N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Chuter (avec Marie Dilasser)

Sylvain DIAZ

Édition électronique :
URL : https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2627-chuter-avec-marie-dilasser
DOI : numerev_2604
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DIAZ, S. (2025) Chuter (avec Marie Dilasser). *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2604

Que nomme-t-on « geste » dans le texte de théâtre aux XX^{e} et XXI^{e} siècles ? C'est la question à laquelle cet article essaie de répondre à partir de l'étude de deux pièces de Marie Dilasser *Décomposition d'un déjeuner anglais* (2005) et *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant ?* (2006). D'un texte à l'autre, les personnages sont continuellement sur le point de chuter. Ce geste premier conditionne ainsi une dramaturgie qui entend néanmoins le déjouer pour renouveler radicalement sa représentation. Analysant cette singulière écriture de la chute, on tentera de déterminer en quoi le geste relève, dans le champ dramaturgique, non de l'*indicible* (de ce qui doit être tu) mais de l'*innommé* (de ce que l'on peine à désigner).

Abstract

What do we mean by "gesture" in theatre texts in the twentieth and twenty-first centuries? This is the question that this article seeks to answer through a study of two plays by Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais* (2005) and *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant?* (2006). In each text, the characters are constantly on the verge of falling. This primary gesture conditions a dramaturgy that nevertheless seeks to thwart it in order to radically renew its representation. By analysing this unique form of writing about the fall, we will try to determine how, in the dramaturgical field, the gesture is not a matter of the unspeakable (of what must be kept silent) but of the unnamed (of what is difficult to describe).

Mots-clés :
Théâtre, Dramaturgie, Geste, Chute, Soulèvement, Dramaturgy, Gesture, Fall, Uprising, Marie Dilasser

---

Sans doute est-il significatif que, des dictionnaires de référence sur le théâtre en langue française, le *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001) soit le seul à ne proposer aucune entrée « geste[1] ». Défini usuellement comme « mouvement du corps », celui-ci résiste au dicible et donc à l'écriture qui ne peut, au mieux, que le transcrire ou, au pire, le prescrire – cela a d'ailleurs longtemps été le rôle des didascalies[2]. De fait, pour Giorgio Agamben, « le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours *gag* dans la pleine acception du terme, qui indique au sens propre ce dont on obstrue la bouche pour empêcher la parole, puis ce qu'improvise l'acteur pour pallier un trou de mémoire ou l'impossibilité de parler[3] ». L'image le met en évidence : dans la pensée du philosophe contemporain, le geste, qui se déploie à l'endroit d'une lacune verbale, relève du spectaculaire, non du

dramaturgique selon la vieille distinction aristotélicienne. Aussi serait-on tenté de repousser d'un revers de main une telle assertion pour son inactualité mais ce serait passer à côté de la question ô combien embarrassante[4] mais décisive qu'elle induit : acte de scription mis à part, que nomme-t-on « geste » dans le texte de théâtre aux XX^{e} et XXI^{e} siècles ?

Revenons à l'exemple pris par Giorgio Agamben, celui du gag envisagé comme une forme de « gestualité pure ». Parce qu'il expose « un incurable défaut de parole », le *gag* ne peut se dire : il empêche même, si l'on s'en tient à l'étymologie rappelée à dessein, toute expression en la bâillonnant[5]. Mettons un tel théorème à l'épreuve : demandons-nous si l'écriture du gag, si l'énonciation d'une « gestualité pure » est ou non possible dans le champ dramaturgique qui est le nôtre. Pour ce faire, choisissons un invariant du genre gaguesque, un indice de « gestualité pure » : la chute[6]. C'est que la récurrence de ce geste dans le répertoire dramatique contemporain – qu'il soit ou non comique – est pour le moins frappante[7]. Que l'on pense, entre autres, à *Chutes* (1989) de Gregory Motton et *Un avion tombe* (2012) de Noëlle Renaude, aux *Hommes dégringolés* (2001) de Christophe Huysman et aux *Hommes qui tombent* (2019) de Marion Aubert, à *La Chute* (1999) de Biljana SrbljanoviÄ et *Chapitres de la chute* (2012) de Stefano Massini ; que l'on pense à *Soudain, chutes et envols* (2021) où, de manière originale, voire inouïe, Marie Dilasser, s'attache à saisir ce que serait « Tomber à l'envers. À rebours. À travers », s'attache à écrire ce que serait « une chute inversée, un envol[8] ».

C'est à partir de cette œuvre pour le moins troublante, déstabilisante[9] que l'on s'attachera à penser l'écriture théâtrale de la chute. Plutôt que s'arrêter sur *Soudain, chutes et envol*s ailleurs étudiée[10], on explorera la qualité gestuelle du théâtre de Marie Dilasser à l'aune de plusieurs de ses pièces qui ont pour singularité de mettre en scène les mêmes personnages sans pour autant former un cycle : c'est d'autant plus improbable que, d'une pièce à l'autre, Paule Kadillac, Boruta Priscillone, Elfie Razhad, Paddy Mac Doom et Arsène Droch sont parfois méconnaissables, l'écriture travaillant à « trouble[r] l'identité[11] » plutôt qu'à la consolider – si bien qu'il est impossible d'établir le « roman » de cette famille comme Beaumarchais pouvait le faire dans sa trilogie consacrée aux Almaviva. Lisant *Décomposition d'un déjeuner anglais* (2005) et *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant ?* (2006) écrites lorsque l'autrice était encore élève à l'ENSATT, on tentera de déterminer en quoi le geste relève, dans le champ dramaturgique, non de l'*indicible* (de ce qui doit être tu) mais de l'*innommé* (de ce que l'on peine à désigner).

LE GESTE PREMIER

Dans le théâtre de Marie Dilasser, la chute est assurément le geste premier.

La formule est à prendre au sens strict. Prenons la première pièce de Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais* ; prenons la première scène – précisément désignée, il faut le noter, par le terme de « geste » – de cette première pièce ; prenons non pas la première (celle qui pose le contexte) mais la deuxième didascalie (celle qui met en jeu les personnages) de ce premier geste de cette première pièce ; lisons : « *Boruta Priscillone va pour continuer à marcher, Paule Kadillac l'attrape par le pantalon pour se donner de l'élan, il tombe en arrière et roule un peu plus bas*[12] ». Remarquons-le : la chute, qui n'est pas nommée, est à peine décrite, comme si le mouvement des corps se suffisait à lui-même. Le geste n'en est pas moins décisif, orientant d'emblée la représentation vers le burlesque, ce que confortent les échanges incohérents de ce curieux, voire « bizarre » couple : « Toute ma désolation je te l'offre en partage, on la mangera tous les deux pour le dîner, c'est moi qui la fricasserai ! », lance Paule Kadillac en guise d'excuses à Boruta Priscillone qui lui reproche de « n'[avoir] vraiment plus de tête[13] ». Entre ces deux « humains-langues qui marchent[14] » ainsi que les désigne Quelqu'un, le troisième larron de la pièce, le dialogue ne revêt aucune évidence : à l'absence récurrente de bouclage entre les répliques[15] s'ajoute un goût certain pour le solipsisme, leur conscience propre bornant leur expérience du monde – tant et si bien que, même lorsqu'ils se lancent dans les calculs les plus simples comme c'est le cas dans le « Geste 12 », les personnages sont incapables d'arriver au même résultat : cet univers ne supporte aucune objectivité[16]. La parole est donc fondamentalement défaillante chez ces « humains-langues *tombés* dans une bouche abstraite », pour reprendre les derniers mots – ou presque – de la pièce[17].

Inaugurale, la chute est donc aussi terminale dans *Décomposition d'un déjeuner anglais*, engageant non pas seulement le corps mais aussi la langue, mais encore la représentation elle-même. C'est que la chute n'est pas qu'un mouvement : elle est la condition même de cette humanité offerte au regard. Il est à cet égard significatif que l'entrée en scène de Quelqu'un soit elle aussi associée, dans le « Geste 2 », à la chute : alors qu'il « *rôde* » dans l'ombre, alors que les deux autres personnages « *ne le voient pas mais l'entendent* », Paule Kadillac dit être persuadée d'avoir « entendu quelque chose ou quelqu'un tomber[18] ». Pourrait-ce être un lointain écho de la chute de cet ancien opticien devenu *trader*, figure aussi anonyme qu'inquiétante qui, un jour, a pris la fuite et « saut[é] du train avec sa valise » ? Serait-ce cet écho que l'on perçoit dans une série de calembours qui suggèrent tous la déréliction : « Idée rail, […] idée rap, […] idée vis […], idée route, idée tale, idée colle[19] » ? Préférant se boucher les oreilles,

Boruta Priscillone y est, quant à lui, sourd, affirmant que « Quelqu'un ni quelque chose ne doit tomber ou passer ». Mais, parce que cela ne suffit pas à taire l'inquiétude de Paule Kadillac, il assigne la chute qu'il a lui aussi perçue à une autre entité :

> BORUTA PRISCILLONE. Peut-être que c'est ça que tu as entendu tomber
>
> Elle tente de se souvenir.
>
> PAULE KADILLAC. Quoi ça ?
>
> BORUTA PRISCILLONE. La lune. Tu as entendu la lune tomber et maintenant elle n'est plus. Elle a fait un trou dans la terre et toutes les choses ont disparu avec
>
> Ils écoutent.
>
> PAULE KADILLAC. Alors maintenant, la terre est un œil mort qui tourne dans le vide. La terre avec la lune dedans
>
> BORUTA PRISCILLONE. Un gros œil mort qui tourne dans le vide
>
> Ils considèrent la terre comme un gros œil mort[20].

Ainsi, dès l'ouverture de *Décomposition d'un déjeuner anglais*, c'est le cosmos lui-même – « chaosmos » serait plus juste, tant cet univers est instable, voire anarchique, ce qui en fait, au sens deleuzien, « le lieu d'un devenir plastique et dynamique[21] » – qui est placé sous le signe de la chute. Outre les corps soumis à la loi de la gravitation ainsi que le dénonce le « Geste 6 » où les personnages s'amusent à « *fai[re] rouler [un] œuf sur la table bancale* » et à le rattraper juste avant qu'il ne tombe[22], le temps comme l'espace sont déterminés par ce geste premier au sens ici, non plus d'inaugural, mais de principal : la chute est le principe de cette dramaturgie. Alors qu'il a finalement « *écras[é] l'œuf entre ses mains* » et qu'il « *le regarde dégouliner* » peut-être comme le langage qu'il dé-gueule par la suite en une longue série d'onomatopées, il faut entendre l'angoisse de Boruta Priscillone : « Vous savez l'heure ? », demande-t-il obstinément à Quelqu'un ; « Est-il quand même possible d'avoir l'heure, je veux dire l'heure scientifique ? », insiste-t-il, exigeant « un chiffre qui me dise l'heure, un chiffre pour les yeux et les oreilles ». Mais le chiffre – celui « qui me retienne de tomber quand je suis au bord », celui qui « m'emmène au bord, entre le pendant et l'après, juste avant l'après » – fait défaut, obligeant à la bascule dans un néant[23] : Boruta Priscillone est tombé du temps. « Et, précise Cioran qui en fait un trait caractéristique de la modernité, tomber du temps, c'est tomber de l'histoire, c'est, le devenir suspendu, s'enliser dans

l'inerte et le morne, dans l'absolu de la stagnation, où le verbe lui-même s'enlise, faute de pouvoir se hisser au blasphème ou à l'imploration[24] ».

Paule Kadillac, elle, résiste : ce n'est pas pour rien si, après l'ascension qui les emmène de la ville au « *sommet d'une montagne* », elle trouve encore la force de « *grimp[er] sur le toit du gîte* », accentuant la verticalité de cet espace polarisé entre haut et bas. Elle y grimpe en effet pour pouvoir précisément « se hisser au blasphème » comme le dit le philosophe, interpellant Dieu-Absent, crédité dans la liste des personnages quoique muet :

> PAULE KADILLAC. Salut gros plein d'soupe ! […]
>
> Tu es assis derrière le soleil, tout au bout, tu ne bouges pas et moi derrière, dans la carriole à pédaler dans la
>
> semoule.
>
> Arrête ton charme qu'on cause !
>
> Dieu-absent ! À peine né et on voit déjà tes quenottes !
>
> (Prenant la voix de Dieu-absent.)
>
> « C'est pour mieux vous manger ! C'est pour mieux vous manger, mes enfants ! »
>
> Je t'entendais hurler au-dessus de mon enfance.
>
> Au souvenir ma vision se cabre, les cadavres s'accouplent,
>
> Les arbres comme des vieillards et des vieillardes murmurent une autre langue.
>
> Écoute…
>
> Coupez-moi la tête donc[25] !

L'imprécation, où se mêlent essais bruitistes (« Cloque cloque cloque clope cloque claudique : catafalque ») et pastiche mallarméen (« Un coup un seul suffira / Abolir. Abolir l'humain ») au risque de la déroute du sens, place ainsi la représentation sous le

point de vue divin, constituant cet espace en un nouvel Éden où, entre une « *poubelle* » et une « *table de pique-nique publique* », se rejoue la Chute de l'homme[26]. Il faut assumer, ici, le masculin car c'est bien ce qui est donné d'emblée à voir : la chute de l'homme provoquée, une nouvelle fois, par la femme. « Qui est Paule Kadillac ? », se demandait Marie Dilasser en entrant à l'ENSATT déjà accompagnée de cette figure[27]. Nulle autre peut-être qu'une « supposée Ève », pour reprendre le titre d'une de ses pièces ; et Boruta Priscillone, nul autre qu'un Adam en puissance, déterminé à « ordonner le monde à sa façon », tel un « petit dictateur[28] ».

Qu'est-ce à dire quant à notre sujet ? Que, selon l'efficace typologie d'Ariane Martinez, la chute est un « geste phare » qui « véhicul[e] l'histoire d'un corps à l'autre », qui « suscit[e] la reconnaissance », qui « cré[e] du commun[29] ». La chute est plus qu'un geste : elle est déjà une dramaturgie, ce qui explique sans doute la primauté de ce motif dans le champ théâtral depuis l'Antiquité et jusqu'à aujourd'hui. Pour le dire autrement en usant d'une ambiguïté dont joue l'autrice dans sa pièce[30] : geste (au masculin), la chute ne vaut que comme geste (au féminin), genre dès l'origine hybride qui sied à l'écriture elle-même hybride de Marie Dilasser – on serait d'ailleurs tenté, en assumant la détermination héroïque du personnage, de parler à propos de ces pièces de la « geste de Paule Kadillac ». Et cette geste est, on le voit, biblique, charriant son lot de figures attendues (Adam, Ève, Dieu qui fera son retour dans d'autres pièces qui se déploient dans d'autres Édens[31]), imposant sa « morale judéo-chrétienne » dont il n'est pas si facile de se départir[32].

Pour s'en convaincre, il faut lire le « Geste 7 » de *Décomposition d'un déjeuner anglais*. Rigoureusement centrale, cette séquence s'inscrit dans le prolongement direct du meurtre de Quelqu'un par Paule Kadillac[33]. Tandis qu'installé·e·s à une table sur laquelle on devine les reliefs du fameux déjeuner anglais, Boruta Priscillone et Paule Kadillac boivent, Quelqu'un, nouvelle figure du gisant debout[34], se redresse pour, dans un long monologue, « raconter la dernière image qu'il a vue » :

> QUELQU'UN. Je suis mort et dans le bout de souffle que contient le bas de mon dos, une image monte. Je suis attablé à la terrasse d'un grand hôtel avec vue sur la montagne, un déjeuner anglais, œufs, flageolets, toasts, tasse de café et Boruta Priscillone dévale la pente de la montagne gigantesque les jambes à moitié coupées pour rattraper la tête de Paule Kadillac qui roule devant […]. La tête dégringole et désormais n'en finit plus de rouler, roule, valdingue, bringuebale le long de la pente sans s'envoler : scalpel coupe les cieux, ce ciel (oh, ce ciel !) tandis que le corps est resté en haut toujours debout, sans sang, debout de marbre. Moi de rester coi. On

> revoit le disque se détacher du soleil pour venir lui trancher sa tête à elle qui tombe, roule en même temps que le disque retourne dans le ciel dans la direction opposée à celle du soleil et fend les nuages avant de disparaître. […]
>
> Dans sa course, Priscillone n'a pas vu la pierre, tombe comme un éléphant, se relève, reprend la course comme un flamant, il a laissé derrière lui le poids de son corps et voilà au même moment la tête de Paule au bout de la course, tout en bas qui s'arrête dans la ville et Flamant qui se déploie, s'élance dans le ciel très haut avant de tomber en chute libre au milieu de la ville, rejoignant la tête de Paule Kadillac. En bas, dans la ville, le bruit se transforme en un milliard de mouches vertes[35].

Sans ambages, l'hypotypose associe la chute au châtiment divin grâce à l'image du « disque » qui vient fantasmatiquement décapiter la meurtrière frappée de culpabilité. Elle sera désormais assaillie de mouches – quoiqu'à la différence des personnages de Sartre, ceux de Dilasser trouvent une solution efficace dans l'installation de rubans tue-mouches. De toute façon, cela n'a pas grande importance puisque, dès son entrée en scène, Paule Kadillac était, comme toute « supposée Ève », déjà condamnée : « Tu n'as vraiment plus de tête », lui lançait, on s'en souvient, un Boruta Priscillone prophète au début de la pièce…

LE GESTE DÉFAITE

On le voit : la chute *conditionne* la dramaturgie même. Comment échapper à ce conditionnement, mieux : le déjouer ? L'enjeu est de taille : alors que, de toute part, dardent les discours téléologiques, il nous faut, dit Jérémy Damian, nous « réapproprier la chute » c'est-à-dire « apprendre collectivement à sentir que chuter n'est pas tomber, encore moins s'effondrer[36] ». C'est bien le défi que semble relever Marie Dilasser dans *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant*.

Pour le comprendre, il faut, en miroir de la scène centrale de la première pièce, lire la scène centrale de la deuxième pièce. Nous y retrouvons Paule Kadillac et Boruta Priscillone, néanmoins méconnaissables. « Sans papiers », Boruta Priscillone a fui la guerre – ce « gouffre sans fond » au-dessus duquel l'a incité à « vole[r] » sa mère – pour trouver refuge dans un pays où il n'est pas le bienvenu[37]. Elfie Razhad et Paddy Mac Doom n'ont consenti à l'accueillir dans leur « petite ferme » qu'à condition de servage :

tout le jour, « [il] laboure, [il] sème, [il] charge, [il] paille, [il] mou[d], [il] coupe, [il] fane, [il] ramasse, [il] répare » tandis que la fille du couple, Paule Kadillac, lui donne « coups de mains et […] coups de pieds[38] ». Ces deux-là sont en effet liés par un désir commun : celui de s'émanciper, c'est-à-dire de s'arracher à leur condition que scelle leur naissance – quitte à naître à nouveau. Pour échapper à l'oppression dont il est victime, Boruta Priscillone ne voit ainsi qu'une issue possible : se faire adopter par Elfie Razhad. Sous la menace, celle-ci consent même à « *rejou[er] l'accouchement*[39] » de cet homme qu'elle exècre et dont elle fait symboliquement son fils, scène sur laquelle se referme la première partie de la pièce et qui trouve un curieux écho dans la deuxième qui nous intéresse.

Sanglée d'une « *fausse bite* », Paule Kadillac y affronte sa mère[40] : en silicone ou en ivoire, la prothèse en effet ne suffit plus ; la jeune femme « veu[t] être un homme », exigeant de son père et de sa mère qu'ils la conçoivent de nouveau au masculin :

> PAULE KADILLAC. Je suis là, en face de vous. Vous vous approchez de moi l'air féroce, je ne bouge pas d'un poil. Et d'un coup, vous bondissez sur moi et me dévorez goulûment de cet appétit incommensurable, vous vous arrachez ma chair en vous battant presque. Après m'avoir mise en charpie complet, votre appétit se déplace et vous faites l'amour dans mon sang […]. Neuf mois plus tard, tu accouches d'un petit garçon et vous m'appelez encore.
>
> Je ne vois pas comment faire autrement[41].

Il va bien, pourtant, falloir faire autrement puisqu'en l'absence du père, le *diasparagmos* ne pourra permettre un nouveau *genos* comme dans la tradition antique où, déchiré, le poète pouvait renaître. Aussi Paule Kadillac plonge-t-elle sous la jupe de sa mère, requérant qu'elle « écarte [s]es cuisses, pren[ne] [s]a tête, [s]es épaules jusqu'à [s]es pieds » dans son utérus : « je me plierai en quatre », promet-elle. C'est ainsi qu'elle parvient à « *mettre sa tête dans le ventre d'Elfie Razhad* », ce qui donne lieu à une scène pour le moins cocasse, voire carrément burlesque où Paule Kadillac parle à Elfie Razhad « *par la bouche d'Elfie Razhad* ». Faute de pouvoir aller plus loin, Paule Kadillac consent finalement à ressortir, se découvrant alors doté·e d'une « barbe en poils de pubis de toutes les couleurs » – celles des amants et maîtresses de sa mère. Charge à « son fille » de se « débrouill[er] » avec ça[42], conclut-elle sèchement.

Parce qu'une transition de genre ne saurait se limiter à un changement de pronom ou à la translation d'un attribut à l'autre, cette Nativité est, on le devine, insatisfaisante : elle ne permet pas à Paule Kadillac de s'accomplir comme homme (elle se genre d'ailleurs toujours au féminin) de même qu'elle n'a pas permis à Boruta Priscillone d'être pleinement accepté et reconnu par Elfie Razhad. L'émancipation, comprennent tardivement les personnages, ne dépend de personne d'autre que de soi – encore moins d'un parent –, ce pourquoi c'est seul que Boruta Priscillone engage sa propre transition de genre s'« arrach[ant] le sexe, l'oreille gauche et la poitrine » : « En deux temps, trois mouvements, de son sexe il a fait un sax, de son oreille gauche un sexe et sous sa poitrine il a casé deux tambours battant ». « Pour preuve d'amour », « il est devenu femme sous mes yeux[43] », s'enthousiasme Paule Kadillac même si elle regrette aussitôt qu'il n'ait plus de bite alors qu'elle « veu[t] être pédée à la folie[44] ». Faute de convergence des désirs (comme on le dit des luttes), Boruta Priscillone, alors, « *va à la fenêtre, l'ouvre, et passe une jambe*[45] » : à la frustration, il préfère la défenestration, geste qui n'a rien d'inédit dans le théâtre contemporain, de Thomas Bernhard à Wajdi Mouawad.

À la différence du professeur Schuster (*Place des héros*, 1990[46]) ou de Victoire (*Victoires*, 2015[47]), Boruta Priscillone, ce « Petit-humain-asexué-mort-d'un-amour-empêché-dont-il-n'a-su-que-faire » selon l'épitaphe que son amie lance trop hâtivement, réchappe néanmoins à la chute grâce à « sa grande jupe [qui] s'est gonflée » en un improbable parachute. Aussi Paule Kadillac choisit-elle à son tour de sauter de la fenêtre, espace même de la transition par lequel, selon Bachelard, « la maison engage avec le monde un commerce d'immensité », espace qui ouvre sur une « immensité intime » qu'il reste à éprouver[48] : « Tombée du septième étage et même pas malade[49] », constate Elfie Razhad. Ni malades, ni abattu·e·s ; au contraire, au pied de l'immeuble, les deux amants, debout, se lancent dans une scène d'amour où la langue invente le désir :

> BORUTA PRISCILLONE. Je couine et mets trois fois ma langue dans ta bouche.
>
> PAULE KADILLAC. Nous couinons devant la nuit qui tombe et le jour qui se lève. […]
>
> BORUTA PRISCILLONE. Je te mets un doigt dans l'anus en chantant.
>
> PAULE KADILLAC. Je te masse les coudes et mille baisers s'envolent dans ton oreille.
>
> BORUTA PRISCILLONE. Je me penche sur le bureau pour t'écrire un poème d'amour sur une page blanche. Puis je te retourne, une de mes mains dans

> ta bouche, dans l'autre le poème que je mets devant ton visage pour que tu le lises. […]
>
> PAULE KADILLAC. Nous faisons des galipettes jusqu'à la salle de bains, tu suspends le pommeau de douche au plafond, j'allume à fond l'eau tiède, tu danses et tombes sur moi, mon pied dans ton oreille.
>
> BORUTA PRISCILLONE. Nous disparaissons presque sous le carrelage humide de la salle d'eau.
>
> PAULE KADILLAC. Nous nous roulons tout mouillés jusque dans les draps du lit[50].

L'orgie, qui deviendra dans *Montag(n)es* « baise cosmique[51] » selon le mot de Romane Nicolas, l'atteste : dans *Me zo gwin ha te zo dour*, la chute n'accable pas mais au contraire renforce ; la chute ne punit pas mais absout au sens du verbe latin *absolvere*, libérer d'une charge : la chute libère les personnages de leur genre empêchant toute assignation, mieux : tout assujettissement à un corps comme à un monde[52]. C'est pourquoi il faut prendre au sérieux l'étrange question de Paule Kadillac qui donne son titre à la pièce : « Quoi être maintenant ? ». Elle implique une polymorphie, une modularité extrême qu'accepte le personnage en sautant : « On sera gouine, on sera pédé, on s'inventera des êtres ! J'oublierai les bites, c'est dérisoire, oui, ça y est, j'ai oublié, c'est dérisoire. De mon pied, je ferai mon sexe, de mon sexe, une contrebasse et de mes seins, deux cloches à fromage, on mangera du fromage amoureux, je serai l'amant boiteux et tu seras l'amante à moitié sourde, j'arrive[53] ! ». La défenestration est ainsi ce par quoi « s'engag[ent] [les] imaginations [des personnages] rendues concrètes par [leurs] deux corps[54] ». Lisant Genet – œuvre sans doute décisive pour Marie Dilasser –, Olivier Neveux nous avait prévenus : « le théâtre est ce qui fait advenir un imaginaire concret – comme il existe une "utopie concrète"[.] Il n'est le lieu d'aucun acte […], d'aucun geste dont l'imaginaire ne soit à la fois la cause et l'effet[55] ».

C'est cet imaginaire en acte qui, de toute sa puissance, est à l'œuvre dans le théâtre de Marie Dilasser, ce qui – et c'est bien là que l'on voulait en venir – change radicalement la nature du geste dans le champ dramaturgique. Non plus « geste phare », la chute doit ici être envisagée, toujours avec Ariane Martinez, comme « geste fort » « provoqu[ant] […] l'exclamation », « coup[ant] le souffle », « s'extr[ayant] de l'histoire qui [l']environne pour sublimer un interprète », peut-être un personnage[56]. Dans *Quoi être maintenant ?*, l'exploit n'est toutefois pas d'avoir survécu mais d'avoir consenti à la chute[57], une chute *à travers soi*. Car chez Marie Dilasser comme chez Georg Büchner à qui elle emprunte cette idée, tout être est un gouffre[58]. Cette « faille[59] » n'est pas un

défaut mais une qualité parce qu'elle est la condition d'une possible et radicale émancipation (Ève, la première, l'a montré).

C'est ainsi que, chez Marie Dilasser, la chute devient l'exact contraire de la chute ; c'est ainsi que la chute devient soulèvement.

***

Que nomme-t-on « geste » dans le texte de théâtre aux XX^{e} et XXI^{e} siècles ?, se demandait-on en introduction à cet article. Au terme de cette réflexion, on dira ceci, à la manière de Denis Guénoun : ce que l'on désigne par le terme « geste » en dramaturgie n'est autre qu'*un exister qui n'existe pas encore*[60], un exister non indicible (il n'a pas à être tu) mais innommé (il résiste encore à l'énonciation, ainsi que l'atteste la forme oxymorique de la chute-soulèvement). Là réside peut-être la nécessité de la littérature dramatique, de l'écriture pour le théâtre aujourd'hui : les dramaturges ne travaillent qu'à inventer des gestes qu'il reste à incarner, avec audace[61].

NOTES

---

[1] Une entrée « Gestus », relative à la théorie brechtienne, est néanmoins proposée : celle-ci se garde de définir le gestus comme geste, l'envisageant plutôt comme « l'*attitude globale* d'une personne ou d'un groupe engagés dans des rapports interhumains ». Florence Baillet & Catherine Naugrette, « Gestus », dans *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001), Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Belval, Circé, « Poche », 2005, p. 96.

[2] La didascalie, rappelle Anne Ubersfeld, est un « acte directif ». Anne Ubersfeld, « Didascalie », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (dir.), Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 507.

[3] Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » (1992), trad. D. Loayza, dans *Moyens sans fins – Notes sur la politique* (1995), Paris, Éditions Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2002, p. 70.

[4] Pour un « éloge de l'embarras », cf. Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019, p. 289.

[5] « À proprement parler, [le geste] n'a rien à dire », insiste Giorgio Agamben. Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 70-71.

[6] V. Philippe Roussel, « L'Art de la chute : Buster Keaton », http://cine-utopie.fr/lart-de-la-chute-buster-keaton/, page consultée le 15/09/2023.

[7] À ce sujet, v. Sylvain Diaz, *« À la renverse » – Dramaturgies de la chute (1980-2020)*, Montpellier, Deuxième Époque, 2025.

[8] Marie Dilasser, *Soudain, chutes et envols*, manuscrit de l'autrice, 2021, p. 3.

[9] V. à cet égard la lecture qu'en propose Romane Nicolas, « Un théâtre qui se pointe et dit : en garde ! », *La Récolte*, n° 1, 2019, p. 36-37.

[10] Sylvain Diaz, *« À la renverse » – Dramaturgies de la chute (1980-2020), op. cit.*

[11] Marie Dilasser, « Note de l'autrice », dans *Dossier de presse de* Soudain, chutes et envols, s. l., Compagnie du Bredin, 2021, p. 5.

[12] Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 10.

[13] *Loc. cit.*

[14] *Ibid.*, p. 92.

[15] Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », dans *Écritures dramatiques – Essais d'analyse de textes de théâtre*, Michel Vinaver (dir.), Arles, Actes Sud, 1993, p. 903.

[16] Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais, op. cit.*, p. 75-81. Marie Dilasser compare ainsi ses personnages aux « Planètes à plumets » du peintre François Dilasser : « Leur langage fait boule, avance en tournant sur lui-même, cherchant un chemin intérieur, amassant des fragments hétérogènes […]. Plutôt que de dialoguer entre elles, elles tissent des liens par résonances de signes, de vibrations, de couleurs. Elles sont en orbite dans un système qui leur permet de ne pas se télescoper ni de voler en éclats, ce qu'elles cherchent, malgré tout ». Marie Dilasser, « Planètes à plumets »,

La Récolte, n° 1, op. cit., p. 38.

[17] Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais, op. cit.*, p. 92. Je souligne.

[18] *Ibid.*, p. 13.

[19] *Ibid.*, p. 27 et 49.

[20] *Ibid.*, p. 14-15.

[21] « Chaosmos » est une formule empruntée par Deleuze à James Joyce. Sur son enjeu dans la pensée deleuzienne, v. notamment Antonioli Manola, « Chaoi Ìde », dans *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso & Arnaud Villani (dir.), *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, p. 55.

[22] Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais, op. cit.*, p. 43-44.

[23] *Ibid.*, p. 46-50.

[24] Emil Cioran, *La Chute dans le temps* (1964), Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990, édition électronique.

[25] Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais, op. cit.*, p. 7 et 18-19.

[26] Pour Laurent Jenny, « peut-être n'y eut-il jamais de chute littérale (pas plus qu'il n'y eut de contemplation objective et neutre du ciel ouvert). Le heurt du sol a toujours déjà pris son essor métaphorique ». Et de préciser : « La chute, donc, réveille le mythe adamique endormi pour le répéter ou le contester ». Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute – De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997, p. 11-12.

[27] Marie Dilasser, « Le Premier Texte de théâtre », https://www.theatre-contemporain.net/video/Marie-Dilasser-Le-premier-texte-de-theatre, page consultée le 15/09/2023.

[28] Marie Dilasser, *Supposée Ève*, dans *Basta ! – Six pièces courtes*, Marine Bachelot Nguyen, Marie Dilasser, Latifa Djerbi, Céline Milliat Baumgartner, Natacha de Pontcharra

& Isabelle Wéry (dir.), Paris, L'Avant-Scène Théâtre, « Quatre-vents », 2018, p. 30. Ainsi que le suggère la réécriture de la scène de la pomme cette fois-ci offerte par la Lune au pied d'un pommier, Blanche-Neige, incarnée par un homme, est peut-être, chez Marie Dilasser, une autre « supposée Ève » provoquant la chute du Prince, incarné par une femme. Marie Dilasser, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Jeunesse », 2019, p. 44-45.

[29] Ariane Martinez, « Explorer l'ordinaire », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 63-64, 2018, p. 10-11, https://doi.org/10.7202/1067744ar.

[30] Ce n'est qu'à partir du « Geste 8 » que le terme est genré au masculin. Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais, op. cit.*, p. 56.

[31] V. entre autres Marie Dilasser, *Montag(n)es*, manuscrit de l'autrice, 2019. Dans *Supposée Ève*, il est également question d'un « jardin » légendaire qu'on associe immédiatement à l'Éden, même si ce n'est qu'un « terrain vague », une « friche ». Marie Dilasser, *Supposée Ève, op. cit.*, p. 34.

[32] Marie Dilasser, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince, op. cit.*, p. 24. « Je suis incapable de me débarrasser comme ça de quelques siècles d'une morale qui pèse sur les femmes », regrette, quant à elle, Paule Kadillac dans Décomposition d'un déjeuner anglais quand Boruta Priscillone l'incite à le tromper. Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais, op. cit.*, p. 51-52.

[33] *Ibid.*, p. 52.

[34] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1989, p. 126.

[35] *Ibid.*, p. 54-55.

[36] Jeì□reì□my Damian, « Faire trembler le tremblement » (2021), dans *Corps Objet Image*, p. 6, https://static1.squarespace.com/static/5767a6c35016e10f951231f6/t/60aca5c87437420a5807f696/16219273769 49/Faire_trembler_le_tremblement_Damian_2021.pdf, page consulteì□e le 15 mars 2022.

[37] Marie Dilasser, *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 11, 13 et 14.

[38] *Ibid.*, p. 16.

[39] *Ibid.*, p. 34.

[40] *Ibid.*, p. 41.

[41] *Ibid.*, p. 47 et 49.

[42] *Ibid.*, p. 50-53.

[43] *Ibid.*, p. 48.

[44] *Ibid.*, p. 57.

[45] *Loc. cit*.

[46] Thomas Bernhard, *Place des héros* (1988), trad. C. Porcell, Paris, L'Arche Éditeur, 1990.

[47] Wajdi Mouawad, *Victoires* (2015), Montréal & Arles, Leméac & Actes Sud-Papiers, 2017.

[48] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020 pour l'édition numérique.

[49] Marie Dilasser, *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant ?*, op. cit., p. 58-59.

[50] *Ibid.*, p. 60-62.

[51] Sylvain Diaz, Romane Nicolas, « Mutations dramaturgiques », séminaire de dramaturgie donné dans le cadre de la Summer School du festival Démostratif, Université de Strasbourg, juin 2023.

[52] Hélène Soulié, « Entretien avec Marie Dilasser », dans *La Récolte*, n° 1, 2019, p. 35.

[53] Marie Dilasser, *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant ?, op. cit.*, p. 58.

[54] *Ibid.*, p. 41.

[55] Olivier Neveux, *Le Théâtre de Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016, p. 90. Romane Nicolas parle quant à elle à propos de l'œuvre de Marie Dilasser d'une « poétique de l'image concrète ». Romane Nicolas, « Un théâtre qui se pointe et dit : en garde ! », art. cit., p. 36.

[56] Ariane Martinez, « Explorer l'ordinaire », art. cit., p. 10. Il faut noter que l'approche d'Ariane Martinez est scénique : je déplace donc sa typologie dans le champ dramaturgique.

[57] V. ce qu'écrit Julien Gaillard à ce sujet : « Novembre / [tomber] / La poeÌsie. Pour ouvrir la crouÌte de mort dans quoi nous ne cessons d'encaracapacer la vie. Cette mort de la vie qui nous permet de tenir faussement debout. Corset. – Mieux vaudrait tomber. Mais on n'accepte pas – plus – la chute. Tout est fait, semble-t-il, pour que nos chutes soient fatales. On ne se releÌvera pas, voilaÌ ce qui nous est reÌpeÌteÌ aÌ longueur de temps. […] Tout, dans le sol social, est fait pour rendre la chute mortelle. Sa dureteÌ, concerteÌe, est homicide. / CallositeÌ – morbide – de l'existence. / (La plus belle chose que m'ait dite reÌcemment M. : "Toi, tu sais tomber, tu n'as pas peur de tomber, cÌ§a se voit." / Peut-eÌtre pour cela que j'aime autant Keaton, Chaplin… Professionnels de la chute, ils nous vengent de nos douleurs.) » Julien Gaillard, « Notes 2021 », dans *Parages*, n° 12, 2022, p. 58.

[58] « il y a un gouffre à l'intérieur de moi », affirme Lui dans *Océanisé·e·s* qui demande aussitôt à sa compagne : Et ça te plaît de vivre avec un homme-gouffre ? » Marie Dilasser, *Océanisé·e·s*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Bleue », 2021. Ce propos n'est pas sans faire écho à celui de Woyzeck, dans la pièce de Büchner : « Chaque être humain est un abîme, explique-t-il, on a le vertige quand on y plonge le regard ». Georg Büchner, *Woyzec*k (1837), trad. J.-L. Besson, J. Jourdheuil, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2004, p. 79.

[59] « je vois distinctement les failles en moi et dans le monde, ouvertes et profondes, des failles dans les gens, des failles dans les routes, dans les voitures, dans l'air, les animaux, des failles partout, ouvertes et profondes et froides et volatiles comme le gaz ». Marie Dilasser, *Montag(n)es, op. cit.*, p. 5.

[60] Pour Denis Guénoun, « Le théâtre est le jeu de cet exister que jette au regard le lancer d'un poème ». Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé,

« Penser le théâtre », 1997, p. 163.

[61] « C’est un théâtre qui se pointe et dit : en garde ! », prévient Romane Nicolas. Romane Nicolas, « Un théâtre qui se pointe et dit : en garde ! », art. cit., p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste » (1992), trad. D. Loayza, dans *Moyens sans fins – Notes sur la politique* (1995), Paris, Éditions Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2002, p. 59-71.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l’espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020 pour l’édition numérique.

BERNHARD, Thomas, *Place des héros* (1988), trad. C. Porcell, Paris, L’Arche Éditeur, 1990.

BÜCHNER, Georg, *Woyzeck* (1837), trad. J.-L. Besson, J. Jourdheuil, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2004.

CIORAN, Emil, *La Chute dans le temps* (1964), Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990.

DAMIAN, Jeì□reì□my, « Faire trembler le tremblement », dans *Corps Objet Image,* 2021 p. 6, https://static1.squarespace.com/static/5767a6c35016e10f951231f6/t/60aca5c87437420a5807f696/16219273769 49/Faire_trembler_le_tremblement_Damian_2021.pdf, page consultée le 15 mars 2022.

DIAZ, Sylvain, *« À la renverse » – Dramaturgies de la chute (1980-2020)*, inédit, 2023.

DILASSER, Marie, *Décomposition d’un déjeuner anglais*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Bleue », 2005.

– *Me zo gwin ha te zo dour ou Quoi être maintenant ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Bleue », 2006

– *Supposée Ève*, dans *Basta ! – Six pièces courtes*, Marine Bachelot Nguyen, Marie Dilasser, Latifa Djerbi, Céline Milliat Baumgartner, Natacha de Pontcharra & Isabelle Wéry (dir.), Paris, L’Avant-Scène Théâtre, « Quatre-vents », 2018, p. 26-36.

– *Blanche-Neige, histoire d’un Prince*, Besançon, Les Solitaires intempestifs,

« Jeunesse », 2019.

– *Montag(n)es*, manuscrit de l'autrice, 2019.

– « Planètes à plumets », *La Récolte*, n° 1, 2019, p. 38.

– « Note de l'autrice », dans *Dossier de presse de* Soudain, chutes et envols, s. l., Compagnie du Bredin, 2021, p. 5.

– *Océanisé·e·s*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Bleue », 2021.

– *Soudain, chutes et envols*, manuscrit de l'autrice, 2021.

– « Le Premier Texte de théâtre », https://www.theatre-contemporain.net/video/Marie-Dilasser-Le-premier-texte-de-theatre, page consultée le 15/09/2023.

GAILLARD, Julien, « Notes 2021 », dans *Parages*, n° 12, 2022, p. 52-59.

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 1997.

JENNY, Laurent, *L'Expérience de la chute – De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997.

MARTINEZ, Ariane, « Explorer l'ordinaire », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 63-64, 2018, p. 9-19, https://doi.org/10.7202/1067744ar.

MOUAWAD, Wajdi, *Victoires* (2015), Montréal & Arles, Leméac & Actes Sud-Papiers, 2017.

NEVEUX, Olivier, *Le Théâtre de Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.

– *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019.

NICOLAS, Romane, « Un théâtre qui se pointe et dit : en garde ! », *La Récolte*, n° 1, 2019, p. 36-37.

ROUSSEL, Philippe, « L'Art de la chute : Buster Keaton », http://cine-utopie.fr/lart-de-la-chute-buster-keaton/, page consultée le 15/09/2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1989.

SOULIÉ, Hélène, « Entretien avec Marie Dilasser », dans *La Récolte*, n° 1, 2019, p. 32-35.

VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques – Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

AUTEUR

Sylvain Diaz est MCF-HDR en études théâtrales à l'Université de Strasbourg. Il est l'auteur d'*Avec Wajdi Mouawad* (Leméac / Actes Sud, 2017) et de *Dramaturgies de la crise (XX^{e}-XXI^{e})* (Classiques Garnier, 2017) et co-auteur de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* (L'Harmattan, 2014). Il a également co-dirigé les ouvrages collectifs *Le Texte au risque de la performance, la performance au risque du texte* (ACCRA, 2019) et *Utopies de la gratuité* (PUS, 2022). Depuis 2015, il est directeur du Service de l'action culturelle de l'Université de Strasbourg et co-programmateur de La Pokop, salle de spectacle strasbourgeoise dédiée à la création émergente.