille langue que se fait le travail de l'écriture au théâtre, et c'est bien ainsi – même si peu le comprennent[554] ».

Ces langues sont celles de Garnier, Ritsos, Racine, Euripide, Sénèque, Tsvetaïeva, Eschyle, Müller, Molière, etc. Elles sont éprouvées dans les différents stages et ateliers. Les acteurs, en mouvement permanent, se mêlent occasionnellement aux élèves du TNB ou à des amateurs. Il importait à Gabily de mettre sur le plateau des présences et des expériences différentes, ainsi que l'expriment les acteurs interrogés mais aussi l'auteur. Jean-Pierre Thibaudat décrit ces moments de l'atelier dans le journal *Libération* : « L'Atelier est ouvert à une trentaine de personnes *sans aucun choix dans le recrutement*, insiste Gabily qui entend mêler des acteurs confirmés, débutants et gens venus d'ailleurs (de la danse par exemple)[555] ». La recherche de cet art de la parole ne pouvait être menée sans le collectif, car les voix que cherchaient Gabily avaient pour horizon la choralité : une pluralité de corps, de trajectoires de vie, des expériences différentes nourrissant chaque participant à l'atelier ou au spectacle, et *vice versa*. C'est une humanité au plateau que

[553] GABILY D.-G., *À tout va, op.cit.,* p. 73-74.
[554] *Ibid.,* p. 145.
[555] THIBAUDAT J.-P., « Le travail à l'atelier », in *Libération*, mercredi 21 juillet 1993.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

cherche Gabily. Une humanité porteuse de mémoire pour que le geste artistique soit force de dévoilement.

L'atelier serait peut-être moins le lieu d'une formation que celui d'une déformation. Entendons ainsi la nécessité de se défaire d'une formation conventionnelle sur le jeu d'acteur qui empêcherait l'avènement du théâtre en permettant la perpétuation de son avatar : le spectacle. L'atelier est le lieu idéal de l'expérimentation et de la recherche qui motivent le Groupe T'Chan'G. Il permet à l'acteur de se confronter à des langues archaïques, baroques, classiques, contemporaines et d'expérimenter des radicalités, dans le jeu et la durée notamment, qui font la particularité de ce groupe. Tout comme les fables écrites par l'auteur, le plateau est un monstre qui repousse les limites de la convention en s'appuyant sur des héritages qu'il faut déconstruire pour en mesurer les forces. Lorsque Didier-Georges Gabily dirige les acteurs, il s'approche très près d'eux : il les accompagne sur le plateau, dans l'espace qui est le leur. Il s'appuie sur différentes ressources pour les mettre au travail. La direction d'acteurs de Gabily ressemble à une maïeutique des corps. Les cordes de ses acteurs, Gabily les connaît bien. Il les connaît parce qu'il maîtrise aussi bien les ressorts de l'histoire artistique, ceux qui donnent la compréhension nécessaire à la maîtrise du jeu d'acteur, que les ressorts du lien intime qui les unit : lui, le metteur en scène et auteur, et eux, les acteurs.

Alors que les différents écrits de Gabily sont jalonnés de références à des auteurs dramatiques et romanciers et alors que son intérêt pour l'acteur se retrouve dans la majorité de ses textes, nous ne trouvons pas d'éléments pour montrer que l'auteur et metteur en scène ancre sa réflexion sur l'acteur sur les expériences essentielles du XXe siècle. Dans ses diverses notes de travail, Gabily n'aborde pas les grands théoriciens du jeu d'acteur. À peine trouve-t-on quelques mots sur Brecht, disséminés comme ici au milieu d'un texte où l'auteur raconte une soirée dans le jardin familial et profite de la nuit pour laisser aller diverses pensées sur son geste artistique :

> « Dit Brecht – je cite de mémoire : « UN COBAYE N'APPREND JAMAIS DE LA BIOLOGIE. »
>
> Je vais te tricoter un pull-over comme quand tu étais encore mon petit garçon.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> Merci, maman.
>
> Je dis à ma mère : On devrait afficher cela dans toutes les écoles (et les cours pour acteurs, évidemment), l'histoire du cobaye qui n'apprend rien, etc[556]. »

La formation ne serait donc pas à chercher là où elle dit se trouver : dans les écoles. À l'école, Gabily préfère l'atelier. La différence est importante : le second renvoie à l'ébauche, à la pratique, à la fabrique tandis que le premier renvoie à la perpétuation d'un savoir, à la transmission de connaissances pour le meilleur et pour le pire. Le pire étant de reproduire des corps rompus aux habitudes de la société du spectacle. Le pire étant de produire des corps-spectacle. Au regard de ces écrits, l'essentiel du rapport à l'acteur est né de sa pratique en atelier. Il est important de rappeler ici qu'avant d'écrire *Violences*, son premier texte pour les acteurs du Groupe T'Chan'G, Gabily nourrissait lui-même sa pratique d'auteur et de directeur d'acteurs au sein de divers ateliers. C'est dans cet espace privilégié que la plupart de ses compagnons ont travaillé avec lui, ont rencontré son travail. L'atelier c'est le lieu du retrait et, paradoxalement le lieu de l'engagement. Un espace à part, dégagé du temps de la production et de la compression. Un refuge pour ceux qui souhaitent échapper à la moulinette institutionnelle, à la rentabilité de l'acte qui évacue le brouillon et l'inachevé :

> « *Hors sujet.* L'atelier tient lieu de sujet. Le peintre travaille et le monde est son modèle. La porte est ouverte et le monde entre par la porte. Allégorie connue. Courbet. Danger. Courbettes. Mondanités. L'acteur, l'auteur saluent - "on n'est pas des bêtes". L'auteur, l'acteur sortent par la fenêtre - "mais quand même"…
>
> Chez nous, on voudrait que le sujet tienne lieu d'atelier. Rembrandt…[557]»

Le souvenir que garde Eric Louis de sa découverte du plateau gabilyen, en tant que spectateur et non en tant qu'acteur, nous éclaire sur cette radicalité expérimentée dans les ateliers. Il s'agit ici du stage *Travaux orestiens* réalisé à partir de *L'Orestie* d'Eschyle que Gabily mena en 1989 :

[556] GABILY D.-G., *À tout va, op.cit.*, p. 183.
[557] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.*, p. 46.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> « Eric Louis : Cette présentation m'a laissé un souvenir terrible parce que c'était incompréhensible, difficilement supportable, extrêmement violent. Cette chose-là m'a beaucoup agressé parce que je ne comprenais pas le rapport à la langue et que les temps étaient immenses. J'avais l'impression d'être pris en otage, j'étais perdu. C'était une réaction physique[558]. »

Cet espace d'expérimentation n'est pourtant pas sans rappeler les expériences majeures de collectifs, tels le *Théâtre-Laboratoire* de Jerzy Grotowski, l'*Odin Teatret* d'Eugenio Barba ou le *Living Theatre* de Judith Malina et Julian Beck qui, bien que différentes, fondent leur pratique sur le groupe et le lien entre l'engagement artistique et la vie, ainsi que le rappelle Odette Aslan dans *L'Acteur au XXe siècle* :

> « Malgré des divergences manifestes, tous ces groupes procèdent de deux mêmes exigences : trouver un nouveau mode d'expression de l'acteur et les critères de formation correspondants, faire de l'éthique une référence prioritaire[559]. »

À travers tous les témoignages des compagnons de Gabily, nous voyons se dessiner le portrait d'un homme engagé totalement dans son geste artistique au point de ne pas dissocier l'art et la vie. C'est en cela que le rapport au groupe et la recherche qu'il mène au sein du collectif entre en résonance avec les expériences qui ont marqué l'art de l'acteur et le rapport entre art et vie au cours du XXe siècle. Bien que Gabily ne revendique jamais une filiation ou un sentiment de proximité avec le Théâtre-Laboratoire de Grotowski, les témoignages et les archives photographiques et audiovisuelles des ateliers et des spectacles marquent des similitudes entre ces deux hommes pour qui l'acteur était la grammaire fondamentale du théâtre. L'auteur écrit pour que le metteur en scène puisse diriger l'acteur dans des zones peu explorées qui bouleversent l'équilibre des corps et les force à produire une présence à la limite du sacré. Grotowski disait de l'acteur qu'il était un saint laïc, qu'il se donnait en offrande au spectateur tant il avait travaillé pour livrer ce qui était enfoui en lui. Il ne s'agit pas d'écrire que l'acteur gabilyen serait un acteur grotowskien. Car, si

[558] LEROY S., LUCET S., PAGEAUD V., (dir.), *Constellation Gabily*, *op.cit.,* 6'09 à 7'00.
[559] ASLAN O. *L'acteur au XXe siècle*, Vic la Gardiole, L'Entretemps Éditions, 2005, p. 309.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'acteur est bien un élément de grammaire fondamentale chez l'un comme chez l'autre - il est même l'élément irréductible du théâtre pour Grotowski et c'est à partir de lui que tout naît et s'organise - le rapport que tous deux entretiennent avec le texte dramatique diffère. D'après ce que nous avons pu en percevoir, chez Gabily, c'était essentiellement la langue qui produisait une action physique. Bien entendu, l'acteur fait exister un corps même silencieux et il ne s'agit pas de dire que le corps n'est pas un enjeu important mais il est indéniable que le corps est travaillé d'abord par et pour la langue.

Rapprocher Gabily de Grotowski, comme on a pu le faire précédemment avec Kantor, c'est entendre par-delà leurs différences, le souffle commun qui anime ces hommes de théâtre et, d'une manière générale, les fondateurs de groupes ou de communautés artistiques. Ainsi proposons-nous d'achever notre traversée de l'œuvre de Didier-Georges Gabily en interrogeant le lieu où il fonda son engagement artistique autant que politique et qui le fit connaître et reconnaître en tant qu'artiste majeur de la fin du XXe siècle. Quelles revendications animent le Groupe T'Chan'G et comment inscrit-il, par sa formation et son fonctionnement, un espace de résistance au sein de la société du spectacle comme au sein du monde capitaliste – le spectacle n'étant pas épargné par la logique du marché ?

2.1 Le Groupe T'Chan'G : la communauté en jeu

Comme l'ouvrage collectif *Créer, ensemble*[560], a pu le démontrer, les collectifs s'unissent non seulement pour créer des conditions de travail qui échappent à la logique du spectacle comme objet de consommation et de divertissement mais aussi, et notamment pour les expériences les plus récentes, pour donner corps à une résistance : mettre en pratique la communauté alors même que tout, dans la marche économique de la société, tend à détruire ce qui la fonde : « Le capital nie la communauté parce qu'il pose avant elle

[560] AUTANT-MATHIEU M.-C. (dir.), *Créer, ensemble, op.cit.* Cet ouvrage est issu du séminaire de recherche sur les communautés artistiques mené au sein de l'unité ARIAS de 2008 à 2011.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

l'identité et la généralité de la production et des produits : la communion opératoire et la communication générale des œuvres[561]. »

Ainsi Bruno Tackels présente-t-il le Groupe T'Chan'G et le Théâtre du Radeau comme deux aventures communautaires ayant émergé à un moment où le collectif n'était déjà plus le mot d'ordre de la création :

> « Le travail de l'écrivain et metteur en scène Didier Gabily est absolument indissociable de ce qui s'est passé pendant plus de quinze ans dans son atelier. Ce dernier a représenté, tout au long des années quatre-vingt, et jusqu'à la mort de son auteur, en août 1996, l'une des dernières aventures communautaires du XXe siècle. Où chacun des membres du collectif peut être désigné comme un pinceau au service d'une gigantesque fresque d'ensemble. Le phénomène est d'autant plus étonnant qu'une telle communauté s'est développée à une période où de telles notions avaient perdu toute aura collective. On peut même dire que Gabily s'est mis à revendiquer une communauté artistique à une époque qui en avait totalement fait le deuil[562]. »

En 1986, le Groupe T'Chan'G se forme donc pour créer les conditions de cette hétérotopie fondée sur la revendication de l'art théâtral pratiqué dans une communauté de pensée et de désir théâtral. Trois années plus tard, celui qui - de fait - dirige le groupe rédige un « cahier des charges en forme de Profession de foi[563] » auquel il donne le nom de « notules sur une genèse[564] », où sont mentionnés les points de revendications et de fonctionnement du groupe. Ces notules permettent de révéler les lignes de forces qui ont présidé au fondement du groupe : cela commence par la conscience commune et partagée par les membres d'avoir été « violentés » par le système, et la volonté de créer le lieu d'une opposition à cette violence faite au corps – corps individuel mais aussi corps social. Ce n'est pas un hasard si la première pièce écrite pour les acteurs du Groupe T'Chan'G s'intitule *Violences* - dont le pluriel a ici toute son importance:

---

[561] NANCY J.-L., *La communauté désœuvrée, op.cit.,* p. 185.

[562] TACKELS B., « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui. Deux figures récentes : Le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily et le Théâtre du Radeau, emmené par François Tanguy » in *Créer, ensemble*, *op.cit*., p. 385.

[563] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.,* p. 37.

[564] *Ibid.*, p. 35-39.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

« On cherche alors à déchiffrer dans les discours (parfois contradictoires) de chacun et dans l'envie de tous de voir le groupe se fonder pour exister, demeurer pour agir, d'où vint *en premier lieu* l'impulsion commune, le premier désir qui traversa chacun dans son propre parcours. On tente de démêler les fils qui nous relient – passerelles fragilisées par nos diverses "mondanités" – à cette neuve volonté d'un engagement artistique rigoureux. On en revient toujours à une impression que l'on pourrait qualifier de *générique* : celle d'avoir été plus souvent qu'à notre tour "violentés" par ce que d'aucuns voudraient nous faire croire être du théâtre – voire du texte – contemporain.

Ça laisse des traces. Et l'envie aujourd'hui de se défendre. Donc d'attaquer[565].»

Les textes de Gabily ne cessent de parler de cette violence qui est faite aux hommes - et ce faisant au corps social ; violence produite par le système libéral produisant à son tour la violence des uns envers les autres comme *Gibiers du temps* le montre de façon magistrale. L'acteur, l'artiste, celui qui fait le vœu d'un art échappant à la logique de la consommation comme à l'utilité politique se trouve nécessairement violenté par la marchandisation de son corps et de sa création. Le Groupe T'Chan'G dit : nous ne sommes pas des produits culturels, nous ne faisons pas un théâtre utile - « Il s'agit […] de perpétuer *l'inutilité formidable du geste artistique*[566] » - mais nous revendiquons le droit à l'inutilité dans un monde qui ne laisse plus de place à ce qui l'est. C'est pour cela que le Groupe T'Chan'G se forme et que son activité repose à la fois sur les spectacles mais aussi sur les ateliers. Pour nombre d'entre eux, l'atelier est plus important que tout parce qu'il permet de créer des espaces de liberté au sein de la contrainte des productions - espaces où pouvaient être investies les questions de l'art de l'acteur et de la langue – mais surtout parce que l'atelier ne s'inscrit pas dans la logique du résultat mais dans celle de la traversée et du processus créateur. Cela en passe alors par la quête d'une communauté capable de s'inventer des « espaces autres » - pour reprendre le terme de Foucault – des espaces de résistance aménagés au sein du système. Cela se traduit non seulement par la pratique des ateliers mais aussi par la démesure des projets qui exigent beaucoup de temps - alors que celui-ci est devenu une valeur marchande - tant du point de vue des répétitions que de celui des

[565] *Ibid.,* p. 36-37.
[566] *Ibid.,* p. 38.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

représentations (on pense ici notamment à *Violences* : plus de sept heures - et *Gibiers du temps* : six heures) et qui reposent sur de nombreux acteurs et collaborateurs.

Dans tous les textes relatifs aux conditions de l'art et de ceux qui le font, le vocabulaire utilisé par Gabily emprunte au registre de l'économie libérale : ainsi voit-on la récurrence de « résultat », « marchandisation », « consommation », « rentabilité », « utilité » etc. qui dessine la parole d'un homme absolument conscient de cet état du monde, cherchant à tout pris à en montrer l'obscénité, et cherchant à inventer des lieux de contestation, de résistance :

> « Nous sommes au travail du théâtre et c'est le mieux dans ce monde qu'ils nous font de communicants virtuels et de guerriers-de-chair-à-éventrer-d'autres-chairs (non virtuelles, celles-là, on sait bien). Nous sommes au lent travail qui tente d'immiscer entre fascination des starlettes télévisuelles et dégoût de soi comme individu à force de soumission (revendiquée ou navrée, voilà le choix) aux sourires des mêmes starlettes (émissions stars, présentateurs stars, cuisiniers stars, tous stars, système tout star – et surtout système à faire fonctionner à plein la machine à évider le sens poétique, et à remplir les tiroirs-caisses), qui tente, disais-je, ce travail, d'immiscer, ou plutôt d'inoculer le poison des questions d'êtres (morts, le plus souvent), de corps (fantômes à apprivoiser en son propre corps, peuple-personnage des théâtres ombreux), de langues (comme mortes, langues mortes des anciens, poèmes à déchiffrer des modernes, comme déjà morts à dormir dans des manuscrits, des livres que si peu lisent, précieux, grattés et regrattés, jeunes-vieux palimpsestes, vivaces et vains) qui ne désignent ni jouissance immédiate, ni gain assuré[567]. »

Mais la communauté du Groupe T'Chan'G ne pouvait cependant échapper totalement à un système dans lequel l'individu cherche à s'épanouir en dehors du groupe, à tracer sa propre voie/voix dans la création ou même à gagner sa vie dans d'autres productions, comme en témoigne ici Bruno Tackels :

> « Même si Gabily rêvait à la production d'un espace utopique, une communauté politique en dehors du système ambiant, il est clair que l'atelier n'était pas indemne de ces réalités sociales. Cette situation a d'ailleurs été souvent pesante. Il formait des acteurs pour son travail, et dès qu'ils

[567] GABILY D.-G., *À tout va, op.cit.,* p. 59.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

> pouvaient travailler, ils s'empressaient de partir jouer ailleurs – d'où un violent sentiment de dépossession. « C'est ce qui s'est passé quand on a joué *L'Échange* de Claudel. Au terme de ce travail, le groupe des grands commencements s'est entièrement dispersé dans différentes écoles de théâtre[568]. »

Parce que l'acteur ne peut se permettre d'inscrire son geste exclusivement dans la recherche et qu'il doit jouer devant un public pour « gagner sa vie », l'atelier ne peut être le seul lieu de l'exercice de l'art. C'est ce qui a conduit Gabily à entrer dans la production et l'écriture de spectacles : donner à ses acteurs la possibilité de la rencontre avec le public et le moyen de vivre, même pauvrement, de leur art. Mais la singularité des uns ne s'exprimait pas uniquement dans le fait d'être acteur et l'envie de la mise en scène a ainsi poussé certains membres du groupe à créer leurs propres espaces de création pour faire entendre leur voix au sein d'autres collectifs. Ainsi Eric Louis et Yann-Joël Collin ont-ils fondé leur propre compagnie, *La nuit surprise par le jour*, en 1993.

Aujourd'hui, les membres du Groupe T'Chan'G ne sont plus réunis sous ce nom qui était celui du projet défendu par et avec Didier-Georges Gabily, mais les liens qui se sont créés à travers cette aventure qui dura dix années sont toujours là, à la fois dans le partage d'une mémoire commune mais aussi dans la perpétuation d'un geste artistique : *La nuit surprise par le jour*, emmenée par Yann-Joël Collin et Eric Louis est composée d'acteurs[569] ayant fait partie de cette aventure, de même que Jean-François Sivadier crée avec des membres du Groupe T'Chan'G.

[568] TACKELS B., « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui. Deux figures récentes : Le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily et le Théâtre du Radeau, emmené par François Tanguy » *op.cit*. p. 391.

[569] Parmi les acteurs et metteurs en scène de *La nuit surprise par le jour* ayant fait partie du Groupe T'Chan'G régulièrement ou à l'occasion d'ateliers : Yann-Joël Collin, Eric Louis, Alexandra Scicluna, Christian Esnay, Cyril Bothorel. Les acteurs et collaborateurs de Jean-François Sivadier ayant également fait partie de l'aventure du Groupe T'Chan'G : Nicolas Bouchaud, Cyril Bothorel, Eric Louis, Nadia Vonderheyden, Véronique Timsit, Christian Tirole

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Au cours de ce dernier chapitre, nous avons déplacé notre approche du théâtre de Didier-Georges Gabily vers le territoire du plateau, ceci afin de prendre en compte la réalité d'une écriture qui s'articule et se réalise avec une scène et des acteurs. Nous avons ainsi pu ouvrir la problématique du traitement de la mémoire et du temps présent en nous appuyant sur certains héritages esthétiques décelés grâce à la scénographie - avec Tadeusz Kantor - et le rapport à l'acteur - avec Jerzy Grotowski et Antonin Artaud.

Au regard des matériaux convoqués sur la scène, le traitement de la mémoire nous a conduit à formuler l'hypothèse d'une poétique du déchet, nous invitant alors à réfléchir sur la place de l'humain et de l'art dans une société de consommation qui irrigue l'ensemble de l'œuvre gabilyenne. En effet, tout y semble dessiner les contours d'une poétique à même de montrer les disfonctionnements et dérèglements d'une logique libérale qui traite les objets, les hommes aussi bien que le temps comme des valeurs marchandes. Il en résulte un état de violence généralisée contre lequel Didier-Georges Gabily - et les membres qui fondèrent le Groupe T'Chan'G avec lui - décide de s'insurger en créant un lieu possible de résistance : lieu d'une hétérotopie vagabonde[570] qui permettait au groupe de questionner l'art du théâtre en menant des recherches au sein des différents ateliers qui se réalisaient en alternance avec les productions ; groupe échappant ainsi pour quelques temps aux contraintes socio-économiques d'une production. Ces temps-là étaient nécessaires pour les acteurs comme pour l'auteur et metteur en scène ; ils les incitaient ainsi à retrouver le lieu d'origine de la parole sur la scène et à mener un travail de fond nécessaire pour alimenter les productions qui réduisent les répétitions à l'efficacité du résultat.

Ainsi nous avons vu combien le geste de création de Didier-Georges Gabily se fondait dans le collectif et pour le collectif, tâche difficile dans une époque placée sous le signe de la séparation plutôt que de la communion.

[570] Le Groupe T'Chan'G n'avait pas de lieu propre : il était accueilli en résidence dans les lieux partenaires de son projet (notamment : Théâtre des Fédérés à Montluçon, Théâtre du Quartz à Brest, Théâtre National de Bretagne à Rennes, Centre Dramatique du Maine, Théâtre de l'Enfumeraie à Allonnes, La Fonderie au Mans, Théâtre de la Cité Internationale à Paris, Centre Dramatique National de Normandie à Caen) pour mener ses ateliers ou productions.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

L'ensemble de cette dernière partie consacrée à l'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily nous aura permis d'aborder une poétique déterminée par la double influence des genres et de la pratique de la scène. Si les analyses formulées dans les deux premiers temps de cette étude ont révélé certains topoï de l'écriture dramaturgique propres à dire l'importance de la mémoire dans le présent, celle qui a été produite dans ces deux chapitres a montré combien notre auteur inscrivait son geste de création dans une activité alimentée par plusieurs formes. Ainsi l'écriture théâtrale de Didier-Georges Gabily ne peut-elle être envisagée sans la conscience de ces autres pratiques qui irriguent le drame au point d'en faire le lieu d'une hybridation propre à un « partage des voix ». En effet, l'écriture dramatique de cet auteur charrie les différents affluents qui viennent y converger - affluents qui prennent aussi bien la forme d'une romanisation du drame que du journal de créateur dialoguant avec le geste de création et proposant dès lors une mise en jeu de l'auctorialité. Les voix qui se font entendre dans l'écriture de Didier-Georges Gabily brassent la mémoire des temps immémoriaux aussi bien que les bruits du monde actuel, et charrient des langues archaïques aussi bien que modernes en donnant ainsi à entendre l'hétérogène :

> « Une toute petite voix naissant d'un tout petit corps dont quelque chose s'est emparé racontant ce qui est arrivé dans sa complexité enharmonique fait plus pour la mémoire commune qu'une masse d'ondes synthétisées et amplifiées à usage de commerce émotionnel pour l'harmonieux déroulement des transactions[571]. »

En même temps, l'écriture théâtrale se forme dans la perspective du plateau et la réalité permanente des modes d'énonciation de la parole et de mouvements des corps s'inscrit dans la production de cet auteur pour qui la représentation doit toujours énoncer ses conditions. En inscrivant la matérialité du plateau au sein de son écriture, Didier-Georges Gabily montre à quel point l'écriture s'inscrit dans une volonté double : il s'agit d'abord d'énoncer les conditions de l'acte artistique et de dire que rien ne doit être évident

[571] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.*, p. 39.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

car l'évidence ne pose aucun problème, elle ne problématise pas l'acte créateur et son rapport avec le monde. Ainsi un geste, une intonation, un mot ou encore une image sont-ils formulés comme des propositions qu'il est toujours nécessaire d'interroger. C'est alors la problématique de la représentation qui se trouve au cœur de cette écriture aux prises avec son devenir scénique. Le drame comme la représentation s'inscrivent en effet dans une époque marquée par l'effondrement de toute certitude et la défiance à l'égard d'un art sans plus de lien avec le réel. Dès lors, la poétique mise en œuvre par Gabily est de l'ordre de la réflexion : il s'agit en effet d'y réfléchir l'acte de création et l'hybridation conjuguée à l'interrogation permanente de l'acte créateur adressée à des destinataires multiples – le *je* de l'auteur, les acteurs, les personnages, les spectateurs auxquels on dit si souvent « Écoutez » - produisent une fragmentation de l'œuvre comme dans le principe du réfléchissement. De plus, si la matérialité du plateau est à ce point inscrite dans l'écriture théâtrale, c'est que l'acteur fait partie du geste d'écriture de Didier-Georges Gabily : au contact des corps et dans le souffle des voix, l'écriture s'abreuve et se vérifie, comme l'a rappelé l'auteur dans l'entretien qu'il accorda à Jean-Pierre Han. C'est pourquoi le rythme et la corporéité de la langue sont à ce point développés : il s'agit de déplacer l'émission de la parole pour produire un souffle poétique à même de charrier une mémoire – celle intime de l'acteur mais aussi celle d'une langue véhiculant des images archaïques et refaisant parfois le récit de l'évolution de l'homme comme dans *Fragments d'oracle*.

Ainsi l'écriture de Didier-Georges Gabily s'énonce-t-elle dans le frottement des multiples voix qui sont à même de dire quelque chose du monde, mais surtout quelque chose du sens de l'humain et de ce qu'il en reste dans une société rongée par la consommation des objets comme des corps. Les matériaux pauvres propres à exprimer cette « réalité du rang le plus bas » rapprochent les plateaux de Gabily et de Kantor - auxquels il faut bien sûr ajouter les mannequins et pantins – et engendrent une poétique du déchet – que déjà les personnages mythiques semblaient nous indiquer. Le déchet serait en effet cet état dans lequel se trouve la société libérale elle-même en état de « décomposition », car ayant mené au pourrissement d'un système et, par là-même, du corps social. Nous avons alors émis l'hypothèse que cette poétique du déchet nous invitait à réfléchir sur notre rapport au temps car il semble bien que le présent, tel que notre société de production de masse nous conduit à l'habiter, soit lui aussi une valeur marchande.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

N'est-ce pas là, en effet, l'un des enjeux de *Gibiers du temps* ?

C'est précisément parce que Didier-Georges Gabily et les acteurs avec lesquels il élabore ses premiers travaux importants (*L'Échange* de Paul Claudel puis les ateliers) se révoltent contre cette tendance libérale à faire de tout - objet comme êtres humains, idées comme acte de création et le temps – une valeur marchande, qu'ils fondent le Groupe T'Chan'G en 1986. Nous avons désigné ce groupe comme une hétérotopie vagabonde propre à résister à l'établissement - Gabily écrit volontairement « *establishment*[572] » - c'est-à-dire à l'installation dans un système sclérosant ; il nous semble en effet que le collectif était ici le lieu d'un engagement contre l'individualisme triomphant et ravageur et que son caractère vagabond était à même de répondre à un désir profond d'altérité : n'être d'aucun lieu c'est être de tous les lieux à la fois, c'est créer à chaque fois les conditions d'une hétérotopie renouvelée, c'est aller contre l'embourgeoisement de l'institution. Mais n'être d'aucun lieu c'est aussi s'exposer plus ouvertement à la dispersion, c'est éprouver la difficulté de rassembler pour que chaque atelier, chaque production soit à nouveau l'enjeu d'une résistance. Ce combat là était mené par celui qui, malgré une conscience aigüe du pouvoir destructeur du libéralisme, formulait encore le rêve d'un théâtre qui serait de l'art et proclamait « *l'inutilité formidable du geste artistique*[573] ».

[572] GABILY D.-G., *Notes de travail, op.cit.*, p. 36.
[573] *Ibid.,* p. 38.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Conclusion et perspectives :

L'œuvre comme manifeste

L'enjeu de cette réflexion était de parcourir l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily afin d'y analyser le déploiement d'une poétique de la mémoire propre à interroger l'espace du contemporain.

Le premier temps de cette étude s'est attaché à démontrer combien l'œuvre s'élabore sur un principe récurrent de déconstruction des héritages au rang desquels figurent les mythes du théâtre antique et du XVIIe siècle français ainsi que le mythe politique du communisme. Nous avons alors proposé de réfléchir à la fin des mythes sous l'angle de la fin des récits structurants légitimés par la reconnaissance d'une communauté d'hommes - soit en tant que récit des origines pour les mythes antiques, soit en tant que projet pour une société plus égalitaire et fondée sur la valeur de l'humain plutôt que sur celle du capital pour le mythe communiste. L'emprunt de l'auteur aux héritages tant culturels que politiques permettant d'interroger, dans le même mouvement, la mémoire collective et ses modalités d'écriture à travers des personnages consumés par un trop plein de mémoire qui se manifeste chez les personnages mythiques par une impossibilité à mourir, et un état de délabrement physique et mental. En choisissant de placer des personnages mythiques dans l'espace du contemporain, l'auteur propose un dispositif d'expérimentation reposant sur le choc entre passé et présent, par lequel il invite le lecteur et spectateur à s'interroger sur les dérèglements de la société libérale comme dans *Gibiers du temps* et *TDM 3* mais aussi sur les rapports d'oppression qui s'exercent entre les hommes et les femmes dans *Gibiers du temps* comme dans *Chimère et autres bestioles*. Les écarts entre passé et présent se produisent également au sein des personnages qui - parce qu'ils sont chargés par le temps - véhiculent à la fois une mémoire de valeurs

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

autrefois pertinentes et leur délitement révélé par celui de ces corps mythiques. Ainsi, dès l'étude de ces pièces de mythes prélevés à l'histoire littéraire, on a pu commencer à observer la monstration de la violence qui parcourt la majeure partie de l'œuvre. Les pièces dans lesquelles l'auteur s'empare de l'Histoire et des restes de l'héritage communiste sont également formulées sur le mode d'une omniprésence de la mémoire ; cet état provoquant une grande solitude des personnages alors même qu'ils sont reliés à la mémoire d'une utopie collective. En effet, que ce soit dans *Ossia*, pièce consacrée à la mémoire du poète Ossip Mandelstam disparu dans les camps du stalinisme et de l'œuvre mémorielle de sa veuve Nadejda, ou que ce soit dans *Événements*, pièce écrite pour célébrer l'anniversaire de Mai 68 à l'usine Renault du Mans, les personnages de ces fables sont tous confrontés au souvenir omniprésent d'un disparu – réel dans la première pièce et fictif dans la seconde, le premier assassiné, le second évanoui à l'image de l'utopie qui le fit rejoindre les événements. Chacune de ces deux pièces s'empare de morceaux de l'histoire contemporaine reliée au communisme et y expose l'échec de ce rêve à travers l'amende honorable du personnage de l'homme dans *Ossia* et le triomphe de la société de consommation dans *Événements*, vingt années après les élans de Mai 68. Ainsi l'auteur inscrit-il son geste dans le champ de la mémoire plutôt que dans celui de l'Histoire pour interroger le devenir de cette utopie communautaire et redire les crimes commis en son nom.

Mais comme on l'a observé dans ces différentes pièces de mythes et dans celles qui ont été étudiées par ailleurs, la mémoire ne sauve rien, ne permet pas de réconciliation avec un passé envahissant, et l'enfermement de la plupart des personnages souffrants de ce trop plein de passé va de pair avec l'interrogation sans cesse formulée par l'auteur de la possibilité de raconter et de représenter. On a ainsi pu mesurer combien le motif récurrent de la répétition-variation présent dans de nombreuses structures dramaturgiques était propre à interroger l'art théâtral en même temps que le rapport au temps. Le plus souvent, l'action produite dans la fable prend alors la forme de la réitération – de gestes aussi bien que de mots – et postule une conception cyclique du temps qui enferme le présent dans le ressassement d'un passé impossible à remembrer. Dès lors, le régime de la parole s'en trouve nécessairement perturbé et l'on a ainsi révélé l'importance de la part monologique dans l'écriture de Didier-Georges Gabily ; monologues favorisés par le fait que les

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

personnages racontent leurs souvenirs, mais aussi par une structure dramaturgique le plus souvent fondée sur une antériorité de l'action. Cette structuration essentiellement basée sur le déplacement de la catastrophe dans l'antériorité de la fable nous a conduit à formuler l'hypothèse d'une poétique de la reconstitution vérifiée par la prégnance de la mémoire, du récit, et du motif récurrent de la répétition. La catastrophe a par ailleurs été abordée par le biais de la *thèse sur le concept d'histoire* formulée par Walter Benjamin que nous avons investie en plusieurs points. L'Ange de l'Histoire et la notion d'« à-présent » nous ont ainsi permis de questionner, dans le même mouvement, topoï et structures dramaturgiques présentes dans l'œuvre gabilyenne. Cette mise en perspective de l'œuvre théâtrale par la pensée benjaminienne a révélé l'importance d'une conception matérialiste de l'histoire, le régime de temps étant alors basé sur la fragmentation et l'attention portée aux voix des opprimés du passé comme du présent au sein de la société libérale que parcourt l'œuvre de Didier-Georges Gabily.

Nous avons en dernière instance dirigé notre approche sur les rapports entretenus par l'auteur et metteur en scène avec différents genres d'écriture, ceci afin d'observer les effets d'hybridations présents au sein du drame tant du point de vue de sa romanisation que de son devenir scénique. Ce dernier moment nous a permis de nous concentrer plus précisément sur l'espace de la scène présent dans l'écriture, mais aussi sur l'esthétique scénographique et les relations entretenues avec l'acteur. À partir de ces différents angles, nous avons pu continuer à mesurer la critique poétique d'une société libérale fondée sur la permanence de la violence et la réification généralisée atteignant les êtres humains comme l'art. À tout cela, Didier-Georges Gabily oppose une résistance qui prend la forme de la constitution d'une communauté artistique avec la création du Groupe T'Chan'G, hétérotopie fondée en vue d'un engagement artistique proclamant son refus de la valeur marchande appliquée aux acteurs, à l'écriture et au théâtre.

Notre démonstration d'ensemble nous permet aujourd'hui de proposer une lecture de l'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily dans laquelle nous voyons émerger trois visions du théâtre ; visions que nous proposons ici de faire apparaître, et à partir desquelles nous pourrons formuler une perspective de développement de notre recherche.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Il nous faut sans doute commencer par dire que, pour Didier-Georges Gabily, le théâtre se fonde avant toute chose sur la répétition. Or, ce terme ouvre à lui seul une possibilité de variations et d'interprétations comprenant aussi bien le fondement de la présence de l'acteur au plateau, que le régime de la représentation théâtrale où se donne une écriture rythmique de l'oralité ou une interrogation globale sur le temps. En déclinant ainsi le motif de la répétition par ces différents lieux de l'acte artistique, Gabily inscrit sa création dans une dynamique proche du « théâtre du cérémonial », nom par lequel Michel Vinaver qualifie le théâtre de Jean Genet et dont il perçoit les héritages chez de nombreux auteurs contemporains auquel il semble désormais justifié d'ajouter le nom de Didier-Georges Gabily :

> « L'œuvre de Genet [...] introduit une nouvelle dramaturgie : celle du cérémonial.
>
> Tous les rapports humains sont faux par essence, il n'y a pas de réalité, tout est simulacre. Alors, que le théâtre joue à fond la carte du simulacre ! Qu'il célèbre le simulacre, qu'il l'exalte ! Il n'y a pas interaction entre les personnages chez Genet, mais incantation à plusieurs voix. Tout se passe comme si les personnages étaient déjà morts et jouaient à jouer leur propre vie, une vie réduite à un rituel sans substance. [...] Le théâtre n'est plus une action se déroulant dans un présent donné (même ancien), il est le travail du passé dans l'intériorité[574]. »

C'est précisément ce travail du passé dans l'intériorité qui constitue la seconde vision de théâtre de Didier-Georges Gabily, l'écriture s'organisant autour de la prégnance de la mémoire. Si l'œuvre s'appuie sur de nombreuses mémoires pour s'écrire - ou peut-être davantage pour se déconstruire dans le frottement de ces multiples voix du passé - elle semble aussi désigner l'encombrement d'un présent rendu à l'incapacité de se produire tant il semble voué à la reconduction des conflits antérieurs, comme en témoigne magnifiquement *Zoologie*. Nous pourrions dès lors formuler l'hypothèse que ce présent étouffé par le simulacre de la répétition du passé des personnages en appelle à une vision de notre société, elle aussi possiblement étouffée par son trop plein de mémoire des

[574] VINAVER M., « Conférence de Prague », prononcée le 6 avril 1990, in *Agôn* [En ligne], « Matière Vive, Perspectives » mis à jour le : 04/02/2010, URL : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=283, p. 6.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

catastrophes ; mémoire dont la célébration s'organise le plus souvent par le biais de la commémoration, et répétant ainsi le soliloque d'une nation qui, ne sachant plus à quel avenir se vouer, en vient à faire de son présent le geste répété de la réactivation d'un « passé qui n'est pas passé[575] », comme l'écrit François Hartog. Il est en effet frappant de voir combien la structure binaire de la pièce *Événements* propose deux rapports au temps diamétralement opposés : dans la période des événements, l'action des personnages est animée par l'utopie du changement et dirigée vers un avenir mais vingt années plus tard, soit au moment de la date anniversaire et de la commémoration, les personnages sont enfermés dans la mémoire d'un passé non digéré, leur douleur se cristallisant alors autour de la disparition de celui qui incarnait l'utopie du changement.

L'hypermnésie ou l'amnésie de nombreux personnages gabilyens nous semble en effet autant de marques de notre rapport avec le passé historique et ses mémoires, multiples voix de ce passé qui, une fois ouvert, une fois libéré de sa compression linéaire et progressiste, fait éclater toute possibilité de présent, celui-ci n'étant alors que le temps de d'évidement des mémoires, réelles ou fantasmées. C'est comme si la mémoire se retournait contre elle-même, comme si le devoir de mémoire avait produit un effet de saturation allant jusqu'à la production toujours croissante d'œuvres de mémoires, de recherches sur la mémoire, de lieux de mémoires.

> « De la modernité submergée par la production généralisée de produits, de services – mais également de souvenirs -, se détache depuis quelques décennies l'image obsédante de l'humain contemporain. Bloqué dans sa marche par les déchets qu'il crée, il s 'y engloutit et finit par se fondre en eux, telle l'émouvante et dérisoire Winnie de *Oh les beaux jours* de Beckett[576]. »

Comme si le temps s'était arrêté dans ces mémoires auxquelles nous adressons des monuments physiques ou symboliques (le corps de l'acteur dans *Ossia*) mais sans jamais parvenir à retrouver ce passé qui se fragmente en autant de morceaux que d'hommes,

[575] HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op.cit.,* p. 17.

[576] LARRUE J.-M., « Archive, numérisation et technologie : le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine », communication au colloque « Processus de création et archives du spectacle vivant : du manque de traces au risque d'inflation mémorielle ? », organisé par le laboratoire d'études théâtrales de l'université Rennes 2 les 15, 16 et 17 octobre 2014.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

groupes, institutions etc., en nous isolant toujours davantage du présent dans lequel rien ne semble désormais pouvoir se stabiliser. Serait-ce à dire que la mémoire s'est trouvée à son tour prise dans la réification qui atteint toute chose ?

Lorsqu'il propose de réfléchir aux enjeux de numérisations et productions massives des archives, Jean-Marc Larrue soulève ces questions et nous adresse cette réflexion[577] : la prégnance du ressassement et de la mémoire est d'autant plus forte qu'elle interroge le lieu même de cet art - le théâtre - lequel est précisément fondé sur la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, mémoire essentiellement organique car le théâtre est par essence éphémère et repose sur la coexistence de l'oubli et du souvenir, mais aussi mémoire institutionnalisée, archivée et dans laquelle on peut observer en partie la reconduction d'un système de récit le plus souvent encore pris dans une approche élitiste de son histoire.

Quelles archives artistiques accèdent à leur patrimonialisation ? Selon quels critères ? Mais aussi, et cette question s'adresse à tous - chercheurs, directeurs de structures, metteurs en scène etc. – quelles sont les raisons de l'oubli de certains artistes à la fois dans l'histoire du théâtre mais aussi sur les scènes contemporaines ?

Nous formulons aujourd'hui cette question car il nous semble que l'œuvre de Didier-Georges Gabily, dont nous avons vu combien elle avait été pétrie dans le travail de la mémoire et de l'oubli, est à même de nous conduire à cette interrogation, cette fois-ci pour ce qui la concerne. Si le champ de la mémoire est depuis les années 80 l'un des objets principaux des recherches en sciences humaines et sociales, son corrélatif, l'oubli, est aussi le lieu de questionnements essentiels qui soulèvent la problématique de l'inscription de Didier-Georges Gabily dans l'histoire du théâtre contemporain. Nous rejoignons en cela les travaux menés par Marion Denizot sur « les oublis de l'histoire du théâtre[578] ». Nous mesurons bien le problème de la distance nécessaire avec la temporalité de cette œuvre pour interroger les conditions de son inscription dans l'histoire du théâtre contemporain, et il est encore impossible de dire si Didier-Georges Gabily accèdera à la postérité. Mais, si

[577] Réflexion qui est menée conjointement avec le programme de recherche collectif du laboratoire d'études théâtrales de l'université Rennes 2 sous la direction de Sophie Lucet et qui, pour notre part, sera développée dans le cadre d'un projet post-doctoral à l'Université de Montréal.

[578] « Les oublis de l'histoire du théâtre (I) : enjeux historiographiques » et « L'oubli dans l'histoire du théâtre (II) : enjeux archivistiques », journées d'études des 28 novembre 2013 et 16 mai 2014, organisées par Marion Denizot, Léonor Delaunay et Joël Huthwohl dans le cadre du laboratoire d'études théâtrales de Rennes 2 et du labex Arts H2H, en articulation avec la Bibliothèque Nationale de France et la Société d'Histoire du Théâtre.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

nous posons cette question, c'est parce qu'il est manifeste que le nom et l'œuvre de Gabily accèdent difficilement à cette sorte d'engouement suscité par des auteurs contemporains dont les noms reviennent très fréquemment, à la fois dans les études et dans les mises en scène, cela aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale. On pense ici à des auteurs de la même génération que celle de Gabily, et notamment à Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Sarah Kane, tous trois disparus jeunes et dont l'œuvre suscite un intérêt partagé.

Enfin, pourquoi les textes de Gabily sont-ils si peu montés alors que de nombreux artistes, aussi bien de sa génération que des plus jeunes, y trouvent le feu poétique à même de brûler ces zones endormies évoquées par Frédérique Duchêne lorsqu'elle parle du pouvoir de la langue gabilyenne ? L'hétérotopie du Groupe T'Chan'G était-elle à ce point résistante au système libéral que les temps que nous vivons désormais, ceux dans lesquels nous sommes pris(onniers), n'ouvrent plus à la possibilité de prendre le temps de creuser le sillon de cette œuvre à la profondeur abyssale ? Serions-nous ces gibiers du temps ? Ou bien la raison de cet oubli serait-elle à chercher ailleurs ? Dans ce doute qui animait l'homme et qui irriguait toute son œuvre ? Cette instabilité permanente serait-elle à ce point efficace qu'il deviendrait difficile de produire un discours sur l'œuvre, ceci d'autant plus que l'auteur ne cesse de dénoncer les illusions de l'explication ou de l'assimilation à la *doxa* ? A-t-il construit une œuvre volontairement opaque pour résister à son absorption dans le discours comme dans la production théâtrale ? Enfin, comment faire pour travailler avec la mémoire vive de ses spectacles et de celles et ceux qui ont été de cette aventure, au sein du Groupe T'Chan'G ? Comment prendre le risque de produire un geste, une tentative d'élucidation du mystère tant par la déconstruction de la mécanique du drame que par l'épreuve du plateau ? On pense alors à ces ombres de *Gibiers du temps*, ombres qui ne quittent pas le plateau et errent au milieu des vivants. La puissance de l'œuvre de Didier-Georges Gabily - puissance qui comprend aussi bien les pièces que les mises en scène et tous les paratextes dans lesquels on peut mesurer une pensée en acte - est certainement aussi forte que son doute et il est bien difficile de ne pas sentir encore le poids de cette ombre.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Annexes

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Annexe I

Résumés des textes étudiés

Avertissement

Les résumés reproduits ici sont ceux qui figurent sur les quatrièmes de couverture ou sont extraits des notes liminaires rédigées par l'auteur.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Théâtre

***Zoologie,* inédit, 1984-1985**

Au commencement, il y avait un homme enfermé dans une cage, et qu'on pouvait croire seul, unique survivant. Il s'efforçait un temps de nous le faire croire : c'était Œdipe, avatar d'histoire et de mythologie, déjà châtré en Oed. Oed, c'était le nom de cet homme.

Au commencement, il affirmait qu'il voulait – comme toutes les autres victimes d'une certaine épidémie – mourir. Mais c'était clownerie indécente. […]

Et puis il y avait aussi l'autre : Créon. L'autre avatar tragique, aussitôt châtré lui aussi en Créo.

Il apparaissait, affirmait-il, après un long voyage expiatoire, (il aurait eu à enterrer, à cause d'une certaine faute, toutes les victimes de la peste). Mais c'était faux, évidemment. Les oripeaux d'un simulacre entre eux deux déjà plus de mille fois recommencé, il portait. On les voyait vider la toujours même querelle, crever l'abcès qui, aussitôt, se refermait pour se remplir continûment d'un pus nouveau. Un lieu générait cela, lieu dans lequel on les avait – où ils s'étaient – enfermés.

(D.-G. Gabiliy 1984)

***Le Jeu de la Commune*, inédit, 1986**

Dans la ville du Mans, en 1070, des bouches se sont ouvertes à l'occasion de l'une des premières révoltes urbaines que la Chrétienté ait connue. Cela n'a pas duré. N'a rien donnée. C'est important, quand même. Ouvrir seulement la bouche pour rire, hurler, et même (mais oui) se venger des Maîtres. C'est important.

La pièce ressemblera à cela je l'espère, à ce désordre d'où tout naît, à cette entropie que tous les pouvoirs haïssent parce qu'elle ne sait encore qu'*aller contre* (ici, la Féodalité, le pouvoir ecclésial). Tout cela est affaire de gens d'En-Bas. Bruit. Rire. Fureurs. Je bois à leur santé, à leurs traces jamais laissées dans les livres mais au détour des fouilles, des vestiges. Au hasard de la géologie des signes. Je trinque avec eux, juste après, juste après la révolte, quand la mémoire déjà ne peut que faire défaut, mais aussi ne peut que faire légende pour se défendre de la brutalité de Réel. Et affirmer son existence à travers le Jeu

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

(toléré) de la Représentation. Cette mémoire là, invérifiable, tout juste pressentie : la mémoire d'En-Bas.

(D.-G. Gabily, 1986)

***Ossia*, publiée en 2006**

« C'est comme un puzzle. L'histoire d'une pièce en train de se faire avec *des pièces* évidemment disparates…

À partir de variations thématiques autour de la vie d'Ossip Mandelstam (l'une des grandes figures de la poésie mondiale, disparu en 1938 dans la Kolima stalinienne), deux acteurs s'interrogent *à vue* sur leur propre engagement artistique et/ou politique ; essayant entre incertitudes et errements, entre rigueurs adultes et enfantines peurs, de continuer à faire théâtre de tout.

C'est d'abord cela OSSIA : *un hommage à la mémoire affective et aux corps actifs s'obstinant à éprouver sur des scènes fantomatiques… Une métaphore (parfois violente) sur* l'acte et le lieu *d'un théâtre, qui se devrait d'être le plus souvent "l'acte et le lieu de la poésie".*

[…] Il restera peut-être, au bout du compte, un mausolée dérisoire dressé avec le vent du souffle et la sueur de ces deux-là, à sa mémoire, finalement, et à celle de Nadejda, sa femme, l'obstinée.»

(D.G. Gabily, 1989)

***Événements*, publiée en 2008**

« […] Nos "Evénements" se passeront dans une sorte de champ d'épandage, dans un champ clos (le plateau) semé de toutes les déjections d'une société qui endette ses plus pauvres pour les pouvoir mieux rejeter ensuite, tout endettement bu, dans les ténèbres extérieures de la Consommation. Et on y trouvera de tout : une table de formica, le bureau d'un ministre, la ronéo révolutionnaire, les Jeux olympiques, un portail d'usine en grève, la dislocation de la Famille, etc…

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Dans ce Théâtre/essayant/de/se/survivre/tant/bien/que/mal, où tout, comme dans nos vies, se mélange, s'épie ; dans ce drame incertain ; dans cette comédie des apparences qui tente de ne jamais choisir entre le "De Nos Jours", le "Il Etait Une Fois" et le "Il y a Vingt Ans".

[…] Parce que l'on ne peut parler de tout, mais que l'on peut tenter de faire théâtre de ce qui, *a priori*, ne se raconte pas d'intime et de cruel, de public et de drôle sur Ici et sur Hier. D'un mois de Mai 1968.»

(D.-G. Gabily, 1988)

***Lalla (ou la Terreur),* publiée en 1998**

Dans un hangar, un lieu désaffecté où gisent quelques objets du quotidien, un groupe de sept personnes est là, qui attend le lendemain. C'est la nuit et chacun d'entre eux évoque ce lendemain improbable où doit avoir lieu une attaque. C'est leur chef Eiddir qui entretient l'idée de l'assaut imminent. Il a ramené dans leur repaire une femme étrange, pas même jolie, mais qui brûle d'un feu intérieur. Cette femme, Lalla, sème le trouble et bouleverse l'ordonnance de ce groupe.

***Violences,* publiée en 1991**

Corps et Tentations

Qu'on imagine un charnier découvert dans une propriété isolée de Normandie – c'est-à-dire, où l'on voudrait – grâce au témoignage d'une jeune fille passablement perturbée et devenue *presque* aphasique…ce pourrait être un de ces faits divers qui font la une et le menu principal de certains journaux. Prétexte, ici, sous couvert d'une pseudo-reconstitution judiciaire, à la représentation, au propre comme au figuré, d'une *Famille d'Enfer* – et de (soi-disant) peu de vraisemblance ; famille que l'on placera sous les auspices des rituels antiques (ou du moins ce qu'il en reste) en la confrontant chaudement à tous les désagréments de Loi Vendettale : ainsi le meurtre d'un "étranger séducteur", ainsi l'exclusion des membres fautifs, ainsi l'inévitable *retour du refoulé*, en l'état : un enfant, né de la faute successive et commune des trois filles de la maison.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Où l'on verra comment le cadavre du séducteur, pourtant dûment châtié, continue à faire des ravages.

C'est le sujet de « Corps et Tentations ».

Âmes et Demeures

Qui est la mère *réelle* de l'enfant apparu puis disparu dans « Corps et Tentations » ?

Des trois sœurs exclues du déroulement du premier tableau par les rigueurs conjuguées de la Loi et de la haine maternelle, quelle est celle qui porta *réellement* le fruit de la faute commune ? On attendrait le temps qu'il faudrait une réponse à cette question (évidemment peu essentielle).

Resterait alors à jouer le souvenir obsédant, commun et réitéré (assorti des variantes et conséquentes) du moment de la séduction par *Le Même* ; resterait à s'arranger avec les bruits du monde, celui du dehors, qui échappe toujours, celui des autres, qui échappe toujours.

Les bruits du monde, quand cela s'écrivait…guerre, et absurde réitération de. Tout ce qu'on voudra.

Ici, à nouveau, une parole (à peu près) tragique – sera soumise à la (rude) épreuve de la profération poétique, malgré tout.

Où l'on verra trois jeunes femmes, coupées de leurs racines (quelles ?), à Paris, de nos jours, rêver à haute voix d'un idéal de la dispersion des corps qui serait devenu – à force de publicités mensongères – le rêve d'un établissement de l'autre côté de l'océan : New York. Comme un hommage déférent et lointain aux sœurs tchékhoviennes ; aussi, aux bienveillantes Furies d'Eschyle.

C'est le sujet d' «Âmes et Demeures ».

(D.-G. Gabily, 1991)

***TDM 3,* publiée en 1996**

Tout se passe chez l'écrivain E., prêt à n'importe quel scénario. Il y a le producteur P. comme Paul, et le réalisateur R. comme Roger. Tous deux intéressés par l'argent, prêts

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

aussi bien au porno qu'à un reportage sur l'attentat du World Trade Center à New York. Il y a surtout U. pour Ulysse, épave humaine gisant dans ses sécrétions, hébété. Et puis l'arrivée de H., l'héroïne, belle jeune femme vendant ses charmes, sans illusion, avec, comme seul objectif, l'achat de ses doses d'héroïne…

***Enfonçures,* publiée en 1993**

Matériau : Le silence de Hölderlin, la guerre, une fiancée éternelle qui l'accompagna durant les vingt dernières années de sa vie, Lotte, fille du menuisier Zimmer où il logeait, la guerre, le théâtre de la guerre, rien, le désespoir, ne rien pouvoir faire avec ça, etc.

Théâtre de nos jours, devenu presque aussi inutile que toute poésie qui se respecte. Nos journées elles-mêmes devenues toutes aussi inutiles que notre théâtre qui essaie de se respecter. Théâtre obstiné, d'art et de questionnement.

Depuis j'ai écrit.

Cela : « Enfonçures. »

À cause de cela.

Parce qu'il y avait cette guerre et qu'elle allait commencer, qu'elle avait commencé et que chaque nuit, écrivant, je guettais le passage des forteresses volantes, obstinément, inutilement – « on n'entend rien, on ne voit rien » - cherchant à discerner quelque chose aussi d'une biographie inutilement amoureuse entre Lotte et l'autre, le poète et le fou.

Cela : « Enfonçures. » Qui est, dit le dictionnaire, « un creux, une dépression ».

Oui, cela qui serait à force de désespérance et d'obstination ironique, tout autant le texte partiel et partial (minuscule, une fiente d'oiseau) de cette guerre qu'ils nous ont faite, là-bas, si loin, comme un démoniaque divertissement (et sans que notre avis pèse de rien), que Hölderlin, hors du monde, hors du temps.

Il a fallu faire avec ce temps, avec monde.

(D.-G. Gabily, 1993)

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

***Chimère et autres bestioles*, publiée en 1994**

Bon. Il ne s'agit peut-être (sans doute) ici que d'une énième version des aventures de Loyal et Auguste, ou – est-ce plus noble ? – de don Juan et Sganarelle, ou, - pourquoi non ? – du marquis de Sade et de son double comique-il-devait-bien-en-avoir-un, ou … Deux hommes sur un bout de terrain plus ou moins spacieux et devisant pour ne pas mourir ; plutôt : accompagner la mort qui vient, oui, la mort vient, à cet instant, c'est à peu près certain, la vie a déjà passé, on est presque sûr, la vie, l'action de vivre, le transport, le – souvent consternant – véhicule du désir et des ambitions (sociales) avec son corollaire de cadavres pas trop exquis et pas trop bien enterrés sur le bord des routes, des plages, des landes, des maquis d'existence – il y en a toujours, des cadavres, on sait cela, on apprend cela, à oublier, à ne plus regarder, à passer vite, très.

(D.G. Gabily, 1994)

***Gibiers du temps*, publiée en 1995**

C'est le jour anniversaire de la mort d'Hippolyte.

C'est le jour, où, comme chaque année, Démophon et Acamas, fils de Thésée et de Phèdre, doivent offrir à leur mère un nouvel homme à consommer en souvenir d'Hippolyte perdu par elle des siècles auparavant. Tous les ans Phèdre donne naissance à une fille élevée par Nourricielle. Agna et Héléna sont nées de ce viol rituel.

C'est le jour où deux dieux sur le déclin, Hermès et Cypris-Aphrodite délivrent Thésée, prisonnier des Enfers depuis des milliers d'années. Commence alors la longue marche de Thésée vers sa maison « où Phèdre l'attend ». Il est rejoint par Pythie qui lui prédit déjà les malheurs à venir… Ainsi commencerait *Gibier du temps*…

(Bruno Tackels)

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Roman

***Physiologie d'un accouplement,* publié en 1988**

Une fille de ferme vient de mettre au monde un enfant et aussitôt l'étouffe sous la paille de l'écurie. C'est par quatre récits que le narrateur s'impose de délivrer cette femme de la malédiction et du mutisme. Mais il sait qu'il n'épuisera jamais toute la vérité. Que dans sa recherche, où passent les souvenirs les plus odieux et les plus obsessionnels - viol, inceste-, toujours il portera en lui le regret d'une autre femme, aimée, disparue, tant attendue, celle dont il revoit « la cheville un peu trop large, un peu trop lourde en réalité ».

(Hubert Nyssen et Bertrand Py)

Scénario

***Mélodrame,* inédit, 1985**

Au commencement étaient un hameau au trois-quarts déserté des Charentes, une (presque) fiction à classer dans les *comédies dramatiques*, une presque histoire relevant du fait divers le plus brutal : une femme allait accoucher d'un nouveau-né dans une étable et l'étrangler.

On suivait les pas de cette femme lors de sa dernière soirée et sa dernière nuit, avant ce qu'il est convenu d'appeler *un crime*. Elle s'appelait Marguerite, elle était fille de ferme, elle habitait avec son père, elle se taisait.

De l'autre côté du chemin, dans une maison fort justement appelée *de maître*, un homme n'en finissait pas d'inventer (et de parler) le scénario d'une obsessionnelle mise à mort amoureuse ; jusqu'à décider d'inviter son ancienne amante à le retrouver – mais en ayant omis de lui préciser que celle-ci se verrait confronter à sa femme et à leur enfant.

Il (Jean) écrivait des romans de gare et avait besoin d'inspiration ; elle (Lou, sa femme) était compositeur et n'en manquait pas ; l'autre (Marie, l'invitée) venait de divorcer d'un quelconque officier de police. L'enfant les regardait.

Ça ne durait que le temps d'un soir et d'une nuit : le même soir, la même nuit. L'invitée repartait au matin après *quelques petits drames*.

(D.-G. Gabily 1985)

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Annexe II

Textes inédits

Avertissement :
L'annexe II fait l'objet d'un second volume.

Didier-Georges Gabily, *Zoologie*, 1984-1985, archives privées Isabelle Van Brabant

Didier-Georges Gabily, *Le Jeu de la Commune*, 1986, archives privées Isabelle Van Brabant

Didier-Georges Gabily, *Mélodrame*, court-métrage, 1985, archives privées Isabelle Van Brabant

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Annexe III

Constellation Gabily

Constellation Gabily, entretiens réalisés par les étudiants de master 2 en études théâtrales et en doctorat avec cinq acteurs de Didier-Georges Gabily, sous la direction de Sophie Lucet, Séverine Leroy et Victoria Pageaud. Production Université de Caen Basse-Normandie et Maison de l'image de Basse-Normandie, 2011, 45mn

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Annexe IV

Archives audiovisuelles et sonore

Avertissement :
Les différents extraits communiqués ne se limitent pas aux scènes citées dans l'étude car nous n'avons pas réalisé de montage à partir des fichiers numériques communiqués par Frédérique Duchêne. Chaque spectacle ayant une durée trop importante, il était difficile de communiquer l'intégralité des captations à la fois pour des raisons matérielles liées au support mais aussi pour favoriser une consultation allégée aux membres du jury.
Ainsi, les scènes qui ont été citées dans le cadre de l'étude sont inscrites dans des segments vidéo plus longs. Cela permettra aux membres du jury de pouvoir apprécier d'autres passages de ces captations.

Extrait de *Violences*, réalisation non renseignée, Théâtre des Fédérés, Montluçon, date précise non renseignée, 1992, archives privées Frédérique Duchêne

Extrait 1 : didascalie du Narrant

Enregistrement sonore : *Gibiers du temps* : Romance d'Eros. Texte lu par l'auteur et diffusé pendant les représentations

Extrait 2 : Romance d'Eros

Extraits de *Gibiers du temps*, Théâtre National de Lille Tourcoing, réalisé par La Métaphore, février 1996, archives privées Frédérique Duchêne

Extrait 3 : Fragments d'oracle - vidéo
Extrait 4 : Mannequins (décors) - vidéo
Extrait 5 : Mannequins (avec acteurs) - vidéo

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Bibliographie

Sources primaires

Œuvres de Didier-Georges Gabily

Textes publiés

Théâtre

GABILY, Didier-Georges. *Violences.* Arles : Actes Sud – Papiers, 1991.

GABILY, Didier-Georges. *Enfonçures.* Arles : Actes Sud – Papiers, 1993.

GABILY, Didier-Georges. *Chimère et autres bestioles*. Arles : Actes Sud – Papiers, 1994.

GABILY, Didier-Georges. *Gibiers du temps.* Arles : Actes Sud – Papiers, 1995

GABILY, Didier-Georges. *TDM 3. Théâtre du Mépris 3*. Arles : Actes Sud – Papiers, 1996.

GABILY, Didier-Georges. *Lalla (ou la Terreur).* Arles : Actes Sud – Papiers, 1998.

GABILY, Didier-Georges. *Ossia.* Arles : Actes Sud – Papiers, 2006.

GABILY, Didier-Georges. *Événements*. Arles : Actes Sud – Papiers, 2008.

GABILY, Didier-Georges. *Contention,* in GABILY, Didier-Georges : *Œuvres*. Arles : Actes Sud, 2008.

Romans

GABILY, Didier-Georges. *Physiologie d'un accouplement*. Arles : Actes Sud, 1988.

GABILY, Didier-Georges. *Couvre-feux*. Arles : Actes Sud, 1990.

GABILY, Didier-Georges. *L'Au-delà*. Arles : Actes Sud, 1992.

Journal et notes de travail

GABILY, Didier-Georges. *À tout va* (Journal, 1993-1996). Arles : Actes Sud, 2002.

GABILY, Didier-Georges. *Notes de travail*. Arles : Actes Sud, 2003.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Articles

GABILY, Didier-Georges. « Oratorio (rêve de théâtre) Théâtre (rêve d'oratorio) », in *Le Monde*, jeudi 8 Juillet 1993

Textes inédits et archives

Théâtre

GABILY, Didier-Georges. *Chute du rien*. 1978. Fonds d'archives Didier-Georges Gabily : GAB 1.1. IMEC, Abbaye d'Ardenne

GABILY, Didier-Georges. *Scarron : trois traces improbables, deux fragments cannibales*. 1983. Fonds d'archives Didier-Georges Gabily: GAB 1.10. IMEC, Abbaye d'Ardenne

GABILY, Didier-Georges. *Le Jeu de la Commune*. 1986. Archives privées Isabelle Van Brabant

GABILY, Didier-Georges. *Zoologie*. 1985. Archives privées Isabelle Van Brabant

GABILY, Didier-Georges. *Des cercueils de zinc*. Atelier du Groupe T'Chan'G. 1992. Archives privées Virginie Lacroix. Adapté du roman de Svetlana Alexievitch, *Les cercueils de zinc*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1990.

Romans

GABILY, Didier-Georges. *Incident*. 1993-1994. Il s'agit du roman Niklaus, Nina. Fiction qui apparaît ici sous son dernier titre. Fonds d'archives Didier-Georges Gabily : GAB 17.6. IMEC, Abbaye d'Ardenne

GABILY, Didier-Georges. *Nuits et jours de la Saint-Jean*. 1984. Fonds d'archives Didier-Georges Gabily: GAB 12.4. IMEC, Abbaye d'Ardenne

GABILY, Didier-Georges. *Véritables faits dissimulés*. Version 3, documents 22,23 et 24. Années 1993-1996. Fonds d'archives Didier-Georges Gabily : GAB 16.3. IMEC, Abbaye d'Ardenne

Scénario

GABILY, Didier-Georges. *Mélodrame*. 1985. Archives privées Isabelle van Brabant

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Documents audiovisuels et sonores

Violences, réalisation non renseignée, Théâtre des Fédérés, Montluçon, date précise non renseignée, 1992, archives privées Frédérique Duchêne

Gibiers du temps, Théâtre National de Lille Tourcoing, réalisé par La Métaphore, février 1996, archives privées Frédérique Duchêne

L'Échange, réalisation non renseignée, Centre Théâtral du Maine, 1986.

Enregistrement sonore : *Gibiers du temps* : Romance d'Eros. Texte lu par l'auteur et diffusé pendant les représentations

Écrits sur l'œuvre de Didier-Georges Gabily

Ouvrages

TACKELS, Bruno. Avec Gabily, voyant de la langue. Arles : Actes Sud-Papiers, 2003.

Thèses (dans lesquelles l'auteur est intégré au corpus) et mémoires de master

KATUSZEWSKI, Pierre. *Ceci n'est pas un fantôme*. Paris : Editions Kimé, 2011.

NIKIFORAKI, Despoina. *Émergence de la théâtralité* : Eschyle, Sénèque, Gabily. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail. À paraître

VALÉRO, Julie. *Le théâtre au jour le jour*. Paris : L'Harmattan, 2013.

PADOVANI, Delphine. Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis. Thèse de doctorat en Études théâtrales. Sous la direction de Gerard Lieber, Université Montpellier 3, thèse soutenue le 28/10/2011. Non publiée

PAGEAUD, Victoria. « Lalla de Didier-Georges Gabily, une œuvre séminale », mémoire de master II recherche en études théâtrales, sous la direction de Sophie Lucet, université de Caen Basse-Normandie, 2010.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Articles et entretiens avec Didier-Georges Gabily

BOIRON, Chantal. « Histoires de familles, histoires de théâtre », in UBU n°6, avril 1997, Paris, p. 59-60.

BUTEL, Yannick. « Didier-Georges Gabily, conversation avec Yannick Butel », in *Mrmr* n°9, 2007, Caen, p. 117-137.

CHALAYE, Sylvie. « Une relique *malsainte* à profaner, Dom Juan, Molière/Gabily », in Théâtre/Public n° 135, mai 1997, Gennevilliers, p. 20-24.

CHALAYE, Sylvie. « Une tragédie irradiée qui accouche de mythes mutants », in Théâtre/Public n° 130/131, juillet-octobre 1996, Gennevilliers, p.58.

CHALAYE, Sylvie. « Les visées de la scène sur un mythe à abattre. Dom Juan de Molière/Gabily », in PICON-VALLIN Béatrice (dir.) *La scène et les images*. Paris : CNRS Éditions, réédition de 2004, p. 259-274.

CHALAYE, Sylvie. « Les charniers cathodiques de Gibiers du temps », in PICON-VALLIN, Béatrice. (dir.) *Les écrans sur la scène*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1998, p.141-148.

HAN, Jean-Pierre. « Avignon, c'est-à-dire nulle part », in Revue Cripure, n°9, juillet 1993, p. 18-21.

LEMAHIEU, Daniel. « Gabily : de guerre et d'amour », in Registres n° 2, juin 1997, p. 16-23.

LUCET, Sophie. « Didier-Georges Gabily, *TDM 3 – Théâtre Du mépris 3* », in RYNGAERT Jean-Pierre (dir.) *Nouveaux territoires du dialogue.* Arles : Actes-Sud/CNSAD, 2005, p. 143-149.

PLASSARD, Didier. « Valère Novarina, Didier-Georges Gabily : pour un potlatch des représentations », in Études théâtrales, n°19, Louvain-la-Neuve, 2000, p. 67-76.

SOLIS, René. « Gabily, du côté de chez Phèdre », in Libération, 15 juin 1994.

TACKELS, Bruno. « Les images du rang le plus bas », in PICON-VALLIN, Béatrice. (dir.) *Les écrans sur la scène*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1998, p. 123-140.

TACKELS, Bruno. « L'atelier Gabily: former des « servants de plateau », in Alternatives théâtrales n° 70-71, Bruxelles, décembre 2001, p. 113-117.

TACKELS, Bruno. « "Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !" Le chœur chez Didier-Georges Gabily », Alternatives Théâtrales n°76-77, Bruxelles, 2003.

TACKELS, Bruno. « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui. Deux figures récentes : Le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily et le Théâtre du Radeau, emmené par François Tanguy », in AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.) *Créer, ensemble*. Montpellier : L'Entretemps éditions, 2013. p. 383-401.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

TACKELS, Bruno. « Chroniques d'après plateau », in Les Cahiers de Prospero, juillet 1994, n°2, Le Centre National des Écritures du Spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, p.16-20.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. « Lettre aux acteurs de D.G. Gabily », La Nouvelle Revue française, n° 534. Juillet-août 1997, p. 189-199.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. « Le travail à l'atelier », in Libération, mercredi 21 juillet 1993.

Film

LEROY, Séverine, LUCET, Sophie et PAGEAUD, Victoria (dir). *Constellation Gabily*. Caen : Maison de l'Image de Basse-Normandie et Université de Caen Basse-Normandie. 2011, 45mn

Emissions de radio

VASSEUR, Nadine. « Panorama », production France Culture, 1988, fonds Didier-Georges Gabily : GAB 25.1, IMEC, Abbaye d'Ardenne

VERGNE Anne-Sophie et GILLON Gaël, « Didier-Georges Gabily : Celui qui tombe aveugle… », production France Culture, diffusion le 30 avril 2002 in Fonds Didier-Georges Gabily : GAB 25.8, IMEC, Abbaye d'Ardenne

Enregistrements sonores

« Y a-t-il un théâtre pour le mythe ? » enregistrement du 3 février 1996 au Théâtre La Métaphore de Lille organisé dans le cadre des Samedis de la Métaphore. Fonds d'archives Didier-Georges Gabily : GAB 25.7, IMEC, Abbaye d'Ardenne

Inédit

TACKELS, Bruno. *Carnets de Gibiers 1994-1995*. Autour de Gibiers du temps de Didier-Georges Gabily.

Sites internet

http://photos.hbellamy.com

http://www.t-n-b.fr/fr/centre-ressources

Sources secondaires

Œuvres de fictions, biographies et filmographie

ALEXIEVITCH, Svetlana. *Les cercueils de zinc*. Traduit du russe par Wladimir Berelowitch et Bernadette du Crest. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1990.

BABLET, Denis. Le théâtre de Tadeusz Kantor, CNRS Images, 2006.

DURAS, Marguerite. *Œuvres complètes II.* Paris : Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite. *L'Amante anglaise.* Paris : Gallimard, 1967.

EURIPIDE. *Tragédies complètes I.* Texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers. Paris : Editions Gallimard, 1962.

GARNIER, Robert. *Œuvres complètes I.* Notices et notes de Lucien Pinvert. Paris : Librairie Garnier Frères, 1923.

GIDE, André. *Le voyage d'Urien.* Paris : Gallimard, 1958.

GODARD, Jean-Luc. *Le mépris*, 1963.

GOETHE. *Faust I et II.* Traduit de l'allemand par Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984. HÖLDERLIN. Odes, Élégies, Hymnes. Paris : Gallimard, 1993.

HOMÈRE. *Odyssée.* Traduction de Victor Bérard. Paris : Gallimard, 1955.

KOLTÈS, Bernard-Marie. Roberto Zucco. Paris : Éditions de Minuit, 2011.

MANDELSTAM, Nadejda. *Contre tout espoir, III.* Traduit du russe par Maya Minoustchine. Paris : Gallimard, 1975.

MANDELSTAM, Ossip. *Tristia et autres poèmes*. Traduit du russe par François Kérel. Paris : Gallimard, 1982.

MARIVAUX. *La dispute*. Paris : Flammarion, 1991.

MOLIÈRE. *Dom Juan*. Paris : Larousse, 1991.

MORAVIA, Alberto. *Le Mépris*. Traduit de l'italien par Claude Poncet. Paris : Flammarion, 1989.

MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Traduit de l'allemand par Jean Joudheuil et Heinz Schwarzinger, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979/1985.

RACINE, Jean. *Phèdre*. Paris : Librairie Larousse, 1971.

RITSOS, Yannis. *Phaidra*. Préface et traduction d'Anne Personnaz. Cassaniouze : ÉrosOnyx Éditions, 2010.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

SCARRON, Paul. *Les nouvelles tragi-comiques*. Paris : Librairie Nizet, 1986.
TCHEKHOV, Anton. *Théâtre complet I.* Traduit du russe par Génia Cannac et Georges Perros. Paris : Gallimard, 1973.

TIRSO DE MOLINA, *Le Trompeur de Séville et l'Invité de pierre.* Traduction de Henri Larose. Paris : Folio, 2012.

TSVETAÏEVA, Marina. *Phèdre*. Traduit du russe par Jean-Pierre Morel. Arles : Actes Sud, 1991.

Théorie

Ouvrages

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.

ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ Hélène (dir.) *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2008.

ARENDT, Hannah. *Eichmann à Jérusalem*. Traduit de l'anglais par Anne Guérin. Paris : Éditions Gallimard, 2002.

ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin 1892-1940*. Traduit de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure. Paris : Éditions Allia, 2014.

ARISTOTE. *Poétique.* Paris : Éditions Gallimard, 1996.

ASLAN, Odette. *L'Acteur au XXe siècle*. Vic la Gardiole : L'Entretemps éditions, 2005.

AUGÉ, Marc. *Le temps en ruines*. Paris : Galilée, 2003.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *Créer, ensemble*. Montpellier : L'Entretemps éditions, 2013.

BABLET, Denis. Les voies de la création théâtrales vol. XI : Tadeusz Kantor. Paris : Éditions CNRS, 1983.

BAKHTINE, Mikaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris. Editions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *Essais critiques.* Paris : Éditions du Seuil, 1964.

BAUDRILLARD, Jean. La société de consommation. Paris : Éditions Denoël, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand.* Traduit de l'allemand par Sybille Muller. Paris : Éditions Flammarion, 1985.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

BENJAMIN, Walter. *Œuvre III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Éditions Gallimard, 2000.

BIET, Christian. *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe.* Paris : Découvertes Gallimard, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable.* Paris : Éditions de Minuit, 1983.

BOURDIEU, Pierre (dir.) *La misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris : Éditions Gallimard, 1938.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Éditions Gallimard, 1992.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Éditions Gallimard, 1992.

DELAUNAY, Léonor. *La scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition.* Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

DORT, Bernard. *Théâtres*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

DORT, Bernard. *Le Spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L, 1995.

DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris : Éditions Belin, 1995.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte.* Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

FOUCAULT, Michel (dir). *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère… : Un cas de parricide au XIXe siècle*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris : Éditions Gallimard, 2001.

FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle.* Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2007.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Seuils.* Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GUIDICELLI, Carole (dir.). *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains.* Lavérune : Éditions L'Entretemps, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective.* Paris : Éditions Albin Michel, 1997.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine et SURGERS Anne (dir). *Théâtre : espace sonore, espace visuel.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps.* Paris : Éditions du Seuil, 2003.

HÉSIODE. *Théogonie*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris : Les Belles Lettres, 2008.

HUBERT, Marie-Claude (dir.). *Les formes de la réécriture au théâtre.* Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006.

KUNTZ, Hélène. *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, revue Études théâtrales n°23, Louvain-la-Neuve, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale deux.* Paris : Pocket, 1997, texte de l'édition Plon, 1996.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire ».* Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1988-2005.

MAIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane, VAISSIÉ Cécile (dir.). *La Révolution mise en scène.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

MARTIN, Roxanne. *La féérie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*. Paris : Honoré Champion, 2007.

MATTÉOLI, Jean-Luc. *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes.* Paris : Gallimard, 1960.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée.* Paris : Éditions Galilée, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2004.

NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés*. Belval : Éditions Circé, 2004.

NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. Seconde édition. Paris : Armand Colin, 2014.

NAUGRETTE, Catherine et SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assistés de MARTINEZ Ariane, VALERO Julie et CHATEL Jonathan. *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène),* Revue Études théâtrales, n° 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007.

NORA, Pierre. (dir.). *Les lieux de mémoire,* tome I. Paris : Éditions Gallimard, 1997.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine.* Paris : Armand Colin, 2009.

PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme et Institut de la Marionnette, 1992.

RIBON, Michel. *Esthétique de la catastrophe.* Paris : Éditions Kimé, 1999.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue.* Arles : Actes Sud-Papiers, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition.* Montreuil : Éditions Théâtrales, 2006.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris : L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belfort : Éditions Circé, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre*. Belfort : Éditions Circé, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David. *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005.

SCHNYDER, Peter (dir.). *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques.* Paris : L'Harmattan, 2008.

SCHOLEM, Gershom. *Benjamin et son ange.* Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1995.

SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire.* Suivi de : *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art.* Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Hachette Littérature, 2001.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Belval : Éditions Circé, 2006.

VATTIMO, Gianni. *La société transparente*. Traduit de l'italien par J.-P. Pisetta. Paris : Desclée de Brouwer, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Tomes I et II.* Paris : Éditions La Découverte & Syros, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II*. L'école du spectateur. Paris : Éditions Belin, 1996.

Articles

BERNANOCE, Marie. « Pour une typologie de la voix didascalique », in FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.) *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle.* Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60.

BOLLACK, Jean. « Le problème du mythe : de quoi est-il fait ? », in SCHNYDER Peter (dir.) *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2008, p. 11-22.

CARLSON, Marvin. « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », in NAUGRETTE, Catherine et SARRAZAC, Jean-Pierre. (dir.) *Dialoguer, un nouveau*

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

partage des voix, Études théâtrales n°31/32, vol.1. Louvain-la-Neuve, 2004/2005, p. 108-113.

DELAUNAY, Léonor. « Poétique de la révolution. Usages de la référence révolutionnaire dans le théâtre ouvrier des années 1925-1935 en France », in MAIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane, VAISSIÉ Cécile (dir.). *La Révolution mise en scène.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 287-297.

DURAS, Marguerite. « Sublime, forcément sublime Christine V. », in *Libération* n°1293, 17 juillet 1985, p. 4-6.

GAUDÉ, Laurent, KUNTZ, Hélène et LESCOT, David. « conflit », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005, p. 50-55.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. « Théâtre du fait divers et dramaturgie de l'ère du temps » in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ, Hélène (dir.) *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 325-340.

HAUSBEI, Kerstin et HEULOT, Françoise. « Monologue », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005, p. 126-131.

JOLY, Geneviève et LESAGE, Marie-Christine. « Jeux phoniques et rythmiques », in RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.) *Nouveaux territoires du dialogue.* Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 51-55.

KUNTZ, Hélène, NAUGRETTE, Catherine et RIVIÈRE, Jean-Loup. « Catastrophe », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005, p. 37-40.

LARRUE, Jean-Marc. « Archive, numérisation et technologie : le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine », communication au colloque « Processus de création et archives du spectacle vivant : du manque de traces au risque d'inflation mémorielle ? », organisé par le laboratoire d'études théâtrales de l'université Rennes 2 les 15, 16 et 17 octobre 2014.

LOSCO, Mireille. « Tableau », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005, p. 210-213.

LOSCO, Mireille et MÉGEVAND, Martin. « Chœur/ Choralité », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005. p. 40-43.

LESCOT, David et RYNGAERT, Jean-Pierre., « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005, p. 89-96.

LUCET, Sophie. « Mémoires en fragment », in DANAN, Joseph et RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), L'avenir d'une crise, Études théâtrales n° 24/25, Louvain-la-Neuve, 2002, p. 49-58.

MARTINEZ THOMAS, Monique. « Typologie fonctionnelle du didascale », in FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.) *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle.* Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 35-46.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le texte théâtral contemporain et son devenir scénique », in HAMON-SIRÉJOLS, Christine et SURGERS Anne (dir). *Théâtre : espace sonore, espace visuel.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 53-61.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le partage des voix », in RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.) *Nouveaux territoires du dialogue.* Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 11-21.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Crise du dialogue », in SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David, *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belval : Éditions Circé, 2005, p. 66-72.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le fait divers, *l'inexplicable* », in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ, Hélène (dir.) *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 213-226.

SEMMER, Alexandra. « Marguerite Duras et l'affaire Villemin », in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ, Hélène (dir.) *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 51-65.

SERMON, Julie. « Le dialogue aux énonciateurs incertains », in RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.) *Nouveaux territoires du dialogue.* Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 31-35.

TALBOT, Armelle. « Le quotidien et l'insolite : formes et enjeux du fait divers dans les écritures dramatiques du quotidien », in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ, Hélène (dir.) *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 187-195.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. « "Regarder l'impossible" : l'écriture didascalique dans le théâtre du XXe siècle », in FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.) *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle.* Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 9-17.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Ressources numériques

BERVEILLER, Michel. « DON JUAN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 mai 2013. URL: http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/don-juan/

BOISSON, Bénédicte. « L'assemblée idéale du théâtre grec antique », in DENIZOT, Marion (dir.). *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels.* publication numérique : http://www.sht.asso.fr/upload/dossier/rhtnumerique1.pdf

CANULLO, Carla, JOBEZ, Romain, VERHAGEN, Erik. « POSTMODERNISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 janvier 2013. URL: http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/postmodernisme/

DENIZOT, Marion. (dir.) L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels. www.sht.asso.fr/upload/dossier/rhtnumerique1.pdf

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté. » (*Das Unheimliche*), traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933), document numérique de Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi : Classiques des sciences sociales. Site internet : http://classiques.uqac.ca/, dernière version du 10 mars 2014.

NORA, Pierre, « Pour une histoire au second degré ». *Le Débat*, 2002/5 n° 122, p. 24-31. DOI : 10.3917/deba.122.0024

ORIETTA, Ombrosi. « La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin», *Archives de Philosophie,* 2006/2 Tome 69

PLASSARD, Didier. « Kantor, Gabily, Novarina : fragiles territoires de l'humain. », in *Puck* n° 11, 1998. Consulté en ligne sur le site revue.net le 19 septembre 2014, http://remue.net/theatre/theatrplassard.html

POIRIER, Nicolas. « Entretien avec Jean-Luc Nancy », *Le Philosophoire*, 1999/1 n°7, p. 11-22. DOI : 10.3917/phoir.007.0011

SESÉ, Bernard. « L'ABUSEUR DE SÉVILLE, Tirso de Molina », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 mai 2013. URL: http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/l-abuseur-de-seville/

VINAVER, Michel. « Conférence de Prague », prononcée le 6 avril 1990, *in Agôn* [En ligne], « Matière Vive, Perspectives » mis à jour le : 04/02/2010, URL : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=283

Écrits d'artistes

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double.* Paris : Éditions Gallimard, 1964.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Édition établie sous la direction de Jean-Marie-Valentin. Paris : Éditions Gallimard, 2000.

DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien. Entretiens sur le Fils naturel.* Paris : Flammarion, 1981.

DIDEROT, Denis. *Lettre sur les aveugles : à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les sourds et muets : à l'usage de ceux qui entendent et parlent.* Paris : Flammarion, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre.* Traduit du polonais par Claude B. Levenson. Lausanne : Éditions L'Age d'Homme, réédition de 2012.

KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort.* Textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, réédition de 2004.

NOVARINA, Valère. *Lumières du corps.* Paris : Éditions P.O.L, 2006.

Émissions de radio

VAN REETH, Adèle. « Walter Benjamin ¾ : Thèses sur le concept d'histoire », entretien avec Michael Löwy, *in Les Nouveaux chemins de la connaissance*, Radio France, production France Culture, 4 avril 2012, première diffusion le 12 octobre 2011

VAN REETH, Adèle. « René Girard ¾ : La violence et le sacré, entretien avec Benoît Chantre, *in Les Nouveaux chemins de la connaissance*, Radio France, production France Culture, 2 janvier 2013, première diffusion le 16 novembre 2011

LAURENTIN, Emmanuel. « Théâtre et Politique ¾ : Le groupe Octobre », *in La fabrique de l'histoire*, Radio France, production France Culture, 13 juillet 2011.

Dictionnaires et encyclopédies

DUBY, Georges. (dir.) *Histoire de la Frances des origines à nos jours.* Paris : Larousse, 1995.

Encyclopaedia Universalis, http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/

GRAVES, Robert. *Les mythes grecs,* Tomes I et II. Paris : Hachette/Littératures, 2000.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre.* Paris : Dunod, 1996.

REY, Alain. (dir.) *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1998.

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Table des matières

Introduction **11**

Première partie : Pour en finir avec les mythes **35**
I. Les mythes théâtraux : suite et fin **40**
1. Phèdre, Thésée et l'absent : *Gibiers du temps* 48
2. Le mythe de Don Juan : *Chimère et autres bestioles* 70
3. Ulysse et *Le Mépris* : *TDM 3, Théâtre du Mépris 3* 92
II. Les mythes politiques. Morceaux d'histoires, l'Histoire en morceaux **107**
1. Ossia 111
2. Événements 127
3. Enfonçures 144

Deuxième partie : Dramaturgies de la mémoire **160**
I. Territoires de la mémoire **166**
1. Mémoires symptomatiques 168
2. Poétique de la reconstitution 184
3. Ecriture du fait divers 197
4. Paysages mémoriels 206
II. Les temps de la catastrophe ? **218**
1. La catastrophe dans la structure dramaturgique 220
2. Hériter des catastrophes de l'Histoire 231

Troisième partie : La scène de l'écriture, l'écriture en scène **260**
I. La scène de l'écriture **266**
1. Une écriture hybride 268
2. La voix de l'auteur 290
II. L'écriture en scène **324**
1. La scène comme espace de recyclage 328
2. L'acteur et le collectif : au chœur des voix 348

Conclusion et perspectives : **369**
L'œuvre comme manifeste **369**

Annexes **376**
Annexe I **377**
Résumés des textes étudiés 377
Annexe II **385**
Textes inédits 385
Annexe III **386**
Constellation Gabily 386
Annexe IV **387**
Archives audiovisuelles et sonore 387

Bibliographie **388**
Sources primaires **388**
Œuvres de Didier-Georges Gabily 388
Ecrits sur l'œuvre de Didier-Georges Gabily 390

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

Sources secondaires **393**
Œuvres de fictions, biographies et filmographie 393
Théorie 394
Écrits d'artistes 400
Émissions de radio 401
Dictionnaires et encyclopédies 401
Table des matières **402**

Leroy, Séverine. L'oeuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces - 2015

L'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces

Résumé

Cette thèse aborde l'ensemble de l'œuvre théâtrale de l'auteur et metteur en scène français Didier-Georges Gabily (1955-1996) ; elle s'appuie sur les textes publiés et quelques inédits ainsi que sur des archives de la scène et des entretiens réalisés avec certains de ses acteurs et collaborateurs. L'étude est menée dans la perspective d'une poétique de la mémoire, une vision désenchantée de la société contemporaine surgissant de la confrontation permanente du passé avec le présent. Sont étudiées les modalités de déconstruction des mythes dans l'espace théâtral contemporain, qu'il s'agisse de mythes hérités du théâtre ou de mythes à dimension politique, tel le communisme ; ces deux angles permettant alors d'interroger la notion de communauté en son devenir. Cette recherche repose sur une observation des effets de la mémoire sur la structure du drame comme sur les régimes de la parole. On y observe en effet la récurrence d'une structure dramaturgique reposant sur une antériorité de la catastrophe que les personnages tentent vainement de recomposer. L'action y est alors remplacée par le récit, ce qui tend à produire de nombreux monologues comme une romanisation du drame. L'analyse s'appuie sur une approche esthétique mise en lien avec l'évolution des régimes d'historicité, ce qui aboutit à une lecture de l'œuvre révélant la complexité avec laquelle l'auteur interroge le rapport au temps et à la représentation. Le dernier temps de cette recherche explore les relations de l'écriture au plateau et révèle ainsi un principe constant d'hybridation discursive manifestant l'importance du corps des acteurs et de la matérialité de la scène au sein de l'écriture. Cette étude tend à dénouer les écheveaux des héritages dans l'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily, thématique conduisant à la formulation d'une esthétique de la résistance allant contre la violence généralisée de la société libérale.

Mots-clés : Dramaturgies contemporaines - Didier-Georges Gabily – Mythe - Mémoire – Histoire – Communauté – Reconstitution - Hybridation – Voix – Acteurs – Plateau - Société libérale - Résistance

---

Didier-Georges Gabily's work: the poetics of a memory in pieces

Abstract

This thesis covers the work of French writer and stage director Didier-Georges Gabily (1955-1996), his published and unpublished texts as well as production archives and interviews with his actors and collaborators. The perspective is that of a poetics of memory, a disenchanted vision of contemporary society that transpires out of the confrontation of the past with the present, resulting in the deconstruction of myths in contemporary dramatic space, be they myths bequeathed by former directors/actors or political myths such as communism; in either case, these two angles open a perspective onto a community in the making.

The analysis is based on an observation of the impact of memory upon both dramatic structure and speech/dialogue patterns, as a recurrent dramaturgical structure resting on a former catastrophe is what the characters are constantly – and helplessly – trying to piece back together. As a result, action is replaced by narrative, which results in a series of monologues, a "romanization" of drama (Sarrazac).

The approach is based on aesthetic criteria together with the analysis of the dynamics of history in the work (both as a series of topoï and as a structuring pattern) to offer a reading of the work that reveals the complex interplay of time and performance in the author's quest. The influence of the concreteness of the stage on Gabily's writing is analysed in the last section of this research and reveals a process of perpetual hybridization, manifesting the importance of the actors' bodies and the materiality of the stage in his writing. The analysis of the different threads in the fabric of literary and artistic heritage in Gabily's work for the stage reveals the emergence of an aesthetics of resistance going against the overall violence prevailing in liberal society.

Key-words : contemporary dramaturgies – Didier-Georges Gabily – Myth – Memory- History – Community – Reconstruction – Hybridization – Voice – Actors – Stage – Liberal society – Resistance.

Université Rennes2
Ecole Doctorale : Arts, Lettres et Langues
EA 3208: Arts: pratiques et poétiques
Laboratoire théâtre