

PRÉFACE

Je me suis beaucoup promenée avec Yves Laplace. J'ai beaucoup déambulé: ob, pas comme les philosophes, bille en tête, et la raison raisonnante aux dents, le verbe haut, et le paradoxe aux lèvres. Non. Je me suis beaucoup promenée avec Yves Laplace sans que la parole nous fût donnée, ni à l'un ni à l'autre. J'ai aimé ce silence que chacun de nos pas imposait, ses pas à lui, mes pas à moi. J'ai aimé la distance qui les désunissait, dans un tracé parallèle par lequel nos destinées étaient amenées à ne pas se rejoindre.

J'ai aimé cette distance comme on aime l'écart qui sépare la scène de la salle, comme on aime la seconde qui précède l'ouverture du rideau – juste après le troisième coup qui désormais n'existe plus –, comme on aime le mot qui dénouerait la tragédie et qui ne survient pas, comme on aime l'ombre sans quoi la lumière perdrait jusqu'à son nom.

C'est dans cet infime suspens que me reviennent aujourd'hui les impressions les plus vives que j'ai gardées des pièces qui composent ce recueil, comme si l'image frappante ne pouvait surgir que dans le creux de la période. Entre toutes s'imposent les premières répliques de Feu Voltaire: « Mes chers frères ! Dieu sera content », surgies tel le rai lumineux du plateau nu et plongé dans le noir, ainsi qu'en avait décidé Hervé Loichemol lors de la création, en mai 1993.

Frères, Dieu peut être content en effet. À Berlin, en 1989, avec la chute du mur, le rideau de fer a cédé,

scellant l'impossible alliance entre l'Est et l'Ouest. À Vukovar, en 1991, l'Europe sur le point de naître agonise. À Sarajevo, en 1992, elle brûle, avec la Bibliothèque. À Mostar, en 1993, elle sombre, comme le Vieux-Pont, dans les ondes vert-bleu de la Neretva. À Srebrenica, en juillet 1995, elle s'accorde sur fond de désastre. Quel rapport, direz-vous, entre les voix des conjurés venus régler leur compte en 1814 aux restes du grand Voltaire et la conclusion des Accords de Dayton finalement signés à Paris en décembre 1995 ? Apparemment aucun, sinon le hasard objectif du calendrier : une pièce fut écrite pour commémorer la naissance de celui qui mourut avant la Révolution française (et certes bien avant les Terreurs, rouges puis blanches, par-delà la campagne de Russie, et jusqu'à la Restauration), au moment même où l'impasse était faite sur la réalité d'un autre massacre, perpétré au nom de la « purification ». Sauf que, dans le théâtre d'Yves Laplace, les histoires ne cessent de s'interpeller et de se répondre sans jamais s'annuler : entre les combats des Lumières et les ténèbres des trois guerres qui, au siècle dernier, modifièrent les contours du Vieux Monde en avalant des millions de victimes, calcinées, ou ensevelies sous la terre jetée à la hâte dans la fosse, il est des passerelles que la scène veut jeter. Voltaire qu'on déterre, c'est l'esprit qu'on enterre, M^{me} de Staël qui hurle dans sa cuve de Coppet, c'est l'Europe qu'on bâillonne, déjà.

La dimension prophétique dont s'entourent les déclarations et récits décalés placés dans les bouches de ces personnages-là, sortis des manuels et décidés à nous haranguer encore, par la volonté d'un auteur, s'assortit d'au moins deux autres perspectives : depuis la scène, c'est la parole qui constamment se donne à voir, comme si l'espace

noir, devant lequel les acteurs profèrent leur histoire, leurs scandales, leur vérité, devait renvoyer l'écho, non seulement du discours comme tel, mais aussi de ce qui dans la langue fait souche commune et convie l'Histoire si difficile à dérouler, menacée d'involution chaque fois qu'un événement politique majeur, ou une révolution, s'ingénie à conjuguer le temps au passé. À ce jeu, les propos qui parviennent au spectateur sont autant de perles rhétoriques et de sédiments à portée symbolique.

*Comment s'étonner que les voix qui se font entendre ici émanent de personnages qui ne semblent ni clairement reconnaissables ni clairement incarnés ? Ainsi peut-on comprendre que, dans *Staël*, le verbe « être » au travers duquel l'identité se décline doive s'écrire et se déclamer en lettres capitales : « Germaine EST ma fille », déclare Jacques Necker. Au-delà de l'affirmation objective – Germaine de Staël est bien la fille de Necker –, la majuscule signale, justement, que Germaine n'est plus, qu'elle ÉTAIT, et que seul un fantôme hante les planches. Dans *Nationalité française*, la petite Jeanne martèle : « Je suis ma cousine Anne... Et ma cousine Sophie. » Plus loin, elle s'exclamera aussi : « Celui-ci est Philippe mon frère bien-aimé. » Tantôt, c'est soi qui est un autre ; tantôt, c'est l'autre qui est rapporté à soi. En somme, si l'identité du personnage dont le comédien endosse la défroque, littéralement, ne va pas de soi, c'est que, dans le théâtre d'Yves Laplace, les personnages n'existent pas : ils s'éclipsent au profit des voix qui les invoquent et les font revenir du passé, ils n'agissent qu'en fonction de la parole qui les fait corps.*

Ceci change la nature du drame et du spectacle devant lesquels nous sommes conviés. La pitié et la terreur, que

réclamait la tragédie grecque, et qui supposaient que fussent remplies des conditions précises par rapport aux événements historiques, essentiellement rapportables à une nécessaire et possible vraisemblance, ne peuvent toucher le spectateur selon la même partition. Dans la Poétique, Aristote déclare qu'un effet de reconnaissance doit survenir: «... si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit: celui-là, c'est lui.» Si Œdipe que je vois, sur scène, rencontrer Laios au détour des chemins et se coucher dans le lit de Jocaste me préserve de la peste qui me ronge, et qui tient dans le complexe du même nom, tout en me rappelant que le destin de l'enfant est contigu à celui de l'adulte, c'est d'une certaine manière parce que je peux pointer le doigt sur l'Œdipe que Sophocle campe. Voir jouer émancipe et «purifie».

Chez Yves Laplace, la catharsis n'est pas du même ordre. On ne sait plus d'ailleurs si elle peut ou non avoir lieu. Elle devient d'autant plus indécidable que les rapports semblent faussés entre le jeu solaire des comédiens et l'écoute parmi les rangs plongés dans l'ombre. Tout se passe comme si une troisième scène s'élaborait, en surplomb, et venait gauchir les rapports horizontaux entre les tréteaux et la salle. Jeanne, dans Nationalité française, dit bien que «l'histoire progresse» et puis que «l'histoire marche à reculons», qu'elle radote, qu'elle piétine, qu'elle nous leurre, comme le général de Gaulle «trahit» la parole dont se réclament encore des généraux devenus «félons». D'une façon symétrique, le sol lui aussi s'ouvre sous les pas de ces «voix» cherchant «l'aridité du cri»: les pieds-noirs comme les natifs («une seule espèce d'enfants») «sont de ce pays où il n'y a pas de pays».

Cet évidemment abyssal est à l'image du déplacement qui, par-delà le mur de scène, oblige l'acteur lui-même à accomplir le geste que le Grec ancien accomplissait depuis les gradins: « c'est lui », dit-il, en désignant le hors-champ impossible à représenter. L'histoire est révoltée, à la mesure du discours qui, sur le plateau, se tend vers elle. Elle cache dans ses plis les silences des massacres « inévitables » et la révision arbitraire des frontières par des états-majors, sinon cyniques, du moins mus par la « raison d'État »: mais l'effort de civilisation peut-il éviter ce résidu de barbarie, qu'il abrite tout en le cachant, et dont il lui arrive même de se servir? Et ce scandale, ose-t-on le penser?

« Un peuple qui n'aurait, pour le marquer, que des périodes de gloire ou des hommes de vertu, il serait toujours soumis à l'analyse et réduit à rien, sauf une vase. Les crimes dont il a honte font son histoire réelle, et un homme c'est pareil », écrivait Jean Genet à Roger Blin. Cet exergue au troisième acte de Nationalité française, disparu de la présente édition, annonce les pièces portant sur l'histoire plus récente. Kennel Club et Notre jardin illustrent selon la voie du paradoxe in vivo et in situ cette terrible vérité. Il est un moment, en effet, où le crime rencontre, comme une île, un jardin, peut-être, mais surtout comme un désert, la possibilité de l'effacement du crime: « Plus trace d'aucune trace », dit Ghassan. « La vieille foutue guerre des autres est à vendre, elle aussi... La guerre, c'est du chiqué », répond Nadim, dans Kennel Club. La fin du XX^e siècle a inventé, au Liban, la guerre recyclable: le mémorial y colle à la banque, la banque y colle au bordel. Peu avant, elle avait commencé

à en élaborer le modèle présentable, avec Mai 68. Car les révolutions douces, peace and love, elles aussi nous collent au ventre. Le rire d'Omar, au sud, résonne à nos oreilles; il nous revient jusque dans les jardins que nous croyons cultiver, au nord.

« Cette chose... du passé... qui n'a pas eu lieu », ainsi que le croit Norma, et qui regarde du côté de la guerre civile, qui franchit une ligne de front que l'on disait « verte », mais qui surtout creuse de l'intérieur les sujets qu'elle prend en otages, « dévaste ». Oserai-je dire, avec Yves, cette fois-ci, et non plus à côté de lui, qu'elle les traverse « comme un bombardement d'électrons, avec la netteté insupportable d'une photographie trop piquée » ?

VALÉRIE FREY,
9 janvier 2011